



ARCHIVIO AUDIOVISIVO
DEL MOVIMENTO OPERAIO E DEMOCRATICO

ANNALI 22
2022

Il volume è realizzato con il contributo della Direzione Generale Educazione,
ricerca e istituti culturali





ARCHIVIO AUDIOVISIVO
DEL MOVIMENTO OPERAIO E DEMOCRATICO

ANNALI 22
2022

Con le mani libere

Il cinema italiano e la liberazione dell'Algeria

a cura di

Luca Peretti e Paola Scarnati

Effigi



Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico
Fondazione DPR 13 febbraio 1985
Via Ostiense, 106 - 00154 Roma
Tel. (39) 06/57289551/5742872
info@aamod.it; www.aamod.it

In copertina:

fotogramma estratto dal film *Les Mains libres*

Coordinamento editoriale

Paola Scarnati · Luca Peretti

Produzione

C&P Adver > Mario Papalini

Grafica

Rossella Cascelli

Effigi

Effigi Edizioni

Via Roma 14, Arcidosso (GR) Tel. 0564 967139

www.cpadver-effigi.com - cpadver@mac.com

Effigi 2022 © Tutti i diritti riservati - All rights reserved

Indice

Algeria, il sogno di una liberazione (Vincenzo Vita)	7
Introduzione (Luca Peretti e Paola Scarnati)	13
IL CONTESTO STORICO	17
L'Algeria di Ben Bella, tra rivoluzione e autoritarismo (Caterina Roggero).	19
“Bandung capitale del mondo”. Il 1960, l'Algeria e il tempo dell'Africa (Andrea Brazzoduro)	33
Il terzomondismo in Italia. Dall'Algeria al Vietnam (Tullio Ottolini).	47
Immagini da Algeri, 1° novembre 1962: il CAI e l'indipendenza algerina (Andrea Torre)	71
Solidarietà internazionalista, Algeria 1964. Fotografie inedite (Dorina Palmieri).	91
CINEMA ITALIANO E ALGERIA	97
Prima di Pontecorvo e Lorenzini: solidarietà militante e nascita del cinema algerino (Luca Peretti).	99
Italiani in Algeri (David Forgacs)	113
Per un archivio della cultura cinematografica anticoloniale (Luca Caminati)	135
La memoria dell'Algeria e della lotta per l'indipendenza ritrovata negli archivi Rai (Francesca Maria Cadin)	153
I film sull'Algeria nel patrimonio AAMOD (Alice Ortenzi e Paola Scarnati)	163
<i>Algeria: anno settimo</i> . Note su un documentario ritrovato (Erica Bellia)	179
1968, un viaggio in Algeria. Le fotografie di Ansano Giannarelli (Letizia Cortini)	195

LES MAINS LIBRES, UN FILM RISCOPERTO	215
Testo del commento	217
“La prima grande produzione cinematografica algerina”, <i>Les Mains libres</i> dal 1964 al 2022 (Luca Peretti)	227
An Algerian Dream. <i>Tronc de figuier</i> di Ennio Lorenzini (1965) (Ahmed Bedjaoui)	239
“Un mondo completamente nuovo in cui molte cose rimasero uguali”. La rappresentazione delle donne in <i>Les Mains libres</i> (Viviane Saglier)	249
Scambi, memorie, incontri: Zineb Sedira al padiglione francese alla Biennale d’Arte 2022 (Luca Peretti).	265
<i>Les Mains libres</i> , il restauro (Cecilia Cenciarelli e Elena Correr)	273
Intervista con Ennio Lorenzini, 1966 (Guy Gauthier)	279
Fotogrammi di <i>Les Mains libres</i> [<i>Tronc de figuier</i>]	283
ENNIO LORENZINI, REGISTA	287
I film documentari di Ennio Lorenzini (Samuel Antichi)	289
<i>Quanto è bello lu murire acciso</i> (Roberto Silvestri)	303
Un ricordo di Ennio Lorenzini, 1982 (Stefano Calanchi)	309
Note biografiche	311
Indice dei nomi.	321

Algeria, il sogno di una liberazione

Vincenzo Vita*

Il numero 22 degli Annali dell'AAMOD è davvero straordinario. Il testo, composto da contributi di notevole interesse culturale, ha un carattere polisemico. Si incrociano nel corso della scrittura, infatti, diversi registri comunicativi. Da una parte, si celebra la ri-scoperta nel vasto patrimonio dell'AAMOD di un vero e proprio gioiello cinematografico: *Les Mains libres*, film girato in Algeria nel 1964 da Ennio Lorenzini e recentemente restaurato grazie alla Cineteca di Bologna.

Inoltre, si testimonia – attraverso un simile prezioso frammento – la potenza creativa e non meramente conservatrice degli archivi. Questi ultimi sempre più ci appaiono come esseri viventi, per riprendere una felice espressione di Cesare Zavattini. Il materiale depositato negli appositi contenitori si trasforma quando viene restaurato, divenendo un'opera diversa. Quello che viene chiamato *found footage*, ovvero il riuso creativo, rappresenta un filone estetico attuale e ricchissimo. Insomma, quando mettiamo mano ad un'opera, ne costruiamo una nuova. L'affascinante tema del restauro evoca percorsi interpretativi di stringente verità, ora che viviamo la stagione chiamata post-moderna. E quest'ultima ci ha consegnato, innanzitutto, il ribaltamento del rapporto tra forma e contenuto, a vantaggio della prima. La forma è essa stessa contenuto e, quindi, la ri-lettura trasformativa del restauro ci regala un mosaico di sensazioni imprevedibili. Tutto questo è reso possibile dalle tecniche digitali, capaci di restituirci la realtà delle cose di cui neppure avevamo contezza. Ogni tanto il digitale non è ingannevole, bensì utile progressivo.

Ancora. Il volume è pieno di scritti sull'Algeria, a sessant'anni dalla liberazione dal giogo coloniale francese. Capiamo, scorrendo

* Presidente della Fondazione Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico

i vari spunti, l'importanza storica della lotta di liberazione di un paese della costa accanto. Come e più della coeva vicenda vietnamita, ciò che accadde in Algeria ci ha sbattuto in faccia il mostro dell'imperialismo nato e cresciuto nella civile Europa. Questa volta sul banco degli imputati non c'erano i cattivi *Yankee* con i loro bombardamenti e il napalm, bensì la ridente terra della rivoluzione borghese. In Francia la questione algerina fu sconvolgente, se è vero – ad esempio – che si determinò un clima repressivo anche nei confronti della stampa. Raccontò il corrispondente de l'Unità Augusto Pancaldi (scomparso nel 1998), che ricevette il foglio di via a causa di servizi considerati troppo sbilanciati verso il Fronte di liberazione nazionale (FLN). L'atto ostile sarà superato poi solo da una sorta di amnistia. Il foglio di riammissione fu consegnato, da prassi, direttamente da Charles De Gaulle, intento a leggere le Confessioni di S. Agostino, non degnò neppure di uno sguardo il giornalista. Il tutto in un'aulica stanza dell'Eliseo, con il presidente seduto e, accanto a lui in piedi, il primo ministro. A proposito di presidenzialismo. Del resto, l'analisi critica del colonialismo è in ancora in corso d'Oltralpe, mentre in Italia la storiella degli "Italiani brava gente" continua ad imperversare, come stigmatizzato da storici rigorosi come Angelo Del Boca.

Un'ulteriore considerazione riguarda l'utilizzo del film di Lorenzini come sequenza di un'*exhibition* curata dall'artista di origine algerina Zineb Sedira, scelta proprio dalla Francia per la Biennale d'arte di Venezia di quest'anno. Evento tra gli eventi, dal sapore di un'autocritica pratica. Ecco, Zineb Sedira ci racconta come si sia imbattuta quasi casualmente in un film che, pur ricorrendo come titolo nelle diverse ricerche, tuttavia nessuno davvero conosceva. L'archivio dell'AAMOD aveva un simile gioiello e l'ha condiviso, innanzitutto con i colleghi di Bologna maestri del restauro. Un ringraziamento speciale va alla co-fondatrice Paola Scarnati, artefice del ritrovamento. In fondo, si testimonia per tale via che l'arte è un bene comune e sfugge alle logiche strettamente mercantili.

Les Main libres fu la prima produzione internazionale algerina e venne presentato in anteprima al cinema *L'Afrique* di Algeri e proiettato in seguito in una sezione collaterale del festival di Cannes nel 1965.

Nel vederlo e rivederlo ci appare un potenziale oggetto di culto, vista la vastità dei sottotesti e dei riferimenti alle opere allora con-

temporanee. Si avvertono vicinanze estetiche ai maggiori registi di quell'epoca e si sentono sonorità tipiche delle rotture musicali di un decennio culturalmente inarrivabile. Quando espressioni tradizionali di una civiltà si incrociano con il nuovo ci si avvicina alla mediana decisiva per il successo.

Sembra quasi il capitolo precedente del capolavoro uscito appena due anni dopo firmato da Gillo Pontecorvo: *La battaglia di Algeri*. Si provi a connettere i due gioielli e si avrà, *mutatismutandis*, una sensazione simile a quella che si prova accostando *Fermo e Lucia* e *I promessi sposi*: una concatenazione capace di illuminare entrambi i capolavori.

Naturalmente, il film di Pontecorvo merita di stare nel *pantheon* più alto, essendo divenuto un archetipo delle e per le lotte di liberazione, una sorta di manuale sfruttato sia dai manifestanti di opposizione del cosiddetto *global south* sia dai torturatori dei regimi oppressivi. Le modalità repressive dell'esercito francese ci hanno ammonito, infatti, sulla "normalità" della coercizione in voga negli stati autoritari. Si guarda Algeri e si pensa a Guantánamo, ad esempio. O alle atrocità del conflitto in corso in Ucraina. O al dramma palestinese.

Però, pure Lorenzini è un maestro. Per quell'accidente della storia delle idee per cui capita ad autori notevoli di rimanere nell'oscurità, a vantaggio – magari – di protagonisti minori assurti a maggiori, l'autore cui è dedicato il nostro volume non ha avuto i riconoscimenti che meritava. In fondo, l'iniziativa assunta dall'Archivio, insieme alla Cineteca di Bologna, vuole essere un piccolo risarcimento. Non è mai troppo tardi, si sussurra sempre.

Il volume è ricchissimo di saggi di raffinata cura. Anzi. Se talvolta le raccolte delle voci differenti o disarmoniche danno luogo a pur pregevoli zibaldoni, qui si offre un libro nella pienezza della parola. Che scorre pienamente nei luoghi della ricerca, dove l'Algeria è persino un pretesto: per documentare il significato profondo del sommovimento che toccò l'Africa in quel periodo, continente che via via rompeva le catene della cupa e violenta oppressione coloniale, e per evocare l'universalità delle lotte di resistenza e di liberazione.

Fu un attimo fuggente, ma straordinario: l'entrata in scena di componenti rimosse del mappamondo, la costituzione del movimento dei paesi non allineati: le lotte interpellavano l'incosciente equilibrio del terrore tra Est e Ovest e facevano entrare nel qua-

dro dell'umanità il Sud. Il Sud non andava inteso solo in senso geografico, bensì come vocazione emancipatoria degli esclusi della Terra. Chissà, forse l'universo intero avrebbe cambiato segno e rotta se solo quel clima si fosse affermato senza rimanere una parentesi. La vicenda algerina non per caso offre il pretesto giusto per un racconto politico di valenza generale. Fu una lotta lunga (1954-1962) con un altissimo numero di vittime e segnalò – a mo' di un fischio di inizio – che un'era si era chiusa e la Storia aveva voltato pagina.

Purtroppo, mentre celebriamo il sessantesimo anniversario della liberazione d'Algeria, constatiamo quanto sia amara la situazione del paese oggi, così contraddittoria con le manifestazioni popolari del 2019, seguite alla fiammata di quel decennio nell'intera riva sud del Mediterraneo. E, se mai, si riparla di una tormentatissima nazione per la crisi degli idrocarburi e la funzione di supplenza assegnata pure ad Algeri dopo la scelta bellica della Russia.

Ennio Lorenzini è stato un *filmmaker* militante, di cui almeno è indispensabile ricordare un film importante come *Quanto è bello lu murire acciso* (1975), che racconta di Carlo Pisacane e dello sfortunato sbarco a Sapri nel 1857 di un gruppo votato alla rivolta contro i Borboni. Il moto fu guidato dall'esponente di rito genuinamente socialista con la speranza di accendere la scintilla rivoluzionaria. Finì male, ma le sconfitte onorevoli sono una mezza vittoria e, comunque, un esempio. Come si coglie facilmente, in Lorenzini c'è una vena poetica antagonista e irriducibile alle convenienze di comodo.

Eccoci, dunque, al cospetto di un autore da rilanciare nel firmamento artistico e morale: politico.

Insieme a Lorenzini celebriamo le virtù del restauro nel cinema e il valore inedito degli archivi, mentre imperversa il tempo veloce della contemporaneità senza memoria. Se non si ricolloca adeguatamente il passato, con le sue scansioni cui le immagini rendono un senso altrimenti inarrivabile, non c'è futuro.

Ci auguriamo se lo sforzo offerto a lettrici e lettori sia di giovamento per l'urgente vertenza tesa a riconsegnare alle attività culturali il peso che meritano. Un paese ignorante è un paese di sudditi e non di cittadine e cittadini. Si tratta di un punto cruciale per immaginare una democrazia effettiva e non formale. E per delineare un'alternativa al capitalismo delle piattaforme e dei *social*, nonché al

predominio degli algoritmi. Per tutelare il valore d'uso dell'espressione artistica.

Il volume è stato curato da Luca Peretti e Paola Scarnati. A loro si deve una qualità editoriale, unita all'oculata scelta delle squisite interlocuzioni, non solita. Diciamo, senza retorica, eccezionale. Infatti, il numero 22 degli annali dell'AAMOD è, in verità, un numero primo.

Introduzione

Luca Peretti e Paola Scarnati

Nel corso del 2022 l'Algeria è tornata di attualità nel dibattito politico italiano. A seguito dell'invasione russa in Ucraina, la Russia è in larga parte venuta meno come partner economico e commerciale per molti paesi occidentali. L'Italia si è trovata quindi a dover sopprimere a una grande mancanza di gas e petrolio, e si è così rivolta all'Algeria, con cui i legami erano già sviluppati. Così, come forse come non succedeva dagli anni sessanta l'Algeria è tornata al centro dell'agenda politica italiana.

Questo rinnovato interesse è coinciso con l'anniversario dei sessant'anni dell'indipendenza (1962-2022), a seguito della guerra contro la Francia che, come si vedrà nelle pagine che seguono, ebbe un notevole impatto in Italia (in particolare, nei saggi "Il terzomondismo in Italia. Dall'Algeria al Vietnam" di Tullio Ottolini e "Immagini da Algeri, 1° novembre 1962: il CAI e l'indipendenza algerina" di Andrea Torre). Siamo partiti proprio da questa occasione, la data tonda della fine del dominio coloniale italiano, quando abbiamo messo in cantiere questo Annale, il 22esimo prodotto dall'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico (AAMOD). Se si è scelto di dedicare questo volume allo studio dei rapporti tra Italia e Algeria è proprio perché negli anni sessanta, insieme a Cuba e prima del Vietnam, il paese nordafricano rappresentò una speranza rivoluzionaria, di un mondo socialista (in questo caso tentando di conciliare socialismo e islam), di un'alternativa concreta ai due blocchi, di un terzo mondo che fosse un progetto politico-ideologico – come ben analizzato in "Bandung capitale del mondo". Il 1960, l'Algeria e il tempo dell'Africa" di Andrea Brazzoduro e come si vede dalle foto, inedite, scattate in Algeria nel 1964 da Dorina Palmieri nel campo di solidarietà internazionalista a cui partecipò.

Questo interesse per l'Algeria ebbe anche un risvolto nel mondo dell'audiovisivo. Impossibile non parlare, e si vedrà come rimane il punto di riferimento costante di molti dei saggi in questo volume, de *La battaglia di Algeri* di Gillo Pontecorvo (1966), probabilmente

il film che più ha saputo rappresentare la lotta anticolonialista. Ma questo volume ha al centro un altro film, nato nello stesso contesto (ben descritto da David Forgacs nel capitolo “Italiani in Algeri”) e prodotto dalla stessa casa di produzione – la Casbah Film, dell’ex combattente Yacef Saadi – e che probabilmente doveva rappresentare una sorta di contrappunto in forma di documentario del film di Pontecorvo: parliamo di *Les Mains libres* (noto anche con il titolo *Tronc de figuier*) di Ennio Lorenzini, filmato solo qualche mese prima de *La battaglia di Algeri*, in un’Algeria post-rivoluzionaria alla ricerca della sua identità – una fase analizzata da Caterina Roggero in “L’Algeria di Ben Bella, tra rivoluzione e autoritarismo”. Della genesi del film parla Luca Peretti nel suo “La prima grande produzione cinematografica algerina”, *Les Mains libres* dal 1964 al 2022”; qui basti dire che il film era conservato proprio dall’AAMOD e che nel corso del 2022 ha avuto una nuova vita, grazie al riuso che ne ha fatto l’artista Zineb Sedira alla Biennale d’Arte del 2022 (si veda “Scambi, memorie, incontri: Zineb Sedira al padiglione francese alla Biennale d’Arte 2022”), e al restauro effettuato presso L’Immagine ritrovata di Bologna – di cui ci parlano Cecilia Cenciarelli e Elena Correa della Cineteca di Bologna che questo restauro ha voluto e patrocinato (“*Les Mains libres*, il restauro”). Il film di Lorenzini è quindi quasi inedito, essendo stato proiettato pochissime volte negli anni sessanta. Ci è sembrato utile, oltre a ripubblicare l’unica intervista uscita all’epoca (quella di Guy Gauthier), affrontare il film da più punti di vista, come quello della rappresentazione delle donne (“Un mondo completamente nuovo in cui molte cose rimasero uguali”. La rappresentazione delle donne in *Les Mains libres*” di Viviane Saglier) e un punto di vista interno alla storia del cinema algerino, come quello che ha potuto scrivere Ahmed Bedjaou in “*An Algerian Dream. Tronc de figuier* di Ennio Lorenzini (1965)”. Quelli di Lorenzini e Pontecorvo non sono gli unici film italiani sull’Algeria: sono diversi i registi italiani che vanno in Algeria, fanno o provano a fare film sul tema, incappando anche nelle maglie della censura, e dialogando intensamente con i primi registi algerini (“Prima di Pontecorvo e Lorenzini: solidarietà militante e nascita del cinema algerino”). Di particolare importanza è *Algeria: anno settimo*, analizzato da Erica Bellia (“Note su un documentario ritrovato”), un altro film, tra l’altro, conservato dall’AAMOD, insieme a diverse altre pellicole che hanno in qualche modo a che fare con l’Algeria (“I film sull’Algeria nel patrimonio AAMOD” di Alice Ortenzi e Paola Scarnati). Un interesse del resto

provato anche dai tanti servizi televisivi che la giovane Rai dedica alla guerra, alcuni con un giovanissimo Piero Angela, e che sono stati recentemente riportati alla luce (ne parla Francesca Maria Cadin in “La memoria dell’Algeria e della lotta per l’indipendenza ritrovata negli archivi Rai”). L’interesse di registi e uomini e donne di cinema nei confronti dell’Algeria va però ben al di là degli anni della guerra. Quando, nel 1968, si tiene il primo congresso mondiale dell’Associazione Internazionale dei Documentaristi nell’Algeri “capitale del terzo mondo”, sono tanti i filmmaker italiani ad andare, tra gli altri Cesare Zavattini, Michele Gandin, Marina Piperno, Florestano Vancini, che ritroviamo nelle foto di Ansano Giannarelli conservate proprio all’AAMOD e qui pubblicate per la prima volta (“1968, un viaggio in Algeria. Le Fotografie di Ansano Giannarelli” di Letizia Cortini). Per completare il quadro delle produzioni militanti di quegli anni (anche non riguardanti l’Algeria), ci è sembrato utile chiedere a Luca Caminati una panoramica su quello che può essere chiamato il cinema anticoloniale italiano (“Per un archivio della cultura cinematografica anticoloniale”).

Ennio Lorenzini è un autore ingiustamente trascurato, autore di un solo film di finzione e di moltissimi documentari di vario tipo. Questo è il primo libro che affronta la sua carriera e i suoi film, senza pretesa di completezza, provando però a colmare almeno un po’ un vuoto. Per questo, oltre a parlare di *Les Mains libres*, abbiamo chiesto a Samuel Antichi di tracciare la parabola di alcuni dei documentari di Lorenzini (“I film documentari”), a Roberto Silvestri di scrivere invece dell’unica opera di finzione (*Quanto è bello lu murire acciso*), e abbiamo recuperato “Un ricordo di Ennio Lorenzini, 1982” di Stefano Calanchi.

Così facendo, questo volume racconta da diversi punti di vista un film ritrovato (*Les Mains libres*) e il suo autore (Ennio Lorenzini), ricostruisce la storia del cinema algerino delle origini e del suo rapporto con l’Italia, e il contesto politico culturale nel quale sono inseriti: la lotta per l’indipendenza dell’Algeria, la solidarietà internazionalista degli anni sessanta, e le relazioni italo-algerine.

Desideriamo ringraziare tutte le autrici e tutti gli autori del volume, che è stato pensato e impostato insieme a Letizia Cortini. Ringraziamo inoltre e naturalmente tutto l’AAMOD, e in particolare Claudio Oliveri e Milena Fiore l’aiuto e il supporto anche tecnico. E poi grazie a Marco Lorenzini, Marina Piperno per l’utilizzo delle

fotografie del Fondo Reiac, l'Istituto nazionale Ferruccio Parri per le fotografie del Comitato Anticoloniale Italiano, Chiara Pittaluga, Damiano Garofalo, Zineb Sedira, Léa Morin, Yasmina Reggard, la Cineteca di Bologna, Gabriele Ragonesi, Simona De Berardinis, Anna Bozzo, Mario Curti, Paolo Noto. Infine, i volumi talvolta nascono a seguito di convegni o seminari. Nel nostro caso, nel corso del lavoro, ci è sembrato utile confrontarci sui temi dell'Annale con alcune delle autrici e degli autori e con altri relatori: ringraziamo quindi chi ha partecipato alla giornata di studi *Algeria-Italia, 1962-2022. Percorsi cinematografici*, che si è tenuta all'AAMOD il 21 luglio 2022.

IL CONTESTO STORICO

L'Algeria di Ben Bella, tra rivoluzione e autoritarismo

Caterina Roggero

In Algeria, all'indomani del cessate-il-fuoco di Evian (19 marzo 1962) dopo sette anni e mezzo di guerra per l'indipendenza, il leader più acclamato dalle masse popolari era ancora Ahmed Ben Bella, uno dei nove "capi storici" del Fronte di liberazione algerino (FLN), l'organizzazione che aveva condotto la lotta sul campo, nonché uno dei tre vice-presidenti del Governo provvisorio della Repubblica algerina (GPRA), il governo in esilio che era stato decisivo nella battaglia combattuta a livello diplomatico. Quella appena conclusasi non era stata una lotta di liberazione come le altre: innanzitutto per l'entità, ovvero la lunga durata (1954-1962) e l'alto numero delle vittime (non il milione di martiri evocato negli anni successivi dalla propaganda algerina, ma comunque una cifra tragica di circa 300-500 mila vittime¹); in secondo luogo, per il suo successo finale sul quale non avrebbe scommesso nessuno (un movimento insurrezionale contro uno dei più potenti eserciti al mondo, che per di più difendeva il possesso di un territorio considerato parte integrante di quello metropolitano, dove vi risiedevano circa un milione di francesi ormai da quasi tre generazioni); infine, per l'ampio sostegno al diritto all'autodeterminazione degli algerini da parte dell'opinione pubblica mondiale, dei principali partiti politici europei, di governi e istituzioni internazionali.

L'alone di combattente rivoluzionario di Ben Bella permaneva

¹ Cfr. X. YACONO, *Les pertes algériennes de 1954 à 1962*, in «Revue de l'Occident Musulman et de la Méditerranée», 1982, 2, pp. 119-134; C.-R. AGERON, *La France en guerre d'Algérie*, Parigi, Musée de l'histoire contemporaine, 1992; K. KATEB, *Européens, "indigènes" et Juifs en Algérie, 1830-1962: Représentations et réalités des populations*, Parigi, Editions de l'Institut National d'études démographiques, 2001; G. PERVILLÉ, *La guerre d'Algérie: combien de morts?* in M. HARBY - B. STORA, *La Guerre d'Algérie, 1954-2004, la fin de l'amnésie*, Parigi, Robert Laffont, 2004, pp. 477-493.

quindi intatto nonostante fosse rimasto per quasi tutta la durata della guerra (dall'ottobre 1956) insieme ad altri quattro compagni (Mohammed Khider, Hocine Aït Ahmed, Mohammed Boudiaf, come lui "capi storici" del FLN, e lo storico Moustafa Lacheraf), lontano dai combattimenti, in una detenzione dorata, dove, peraltro, veniva costantemente consultato dai compagni in lotta e persino dallo stesso Charles De Gaulle, che gli aveva sottoposto il testo degli accordi di Evian per una sua approvazione prima della firma finale. Proprio nel castello di Aunoy (vicino a Parigi) ultima sede della prigionia, il futuro ministro degli Esteri – nonché sesto presidente dell'Algeria – Abdelaziz Bouteflika lo aveva raggiunto per proporgli a nome del colonnello a capo dell'esercito delle frontiere, Houari Boumedienne, di essere l'"uomo dello Stato Maggiore", comando supremo dell'Armata di Liberazione Nazionale (ALN)². Il leader algerino si apprestava a rientrare trionfalmente ad Algeri, certo del tripudio popolare che lo avrebbe accolto a seguito della vittoria ottenuta contro la Francia coloniale. Tuttavia, sarà costretto ad attendere due mesi in più rispetto alla maggior parte dei componenti del GPRA che atterreranno all'aeroporto Maison Blanche di Algeri il giorno dopo il referendum per l'autodeterminazione del 1° luglio 1962. Il suo ingresso nella capitale sarà infatti possibile solo all'inizio di settembre, scortato dall'armata di Boumedienne, al termine di una quasi guerra civile.

Anche se il conflitto intestino si era alla fine risolto a favore del duo Bella-Boumedienne, i profondi dissidi tra gli eroi della guerra e le conseguenti vittime di tale scontro erano stati giudicati negativamente dalla popolazione uscita esausta dopo lunghi anni di morti e violenze nell'eccezionale sforzo contro una potenza imperiale come la Francia. La presa della capitale e del governo dell'Algeria nel settembre 1962 a opera di una sola fazione del movimento nazionalista era stata accolta dalla popolazione decimata e desiderosa di pace con un sospiro di sollievo, misto però a una serpeggiante disillusione per il futuro del paese. Sulle ceneri dell'annoso conflitto e con le ferite ancora aperte dalla lotta fratricida, l'Algeria doveva essere ora rifondata *ex-novo* dopo che per centotrentadue anni era stata il territorio di un'alienante, profondissima e devastante colonizzazione. La

² Cfr. G. P. CALCHI NOVATI - C. ROGGERO, *Storia dell'Algeria indipendente. Dalla guerra di liberazione a Bouteflika*, Milano, Bompiani, 2018, p. 155.

Rivoluzione, com'era stata definita dal FLN la lotta per l'eliminazione del giogo coloniale iniziata il 1° novembre 1954, aveva raggiunto il suo obiettivo primo (anche se su alcuni dossier, come quello fondamentale degli idrocarburi, l'*ex-métropole* sarà ancora dominante per alcuni anni sino alla completa nazionalizzazione del 1971) e si sarebbe ora estesa al capovolgimento totale degli assetti economici e sociali del paese indipendente attraverso l'adozione di un programma di sviluppo socialista.

Il pluralismo soffocato nella nuova Algeria

I dissensi interni al FLN erano risultati chiaramente evidenti al termine della riunione a Tripoli del Consiglio nazionale della Rivoluzione algerina (CNRA) tra la fine di maggio e l'inizio di giugno 1962, durante la quale era stato presentato il primo vero e proprio testo teorico della Rivoluzione in cui si sanciva l'adesione al modello di sviluppo di stampo socialista, base ideologica del nuovo stato indipendente. Durante l'assise Ben Bella aveva spinto per la costituzione di un Ufficio Politico (detto anche *Politbureau*) che avrebbe dovuto surclassare sia l'esecutivo del FLN, il GPRA, al quale sarebbero restati gli Affari esteri, sia l'Esecutivo provvisorio, istituito dagli Accordi di Evian, snobbato dai più, che si sarebbe occupato dei rapporti istituzionali con la Francia e quindi della concretizzazione degli Accordi stessi. Al momento dell'approvazione definitiva dell'Ufficio politico, Benyoucef Ben Khedda, presidente del GPRA, insieme ad altri sette membri del governo – ovvero i protagonisti del negoziato con la Francia che nel nuovo documento programmatico, tenuto segreto sino all'agosto, veniva rimesso in discussione e tacciato di neocolonialismo – si erano opposti, uscendo dalla riunione nella capitale libica sbattendo la porta e abbandonando così tutte le decisioni nell'ambiguità del non-deliberato (anche se ampiamente discusso). La spaccatura riguardava essenzialmente il ruolo delle forze politiche e militari e il loro rapporto reciproco nella gestione dello stato indipendente. All'interno del *coté* militare vi era, inoltre, una divisione ulteriore tra chi aveva combattuto la lotta partigiana giorno per giorno nelle sei regioni (*le wilaya*), sotto la guida di colonnelli dell'ALN locali, e quanti invece erano rimasti nelle basi dell'Est e dell'Ovest al di fuori dei confini, organizzando e inquadrando un esercito regolare, gerarchico e in divisa – che di guerra guerreggiata aveva fatto ben poco – sotto la guida dello Stato Maggiore, istituito

dal CNRA del gennaio 1960, e affidato al colonnello Boumedienne.

Dopo il CNRA di Tripoli era cominciata la resa dei conti che vide alcuni momenti salienti prima dell'affermazione definitiva di Ben Bella: la decisione del GPRA (30 giugno) di destituire il colonnello Boumedienne (e i suoi aggiunti Ali Mendjili e Kaid Ahmed) dal vertice dello Stato Maggiore dell'ALN "per attività criminali" volte a determinare "guerre fratricide"³; la conseguente alzata di scudi del colonnello soldatosi a quel punto ufficialmente con Ben Bella ormai in rotta col GPRA; l'imposizione di forza da parte del leader dell'Ufficio politico come unico organo esecutivo (24 luglio) a Tlemcen, nell'Oranese, a pochi chilometri dalla base dello Stato Maggiore di Oujda (Marocco) e la sua decisione di rimandare le elezioni per l'Assemblea costituente (che con la partecipazione di tutte le anime del movimento avrebbe dovuto gettare le basi di una nuova Algeria pluralista e democratica); l'appello di Belkacem Krim, Mohammed Boudiaf e il colonnello Ouhadj della III *wilaya*, la Cabilia, per la difesa della Rivoluzione attraverso la costituzione di un comitato *ad hoc*; la divisione tra le quattro *wilaya* che dichiararono lealtà al *Politbureau* e quelle di Algeri e della Cabilia che vi si opposero occupando la capitale; infine, l'avanzata delle truppe di Boumedienne (4-5 settembre), che lasciò sul campo un migliaio di algerini morti conducendo Ben Bella alla guida del paese⁴. Un'operazione condotta nella più assoluta legalità dal punto di vista dello Stato Maggiore. A questo proposito uno dei colonnelli che vi partecipò, Mohamed Zerguini, citando in sua difesa le decisioni del CNRA del giugno 1962 e del gennaio 1960, affermò come nelle operazioni furono coinvolti anche alcuni *maquisards* dell'interno (i colonnelli Abbas, Chaabani, col. della VI *wilaya* e Tahar Zbiri, col. della I *wilaya*, ovvero le *wilaya* che appoggiavano Ben Bella). Secondo Zerguini questi erano "tutti autentici moujahidine", aggiungendo che "non era assolutamente il caso nel campo avverso"⁵, ovvero ritenendo non degni dell'eroico epiteto quelle centinaia di partigiani che avevano combattuto la lotta di liberazione, ma che poi si erano rifiutati di sottomettersi all'imposizione di una fazione – essenzialmente militare – su tutte le altre. Il

³ Algeria, in «Oriente Moderno», 42 (1962), 8, p. 708.

⁴ M. HARBI - G. MEYNIER, *Le FLN documents et histoire 1954-1962*, Parigi, Fayard, 2004, p. 413.

⁵ *Ibid.*, p. 414.

conflitto consumatosi nella “crisi dell’estate 1962” segnerà il futuro del paese e la struttura del suo regime sino ai giorni nostri, e nell’immediato lascerà dei segni indelebili nella vita politico-istituzionale dell’Algeria dei successivi tre anni, a causa sia delle divisioni sorte nel movimento di liberazione e solo in parte riassorbitesi con l’avvento al potere di Ben Bella, sia della presenza dietro le quinte dell’esercito come garante del potere politico.

L’elezione dell’Assemblea nazionale costituente che alla fine si svolse il 20 settembre fu la conferma della deriva verso l’unitarismo politico dell’“*équipe* di Tlemcen”. Dalle liste dei candidati preparate dal FLN furono estromessi praticamente tutti gli oppositori dell’Ufficio Politico: personaggi di prim’ordine del movimento nazionalista come Ben Khedda, Abdelhafid Boussouf, Lakhdar Ben Tobbal, Mohammed Ben Yahia, Mohammed Harbi e altri ancora. Epurazioni che avevano avuto di converso l’aumento del peso dei membri dell’esercito, che alla fine risultarono essere 72, su un totale di 196 eletti, poi divenuti 195 a seguito della defezione di Mohammed Boudiaf. L’ex-compagno di detenzione di Ben Bella e leader del FLN, del quale nella prima parte della guerra ne era stato forse il più autorevole rappresentante, aveva manifestato la sua contrarietà all’impiego della forza per l’imposizione dell’Ufficio Politico. Boudiaf fu così il primo degli alti dirigenti del Fronte a dar vita a un movimento d’opposizione, il Partito della rivoluzione socialista (PRS), con un programma ispirato al socialismo scientifico, contro l’improvvisazione e la demagogia che venivano già rimproverate a Ben Bella. Il 25 settembre 1962 il moderato Ferhat Abbas fu nominato presidente dell’Assemblea; il 29 Ben Bella, designato a capo del governo, ottenne il voto di investitura per il suo gabinetto nel quale non figurava un solo ministro dell’ormai defunto GPRA, e l’Esecutivo provvisorio gli trasmise formalmente i poteri.

La necessità di una sola organizzazione partitica autorizzata a operare nella vita politica del paese, guidandolo, era stata ventilata dal Programma di Tripoli, dove tuttavia il FLN era ancora definito come un «partito di massa, forte e cosciente (...) avanguardia delle forze rivoluzionarie del paese (...) basato sull’unità ideologica, politica e organizzativa»⁶, non ancora esattamente un partito unico.

⁶ FLN. *Programma di Tripoli*, in *I documenti ideologici della Rivoluzione algerina*, in «Oriente Moderno», 44 (1964), 6-7, p. 388.

Nell'autunno del 1962 sembrava quindi esserci ancora uno spiraglio per il confronto sul futuro del glorioso FLN. La discussione circa l'organizzazione di un congresso che portasse alla sua trasformazione da movimento nazionalista armato in partito politico strutturato era cominciata proprio durante la celebre riunione del CNRA nella città libica, ma da allora si era arenata più volte. Il consesso in cui si sarebbero dovute confrontare tutte le anime del FLN di governo in un'ottica pluralista non fu convocato in questi fatidici mesi di istituzionalizzazione della nuova Algeria, ma venne continuamente rimandato sino alla primavera 1964, quando ormai molte di quelle teste pensanti del movimento che avevano abbandonato il paese o addirittura avevano ripreso le armi, questa volta contro la deriva autoritaria tutta algerina. Una delle organizzazioni che più teneva alla propria individualità pur nella comune lotta per l'indipendenza e poi per l'edificazione di uno stato socialista era stato il Partito comunista algerino (PCA), nato come un'appendice di quello francese già nel 1936. Durante la guerra, il PCA non aveva mai condannato pubblicamente la posizione del PCF, il quale aveva appoggiato il governo francese nell'utilizzo di ogni mezzo necessario (i "poteri speciali") per contrastare l'insurrezione algerina, ostentando per lo più un marcato atteggiamento di superiorità nei confronti dei nazionalisti algerini tenendo fede alla tesi della "nation en formation"⁷. Il PCA aveva anche partecipato alla guerra di liberazione attraverso l'arruolamento di suoi militanti nell'esercito di liberazione e azioni di mobilitazione soprattutto in ambito cittadino, conformemente alla sua vocazione "operaista". Al contrario dei militanti dei vari movimenti nazionalisti sorti prima della comparsa del FLN che erano confluiti individualmente al suo interno, il PCA non si era mai dissolto e aveva tentato per tutta la durata del conflitto di salvaguardare – talvolta con grande fatica – una propria autonomia organizzativa⁸. Tuttavia, il mantenimento del rapporto con il PCF, unitamente alla predisposizione verso l'ambiente proletario urbano e alla fede nel materialismo marxista-leninista furono all'origine sia della diffidenza nei confronti del PCA di ampie fette della popola-

⁷ Cfr. A. RUSCIO, *Les communistes et l'Algérie. Des origines à la guerre d'indépendance, 1920-1962*, Parigi, Editions la découverte, 2019.

⁸ Cfr. A. DREW, *We are no longer in France. Communists in colonial Algeria*, Manchester - New York, Manchester University Press, 2014.

zione algerina, che del difficile rapporto con i dirigenti del FLN, i quali, dal canto loro, portavano avanti una guerra popolare con forti radicamenti in ambito rurale e con uno spiccato ancoramento alla tradizione arabo-musulmana.

Nei mesi della crisi estiva del FLN, il PCA aveva appoggiato l'Ufficio Politico proprio perché vedeva in questa fazione quella che, almeno a livello propagandistico, basava la propria ideologia sull'anticolonialismo (senza concessioni al neocolonialismo) e sullo sviluppo in senso socialista dell'Algeria indipendente, così come rivelato dal Programma di Tripoli. Restava la questione della salvaguardia del partito in quanto tale all'interno della nuova Algeria. Pur nell'esiguità dei suoi militanti (circa 6000 dopo l'indipendenza) il PCA aveva già dalla sua una pianificazione e un'ideologia ben definite, che mancavano invece al FLN perennemente in attesa del Congresso. Questa superiorità organizzativa preoccupava Ben Bella⁹, che indurì la sua posizione già a inizio novembre 1962 quando ripropose il *refrain* (poco fondato, ma ampiamente diffuso tra la gente) della non effettiva partecipazione dei comunisti alla guerra di liberazione e della loro volontà di salire ora sul carro del vincitore. La definitiva e clamorosa messa al bando del partito, il 29 novembre, fu alla fine motivata da Ben Bella come necessaria: l'esistenza stessa del PCA era un "controsenso" dato che la via socialista era stata già scelta e affermata nel Programma di Tripoli e perché ciò avrebbe voluto dire che sarebbero potuti nascere anche altri partiti, magari di stampo conservatore e quindi contrari alla rivoluzione algerina.

A due mesi dal bando del PCA, la pressione sulle organizzazioni diverse dal FLN si estese al sindacato (legato al PCA), l'Unione generale dei lavoratori algerini, i cui membri della direzione furono sostituiti a forza da delegati scelti dal Fronte¹⁰. Il 28 aprile Ben Bella annunciò la necessità di un'epurazione che avrebbe riguardato "l'amministrazione, ma anche il Partito, l'esercito e le organizzazioni nazionali" per "sormontare molti ostacoli sia sul piano interno che sul piano estero"¹¹. Pochi giorni prima Mohammed Khider si era già dimesso dalla carica di Segretario Generale dell'Ufficio Politico

⁹ Cfr. D. OTTAWAY - M. OTTAWAY, *Algeria: The Politics of a Socialist Revolution*, Berkeley, University of California Press, 1970, p. 91.

¹⁰ *Algeria*, in «Oriente Moderno», 43 (1963), 1-2, p. 121.

¹¹ *Algeria*, in «Oriente Moderno», 43 (1963), 6-7, p. 507.

del FLN in contrasto con la mancata convocazione del Congresso prima della fine del mandato dell'Assemblea costituente, com'era a un certo punto nei piani¹². Il PRS fu messo a tacere con la forza prima attraverso l'arresto di Boudiaf, il 21 giugno, accusato di associazione a delinquere contro lo Stato insieme ad altre tre persone¹³ e poi con lo scioglimento del partito stesso a fine agosto. Ferhat Abbas il 15 agosto 1963 si dimise da presidente dell'Assemblea Costituente. La sua lettera di dimissioni era accompagnata da un lungo documento in cui spiegava le ragioni del suo disaccordo con il governo e l'Ufficio Politico: la Costituzione che alla fine era stata imposta dai quadri del partito ai membri dell'assemblea; la deriva verso il "culto della personalità" e soprattutto la scelta, contenuta nella bozza di Costituzione, del partito unico. Abbas, invece, si dichiarava a favore di «un socialismo umanista conforme all'Islam» che però difendeva anche «la libertà di espressione del pensiero marxista e del Partito comunista»¹⁴.

L'unanimità al servizio della Rivoluzione

“L'autoritarismo e il monolitismo politico, che in parte erano l'altra faccia della disciplina e autodisciplina di guerra e in parte derivavano da una tradizione che subordinava l'individuo al gruppo, sottintendevano che la società coincideva con la nazione e che il riconoscimento di eventuali differenze economiche, sociali e culturali avrebbe messo a repentaglio il bene sommo dell'unità”¹⁵. L'unità indistinta di tutto il popolo nella lotta contro la Francia veniva riproposta ora nella fase di costruzione dell'Algeria. In questo primo anno di governo “provvisorio” in attesa della nuova Costituzione (settembre 1962-settembre 1963) la popolarità di Ben Bella raggiunse l'apice e i sospetti di usurpazione del potere non ebbero più spazio tra le masse, folgorate dai successi politici (meno economici) della versione tutta algerina del socialismo che prese forma attraverso l'esperimento dell'autogestione. L'avvio della riforma agraria fu reso possibile dall'esodo in massa di circa 800 mila *pieds-*

¹² *Algeria*, in «Oriente Moderno», 43 (1963), 4-5, p. 396.

¹³ *Algeria*, in «Oriente Moderno», 43 (1963), 6-7, p. 508.

¹⁴ *Algeria*, in «Oriente Moderno», 43 (1963), 8-9, p. 631.

¹⁵ G. P. CALCHI NOVATI - C. ROGGERO, *Storia dell'Algeria...*, cit, p. 197.

noirs. Questo repentino cambio di scenario, occorso nonostante le rassicurazioni per gli europei e i loro beni contenute negli Accordi di Evian, se privò l'Algeria di tecnici, professionisti, insegnanti e di un personale direttivo per molti aspetti insostituibile, destabilizzando il funzionamento dell'economia e dell'amministrazione, giocò, nell'immediato, a favore di una più equa redistribuzione delle risorse. Due provvedimenti governativi dell'ottobre 1962 che consentirono alle autorità locali di prendere il controllo dei "beni vacanti" – circa un milione di ettari di terreni abbandonati dai coloni – bloccandone anche tutte le transazioni, legalizzarono le attività già in essere di un movimento popolare di riappropriazione delle terre che aveva preso avvio dall'estate 1962. L'autogestione, che si richiamava al modello jugoslavo, cominciò quindi in modo spontaneo ed essenzialmente "dal basso", riuscendo ad assicurare con "l'operazione aratura" il raccolto della primavera-estate 1963. Nello stesso periodo furono espropriate altre terre dei grandi coloni che in teoria non erano state abbandonate, ma che con motivazioni utilizzate per eludere gli impedimenti contenuti negli accordi di Evian ("insufficiente sfruttamento", "pericolo di dimostrazioni popolari", ecc.), furono anch'esse recuperate con determinazione (e l'utilizzo talvolta degli uomini dell'esercito). Si trattava di grandi proprietà dal valore altamente simbolico, come La Trappe, l'enorme azienda agricola dell'ex-senatore Henri Borgeaud, che venne nazionalizzata e il cui castello nel film-documentario *Tronc de Figuier* si dice sarebbe divenuto un museo del colonialismo.

Nel marzo 1963 le aziende collettive furono organizzate come cooperative di produzione, la cui proprietà restava però "sociale" (ovvero "statale") e la cui gestione era affidata ai lavoratori. Lo Stato in quanto pianificatore economico deteneva il controllo e soprattutto il commercio ultimo dei prodotti. La sua presenza era assicurata dal ruolo del Direttore che affiancava il Presidente del Comitato di gestione, composto da tre-undici membri eletti tra quelli del Consiglio allargato, che, a sua volta, era nominato dall'Assemblea generale di tutti i lavoratori. I contadini per lo più analfabeti si ritrovarono pertanto inseriti in un'organizzazione che, da una parte, ne valorizzava il loro ruolo attivo e partecipativo ai fini della gestione effettiva della cooperativa – come si vede in *Tronc de Figuier* nel quale viene ripreso un momento della votazione dei rappresentanti dell'Assemblea – ma dall'altra parte, l'aumento delle norme e delle direttive centrali, i dissidi interni dovuti alla presenza del Direttore, "uomo di città"

legato all'apparato statale, l'impreparazione tecnica e culturale dei lavoratori fecero sì che divenisse sempre più burocraticamente complessa, conflittuale al suo interno e corporativistica nella difesa degli interessi dei propri addetti. Ma soprattutto ciò che impedì un pieno successo del progetto socialista algerino nella fase benbellista fu che la nazionalizzazione si arrestò di fronte agli interessi dei notabili musulmani e della grande proprietà sempre rimaste in mano algerina, e non ci fu un'appropriazione collettiva dei mezzi di produzione, impedendo quindi una più generale e ampia riforma agraria.

L'autunno 1963 fu un periodo critico per l'Algeria a causa della guerra contro il Marocco concomitante con la prima rivolta interna della Cabilia. Le relazioni con la vicina monarchia conservatrice erano state cordiali sino almeno all'estate, ma le rivendicazioni territoriali del sovrano Hassan II e del partito nazionalista Istiqlal, già manifestate durante la guerra d'Algeria, vennero nuovamente a galla. Sul fronte interno, un altro personaggio di punta del FLN, Hocine Aït Ahmed – strenuo sostenitore dell'unitarietà maghrebina nella lotta contro la Francia e leader prestigioso, con un larghissimo seguito in particolare nella sua regione berberofona d'origine, la Cabilia – aveva costituito il Fronte delle Forze Socialiste (FFS). Si trattava di un'organizzazione che nasceva già come clandestina perché insurrezionale, come annunciato in un volantino distribuito all'inizio di settembre 1963, nel quale veniva dichiarato l'obiettivo di: "Istituire una democrazia rivoluzionaria riorganizzando lo Stato sulla base del decentramento democratico, dell'autogestione politica, economica e sociale, e di un forte potere di fiducia e di partecipazione delle masse operaie"¹⁶. L'annuncio arrivava pochi giorni dopo il voto tramite referendum della Costituzione (8 settembre) – dove era codificato il partito unico e ampliato il ruolo dell'esercito, l'Armata Nazionale Popolare (ANP), come non solo garante del territorio ma anche partecipe "alle attività politiche, economiche e sociali del paese nell'ambito del partito" (art.8) – e l'elezione di Ben Bella, unico candidato, il 15 dello stesso mese come presidente della nuova Repubblica popolare e democratica algerina. Il sovrano marocchino che aveva atteso sino alla completa istituzionalizzazione della nuova Algeria indipendente per poter riprendere le trattative sui territori di frontiera contesi aveva cominciato a fare pressione

¹⁶ *Algeria*, in «Oriente Moderno», 43 (1963), 10-12, p. 764.

muovendo le truppe. Il governo di Ben Bella si trovava a quel punto stretto tra due fuochi, che collegava tra loro nella comune minaccia alla sovranità nazionale e alla Rivoluzione stessa: il risvegliarsi delle rivendicazioni marocchine secondo il disegno del Grande Marocco e l'insurrezione cabila, guidata dal FFS e, militarmente, dal colonello Mohand Ou El-Hadj, veterano della resistenza della *wilaya* III dal 1955. Contrariamente alle accuse di Algeri, Aït Ahmed aveva più volte dichiarato pubblicamente che non voleva "effettuare una secessione" aggiungendo: "Non è un territorio che si ribella, è una parte della popolazione algerina che riprende il movimento rivoluzionario interrotto dalla crisi dell'estate scorsa"¹⁷. Ciò che gli interessava era che il suo ex-compagno di cella si sbarazzasse definitivamente di Boumedienne, affinché ci si potesse accordare "tra rivoluzionari", come disse il leader cabilo all'inviato di Ben Bella che in totale segretezza lo aveva raggiunto tra le montagne per trattare¹⁸. Le condizioni di Aït Ahmed erano evidentemente inattuabili, per lo meno per il momento dato che l'equilibrio tra il presidente e il capo di Stato Maggiore reggeva ancora. Ben Bella riuscì alla fine a venire a patti con Ou El-Hadj (ma non con il leader del FFS) per salvare l'unità nazionale e far fronte comune davanti all'attacco del nemico esterno, il Marocco. La "guerra delle sabbie", che avvelenò per la prima volta le relazioni tra i due paesi indipendenti e dimostrò anche la contrapposizione ideologica tra i due regimi, si concluse nell'arco di tre settimane con un nulla di fatto, ma lasciando sul campo da parte algerina 850 vittime, come recentemente dichiarato dal governo algerino¹⁹. Entrambi i contrasti si risolveranno quindi nell'arco dell'autunno 1963, impiegando per la prima volta le forze della neonata e ancora altamente impreparata alla guerra tradizionale ANP di Boumedienne, che comunque dalle prove uscì rafforzata e celebrata come garante della Rivoluzione.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 765-767.

¹⁸ L'inviato speciale di Ben Bella era Hervé Bourges, suo consigliere, che riporta nelle sue memorie il racconto delle trattative segrete con Aït Ahmed. (Cfr. H. BOURGES, *J'ai trop peu de temps à vivre pour perdre ce peu. Abécédaire intime*, Parigi, Le Passeur Editeur, 2016, p. 7.)

¹⁹ *Comunicato del Ministro degli Esteri algerino Ramtane Lamamra*, 24 agosto 2021, in «Algérie Presse Service», consultabile online a <https://www.aps.dz/algerie/126530-declaration-de-lamamra-sur-la-rupture-des-relations-diplomatiques-avec-le-maroc> (consultato il 30 maggio 2022).

Il Capo di Stato Maggiore nonché ministro della Difesa non aveva accolto con favore l'accordo raggiunto da Ben Bella e Ou El-Hadj (che peraltro aveva portato alla spaccatura in due del FFS), ritenendo fosse necessario decapitare il movimento cabilo con più vigore. L'occasione gli fu fornita dalla ripresa dell'insurrezione già nel febbraio 1964. Questa volta la sollevazione fu più partecipata, più lunga e sanguinosa della precedente. Nel luglio si unì ai ribelli anche Boudiaf fondando il Comitato nazionale di difesa della rivoluzione (CNDR) ed estendendo i combattimenti oltre la Grande Cabilia, verso la regione a nord di Costantina, nell'Aurès e aprendo un fronte anche al Sud. Un duro colpo alla rivolta fu segnato con l'arresto l'8 luglio 1964 del colonnello Mohammed Chaabani che guidava le operazioni partigiane. L'ex-comandante della *wilaya* VI fu condannato a morte dalla corte marziale di Orano e quindi giustiziato il 3 settembre. Il 18 ottobre Ben Bella annunciò trionfalmente l'arresto del "traditore" Aït Ahmed insieme ad altri cinque oppositori "controrivoluzionari", mentre le azioni dell'ANP contro la sedizione continuarono nei mesi successivi, impiegando anche una forza aggiunta, la Milizia popolare, approvata dal Comitato centrale del Partito "in difesa delle mete raggiunte dalla Rivoluzione"²⁰. Nell'aprile del 1965 ebbe infine luogo il processo ad Aït Ahmed e agli altri compagni che vennero condannati alla pena capitale, anche se il leader del FFS fu poi graziato la sera dell'Id al Kabir e la sua condanna commutata in carcere a vita²¹.

Sia attraverso le condanne capitali contro il maquis cabilo che

²⁰ *Algeria*, in «Oriente Moderno», 45 (1965), 2, p. 126.

²¹ La Corte Penale Rivoluzionaria condannò il 10 aprile 1965 sedici "controrivoluzionari", sette dei quali in carcere e nove in contumacia. I detenuti erano: Aït Ahmed; Rashid Aït Ahmed (suo nipote); Abd el-Magid Achour (ex direttore del Gabinetto del Ministero della Ricostruzione); Saïd Aïsh (un farmacista di Tizi-Ouzou); Mohammed Ben Ahmed (ex comandante di Moussa); Jean (Giovanni, detto Nino) De Falco (religioso italiano di Varese appartenente al tempo all'ordine dei Padri Bianchi di Michelet); Josette Vaucelle (una donna francese). Gli imputati in contumacia erano: Mohammed Khider, Mohammed Boudiaf, Mahmud Chala, el-Hashimi (o Mohammed) Achour, Mohammed Ben Younes, Suleiman Dehiles (ex colonnello Si Sadiq), Suleiman Amirat, Hussein Ben Asir, Abdelkader Ben Tumi. Aït Ahmed, Ben Ahmed, Dehiles, Khider, Ben Tumi, Ashur, Ben Younes, Boudiaf furono condannati a morte, anche se Aït Ahmed e Ben Ahmed furono graziati pochi giorni dopo la sera dell'Id al Kabir e la loro condanna commutata in ergastolo. Cfr. *Algeria*, in «Oriente Moderno», 45 (1965), 4, p. 376.

con il Congresso del FLN (16-21 aprile 1964: 2000 delegati in rappresentanza di più di 150 mila militanti e di oltre 600 mila aderenti) Ben Bella riuscì a eliminare le opposizioni interne ed esterne al partito, del quale venne nominato Segretario generale. Fu qui adottata la Carta d'Algeri, contenente il programma del FLN nella quale veniva esposta la via algerina al socialismo, che faceva perno sull'esperienza dell'autogestione. Le discussioni del Congresso rivelarono tuttavia l'esistenza di correnti e fazioni divergenti, fra cui di particolare peso era la "fronda" dei militari. Nei mesi successivi Boumedienne e gli alti quadri dell'esercito subiranno una graduale emarginazione, in particolare con il rimpasto ministeriale del dicembre 1964 (che conferì il controllo della gendarmeria al ministero degli Interni guidato anch'esso da Ben Bella) e poi successivamente come conseguenza dei tentativi di riavvicinamento del presidente ai vecchi oppositori. Agli occhi dello Stato Maggiore, da quell'estate 1962 Ben Bella aveva avuto sin troppa autonomia, sconfinando infine nel personalismo dispotico. Per il suo sodale di appena tre anni prima i tempi erano quindi ormai maturi per un controllo più deciso e alla luce del sole dell'esercito sulla vita politica dell'Algeria.

«Bandung capitale del mondo».

Il 1960, l'Algeria e il tempo dell'Africa

Andrea Brazzoduro

*Ma solo la Rivoluzione salva il Passato*¹

A cavallo tra anni cinquanta e anni sessanta, le lotte di decolonizzazione e la fine degli imperi coloniali mettono l'Asia e l'Africa al cuore dell'agenda politica mondiale. In un contesto storico e geopolitico determinato dalla guerra fredda, i paesi in via di decolonizzazione diventano il terreno privilegiato di scontro tra i due blocchi ma allo stesso tempo inceppano progressivamente il meccanismo bipolare. Il così detto «terzo mondo» – secondo l'espressione coniata da Alfred Sauvy nel 1952 – si impone infatti oltre che come categoria geografica ed economica come un progetto politico alternativo. È il momento del socialismo africano, che finisce per destabilizzare – almeno in parte – quella «coesistenza pacifica» su cui si reggeva il patto di spartizione del mondo e del futuro. Non solo perché rappresenta un terzo polo ma anche perché introduce un orizzonte politico ancora in divenire e non direttamente riconducibile all'Unione sovietica. Per citare le righe conclusive del celebre articolo di Sauvy: «questo Terzo Mondo ignorato, sfruttato, disprezzato come il Terzo Stato, vuole, anche lui, essere qualche cosa»². È in questa tempeste che nell'estate del 1961, rispondendo a un lettore della ri-

This project has received funding from the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme under grant agreement No 837297

¹ P.P. Pasolini, *La rabbia*, in *Per il cinema*, a cura di Walter Siti e Franco Zabagli, t. 1, Milano, Mondadori, 2001, p. 384.

² A. SAUVY, *Trois Mondes, une planète*, in «L'Observateur», 14 agosto 1952. Salvo diversa indicazione tutte le trad. sono mie.

vista comunista «Vie Nuove», Pier Paolo Pasolini scrive: «Bandung è la capitale di tre quarti del mondo: è la capitale anche di metà Italia», in riferimento alla città indonesiana dove nel 1955 si erano riuniti 29 paesi afro-asiatici ponendo le basi del movimento dei «non allineati»³. Ernesto De Martino, che aveva recensito su «Paese Sera» *I dannati della terra* di Fanon con un breve scritto dal titolo inequivocabile (*Il risveglio del terzo mondo*) e che in quegli anni era impegnato nel grande cantiere di ricerca sulle apocalissi culturali (con un capitolo previsto su «apocalisse e decolonizzazione»), scrive: «i “fratelli minori” si stanno emancipando, e nel corso del processo di emancipazione hanno innestato nei temi tradizionali nella loro vita culturale un discorso che ha per argomento proprio i “limiti” dei “fratelli maggiori” e della loro cultura. È nata così per l’uomo occidentale una possibilità di riflettersi in un’immagine di sé del tutto desueta, e di tornare su se stesso per vie non ancora percorse dalla sua coscienza»⁴.

A lungo trascurata da una storiografia profondamente eurocentrica, la rilevanza storica dell’Africa e del «terzomondismo» ha cominciato a trovare un’adeguata considerazione solo negli ultimi anni. Con il nuovo millennio è fiorita una stagione di studi che ha fatto propria l’esigenza di «provincializzare l’Europa», per riprendere il titolo particolarmente indovinato del libro dello storico indiano Dipesh Chakrabarty, pubblicato per la prima volta proprio nel 2000⁵. Nel *newspeak* accademico, questo cambiamento di prospettiva va sempre più spesso sotto la categoria di «storia globale»⁶. Al di là delle mode, quello dei «global 1960s» è un approccio che può essere utile soprattutto nella misura in cui ci aiuta a visualizzare diversamente la storia affiancando altre spazialità e punti di contatto e di scontro a categorie e dimensioni più consuete, come quelle degli *area studies* o delle storie nazionali. Una prospettiva globale sui

³ P.P. PASOLINI, *Bandung capitale di mezza Italia*, in «Vie Nuove», 29 luglio 1961.

⁴ E. DE MARTINO, *Promesse e minacce dell’etnologia*, in *Furore simbolo valore*, Feltrinelli, 2002 [1962], p. 108; per la recensione di Fanon cfr. E. DE MARTINO, *Il risveglio del terzo mondo*, in «Paese Sera», 10 luglio 1962.

⁵ D. CHAKRABARTY, *Provincialising Europe. Postcolonial thought and historical difference*, Princeton, Princeton University Press, 2000 (trad. it. *Provincializzare l’Europa*, Milano, Meltemi, 2004).

⁶ Per una ricognizione critica v. A. BRAZZODURO, *Oltre la storia nazionale? Tre risposte alle sfide della global history*, in «Passato e Presente», 37 (2019), 108, pp. 131-148.

lunghi anni 1960 non mira infatti a una narrazione onnicomprensiva (del genere “storia del mondo”), ma piuttosto mira a leggere insieme vicende chiave che normalmente sono studiate (e insegnate) in modo distinto, come ad esempio la decolonizzazione da una parte e la stagione dei movimenti o della conflittualità dall’altra. Se assumiamo infatti tale prospettiva, diventa possibile visualizzare queste due vicende come parti di uno stesso «ciclo», nel senso che gli attribuisce Braudel, e cioè una sequenza storica decisiva che si colloca a un livello intermedio, dove la «schiuma» degli eventi trova un punto di contatto con le mutazioni profonde delle «strutture»⁷.

Anche se Braudel trascurava (sbagliando) gli eventi, il 1960 può essere assunto come un momento fortemente caratterizzante per questa congiuntura. Nell’aprile, a conclusione del *Frammento alla morte* dedicato a Franco Fortini, Pasolini scrive: «ah, il deserto assordato | dal vento, lo stupendo e immondo | sole dell’Africa che illumina il mondo. | | Africa! Unica mia | alternativa»⁸.

Il 1960 è infatti l’«anno dell’Africa», con l’indipendenza di ben 17 nazioni: Benin, Burkina Faso, Camerun, Congo, Costa d’Avorio, Gabon, Madagascar, Mali, Mauritania, Niger, Nigeria, Rep. Centrafricana, Rep. Democratica del Congo, Senegal, Somalia, Tchad, Togo. Appartenevano tutte all’impero francese, tranne il Congo, che era una colonia belga, mentre Nigeria e Somalia erano sotto il dominio inglese. A seguito del mezzo colpo di stato del maggio 1958, in Francia è stato richiamato al potere il generale de Gaulle. Sempre più impantanata nella guerra d’Algeria, dove è concentrato il grosso delle sue forze, la Francia si dota di una nuova Costituzione (imposta dal Generale) che mira realisticamente a “gestire” in modo pacifico le richieste africane attraverso l’espedito della Comunità francese che va a rimpiazzare l’Unione francese, creata dalla Quarta Repubblica nel 1946. Ma l’imbroglio diventa presto evidente e nel 1960 uno dopo l’altro i paesi scelgono l’indipendenza e mettono così

⁷ F. BRAUDEL, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l’époque de Philippe II*, Parigi, Librairie Armand Colin, 1966 (trad. it. *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell’età di Filippo II*, Torino, Einaudi, 1976); su cui v. p. ex. I. WALLERSTEIN, *Braudel, le «Annales» e la storiografia contemporanea*, in «Studi storici», 21 (1980), 1, pp. 5-17.

⁸ P.P. PASOLINI, *Frammento alla morte*, in *La religione del mio tempo*, ora in *Tutte le poesie*, a cura di W. SITI, Milano, Mondadori, 2003, p. 1050; su cui v. G. TRENTO, *Pasolini e l’Africa. L’Africa di Pasolini. Panmeridionalismo e rappresentazioni dell’Africa postcoloniale*, Milano, Mimesis, 2010.

fine a una «Comunità» che se in teoria afferma la volontà di stabilire un rapporto paritario, nella realtà mantiene invece saldamente nelle mani dei francesi tutti i settori strategici (politica estera, difesa, economia e gestione delle materie prime).

L'inabissarsi del sogno della «Plus Grande France» rappresenta per le classi dirigenti e in certa misura anche per ampi settori della società francese un evento traumatico e dunque in larga parte immediatamente rimosso. Nel 1957, il futuro presidente della Repubblica François Mitterrand – all'epoca ministro della Giustizia – non aveva usato perifrasi: «Senza l'Africa, non ci sarà storia della Francia nel XXI secolo»⁹. E tanto più l'impero s'inabissa tanto più s'inasprisce invece la guerra per conservare l'Algeria, «il gioiello dell'impero»: in Francia, infatti, il 1960 è l'«anno dei manifesti»¹⁰. Sono ben diciotto le petizioni che riguardano l'Algeria pubblicate su «Le Monde» nel 1960 (su sessantadue pubblicate tra l'avvento della Quinta Repubblica nel 1958 e la fine della guerra nel 1962). Tra tutte è sicuramente il così detto «manifesto dei 121» a segnare una discontinuità, diventando poi uno degli esempi di *engagement* degli intellettuali più eclatante del secondo dopoguerra¹¹.

Il 6 settembre 1960, un trafiletto di «Le Monde» in ultima pagina riferisce che «121 scrittori, universitari e artisti hanno firmato una petizione sul diritto alla disobbedienza nella guerra d'Algeria». Il quotidiano riporta anche i tre punti programmatici con cui si chiude il manifesto: «Rispettiamo e consideriamo giustificato il rifiuto di prendere le armi contro il popolo algerino». «Rispettiamo e consideriamo giustificato il comportamento dei francesi che pensano sia loro dovere offrire aiuto e protezione agli algerini oppressi in nome del popolo francese». «La causa del popolo algerino, che contribuisce in maniera decisiva a distruggere il sistema coloniale, è la causa di tutti gli uomini liberi»¹².

Tra i 121 primi firmatari – altri si aggiungeranno nei mesi suc-

⁹ Cit. in E. W. SAID, *Culture and Imperialism*, New York, Alfred A. Knopf, 1993, p. 178.

¹⁰ C. BRUN E O. PENOT-LACASSAGNE, *Engagements et déchirements. Les intellectuels et la guerre d'Algérie*, Parigi, Imec-Gallimard, 2012, p. 153.

¹¹ Cfr., in italiano, N. PIANCIOLA, *La guerra d'Algeria e il «manifesto dei 121»*, Roma, Edizioni dell'Asino, 2016. In francese vedi il capitolo *L'intouchable* in A. COHEN-SO-LAL, Sartre. 1905-1980, Parigi, Gallimard, 2019 (n.e.), pp. 694-752

¹² Il trafiletto (appena sette righe) si trova sotto l'articolo *Le procès des membres du «réseau Jeanson» est appelé devant le tribunal militaire*, in «Le Monde», 6 settembre 1960.

cessivi – troviamo molti protagonisti della vita intellettuale del Novecento: scrittori (Marguerite Duras, Robbe-Grillet), poeti (André Breton), partigiani (Vercors), universitari (Pontalis, Vidal-Naquet), editori (François Maspéro, Jérôme Lindon), militanti (Anne e Daniel Guérin), registi (molta nouvelle vague ma non Godard), «Les Temps modernes» (Sartre, Lanzmann), e poi, *en vrac*, Michel Leiris, Edouard Glissant, Pierre Boulez... In Francia, tuttavia, il testo integrale del manifesto (scritto da Maurice Blanchot) ha una circolazione clandestina (sarà pubblicato invece all'estero: in Belgio, negli Stati Uniti, e in Italia da «Tempo Presente», la rivista di Chiaromonte e Silone): «Vérité-Liberté», che lo pubblica nel numero di settembre-ottobre 1960, viene immediatamente sequestrata dalla censura e il direttore responsabile denunciato per incitamento alla diserzione; «Les Temps modernes» del 14 ottobre esce con due pagine bianche perché all'ultimo momento la tipografia si è rifiutata di stampare il manifesto che vi doveva figurare. Alla censura seguiranno misure repressive particolarmente severe, con la denuncia di ventinove firmatari e l'incarcerazione di uno, il giornalista Robert Barrat. A tutti invece è precluso l'accesso a radio e televisione pubbliche, mentre i funzionari sono sospesi (è il caso di Vidal-Naquet) o addirittura licenziati (come Laurent Schwartz, docente al Politecnico). Se dunque pare che de Gaulle, riferendosi a Sartre, abbia detto al suo ministro degli Interni «non si mette in prigione Voltaire», per molti dei firmatari il prezzo da pagare fu comunque alto: la perdita del lavoro e l'impossibilità di trovarne un altro, almeno nel pubblico. Si tratta di un aspetto materiale generalmente trascurato in questa vicenda che viene letta come una pura tenzone ideale ma che invece contribuirà potentemente ad amplificare la ricezione internazionale del «manifesto».

Ben diversa l'accoglienza riservata al «manifesto degli intellettuali francesi» che risponde a quello «dei 121» e li accusa di essere «professori di tradimento» e «apologeti della diserzione». Il 7 ottobre 1960, infatti, il nuovo manifesto è pubblicato integralmente sia da «Le Monde» che da «Le Figaro» con tutti i 185 nomi dei firmatari, e parzialmente da «Combat» e «Paris-Presse l'Intransigeant». Questi «intellettuali francesi» si scagliano contro le «dichiarazioni scandalose» del mese precedente, che «costituiscono la logica conseguenza di una serie di azioni accuratamente preparate e orchestrate da anni contro il nostro paese, contro i valori che rappresenta – e contro l'Occidente. Queste sono l'opera di una “quinta colonna” che prende ispirazione dalla propaganda straniera quando non da parole d'or-

dine internazionali brutalmente dettate e servilmente applicate. Tali condotte non sono cominciate con la guerra in Algeria. È chiaro che la guerra d'Algeria non rappresenta che un episodio; ce ne sono stati altri ieri; ce ne saranno ancora domani». La guerra d'Algeria non è «che un episodio» di uno conflitto ben più vasto. Qualora il messaggio e il terreno di scontro non fosse chiaro, il «manifesto degli intellettuali francesi» si chiude con questa esplicita chiamata alle armi: «Non è ancora troppo tardi. Ma è urgente, per il paese e per i poteri pubblici, aprire gli occhi sulla forma di guerra che ci viene fatta: una guerra sovversiva, condotta, armata e finanziata dallo straniero sul nostro territorio, e che mira alla disgregazione morale e sociale della nazione». Il tema della guerra civile è onnipresente anche se la parola non è mai pronunciata.

Chi sono i 185 primi firmatari di questo secondo manifesto? Sono fondamentalmente uomini di destra, quasi tutti universitari ma anche scrittori e avvocati, per lo più con solide carriere alle spalle (Sorbona, Institut, Académie française...: tutti declinano i propri titoli, a differenza dei «121» che hanno firmato solo con i loro nomi). Se i «121» sono destinati a diventare celebri *maîtres à penser*, nel 1960 è chiaro invece che i firmatari del «manifesto degli intellettuali francesi» rappresentano il gruppo intellettuale non solo numericamente maggioritario ma soprattutto quello che tiene saldamente in mano le istituzioni culturali e contro cui di lì a poco si scaglierà la generazione erede dei «121», cioè quella del 1968. La battaglia pro o contro l'«Algeria francese» rappresenta per certi aspetti una prova generale del Maggio.

In un numero di «Combat» dedicato all'*affaire* dei «121» (6 ottobre 1960), Roland Mousnier, storico e tra i futuri firmatari del «manifesto degli intellettuali francesi», scrive: «La Francia è in guerra. Alcuni dipartimenti francesi, quelli che compongono l'Algeria, sono attaccati da faziosi, strumenti dello straniero, specialmente marxisti-leninisti, che praticano tutti i metodi della guerra sovversiva: calunnia, denigrazione, demoralizzazione, massacro, supplizi, terrore. Il dovere di ogni francese è di battersi su tutti i fronti, per la libertà della Francia e l'integrità del suo territorio. L'appello all'insubordinazione e alla diserzione è un atto di tradimento che deve essere punito come tale. Viva l'Algeria francese!»¹³. Non bisogna infatti di-

¹³ Cit. in J.F. SIRINELLI, *Guerre d'Algérie, guerre des pétitions?*, in *La guerre d'Algérie et les intellectuels français*, a cura di Id. - J.P. Rioux, Bruxelles, Complexe, 1991, pp. 292-293.

menticare che il contesto in cui intervengono questi due manifesti, nell'autunno del 1960, è fortemente determinato dal processo al così detto «réseau Jeanson», e cioè alla rete illegale di sostegno alla lotta degli algerini organizzata in Francia intorno alla figura del filosofo sartriano Francis Jeanson. Il 3 ottobre 1960, quattordici giovani militanti del «réseau» si vedono così comminare «148 anni e 8 mesi di prigione in 125 minuti», come titola «l'Humanité».

Nel quadro mondiale delle lotte di decolonizzazione, la guerra d'Algeria rappresenta infatti uno snodo nevralgico anche perché in Francia – ma non solo – contribuisce a riattivare la memoria della «guerra civile europea» (Traverso) in chiave proattiva e non soltanto commemorativa, una prospettiva che entra rapidamente in polemica con i partiti tradizionali della “vecchia” sinistra che di quella memoria si ergono a guardiani patentati mentre conducono in Algeria una guerra senza quartiere¹⁴. La “nuova” sinistra nasce anche da questo giro di avvenimenti che hanno la propria radice nella decolonizzazione e che, contro la preservazione dello status quo che legittima la guerra fredda, vedono la figura del partigiano riattualizzata dai combattenti delle lotte di liberazione anticoloniali: «Jeune Résistance» è il nome del primo gruppo di opposizione attivo in Francia contro la guerra¹⁵.

Se resta difficile valutare l'impatto reale della «battaglia dei manifesti» dell'autunno 1960, è chiaro che l'insurrezione algerina ha portato la Francia sull'orlo della guerra civile¹⁶. Il piano del conflitto non è infatti soltanto etico-politico, e di lì a poco gli efferati attentati dell'Oas lo dimostreranno ampiamente: tra i tanti attacchi a case editrici e intellettuali di sinistra, resterà nelle memorie la bomba al plastico del 7 febbraio 1962 che doveva colpire André Malraux e invece sfregerà per sempre Delphine Renard, di 4 anni e mezzo. Ma è soprattutto in Algeria che il bilancio della guerra è drammatico, e diventa rapidamente esso stesso terreno di conflitto. Le uniche

V. anche A.M. DURANTON-CRABOL, «Combat» et la guerre d'Algérie, in «Vingtième Siècle», 1993, 40, pp. 86-96.

¹⁴ Cfr. E. TRAVERSO, *A ferro e fuoco. La guerra civile europea, 1914-1945*, Bologna, il Mulino, 2007.

¹⁵ Su cui v. A. BRAZZODURO, “Se un giorno tornasse quell'ora”. La nuova sinistra tra eredità antifascista e terzomondismo, in «Italia contemporanea», 2021, 296, pp. 255-275.

¹⁶ V. G. ANDERSON, *La guerre civile en France, 1958-1962. Du coup d'état gaulliste à la fin de l'OAS*, Parigi, La Fabrique, 2018.

vittime su cui esistono cifre sicure sono militari francesi. I soldati partiti per l'Algeria furono 2,5 milioni; di questi, 1,2 milioni erano soldati di leva. Morirono in 30 mila: una cifra considerevole anche se comparata con la guerra americana in Vietnam (che durò lo stesso numero di anni e fece 58 mila morti, ma su una popolazione di 216 milioni di americani, mentre i francesi all'epoca erano 44 milioni). I morti pieds-noirs, invece, sono ancora oggetto di una contesa che riguarda tanto il loro numero quanto i responsabili. Soprattutto nell'ultima fase della guerra, col parapiglia tragico dell'evacuazione dell'esercito francese e poi con la caotica resa dei conti che caratterizzò alcune zone dopo l'indipendenza, è alle volte difficile attribuire con precisione questi morti agli indipendentisti algerini, al terrorismo indiscriminato dell'Oas che voleva fare dell'Algeria «terra bruciata» o alle forze armate francesi. Fra i pieds-noirs, probabilmente, i morti furono tra i 4-4.500. Opportunamente alimentata dagli imprenditori della memoria, la battaglia delle cifre è centrale nel dispositivo retorico di quanti – come proprio alcune associazioni di pieds-noirs – hanno fatto un elemento identitario dell'accusa alla Francia di averli abbandonati.

Ancora meno consenso esiste a proposito degli harkis, gli algerini che combatterono a fianco dell'esercito francese: secondo alcune delle organizzazioni che li rappresentano i loro morti sarebbero 150.000, mentre la ricerca storica parla più realisticamente di una cifra compresa tra i 5-6.000 o 60-75.000, numeri in ogni caso tutt'altro che trascurabili¹⁷. In Algeria il conteggio è ancora più incerto. La versione ufficiale del Fln rivendica 1,5 milioni di «martiri», mentre la storiografia più seria avanza l'ipotesi di 250-500.000 morti¹⁸. Che ci si debba attenere a una contabilità ipotetica la dice lunga sulla violenza strutturale che ha caratterizzato l'«Algeria francese»: la vita di un «musulmano» doveva valere infinitamente meno di quella di un «europeo» se poteva perdersi così facilmente senza lasciare traccia.

Nell'opinione pubblica italiana, l'eco della guerra era arrivata già almeno dal 1956, con la traduzione dell'inchiesta-denuncia di Colette e Francis Jeanson, *L'Algeria fuorilegge*, pubblicata da Feltrinelli (con una splendida copertina disegnata da Albe Steiner), e poi

¹⁷ Cfr. F.-X. HAUTREUX, *La guerre d'Algérie des harkis 1954-1962*, Parigi, Perrin, 2013.

¹⁸ V. anche J. McDOUGALL, *A History of Algeria*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017, pp. 232-233.

in maniera ancora più esplosiva nel 1958 con la terribile testimonianza che Henri Alleg, sopravvissuto alla tortura dei paracadutisti, aveva fatto uscire di nascosto dal carcere attraverso il suo avvocato e che Einaudi aveva prontamente fatto tradurre (da Paolo Spriano) e pubblicato nella collana dei «libri bianchi» diretta da Raniero Panzieri¹⁹. Nell'ottobre 1960, sarà invece «Tempo Presente», la rivista fondata da Nicola Chiaromonte e Ignazio Silone, a tradurre e diffondere il «manifesto dei 121», presentandolo ai lettori come «un documento di grande importanza»²⁰. Ma «Tempo Presente» non si limitò a rilanciare l'appello dei 121. Nel numero successivo della rivista (novembre 1960), apparve una *Dichiarazione di solidarietà con gli intellettuali francesi*, redatta da Chiaromonte e Vittorini, e segnalata da un vistoso richiamo in prima pagina, che dava il tono dell'iniziativa: *Diritto alla resistenza*²¹. In una breve introduzione redazionale, la rivista chiariva come avessero «ritenuto che il *Manifesto dei 121* esigesse dagli intellettuali degli altri paesi una presa di posizione sul principio stesso che esso proclama e a causa del quale i suoi firmatari sono stati incriminati: il diritto alla disobbedienza»²². In tempo record Chiaromonte e Vittorini riuscirono a raccogliere le firme di oltre cento intellettuali. Agli italiani (impossibile qui ricordarli tutti anche perché sono quasi solo figure di primissimo piano: Argan, Dallapiccola ma poi Berio, Calvino, Ungaretti...) si aggiunsero anche gli inglesi (Isaiah Berlin, Bertrand Russell...) e gli americani (Hannah Arendt e la sua amica Mary McCarthy, ma anche Harold Rosenberg o Mark Rothko...). Al cuore della *Dichiarazione* stava il richiamo esplicito ai fascismi e alla seconda guerra mondiale, riproposto come monito in una chiave di antifascismo riattualizzato dalla guerra d'Algeria: «quando vediamo degli intellettuali perseguitati

¹⁹ C. JEANSON - F. JEANSON, *L'Algeria fuorilegge*, Milano, Feltrinelli, 1956; H. ALLEG, *La tortura. Con uno scritto di Jean-Paul Sartre*, Torino, Einaudi, 1958. V. anche A. BRAZZODURO, *La gauche italienne et la guerre d'indépendance algérienne. Voir/ne pas voir la guerre*, in *La guerre d'Algérie revisitée. Nouvelles générations, nouveaux regards*, Parigi, Karthala, 2015, pp. 331-338.

²⁰ *Dichiarazione sul diritto all'insubordinazione nella guerra d'Algeria*, in «Tempo Presente», V (settembre-ottobre 1960), 9-10, pp. 707-709: 707.

²¹ Su cui v. C. PANIZZA, *Nicola Chiaromonte. Una biografia*, Roma, Donzelli, 2017, pp. 276 e ss.

²² *Diritto alla resistenza. Dichiarazione di solidarietà con gli intellettuali francesi*, in «Tempo Presente», V (novembre 1960), 11, p. 785.

per aver proclamato il diritto del buon cittadino a rifiutare obbedienza a comandi ingiusti, noi non possiamo non ricordare che il fascismo, il nazismo, l'ultima guerra, il dopoguerra di molti paesi tanto di qua che di là dalla cosiddetta cortina di ferro e, per contrapposto, il giudizio di Norimberga, hanno abbondantemente dimostrato come l'esecuzione cieca degli ordini, l'obbedienza prona, il conformarsi all'autorità solo perché tale possono essere criminali, mentre il rifiuto d'obbedienza può diventare non solo un diritto ma un dovere primo. La barbara norma che raccomandava di servire la patria sia che avesse ragione sia che avesse torto dovrebbe essere stata seppellita nei campi di sterminio insieme alle vittime di coloro che non seppero scegliere tra l'obbedienza nella follia e la disobbedienza nella ragione»²³.

Il riferimento antifascista figurava anche nel titolo di una grande opera collettiva esposta a Milano sei mesi dopo, il 5 giugno 1961. Alla galleria Brera c'era stato il vernissage della terza mostra del gruppo «Anti-procès», il cui manifesto era illustrato dal *Grande quadro antifascista collettivo*, opera di sei artisti: Enrico Baj, Roberto Crippa, Gianni Dova, Errò, Jean-Jacques Lebel e Antonio Recalcati²⁴. In un testo del 2001, Baj ricorda che il quadro «fu prodotto da una creatività e da una convergenza spontanea e germinata da un sincero spirito di adesione all'impegno civile dei "121". L'opera, che misura cinque metri per quattro, fu dipinta di getto nel 1961, prima dell'inaugurazione della mostra»²⁵. Riferendosi in particolare alla figura di Breton («un campione di antifascismo e di antitotalitarismo»), Baj sottolinea come «il Manifesto dei 121 travalicò subito le motivazioni algerine da cui traeva origine per collocarsi nel pensiero e nella lotta generale al fascismo, per fascismo intendendosi lo spirito di morte, di guerra, di aggressione, di violenta oppressione totalitaria, praticata mediante l'uso sistematico della tortura, della brutalità poliziesca e del terrorismo»²⁶.

In effetti, su questa grande tela dai tratti espressionisti si poteva chiaramente leggere, in basso a destra, «manifesto dei 121» e, infra-

²³ *Ibid.*, p. 786.

²⁴ Su tutta la vicenda v., R. FLECK - A. GOUEDARD, *Tableau d'Histoire ou histoire d'un tableau?*, in *Grand tableau antifasciste collectif*, a cura di L. CHOLLET, Dagorno, 2000, pp. 65-130.

²⁵ E. BAJ, *Un quadro e il suo sequestro*, in «MicroMega», I (2001), p. 79.

²⁶ *Ibid.*, p. 78.

mezzati da una svastica, i nomi delle città di «SETIF» e «CONSTANTINE» (simboli della feroce repressione francese che, in queste località algerine, nel 1945 e poi nel 1955 aveva fatto migliaia di morti). Con il pretesto che vi figuravano simboli religiosi (si distingueva in particolare la Madonna con Bambino in bocca a un generale e poi papa Giovanni XXIII e il cardinale Ottaviani), la polizia sequestrò l'opera per... «pubblico vilipendio della religione di Stato» (e la «conservò» – «brutalmente accartocciata», lamenta Baj – nei sotterranei del commissariato di polizia di Milano fino al 1987)²⁷.

Pier Paolo Pasolini, che pure non compare tra i firmatari del testo promosso da «Tempo Presente», scrive sul «Il Contemporaneo» (ottobre-novembre 1960) una *Testimonianza per i 121* in sostegno all'appello degli intellettuali francesi a sabotare la guerra contro gli Algerini. In questo breve testo il poeta prende chiaramente partito, pur senza trascurare la complessità della situazione: «Io sono con tutto il cuore per gli algerini», scrive: «sarei pronto ad assumermi qualsiasi responsabilità, in loro favore. Ma anche qui il problema non è semplice, se, com'è ben noto, in Algeria c'è un milione di francesi». Poi loda il coraggio del gesto degli intellettuali francesi, «frutto di una scelta difficile, in cui pure non possono non permanere dei dubbi. E per questo tanto più ammirevole». Infine, Pasolini chiude con una «considerazione amara» che è una chiamata in causa degli intellettuali italiani: «Sarebbero disponibili in Italia 121 intellettuali capaci di un simile atto di coraggio – non letterario, ché di coraggio letterario ce n'è fin troppo! – ma politico e civile? No: io dico che non si troverebbero: forse nemmeno un terzo»²⁸.

L'Algeria troverà un posto d'eccezione – per spazio e intensità – nel documentario-manifesto poetico a cui Pasolini lavora nel 1962-1963: *La Rabbia*. Si tratta di un oggetto filmico anomalo nell'opera pasoliniana, quasi situazionista perché costruito con un sapiente montaggio di soli materiali d'archivio cui si intreccia la «voce in poesia» di Giorgio Bassani che legge il testo di Pasolini. Il poeta è «scontento» e dice la sua rabbia dinnanzi ai problemi del dopoguerra. Tra questi primeggia il colonialismo, «anacronistica violenza di

²⁷ *Ibid.*, p. 80.

²⁸ P. P. PASOLINI, *Testimonianza per i 121*, in «Il Contemporaneo», III (ottobre-novembre 1960), 30-31, ora in *Saggi sulla politica e la società*, a cura di W. SITI - S. DE LAUDE, Milano, Mondadori, 1999, pp. 738-739.

una nazione su un'altra nazione, col suo strascico di martiri e di morti»²⁹. In due delle diverse sequenze dedicate all'Algeria (LII e LIV), Pasolini ricalca la celeberrima *Liberté* di Paul Éluard, pubblicata clandestinamente durante l'occupazione nazista di Parigi (1942). Così mentre sullo schermo scorre una «serie di fotografie di torturati e di seviziati» algerini, la «voce in poesia» recita: «Sui miei stracci sporchi | sulla mia nudità scheletrita | su mia madre zingara | su mio padre pecoraio | scrivo il tuo nome. || Sul mio primo fratello predone | sul mio secondo fratello sciancato | sul mio terzo fratello lustrascarpe | sul mio quarto fratello mendicante | scrivo il tuo nome. || Sui miei compagni della malavita | sui miei compagni mantenuti | sui miei compagni disoccupati | sui miei compagni manovali || scrivo il tuo nome || libertà!»

Segue una sequenza di immagini per contrasto dedicata al putsch pro Algeria francese (13 maggio 1958) guidato da Massu, il macellaio della cosiddetta “battaglia di Algeri” («comizio nero» dice un sottotitolo), e al conseguente ritorno di de Gaulle al potere (con il sibillino «vi ho capiti», del 4 giugno 1958). Poi, di nuovo una sequenza insostenibile di algerini e algerine violentate, torturate. Pasolini-Bassani continua: «Sui nomadi del deserto | sui braccianti di Medina | sui salariati di Orano | sui piccoli impiegati di Algeri | scrivo il tuo nome. || Sulle misere genti di Algeria || sulle popolazioni analfabete dell'Arabia | sulle classi povere dell'Africa | sui popoli schiavi del mondo sottoproletario | scrivo il tuo nome || libertà!»

Non interessa qui discutere dell'eventuale orientalismo «eretico» o «corsaro» di Pasolini, che pure non manca di interrogare il nostro sguardo di oggi³⁰. Interessa piuttosto sottolineare, attraverso l'opera pasoliniana, la centralità della decolonizzazione, e dell'Africa e dell'Algeria in particolare, per le nuove culture politiche che emergono tra la fine degli anni cinquanta e l'inizio degli anni sessanta. Si tratta di una centralità imprescindibile per chi vuole cogliere la discontinuità espressa da quei fermenti politici e culturali, rispetto

²⁹ P.P. PASOLINI, *Appendice a «La rabbia»*, in *Per il cinema*, a cura di W. SITI - F. ZABAGLI, cit., p. 408.

³⁰ Su cui v. L. CAMINATI, *Orientalismo eretico. Pier Paolo Pasolini e il cinema del Terzo Mondo*, Milano, Mondadori, 2007. V. anche N. PERUGINI - F. ZUCCONI, *La Rabbia: Pasolini's Color Ecstasy*, in *Pier Paolo Pasolini. Framed and Unframed. A Thinker for the Twenty-First Century*, a cura di L. PERETTI - K.T. RAIZEN, Londra, Bloomsbury, 2019, pp. 99-110.

ai quali la scoperta del «Colore», «nuova estensione del mondo», segna un punto di non ritorno, anche nella rilettura dei classici rivoluzionari, marxismo in primis³¹. Pasolini, e con lui la generazione della nuova sinistra, connette infatti in una costellazione ideale i partigiani della Resistenza europea al nazifascismo, le lotte di decolonizzazioni e i sottoproletari di un'«Africa» che «comincia alla periferia di Roma, comprende il nostro Meridione, parte della Spagna, la Grecia, gli Stati mediterranei, il Medio Oriente»³². Dice Pasolini-Bassani commentando nella *Rabbia* le immagini degli algerini in festa per la liberazione del loro paese: «Gente di colore, sono i giorni della vittoria | di tutti i partigiani del mondo! | | Gente di colore, sono i giorni della vittoria | che la Resistenza pianta le radici e fonda il futuro!»³³

³¹ P.P. PASOLINI, *La rabbia*, cit., p. 371.

³² ID., «La resistenza negra», in ID., *Letterature negra*, a cura di M. DE ANDRADE, Roma, Editori Riuniti, 1961, p. XXIII.

³³ ID., *La rabbia*, cit., p. 396. Sul «momento 1962» v. M. RAHAL, *Algérie 1962. Une histoire populaire*, Parigi, La Découverte, 2022.

Il terzomondismo in Italia. Dall'Algeria al Vietnam

Tullio Ottolini

Basato su un'ideologia politica rivoluzionaria, riconducibile alle teorie politiche di Frantz Fanon, il terzomondismo fu strettamente connesso con il concetto di Terzo Mondo rivendicato come piattaforma politica mobilitante e alternativa in aperto contrasto con la tendenza all'allineamento imposta dallo scontro bipolare tra USA e URSS. Questa terza via, non allineata, fra le due grandi potenze che lottavano per la supremazia mondiale ebbe grande risonanza soprattutto negli ambienti della Nuova sinistra occidentale che erano rimasti particolarmente delusi dall'URSS e dallo stalinismo. Il terzomondismo però è stato definito sotto le più svariate etichette nel corso degli ultimi decenni perché è un concetto polisemico che designa un fenomeno storico ma anche un campo semantico politicamente connotato, vasto, ricco di sfumature e non sempre privo di tensioni interne. Questa ideologia politica di derivazione marxista trasferiva il ruolo di soggetto rivoluzionario dalla classe operaia dei paesi industrializzati alle masse, spesso contadine, colonizzate del Terzo Mondo. E attribuiva ai movimenti rivoluzionari e di liberazione nazionale di quei paesi una carica emancipatoria universale, in quanto principali attori della rivoluzione mondiale¹.

Per capire il terzomondismo italiano bisogna partire dall'Algeria. Come ha ben sottolineato lo storico dell'Africa Gian Paolo Calchi Novati, «l'impegno con cui l'Italia partecipò poi alle lotte dei popoli in via di decolonizzazione, alla seconda fase della guerra in-

¹ Sul concetto di Terzo Mondo, come progetto politico mobilitante sviluppatosi alla fine degli anni Cinquanta, e sull'analisi approfondita del concetto polisemico di terzomondismo mi permetto di rimandare al cap. 1 della mia tesi di dottorato T. OTTOLINI, *Dal soutien alla cooperazione. Il terzomondismo in Italia fra il Centro di Documentazione "Frantz Fanon" e il Movimento Liberazione e Sviluppo*, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, 2018.

docinese, alla causa della rivoluzione palestinese o ai drammi del Cile o del Salvador, [fu] anche il prodotto della scossa algerina»². Il 1° novembre 1954 il *Front de Libération Nationale* aveva lanciato l'insurrezione armata contro il potere coloniale francese e aveva dato inizio a quella che sarebbe progressivamente diventata una sanguinosa ed estenuante guerra d'indipendenza durata novantadue mesi. La feroce repressione, messa in atto indiscriminatamente sull'intera popolazione algerina dal governo francese fin dagli albori della ribellione, spinse progressivamente a maturare una coscienza politica in strati sempre più ampi della popolazione, facendo crescere a dismisura il sostegno popolare ai partigiani, quelli che in algerino venivano chiamati *Moudjahid*³. Questa interminabile guerra coloniale suscitò crescente sgomento in tutta Europa. In particolare a partire dal diffondersi delle notizie, delle inchieste e delle rivelazioni sull'uso generalizzato della tortura da parte dell'esercito francese⁴. Il sostegno e l'attenzione che ricevette la causa algerina al suo apice, nel biennio 1960-1962, a livello internazionale fu decisamente vasto⁵. All'interno di questa attenzione internazionale l'Italia ebbe un ruolo di primo piano.

La guerra d'indipendenza algerina, come ricorda Nicola Labanca, «suscitò una grande emozione nella Penisola e soprattutto negli ambienti antimperialisti e anticolonialisti» perché «l'Italia non aveva avuto una decolonizzazione dei propri possedimenti d'Oltremare, e

² G.P. CALCHI NOVATI, *Italia e Algeria: prospettive di un rapporto*, in *Italia e Algeria: aspetti storici di un'amicizia mediterranea*, a cura di R.H. RAINERO, Milano, Marzorati 1982, pp. 587-588.

³ Termine che diede il nome anche al quotidiano del Fln stampato e distribuito a Tunisi, sede del Governo Provvisorio della Repubblica Algerina (GPRA), con cui collaborò anche lo stesso Fanon.

⁴ In particolare si veda H. ALLEG, *La tortura*, Torino, Einaudi, 1958; P. AUSSARESSES, *Services spéciaux, Algérie 1955-1957. Mon témoignage sur la torture*, Parigi, Perrin, 2001; P. VIDAL - NAQUET, *L'affaire Audin (1957-1978)*, Parigi, Éditions de Minuit, 1989; ID., *La Torture dans la République: essai d'histoire et de politique contemporaine (1954-1962)*, Parigi, Éditions de Minuit, 1998; ID., *Les Crimes de l'armée française Algérie 1954-1962*, Parigi, La Découverte 2001.

⁵ Cfr. M. VON BULOW, *West Germany, Cold War Europe and the Algerian War*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016; D. CARRON, *La Suisse et la Guerre d'Indépendance Algérienne (1954 - 1962)*, Losanna, Antipodes, 2013; B. BAGNATO, *L'Italia e la Guerra d'Algeria (1954 - 1962)*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2012; per il sostegno dell'Italia in particolare vedi: *Italia e Algeria...*, a cura di R.H. RAINERO, citata.

viveva quella dell'Algeria con passione. [...] Il segnale più chiaro di questa attenzione italiana all'Algeria [venne] però dal gran numero delle traduzioni»⁶ e dei reportage di inviati speciali italiani che seguirono direttamente e personalmente con apprensione e partecipazione la guerra d'indipendenza, facendo vivere ai lettori italiani questo conflitto da molto vicino e veicolando altresì un chiaro messaggio di denuncia⁷. Ormai noto è il caso del volume di Henri Alleg *La question* (1958), censurato in Francia e tradotto in Italia da Einaudi.

Visto che il Partito Comunista Italiano doveva tenere costantemente conto del delicato rapporto con il partito fratello francese, il PCF (che aveva un atteggiamento a dir poco ambiguo sull'indipendenza algerina)⁸, fu il Partito Socialista che funse sostanzialmente

⁶ *La guerra d'Algeria e l'opinione pubblica italiana*, a cura di N. LABANCA, in B. STORA, *La guerra d'Algeria*, Bologna, il Mulino, 2009², p. 154. Tra le numerose trad. sul tema vanno segnalate: C. JEANSON - F. JEANSON, *Algeria fuorilegge*, Milano, Feltrinelli, 1956; *La Rivoluzione algerina. Problemi aspetti e testimonianze della lotta per l'indipendenza*, a cura di A. FRANZA, Milano, Feltrinelli, 1959; D. DARBOIS - P. VIGNEAU, *Gli algerini in guerra*, Milano, Feltrinelli, 1961; *La rivoluzione algerina nei suoi documenti*, a cura di A. MANDOUZE, Torino, Einaudi, 1961; F. ABBAS, *Guerra e rivoluzione in Algeria: dentro la notte del colonialismo*, Firenze, Vallecchi Editore, 1963.

⁷ I. FIORE, *Cose viste in Algeria*, Roma, Opere nuove, 1956; A. M. MORTILLA, *Fiamme sull'Algeria. Le avventure di un giornalista tra i partigiani algerini*, Milano, Gastaldi, 1957; R. UBOLDI, *Servizio proibito*, Torino, Einaudi, 1958, questo vol. raccolse le corrispondenze uscite a puntate in precedenza su «l'Avanti!»; *Algeria anno sette*, Milano, Edizioni Avanti!, 1961; E. ROGATI, *La seconda rivoluzione algerina*, Roma, Opere Nuove, 1965. Senza dimenticare le quotidiane o settimanali corrispondenze di S. Tutino inviato de «l'Unità» a Parigi e poi a Tunisi, di B. Valli per «il Giorno» e di I. Pietra per il «Corriere della Sera», solo per citarne i principali cronisti.

⁸ Sull'atteggiamento del Pci cfr. P. BORRUSO, *Il Pci e l'Africa indipendente. Apogeo e crisi di un'utopia socialista (1956-1989)*, Milano, Mondadori Education, 2009; M. GALEAZZI, *Il Pci e il Movimento dei paesi non allineati (1955-1975)*, Milano, Franco Angeli, 2011; sul caso specifico della guerra d'Algeria v. S. POLLUTRI, *I rapporti fra l'Italia e l'Algeria durante la guerra d'Algeria (1954 - 1962). Il caso del Partito Comunista Italiano e la stampa comunista*, [Tesi di laurea], Università degli Studi di Urbino, a.a. 1994-1995; mi permetto inoltre di rimandare alla mia tesi di laurea: T. OTTOLINI, *La guerra d'Algeria...*, cit., in particolare cap. IV *L'Italia e la guerra di indipendenza algerina. Le diverse prese di posizione in favore della lotta del popolo algerino*. A titolo di ex. basti ricordare come S. Tutino, inviato de «l'Unità» a Parigi, fu redarguito, privatamente, da Amendola e Pajetta della direzione del Pci per avere criticato sulle colonne del quotidiano il Pcf sollevando un certo malcontento oltralpe riversatosi di conseguenza su Botteghe Oscure; v. S. TUTINO, *L'occhio del barracuda*, Milano, Feltrinelli, 1995, pp. 117-118. V. infine M. GIOVANA, *Partiti e opinione pubblica in Italia di fronte alla guerra d'Algeria*, in «Studi piacentini», 1991, 10, pp. 49-82.

da «capofila delle sinistre italiane nell'appoggio all'azione internazionale degli indipendentisti»⁹ algerini. Oltre alla pubblicistica di partito, anche la rivista fondata dal "socialista critico" Lelio Basso nel 1958 «Problemi del socialismo» si era schierata a favore dell'indipendenza algerina e aveva ospitato sulle sue pagine interventi di intellettuali, come d'altronde aveva fatto «il Ponte». Basso stesso fu molto attivo, visitando sicuramente l'Algeria dopo l'indipendenza, e partecipando, tra le altre cose, al Comitato Anticoloniale Italiano¹⁰.

Nessun giovane italiano tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta, a differenza dei coetanei francesi, fu costretto ad affrontare la tragedia umana della guerra ed essere richiamato alle armi oppure obbligato a svolgere il proprio servizio di leva reprimendo ferocemente un legittimo movimento indipendentista. Ciononostante l'aggravarsi del dramma algerino segnò le coscienze anche di numerosissimi giovani italiani che proprio all'inizio degli anni Sessanta stavano emergendo come «gruppo sociale quantitativamente incisivo, e dunque anche potenzialmente passibile di tramutarsi in attore collettivo»¹¹. Ancora Calchi Novati nota: «L'Algeria, la lotta di liberazione per impulso e sotto la guida del fln, ha avuto una parte importante nella formazione della mia coscienza civile e politica. Le sofferenze dell'Algeria stavano modificando i rapporti di forza nel mondo a favore della giustizia e della libertà aiutando i popoli arabi e africani ma anche noi in Europa a capire i problemi del colonialismo e dell'anticolonialismo»¹². E Bernardo Valli – che alla fine degli anni Cinquanta era un giovane e intraprendente giornalista che da Algeri (e poi da Tunisi) seguiva il conflitto come corrispondente per «il Giorno» – ha messo in luce retrospettivamente come la decolonizzazione del Terzo Mondo lo avesse coinvolto personalmente e come al suo interno egli fosse stato colpito dalla guerra indipendentista algerina, una battaglia che egli riteneva «giusta» senza esitazioni¹³.

⁹ *Ibid.* 1991, 10, p. 63.

¹⁰ Come testimonia un film presente nell'Archivio dell'Aamod (cfr. il contributo di Paola Scarnati nel presente vol.). Sul Cai v. anche gli articoli di Erica Bellia e Andrea Torre ancora all'interno di questo vol.

¹¹ M. TOLOMELLI, *Il Sessantotto. Una breve storia*, Roma, Carocci, 2008., p. 30.

¹² G.P. CALCHI NOVATI, *Storia dell'Algeria indipendente*, Milano, Bompiani, 1998, p.7.

¹³ «La decolonizzazione era esaltante, ed era esaltante vivere e descrivere uno dei processi più rilevanti del nostro tempo: l'ingresso nella storia di centinaia di milioni

L'interesse per l'Algeria e lo spirito di solidarietà che si diffuse progressivamente fu sicuramente agevolato dal quotidiano fondato da Cino del Duca, e finanziato dall'ENI, per il quale Valli lavorò. Infatti in quegli anni «il Giorno» iniziava a mostrare un nuovo tipo di attenzione e interesse per la decolonizzazione e più in generale per il Terzo Mondo e le sue vicende, in totale controtendenza con i principali quotidiani dell'epoca¹⁴. Un ulteriore testimonianza dell'ambiente politico culturale dell'epoca ci è fornita da Uliano Lucas, uno dei maggiori foto-giornalisti italiani¹⁵. All'epoca non ancora ventenne, Lucas attribuisce un ruolo fondamentale al conflitto alge-

di individui, la nascita di decine di Stati, la fine del colonialismo classico, una nuova suddivisione del potere sul nostro pianeta. [...] Il reporter che insegue la decolonizzazione è un inviato nel Terzo Mondo nel senso più largo dell'espressione. Questo era appunto il mio caso. [...] Ero per l'indipendenza dell'Algeria e per l'emancipazione di tutti i popoli colonizzati. Senza riserve. Ero convinto che quel processo, come si usa dire, fosse iscritto nella storia. Non tutti lo riconoscevano e l'accettavano. Per alcuni gli eserciti coloniali erano i difensori della civiltà e i guerriglieri irredentisti dei «selvaggi al servizio di Mosca». Per me c'erano gli oppressori e gli eroi. [...] Ero dunque partigiano, ma credo onesto. È possibile? Non avevo dubbi su chi avesse ragione, ma elencavo o cercavo di elencare le notizie con scrupolo.» (B. VALLI, *La decolonizzazione e i problemi del Mediterraneo: esperienze di un giornalista*, in *Giornalismo italiano e vita internazionale*, a cura di S. ROMANO, Milano, Jaca Book, 1989, pp. 155-158.)

¹⁴ Nel periodo della decolonizzazione alcuni giornali – penso in particolare al «Corriere della Sera», che allora era il più importante – presentavano l'esercito francese in Algeria come il difensore della civiltà occidentale. Perlomeno all'inizio. Il collega che seguì la conferenza di Bandung descrisse un gruppo di semi-selvaggi che «pretendevano fare della politica. [...] «il Giorno» era un quotidiano particolarmente sensibile al processo di decolonizzazione. Con Pietra, succeduto a Baldacci [alla direzione], l'attenzione verso il Terzo Mondo aumentò». (*Ibid.*, p. 167.)

¹⁵ «Uliano Lucas è nato a Milano nel 1942 da Giorgio Agliani e Adele Lucas Negri. Il padre, operaio antifascista ex-confinato a Ponza, fu fra i primi organizzatori di formazioni partigiane dopo l'8 settembre per poi diventare, nel dopoguerra, produttore cinematografico per conto della neonata anpi. Uliano frequentò i Convitti della Rinascita per poi esserne espulso. Formatosi nell'ambiente intellettuale dell'Accademia legato agli storici bar Genis e Giamaica. Allievo di Mario Dondero e Ugo Mulas, rimase fotografo freelance per quasi tutta la vita. Ha lavorato a lungo in Africa seguendo la decolonizzazione e le guerre di liberazione; ha documentato la vita degli emigranti in Europa, la contestazione studentesca, il mondo del lavoro e le sue trasformazioni. Collaboratore di numerose riviste come «Tempo», «Vie Nuove», «Konkret», «Jeune Afrique», «L'Espresso» e altri ancora. Alcune delle sue fotografie hanno fatto la storia della fotografia italiana.» (L. MIODINI, *Uliano Lucas*, Milano-Torino, Bruno Mondadori, 2012, *passim.*) Per approfondire Cfr. il sitoweb di Uliano Lucas <http://www.ulianolucas.it/> (consultato il 2 settembre 2022).

rino nella sua personale maturazione politica¹⁶, in parte grazie alla frequentazione con Mario Dondero e ancora a «il Giorno»¹⁷.

Nella partecipazione emotiva e ideale degli italiani alla lotta indipendentista algerina emerge con evidenza il fattore interpretativo che, rimandava all'esperienza della Resistenza¹⁸. La brutale repressione francese, e l'uso indiscriminato della tortura infatti portarono alla memoria, sia dei francesi che degli italiani, la passata occupazione nazista i suoi metodi repressivi inumani. La lotta indipendentista algerina assumeva in questo modo agli occhi di molti italiani i tratti famigliari della guerra di Resistenza antifascista. Il paragone tra partigiani italiani e indipendentisti algerini divenne presto molto frequente. Lucas ha testimoniato esplicitamente in questo senso: «Il movimento di liberazione in Algeria [...] ha iniziato a coinvolgerci come una continuità [della] Resistenza. Per me è stato questo insomma. [...] Una scelta di continuità praticamente con quello che era stata la lotta al nazismo, insomma... [...] la guerra non era finita l'otto maggio [1945], la guerra per l'emancipazione, insomma tutte queste cose, dovevano continuare»¹⁹.

Questo meccanismo fu certamente influenzato dalla particolare congiuntura politico-sociale interna culminata con gli «eventi del luglio 1960» che avevano portato alla «scoperta di nuovi contenuti intrinseci al concetto di antifascismo da parte delle fasce più giovani della popolazione»²⁰. Se il luglio 1960 significò per questi giovani acquisire «coscienza del fascismo nella sua qualità di fenomeno non definitivamente sconfitto, ma, al contrario, come possibilità sempre latente, dunque come opzione del presente»²¹, allo stesso modo la

¹⁶ Dichiarazione di U. Lucas intervistato a Saronno il 8 febbraio 2016.

¹⁷ «Per tutta la crisi congolese, «il Giorno» è stato straordinario, fantastico. [...] Quello che [aprì] praticamente la storia del Terzo Mondo [...] o comunque [iniziò] a scrivere in un determinato modo.» Dichiarazione di U. Lucas intervistato a Saronno il 8 febbraio 2016.

¹⁸ V. su questo tema anche A. BRAZZODURO, *Algeria, Antifascism, and Third Worldism: An Anticolonial Genealogy of the Western European New Left (Algeria, France, Italy, 1957-1975)*, in «The Journal of Imperial and Commonwealth History», 2020, 48.5, p. 964; N. SRIVASTAVA, *Italian Colonialism and Resistances to Empire, 1930-1970*, Londra, Palgrave Macmillan, 2018.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ M. TOLOMELLI, *Antifascismo e movimenti. I casi italiano e tedesco*, in *Antifascismo e identità europea*, a cura di A. DE BERNARDI - P. FERRARI, Roma, Carocci, 2004, p. 381.

²¹ *Ibidem*.

guerra degli indipendentisti algerini fornì un teatro concreto in cui la Resistenza contro un certo fascismo andava combattuta armi alla mano e per questo motivo dall'Italia andava sostenuta. Tant'è vero che per molti di quelli che la Resistenza l'avevano combattuta personalmente, l'Algeria comportò un vero e proprio flash-back provocando di conseguenza un'immedesimazione immediata con gli algerini combattenti per la propria libertà. È interessante in questo senso la vicenda di Mario Giovana, ex comandante partigiano e poi giornalista dell'«Avanti!» e di «Mondo Nuovo», che nel 1957 si recò una prima volta in Algeria come inviato del PSI per una «missione informativa e tecnica presso il FLN»²². Primo giornalista europeo a entrare in contatto con l'Aln e a seguirne le attività militari in zona d'operazioni²³ si era addirittura ritrovato «a combattere e a rischiare la vita per il Fronte di Liberazione Nazionale nella guerra ai francesi»²⁴. Scrive retrospettivamente in un saggio: «Sono trascorsi venticinque anni dai giorni miei in Algeria e gli appunti scritti allora non mi pare aggiungano alcunché alla pellicola tersa e lineare di figure, paesaggi, scene in sbalzo che mi scorre alla mente senza dissolvenze. Non è misteriosa la ragione di questa vivezza di ricordi; mi ritrovai, dodici anni più tardi e mille chilometri più in là, in una dimensione conosciuta e fortemente interiorizzata della mia esistenza: la guerriglia dei partigiani, la «guerra dei poveri», secondo la felice definizione che ne è stata data»²⁵.

Quattro anni dopo quell'esperienza la guerra non era ancora finita mentre l'interesse in Italia era abbondantemente cresciuto. Per questo motivo Giovana si recò nuovamente in Algeria, questa volta con parte del gruppo torinese Cantacronache: Michele L. Straniero, Sergio Liberovici ed Emilio Jona. Nel frattempo, nel 1958 per l'esattezza, Einaudi aveva pubblicato un volume che raccoglieva tutti i reportage dall'Algeria di Raffaello Uboldi²⁶ usciti precedentemente

²² Cfr. M. NOVELLI, *Addio a Mario Giovana partigiano intellettuale*, in «la Repubblica», 28.10.2009, consultabile anche online a <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2009/10/28/addio-mario-giovana-partigiano-intellettuale.html> (consultato il 28 febbraio 2018.)

²³ Cfr. *Algeria anno sette*, a cura di M. GIOVANA, citata.

²⁴ Cfr. M. NOVELLI, *Addio Mario Giovana*, citata.

²⁵ M. GIOVANA, *La memoria di una lotta*, in *Italia e Algeria...* a cura di R.H. RAINERO, cit., p. 277.

²⁶ Cfr. R. UBOLDI, *Servizio proibito*, Torino, Einaudi, 1958.

sull'«Avanti!» e su «France Observateur» poi sequestrati in Francia. L'inviato speciale si era aggregato a una colonna di soldati dell'ALN e ne aveva documentato la quotidianità, le motivazioni ideali, ma anche le emozioni più crude che accompagnavano la vita in clandestinità di questi guerriglieri. Un approccio diretto mirato a dare voce agli algerini, permettere loro di narrarsi e spiegare la loro esperienza di lotta²⁷. Sulle orme dell'operazione di Uboldi, nel 1961 Giovana e il gruppo dei Cantacronache, al rientro dal loro viaggio in Algeria, diedero alle stampe un volume che aveva il duplice scopo di «fornire un panorama piuttosto vasto delle vicende che hanno portato al conflitto algerino, con un riassunto a grandi tratti delle tappe della colonizzazione francese in Algeria, dei precedenti politici da cui è scaturita la rivoluzione, della fisionomia e degli obiettivi del moto di resistenza; offrire alcune testimonianze vive, dirette, sugli uomini, gli orientamenti e le esperienze della lotta di liberazione del popolo algerino»²⁸.

La figura più importante, e già analizzata altrove, è senz'altro quella di Giovanni Pirelli, un «autentico rivoluzionario» secondo la felice definizione di Cesare Bermanni²⁹, erede della famiglia industriale che scelse invece la via della politica e della cultura. Fu il suo personale impegno terzomondista che l'avrebbe portato più volte in paesi attraversati da lotte anticoloniali e a entrare in diretto contatto con leader e dirigenti del movimento terzomondista mondiale, tra cui Frantz Fanon, Amilcar Cabral e Agostinho Neto solo per citarne alcuni.

Pirelli sfruttò la propria posizione sociale e il proprio agio economico per sostenere intellettualmente e concretamente l'indipendenza dell'Algeria prima e la causa terzomondista poi. Amico e col-

²⁷ In realtà il primo ad avere tentato di dare voce ai partigiani algerini era stato Armando Mortilla nel 1956, ma il suo volume non aveva avuto la stessa fortuna di quello di Uboldi. Giovanni Pirelli nel 1961 nell'introduzione alla traduzione del volume di Mandouze, infatti attribuito a Uboldi il merito di essere stato il primo ad «andare “di là”, nelle Wilaya del Fln, vedere, interrogare, riferire al pubblico “di qua”», cfr. G. PIRELLI, *Introduzione*, in *La rivoluzione algerina nei suoi documenti. Le posizioni teoriche, i programmi, gli obiettivi*, a cura di A. MANDOUZE, Torino, Einaudi 1961, p. 12.

²⁸ *Algeria anno sette*, a cura di M. GIOVANA, cit., p. 5.

²⁹ Per riprendere la felice definizione adottata da Cesare Bermanni nel titolo della biografia di Pirelli. (Cfr. C. BERMANI, *Giovanni Pirelli. Un autentico rivoluzionario*, Pistoia, Centro di Documentazione di Pistoia, 2011.)

laboratore, oltreché azionista, della casa editrice fondata da Giulio Einaudi, fu il principale promotore dell'interesse algerino e terzo-mondista della casa editrice. Si recò più volte in Tunisia, dove dal 1958 aveva sede il GPRA, ed entrò in contatto diretto con la rivoluzione algerina, oltre che con le reti di sostegno francesi al FLN. Uno dei suoi più grandi meriti è stato quello di avere introdotto nel panorama editoriale e culturale italiano l'opera e la figura di Frantz Fanon³⁰.

Per quanto riguarda la guerra indipendentista algerina l'interesse e il sostegno di Pirelli al FLN fu molto consistente «tanto dal punto di vista logistico e finanziario quanto dal punto di vista editoriale»³¹. Stanco di sentir parlare, analizzare, interpretare e raccontare la lotta degli algerini dagli europei, dai “bianchi”, e convinto invece che gli unici qualificati a parlare della propria esperienza, che si stava delineando come rivoluzionaria, fossero gli algerini, si immerse a capofitto in un'immensa ricerca di documenti algerini. Dopo due anni di intense ricerche avrebbe visto la luce il volume, curato con Patrick Kessel, *Lettere della rivoluzione algerina*³², il quale raccoglieva un'enorme quantità di documenti privati, principalmente lettere algerine di denuncia, che testimoniavano la nascita di una coscienza e di un movimento rivoluzionario popolare in Algeria attraverso una trasformazione collettiva dei soggetti sottoposti alla repressione francese. Contemporaneamente portò avanti assieme all'amico

³⁰ Gli studi riguardo questo coinvolgimento di Pirelli nella diffusione internazionale dell'opera e del pensiero di Fanon stanno ormai fiorendo prosperi. Si vedano in particolare i lavori di Srivastava: N. SRIVASTAVA, *Italian Colonialism and Resistances to Empire, 1930-1970*, Londra, Palgrave Macmillan, 2018, in particolare cap. 7, pp. 233-262; ID., *Translating Resistance: Fanon and Radical Italy 1960-1970, Translating Frantz Fanon Across Continents and Languages*, a cura di K. BATCHELOR - S. HARDING, New York, Routledge, 2017; N. SRIVASTAVA, *Le Fanon italien: révélation d'une histoire éditoriale enfouie*, in (Frantz Fanon, *Écrits sur l'aliénation et la liberté, Oeuvres II*, a cura di J. KHALFA - R. YOUNG, Parigi, La Découverte, 2015, pp. 565-583 e I. MORDIGLIA, *La voce di Fanon. Letture italiane de I dannati della terra (1962-1971)*, in «Passato e Presente», 2012, 85, pp. 142-158.

³¹ M. SCOTTI, *Vita di Giovanni Pirelli. Tra cultura e impegno militante*, Roma, Donzelli, 2018.

³² Pubblicato contemporaneamente da Einaudi in Italia e Maspero in Francia: cfr. *Lettere della rivoluzione algerina*, a cura di P. KESSEL - G. PIRELLI, Torino, Einaudi 1963; ID., *Le peuple algérien et la guerre. Lettres et témoignages 1954 - 1962*, Parigi, Maspero, 1963.

Jacques Charby³³ e ai consigli di Frantz Fanon³⁴ una raccolta di testimonianze di bambini orfani ospitati nei campi profughi sui confini con la Tunisia e il Marocco, che uscì con il titolo: *Racconti di bambini d'Algeria*³⁵. Nel 1961 la sua attività per l'Algeria fu molto febbrile, oltre ad essere coinvolto molto intensamente nelle due ricerche già citate, curò la pubblicazione sempre per Einaudi del volume di André Mandouze *La rivoluzione algerina nei suoi documenti*. Sfruttando uno dei suoi viaggi in Tunisia curò un reportage per «Mondo Nuovo» dal titolo *L'Algeria tra la guerra e la pace* uscito il 9 aprile 1961³⁶. Sempre quell'anno pubblicò sulla «Rivista storica del socialismo» una *Bibliografia della stampa della rivoluzione algerina*³⁷. Il '61 fu anche l'anno di pubblicazione, da parte di Maspero in Francia, de *I dannati della terra* di Fanon a cui Pirelli, tramite il suo legame personale con l'autore e l'editore francese, assicurò un'immediata traduzione e pubblicazione italiana targata Einaudi³⁸ pochi mesi dopo. Questa consistente attività intellettuale gli fu consentita non solo dall'agio economico in cui verteva derivante dalla posizione finanziaria della famiglia come già accennato, ma soprattutto dalla smisurata rete di conoscenze e amicizie transnazionali che gli permisero anche di impegnarsi concretamente nel sostegno diretto al FLN e organizzare una piccola rete clandestina in collaborazione con quelle francesi e svizzera.

Pirelli ebbe un ruolo fattivo anche nel collaborare con quei «gruppi francesi di aiuto pratico non emanati da nessuna associazione o partito preesistente, quelli che sarebbero stati chiamati i *réseaux*, le "reti"³⁹. Fu attorno alla figura del filosofo e giornalista Francis Je-

³³ V. nota 88.

³⁴ Cfr. D. WEILL-MÉNARD, *Vita e tempi di Giovanni Pirelli*, Milano, Linea d'ombra, 1994.

³⁵ Come per il vo. sulle lettere della rivoluzione anche questo esce contemporaneamente in Italia e Francia: cfr. , P. KESSEL - G. PIRELLI *Racconti di bambini d'Algeria. Testimonianze e disegni di bambini profughi in Tunisia, Libia e Marocco*, Torino, Einaudi, 1962; ID, *Les enfants d'Algérie. Récits et dessins*, Parigi, Maspero, 1962.

³⁶ G. PIRELLI, *L'Algeria tra la guerra e la pace*, in «Mondo Nuovo», II (9 aprile 1961), 15, p. 12.

³⁷ G. PIRELLI, *Bibliografia della stampa della rivoluzione algerina*, in «Rivista storica del socialismo», gennaio - aprile 1961, 12.

³⁸ F. FANON, *I dannati della terra*, Torino, Einaudi, 2007.

³⁹ J. CAHEN - M. POUTEAU, *Una resistenza incompiuta. La guerra d'Algeria e gli anticolonialisti francesi 1954-1962*, Milano, Il Saggiatore, 1964, vol. II, p. 231, corsivo mio.

anson⁴⁰, già direttore della rivista di Sartre *Les temps modernes*, che si creò la più importante rete francese di sostegno clandestina⁴¹ agli algerini in lotta per l'indipendenza. Questa rete prese forma attorno al 1957 – anche se Jeanson dichiarò di avere iniziato ad aiutare personalmente i militanti del fln già nel 1955⁴² – ma venne parzialmente smantellata nel 1960 e resa celebre, anche in Italia⁴³, dall'inchiesta giudiziaria e dal conseguente processo a suo carico comunemente definito *Procès Jeanson*⁴⁴. In seguito alla repressione poliziesca Jeanson fu costretto a cedere a Henri Curiel⁴⁵ la guida delle operazioni

⁴⁰ Francis Jeanson nato a Bordeaux nel 1922 partecipò alla Resistenza nelle file dell'Armée française de Libération. Giornalista collaborò con «Alger Républicain» e poi «Les Temps Modernes» di Sartre. Famoso per avere criticato aspramente Albert Camus dalle colonne della rivista diretta da Sartre, si interessò al problema dell'Algeria fin dai suoi albori. Dal 1957 passò al sostegno diretto e concreto organizzando il réseau che portò il suo nome. Morì nel 2009.

⁴¹ Cfr. M. P. ULLOA, *Francis Jeanson un intellectuel en dissidence de la Résistance à la guerre d'Algérie*, Parigi, Berg International, 2001.

⁴² Cfr. la sua testimonianza in J. CHARBY, *Les porteurs d'espoir*, Parigi, La Découverte, 2004, pp. 31-40: «Salah Louanchi est le premier responsable que j'ai connu, et avec qui j'ai travaillé, à partir de 1955».

⁴³ Dopo che nel gennaio 1960 svariati membri del réseau Jeanson vennero arrestati, il 15 aprile 1960 Jeanson stesso, ricercato dalla polizia, decise di tenere una conferenza stampa clandestina per spiegare gli obiettivi dell'azione del réseau e sostenerne la causa cercando di dimostrare che in Francia vi fossero dei francesi che sostenevano l'indipendenza dell'Algeria. Cfr. il resoconto fatto tempestivamente da «L'Avanti!» pochi giorni dopo: *Perché numerosi francesi aiutano gli algerini? Conferenza-stampa clandestina a Parigi di uno scrittore ricercato dalla polizia*, in «L'Avanti!», 19 aprile 1960; l'intervista fatta a Jeanson qualche mese dopo sempre da «L'Avanti!»: *La gioventù non vuole combattere in Algeria, intervista a Francis Jeanson*, in «L'Avanti!», 31 luglio 1960.

⁴⁴ Il processo al réseau Jeanson si svolse in Francia dal 5 settembre al 1 ottobre 1960, e vide come imputati 6 algerini e 18 francesi. Ebbe un grande eco mediatico e suscitò numerose reazioni tra cui la pubblicazione del *Manifesto dei 121*, firmato da intellettuali e artisti che sostenevano il diritto alla renitenza, alla ribellione e appoggiavano il sostegno al FLN. Cfr. «Il manifesto dei 121». Rottura di un armistizio, in «Il Ponte», XVI: II (ottobre 1960), 10, pp. 1391-1405.

⁴⁵ Henri Curiel nato a Il Cairo il 13 settembre 1914 da una famiglia ebrea con passaporto italiano. Cresciuto nell'Egitto occupato dall'esercito inglese compì gli studi in un collegio di gesuiti francesi, ma crebbe in una famiglia che si sentiva francese. S'impegnò presto politicamente diventando comunista ma con il precipitare delle relazioni israelo-egiziane venne presto percepito assieme alla comunità ebrea d'Egitto come uno straniero ostile nella sua stessa terra. Nel 1950, come molti nelle sue stesse condizioni, venne costretto all'esilio dal re Farouk. Venne coinvolto da Robert Barrat nel 1957 a partecipare al réseau Jeanson. Morì assassinato il 4 maggio 1978 mentre usciva

e rifugiarsi in una latitanza dormiente. Il réseau si occupava di nascondere militanti algerini e renitenti alla leva francesi, fornire loro documenti falsi, trasportarli segretamente all'interno della città di Parigi o attraverso l'intero paese ma soprattutto aiutarli ad espatriare clandestinamente e trasportare ed espatriare i fondi raccolti dalla Fédération de France del FLN, tra i quattrocentomila lavoratori algerini residenti in Francia, destinati al finanziamento dell'insurrezione armata in Algeria⁴⁶.

Il réseau aveva ovviamente un carattere transnazionale visto che l'espatrio (di denaro, di persone e di materiale) era fra i suoi principali compiti. Ovvero anche nei paesi limitrofi coinvolti esistevano delle reti di sostegno altrettanto organizzate, anche se a livello numerico meno consistenti di quelle francesi, che con esse collaboravano⁴⁷. Anche in Italia fu organizzata una rete informale e clande-

dall'ascensore del suo palazzo in rue Rollin 4 a Parigi, da un misterioso commando mai identificato, presumibilmente legato all'organizzazione terroristica di estrema destra (probabilmente infiltrata o manovrata dai servizi segreti francesi) denominata Main Rouge. G. PERRAULT, *Un homme à part*, Parigi, Bernard Barrault, 1984; Id., *Henri Curriel, citoyen du tiers-monde. Quand l'internationalisme soutenait les mouvements de libération nationale*, in «Le Monde Diplomatique», aprile 1998, pp. 24-25, consultabile anche online a <http://www.monde-diplomatique.fr/1998/04/PERRAULT/3642> (consultato il 12 marzo 2018).

⁴⁶ Questo delicato compito veniva effettuato attraverso il trasporto di valigie piene di banconote soprattutto di piccolo taglio. Una tecnica che avrebbe conseguentemente dato il nome, nel linguaggio comune, ai militanti dei réseaux: *porteurs de valises*.

⁴⁷ Se in altri paesi europei, come la Svizzera o la Germania e naturalmente la stessa Francia, non solo la memorialistica e l'inchiesta giornalistica, ma anche la storiografia ha iniziato ad occuparsi anche del sostegno clandestino all'Algeria, in Italia ancora pochi studi ne hanno iniziato a analizzare i tratti e le vicende. In Francia il primo volume su questo tema vide la luce alla fine degli anni Settanta, anche se più simile a un'inchiesta giornalistica che a un'opera storiografica: H. HAMON - P. ROTMAN, *Les porteurs de valises. La résistance française à la guerre d'Algérie*, Parigi, Albin Michel, 1979. Più recentemente Jacques Charby, attore ed ex membro del Réseau Jeanson, ha raccolto in un volume edito nel 2004 sessantacinque testimonianze di membri delle reti di sostegno al Fln durante la Guerra d'Algeria in Francia, Svizzera e Belgio: cfr. J. CHARBY, *Les porteurs d'espoir. Les réseaux de soutien au FLN pendant la guerre d'Algérie: les acteurs parlent*, Parigi, La Découverte, 2004. S. KAMINSKY, *Adolfo Kaminsky. Una vita da falsario*, Vicenza, Angelo Colla Editore, 2011. Per quanto riguarda le opere storiografiche cfr. M. BULOW, *West Germany, Cold War...*, citata; D. CARRON, *La suisse et la guerre...*, citata; A. HAROUN, *La 7e wilaya. La guerre du FLN en France, 1954-1962*, Parigi, Seuil, 1986; B. DUBELL - A. GROSJEAN, *Récits d'engagement. Des Lyonnais auprès des Algériens en guerre, 1954-1962*, Saint-Denis, Éditions Bouchène 2012.

stina⁴⁸. I canali che si attivarono furono molteplici e non per forza in collegamento l'uno con l'altro. L'ex-senatore comunista Giuseppe Chiarante ha portato un'interessante testimonianza al riguardo: «trovarono rifugio e aiuto nel nostro paese (si costituì in Italia una rete, alla quale anche io partecipai, per l'assistenza a questi rifugiati) sia molti francesi che, avendo rifiutato la guerra, erano stati costretti alla diserzione e alla clandestinità, sia molti combattenti algerini. Nella sinistra, soprattutto, era avvertito come un fatto molto grave la diretta responsabilità nella condotta di questa sporca guerra del Partito socialista francese diretto da Guy Mollet, che era componente essenziale dei governi che furono protagonisti proprio della fase più dura della repressione in Algeria»⁴⁹. Oltre a Pirelli, si ritrovano in queste attività molti altri intellettuali dell'epoca, da Paolo Gobetti a Giangiacomo Feltrinelli.

Parallelamente a queste diramazioni attorno a Giovanni Pirelli si coagulò un gruppo di giovani attivisti la cui esperienza di *soutien*⁵⁰ avrebbe portato alla successiva fondazione del Centro di Documentazione Frantz Fanon di Milano. Si tratta di Franco Borelli⁵¹, Franco

⁴⁸ Avendo personalmente già trattato in parte questo argomento mi permetto di rimandare al mio saggio T. OTTOLINI, *Giovanni Pirelli e la guerra d'indipendenza algerina: tra attivismo intellettuale e soutien concreto*, in *Giovanni Pirelli intellettuale del Novecento*, a cura di M. SCOTTI, Milano, Mimesis, 2016.

⁴⁹ G. CHIARANTE, *Con Togliatti e con Berlinguer. Dal tramonto del centrismo al compromesso storico (1958-1975)*, Roma, Carocci, 2007, p. 52.

⁵⁰ Di cui ho in buona parte trattato nel saggio T. OTTOLINI, *Giovanni Pirelli...* citata.

⁵¹ Franco Borelli è nato a Milano nel 1939, ha studiato Scienze politiche nella stessa città. Ha lavorato come giornalista e dal 1961 come redattore e collaboratore, a vari giornali, tra cui «l'Unità» e «Stasera», e riviste del Pci e del Psiup e, come pubblicitario, a numerose iniziative editoriali. Entrò a far parte di questo réseau clandestino poco più che ventenne, attorno al 1960, svolgendone un ruolo via via sempre più importante. Divenne molto amico di Giovanni Pirelli, fino a diventarne un collaboratore intimo e fidato per il resto della sua vita [di Pirelli] interrottasi bruscamente nel 1973. Borelli partecipò, come si vedrà, anche alla fondazione del Centro di Documentazione Frantz Fanon alla fine del 1962, di cui divenne segretario fino al 1967 e poi presidente, compiendo in quel periodo ma anche successivamente, numerosi viaggi in Africa. Dopo la morte di Pirelli continuò nella conduzione del Crmp, che avrebbe più volte cambiato denominazione, per poi impegnarsi nella cooperazione internazionale allo sviluppo con l'Icei. Questa nota biografica si è basata sulla testimonianza dello stesso Borelli e su una nota presente nel vol. *I protagonisti della rivoluzione. Africa*, Milano, Compagnia Edizioni Internazionali, 1973, p. vi, al quale Borelli ha partecipato come

Morganti⁵², Savino D'Amico⁵³, Dante Bellamio, Leopoldo (detto Dino) Leon, Paola Forti Spazzali e soprattutto Sergio Spazzali⁵⁴.

curatore e come collaboratore del comitato di redazione della compagnia editoriale.

⁵² Franco Morganti è nato a Milano nel 1931, ha studiato ingegneria al Politecnico di Milano. Ha lavorato in diverse aziende elettroniche, alla Olivetti per poi intraprendere attività di consulenza strategica nel settore sia pubblico che privato. Entrò nel réseau grazie all'amicizia con Sergio Spazzali. Fu tra i fondatori del Centro Fanon ma si dimise nel 1965 allontanandosi completamente da quell'esperienza. Ha pubblicato un'autobiografia nel 1995 in cui tratta la sua esperienza terzomondista degli anni Sessanta con toni sarcastici e a dir poco critici se non addirittura denigratori: F. MORGANTI, *Una vita impolitica*, Reggio Emilia, Edizioni Diabasis, 1995.

⁵³ Savino D'Amico, nato a Terni nel 1937, si trasferì con la famiglia a Milano nel 1954, dove frequentò il liceo classico Beccaria e l'Università Statale, laureandosi in storia contemporanea col Professor Marino Berengo. Collaborò con il réseau italiano negli ultimi anni della guerra d'indipendenza algerina. Tra i fondatori del Centro di Documentazione Frantz Fanon ne coprì successivamente la carica di vice-segretario. Redattore-traduttore presso le case editrici Mazzotta e isedi di Milano, dal 1967 al 1972. Ha insegnato lettere negli Istituti Tecnici Statali di Milano fino al 2005. Ha lavorato per gli editori SugarCo, Feltrinelli, Einaudi, Rizzoli, Electa, Nuova Alfa Editoriale, Mondadori, Franco Angeli, Baldini e Castoldi, Guanda, Silvana Editoriale, Laterza traducendo, prevalentemente opere di saggistica dal francese, inglese, spagnolo e portoghese.

⁵⁴ Sergio Spazzali, nacque a Trieste il 16 agosto 1936. Nel 1946 si trasferì a Milano, dove si diplomò al liceo classico Parini nel 1954. Fratello del più celebre Giuliano, nel marzo 1960 ottenne la laurea in giurisprudenza all'Università Statale. Dopo l'attività del réseau di soutien all'Algeria, nel 1962 partecipò alla fondazione del Centro di Fanon e ne rimase collaboratore per tutta la durata di quell'esperienza. Convinto antimperialista partecipò alla fondazione del Centro Antimperialista Milanese di ispirazione filo-cinese. Collaborò poi con il crmp. Militò nel Movimento di Unità Popolare, poi nel psi, nel psuip e da ultimo della Federazione dei comunisti marxisti-leninisti. Lavorò come dirigente della Rank Xerox negli anni '68-'70, poi come insegnante all'Istituto tecnico per Geometri De Nicola nel 1971-1972, poi all'istituto tecnico di Legnano nel '72-'73, poi istituto tecnico per il Turismo nel '73-'75. Avvocato del Foro milanese fu militante molto attivo nel gruppo Soccorso Rosso Militante fondato da Dario Fo e Franca Rame. Dopo svariate traversie legali, fu accusato e arrestato diverse volte con dei procedimenti giudiziari alquanto traballanti. Nel 1982, come molti suoi connazionali, per evitare la carcerazione si trasferì in Francia. Da lì, non volendo sottostare alle condizioni imposte dalla cosiddetta «dottrina Mitterrand», si spostò in Grecia, per poter continuare il suo lavoro politico. Morì, ricercato e clandestino, in Francia a Miramas il 22 gennaio 1994. Questa breve nota biografica si è basata principalmente sul vol. *Sguardi ritrovati*, a cura di M. R. PRETTE, Roma, Sensibili alle foglie, 1995, pp. 406-423 e su una nota presente nel vol. *I protagonisti della rivoluzione...*, cit., p. vii, al quale Spazzali collaborò come curatore. Per le vicende giudiziarie cfr. inoltre l'intervento del suo ex-avvocato difensore nell'ARCHIVIO ONLINE PINO MORONI, *Fondo Spazzali*, consultabile a <https://www.inventati.org/apm/sspazzali/chivivra/>

L'apice del terzomondismo: il Vietnam

Nelle pagine precedenti è stata messa in luce una generale tendenza storiografica, invertita soltanto in anni recenti, a considerare l'attenzione italiana verso il Terzo Mondo solo in relazione al Sessantotto. Questa tendenza aveva naturalmente una motivazione oggettiva riconducibile principalmente al fatto che il terzomondismo raggiunse sostanzialmente il suo apice proprio in quel periodo. Nelle parole di Enrica Collotti Pisichel, «era il tempo in cui i popoli dell'Asia, dell'Africa e dell'America Latina erano "al centro del movimento ciclonico che investiva il mondo", in cui si diceva "Vietcong vince perché spara", in cui Che Guevara chiedeva "uno, due, molti Vietnam"»⁵⁵. È nel Sessantotto, citando invece Massimo De Giuseppe, che «il concetto di Terzo mondo andò quindi incontro ad una vera e propria massificazione, entrando nel lessico di quotidiani, periodici, dibattiti politici e sindacali»⁵⁶, e il fulcro attorno a cui si scatenò questa massificazione fu senza dubbio il Vietnam.

Il Vietnam e più in generale il terzomondismo furono infatti tra i principali terreni su cui si consumò, o si mantenne, il distacco con le organizzazioni della "vecchia" sinistra. Il movimento studentesco oltre ad appropriarsi di un terreno, quello dell'antimperialismo, che fino alla metà degli anni Sessanta era stato sostanzialmente monopolizzato dalla sinistra istituzionale, ne radicalizzò i linguaggi e le pratiche⁵⁷. Lisa Foa ha sostenuto che fu sui contenuti antimperialisti del Sessantotto che si creò una spaccatura tra pci e movimento studentesco o nuova sinistra: «Ricordo però che proprio su questo ci fu subito una spaccatura con il pci, la cui parola d'ordine era "pace in Vietnam" e non "Vietcong vince" o "Vietnam Rosso", tanto che quando i vietnamiti aprirono l'ambasciata a Roma, dopo la prima

[libri01.php?step=02](#) (consultato il 14 marzo 2018) e S. SPAZZALI, *Chi vivrà vedrà. Scritti 1975-1992*, a cura di T. SPAZZALI, Milano, Calusca-City Lights, 1996.

⁵⁵ E. COLLOTTI PISCHEL, *Nel '68: quando l'Oriente era rosso*, in *La cultura e i luoghi del '68*, a cura di A. AGOSTI - L. PASSERINI - N. TRANFAGLIA, Milano, Franco Angeli, 1991, p. 70.

⁵⁶ M. DE GIUSEPPE, *Il «Terzo Mondo» in Italia. Trasformazioni di un concetto tra opinione pubblica, azione politica e mobilitazione civile (1955 - 1980)*, in «Ricerche di storia politica», XIV (aprile 2011), 1, p. 41.

⁵⁷ Martellini riporta numerosi esempi al riguardo, la maggior parte avvenuti nel corso del 1968. Cfr. A. MARTELLINI, *All'ombra delle rivoluzioni altrui*, Milano-Torino, Bruno Mondadori, 2012, in particolare pp. 55-67.

pace, eravamo noi extraparlamentari gli interlocutori privilegiati. Se volevano fare una manifestazione si rivolgevano a noi»⁵⁸.

Il Vietnam inoltre costituiva per gli studenti di tutta Europa il simbolo «della preminenza dell'azione e dell'unità sulla linea d'azione». Come segnalato da Revelli, l'anno chiave di questa massificazione fu il 1967, in cui si assistette a una generale escalation delle mobilitazioni. Fra le più rilevanti e originali ci fu l'organizzazione a Trento, dal 12 al 18 marzo, della «Settimana del Vietnam». Gli studenti, soprattutto della facoltà di sociologia, investirono con una serie di iniziative l'intera città: seminari, teach-in, mostre, filmati e dibattiti che tematizzavano l'imperialismo americano, i nessi fra il Vietnam e la repressione nelle società capitaliste, i nessi tra la loro protesta contro il sistema accademico (all'interno del sistema capitalistico!) e le guerre di emancipazione anticoloniale nei paesi del Terzo Mondo⁵⁹.

In quell'occasione fu anche indetto uno sciopero politico di due giorni che produsse un primo scontro tra studenti e autorità accademica perché durante un'assemblea molto affollata sul tema del Vietnam ingenti forze di polizia, su richiesta del direttore della facoltà Volpato, misero in atto il primo, nella storia repubblicana, di una lunga serie di interventi di sgombero all'interno di un'università italiana⁶⁰. Dopo aver fatto evacuare gli studenti il direttore fece seguire la chiusura forzata dell'Università come punizione che fu però revocata dopo pochi giorni a causa del coro di proteste e dell'ampio sostegno ricevuto, a livello nazionale, dall'iniziativa studentesca trentina da parte di tutti i partiti di sinistra e da diversi intellettuali⁶¹.

Poco più di un mese più tardi a Firenze l'UGI indisse un'imponente manifestazione, raccogliendo l'invito dello Spring Mobilization Committee affinché si moltiplicassero le iniziative contro l'in-

⁵⁸ L. FOA, *È andata così. Conversazioni a ruota libera in via Aurelia*, a cura di B. DIDI - S. SOFRI, Palermo, Sellerio 2004, p. 97.

⁵⁹ M. TOLOMELLI, *Il Sessantotto...*, cit., p. 63.

⁶⁰ Cfr. N. BALESTRINI - P. MORONI, *L'orda d'oro. 1968-1977*, Milano, Feltrinelli 2011 (1988) p. 210. Cfr. anche la testimonianza di Marco Boato, ex-studente di sociologia di Trento che fu fra i protagonisti di quel movimento, in M. BOSCHI, *Genesis del Sessantotto*, in «Corriere dell'Alto Adige», 28 marzo 2017.

⁶¹ Cfr. M. PASSI, *Il conformismo d.c. non ha bloccato la democratica «rivolta» degli studenti. Trento: unanime indignazione per la serrata "franchista" dell'Università*, in «l'Unità», 17 marzo 1967, p. 3.

tervento militare statunitense. La manifestazione di Firenze cadde casualmente «a ridosso del colpo di stato dei colonnelli in Grecia (21 aprile 1967), e ciò produsse una sorta di radicalizzazione delle attitudini antimperialiste del movimento studentesco»⁶². Dal palco due studenti greci avevano esortato gli italiani a sostenere i patrioti greci al fine di non permettere «che gli americani [creassero] uno nuovo Vietnam nel cuore dell'Europa»⁶³. Dopo aver coperto di fischii l'ex-sindaco La Pira e subito dopo Lelio Basso e Tristano Codignola, i circa ottomila studenti radunati in piazza Strozzi ebbero una reazione opposta quando sul palco prese la parola Franco Fortini «intellettuale scomodo, [...] in odore di eresia nel suo partito, il PCI, per le posizioni di rottura»⁶⁴. Il discorso di Fortini, secondo Revelli «blasfemo»⁶⁵, colpì i manifestanti perché utilizzò una serie di frasi «che avevano quasi la forza di slogan e che di lì in avanti molti giovani ripeterono a mo' di lapidarie sentenze: "Sul Vietnam ci si divide, non ci si unisce", "rompere le false unità", "non subire più la violenza, ma farla" e "guerra no, guerriglia sì"»⁶⁶. Le sue parole ebbero sulla folla di giovani un potere eccezionale, galvanizzarono gli animi e fecero scendere sulla piazza un'animosità adrenalinica, smaniosa di misurarsi con la realtà⁶⁷.

Proprio Revelli, ricorda come dopo il comizio i giovani manifestanti «corsero all'assalto del consolato americano scontrandosi con la polizia al grido di "Guerra no, guerriglia sì"»⁶⁸. Alcune settimane prima a Roma, il 1° aprile, migliaia di manifestanti, fra cui molti giovani, avevano "assediato" fino a notte fonda Palazzo Chigi, dove era in corso la visita ufficiale del vice-presidente statunitense Hubert Horatio Humphrey, manifestando per la pace e la libertà del Vietnam. Le manifestazioni di protesta contro il conflitto vietnamita e più in generale contro l'imperialismo statunitense

⁶² M. TOLOMELLI, *Antifascismo e movimenti...*, cit., p. 115.

⁶³ R. CASSIGOLI, *Imponenti cortei per la libertà e per la pace a Firenze e Genova*, in «l'Unità», 24 aprile 1967, p. 2.

⁶⁴ A. MARTELLINI, *All'ombra delle rivoluzioni...*, cit., p. 66.

⁶⁵ Cfr M. REVELLI, *Movimenti sociali e spazio politico*, in *Storia dell'Italia repubblicana*, Torino, Einaudi, 1995, Vol. II, *La trasformazione dell'Italia: sviluppo e squilibri*, tomo II, *Istituzioni, movimenti, culture*, p. 436.

⁶⁶ A. MARTELLINI, *All'ombra delle rivoluzioni...*, cit., p. 66.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ M. REVELLI, *Movimenti sociali e spazio politico...*, cit., p. 436.

si susseguirono per tutto il 1967 il cui apice fu toccato la vigilia di Natale quando il presidente Lyndon B. Johnson, in un viaggio di ritorno da Karachi a Washington, decise di fare tappa a Roma. L'enorme mobilitazione che prese vita fin dalla mattina della vigilia di Natale «era stata in gran parte il risultato dell'azione svolta, soprattutto tra gli studenti dal recentemente costituito Centro Antimperialista Che Guevara»⁶⁹ ed impedì al presidente statunitense, che si fermò soltanto quattro ore sul territorio italiano, di attraversare il centro cittadino e lo costrinse a spostarsi soltanto con un elicottero blindato della marina statunitense per incontrare prima il presidente Saragat nella tenuta presidenziale di Castel Porziano, poi il Papa in Vaticano⁷⁰.

Sempre secondo Revelli «l'assurdità di quella guerra forniva alla generazione che si affacciava proprio allora alla sfera pubblica la conferma morale di ogni proprio radicalismo, [...] confermava la "caduta di tutti i valori" nell'Occidente capitalistico, e la necessità di una loro globale rifondazione attraverso una planetaria secessione interiore»⁷¹. Non è un caso se Frantz Fanon soprattutto attraverso la sua opera principale, *I dannati della terra*, «[divenne] un punto di riferimento politico per la cosiddetta generazione del '68»⁷². Come aveva sottolineato Pietro Clemente – che nel 1971 aveva pubblicato con la casa editrice Laterza «la prima monografia firmata da uno studioso italiano interamente dedicata a Fanon»⁷³ – Fanon assunse il ruolo di «profeta della violenza degli oppressi, battistrada di una cultura totalmente "altra" da quella biancapitalista, sostenitore quindi del rifiuto totale dell'Occidente»⁷⁴.

Intorno al sessantotto, ebbe naturalmente un ruolo chiave Giangiacomo Feltrinelli, attivo nelle reti transnazionali, che stava dando un deciso contributo alla divulgazione dei temi terzomon-

⁶⁹ M. FLORES, *Università. Imparare dal Vietnam, in Febbraio 1968. La guerra del Vietnam e il terzomondismo europeo*, supplemento a «Il Manifesto», 24 febbraio 1988, 46, p. 24.

⁷⁰ Cfr. *Non ha osato attraversare Roma. «Johnson non ti vogliamo»: migliaia di lavoratori e giovani romani manifestano sino a notte in tutto il centro della città*, «l'Unità», 24 dicembre 1967, pp. 1-8.

⁷¹ M. REVELLI, *Movimenti sociali e spazio politico...*, cit., p. 436.

⁷² I. MORDIGLIA, *La voce di Fanon. Letture italiane de I dannati della terra (1962-1971)*, in «Passato e Presente», 2012, 85, p. 143.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ P. CLEMENTE, *Frantz Fanon tra esistenzialismo e rivoluzione*, Bari, Laterza, 1971, p. 5.

disti nella stagione della contestazione. Già nel 1955, all'indomani della Conferenza Afroasiatica di Bandung, aveva pubblicato l'autobiografia di Nehru ed aveva sostenuto la causa algerina con la pubblicazione di diversi volumi (alcuni dei quali vietati in Francia) che ne trattavano le principali questioni⁷⁵. È vero che la notorietà politica di Feltrinelli [...] fu dovuta soprattutto alla sua decisione di passare, sul finire degli anni Sessanta, dall'impegno culturale all'azione politica diretta. Il suo contributo alla divulgazione del pensiero terzomondista in Italia fu tuttavia altrettanto rilevante. [...] [È] innegabile che Feltrinelli ebbe la capacità, e a volte anche la spregiudicatezza, di introdurre in Italia scrittori, pensatori e intellettuali difficilmente classificabili entro gli schematismi rigidi e dicotomizzanti a cui anche gli editori più illuminati faticavano a sottrarsi – si pensi alla pubblicazione degli scritti di Mehdi Ben Barka, esponente di spicco dell'anticolonialismo marocchino, di testi di Kwame Nkrumah [...]⁷⁶. Nel corso degli anni Sessanta l'editore milanese aveva infatti anche stabilito legami personali con diverse figure di spicco del terzomondismo mondiale. Nel 1962 si era recato ad Accra, in Ghana, per partecipare, come editore, alla conferenza sul disarmo nucleare e aveva conosciuto Nkrumah. Ancora prima, come accennato, aveva dato un ingente sostegno alla causa algerina sia intellettualmente che concretamente. Ma è soprattutto a partire dal 1964, quando iniziò a recarsi periodicamente a Cuba – dove era stato per la prima volta nel 1959 pochi mesi dopo la vittoria della rivoluzione – instaurando rapidamente un intimo rapporto d'amicizia con Fidel Castro⁷⁷, che Feltrinelli sviluppò sempre più concretamente la sua attitudine terzomondista. I viaggi nell'isola caraibica avevano inizialmente lo scopo di portare avanti il progetto editoriale di un

⁷⁵ Cfr. C. JEANSON - F. JEANSON, *Algeria fuorilegge*, citata; *La rivoluzione algerina...*, a cura di A. FRANZA, citata; H. KERAMANE, *La pacificazione. Libro nero di sei anni di guerra in Algeria*, Milano, Feltrinelli, 1960; D. DARBOIS -P. VIGNEAU, *Gli algerini in guerra...*, citata; F. JEANSON, *Problemi e prospettive della rivoluzione algerina*, Milano, Feltrinelli, 1962.

⁷⁶ M. TOLOMELLI, *Antifascismo e movimenti...*, cit., pp. 81-82.

⁷⁷ Cfr. A. GRANDI, *Giangiaco Feltrinelli. La dinastia, il rivoluzionario*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2012. Celeberrime sono le foto di Giangiacomo che gioca a pallacanestro con Fidel Castro scattate a L'Avana dalla fotografa e all'epoca moglie Inge Schönthal.

volume di “memorie” del “leader maximo” che però, nonostante gli sforzi dell’editore e dei suoi collaboratori, non vide mai la luce. Rimase però particolarmente affascinato dalla figura di Castro e dall’esperimento rivoluzionario caraibico. Nella primavera del 1967, in uno di questi viaggi a Cuba, Feltrinelli ebbe anche la fortuna di imbattersi nel fotografo cubano Alberto Korda che gli fece dono del negativo di una foto del comandante Ernesto Che Guevara scattata sette anni prima⁷⁸. Pochi mesi dopo, non appena L’Avana ammise pubblicamente la morte di Guevara in Bolivia, nell’ottobre 1967, quella foto diventò immediatamente un simbolo per i giovani italiani e in generale per tutto il movimento del Sessantotto. Feltrinelli infatti in occasione della manifestazione che si svolse a Milano per la morte del Che fece stampare il negativo della foto di Korda su centomila manifesti con la scritta «Il Che vive». Poco dopo «mise in commercio il manifesto con l’immagine e ne vendette, si disse, più di un milione di copie in tutto il mondo»⁷⁹ facendone molto rapidamente un’icona mondiale⁸⁰. Si deve sempre a Feltrinelli, al suo speciale rapporto con Fidel Castro e con la rivoluzione cubana, e al suo coinvolgimento nella causa del Terzo Mondo se i lettori italiani poterono trovare in tutte le librerie già nel luglio 1968, in anteprima mondiale, il «Diario del Che in Bolivia». Dopo che il governo cubano riuscì ad ottenere l’agenda sequestrata a Guevara in Bolivia al momento della sua cattura, Castro convocò Feltrinelli all’Avana per fargli tradurre personalmente la prima bozza del diario e pubblicarlo quindi in anteprima mondiale⁸¹. Un’operazione editoriale fra le più riuscite della storia della casa editrice Feltrinelli, a cui contribuì probabilmente anche l’effetto scenico dell’immagine scattata

⁷⁸ Korda scattò quella foto nel marzo 1960 durante la cerimonia funebre per le vittime di un attentato su una nave carica di armi ed esplosivi comprati da Cuba e attraccata nel porto dell’Avana, la *Coubre*. L’esplosione aveva fatto molti morti e feriti. Korda fotografò diversi personaggi in quell’occasione presenti alla cerimonia, oltre al Che, tra cui Sartre e Simone de Beauvoir. Cfr. A. GRANDI, *Giangiaco Feltrinelli...*, cit., pp. 301-302.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 302.

⁸⁰ L’immagine divenne inoltre un enorme murales nella Veglia di Omaggio all’Avana alla fine del 1967. Fu inserita fra le cento immagini più influenti del mondo dalla rivista «Time».

⁸¹ Cfr. . A. GRANDI, *Giangiaco Feltrinelli...*, cit, p. 340;

da Korda posta in copertina assieme all'indicazione che gli utili della vendita del volume sarebbero stati «devoluti interamente ai movimenti rivoluzionari dell'America Latina»⁸².

Uno dei principali contributi fu infatti la pubblicazione e la diffusione dell'edizione italiana della rivista «Tricontinentale». La conferenza aveva riunito tutti i movimenti di liberazione di Africa, Asia e America Latina con lo scopo di consolidarne il rapporto e coordinare l'attività antimperialista attraverso l'Organizzazione di Solidarietà dei Popoli di Asia Africa e America Latina (OSPAAAL) che sarebbe dovuta scaturire da quell'incontro. Progressivamente si innescò, a partire dalla metà degli anni Sessanta, una radicalizzazione del discorso terzomondista che coincise con la sua massificazione e in un certo senso anche con il suo "farsi mercato"⁸³. Feltrinelli, giocò un ruolo fondamentale in questo processo. Profondamente convinto che anche in Italia si stesse correndo il pericolo di un colpo di stato simile a quello greco – peraltro le rivelazioni de «l'Espresso» sul "Piano Solo" del Generale Giovanni De Lorenzo tendevano a dare ragione all'editore – Feltrinelli proponeva la pubblicazione dell'«organo teorico» della Tricontinentale, i cui i toni e contenuti erano particolarmente radicali, senza nessun tipo di introduzione esplicativa che rendesse conto delle varie situazioni in cui i testi erano prodotti o di cui si facevano portavoce. Tolomelli ha messo bene in luce questa scelta editoriale: «La versione italiana della rivista, [...] riproponeva, traducendoli, testi e documenti provenienti da situazioni di conflitto che però erano privati dei relativi contesti di elaborazione. Si trattava dunque di testi che calavano in maniera non mediata i lettori dei paesi occidentali, in questo caso italiani, in realtà e situazioni lontane, come se vi si trovassero direttamente coinvolti. Significative e al contempo stupefacenti risultano le immagini di armi, e spesso anche le informazioni e le indicazioni tecniche ad uso bellico che la rivista proponeva, come se il pubblico italiano stesse vivendo nelle medesime situazioni di conflitto delle popolazioni di cui si riportavano alcuni scritti»⁸⁴.

⁸² Cfr. *Ibidem*; e C. FELTRINELLI, *Senior Service*, Milano, Feltrinelli, 2010, p. 316.

⁸³ Sulla questione dell'intreccio fra contestazione, immaginario rivoluzionario e mercato v. C. FELTRINELLI, *Senior Service*, citata; in particolare il paragrafo *Mercato e rivoluzione*, pp. 68-75.

⁸⁴ M. TOLOMELLI, *Antifascismo e movimenti...*, cit., p. 93.

Nello stesso periodo in cui usciva «Tricontinentale», Feltrinelli «patrociniò personalmente, sotto la sigla Edizioni della libreria, anche una piccola collana di lavori militanti, finalizzata a mobilitare le coscienze intorno al tema delle rivoluzioni terzomondiste»⁸⁵. Non a caso quella fu la collana con cui avrebbe visto la luce anche il *Dossier sulle colonie portoghesi* di Liberazione e Sviluppo⁸⁶. Come Tolomelli ha giustamente sottolineato, le «posizioni erano certamente differenziate e la rivista «Tricontinentale» non era *la* voce del terzomondismo in Italia»⁸⁷.

Conclusioni

Una riflessione a mio avviso emerge con forza: il terzomondismo è stato un fenomeno fluido e mutevole nel corso del tempo, ma che ha sostanzialmente mantenuto salde le sue linee principali coinvolgendo almeno due diverse generazioni di militanti: quella degli ex-partigiani e quella dei più giovani (spesso loro figli) militanti sessantottini. Questo si è reso possibile anche perché nel corso del decennio Sessanta le lotte di liberazione nazionale e le lotte antimperialiste del Terzo Mondo si sono diffuse e ampliate e hanno ottenuto sempre maggiore risonanza mondiale. Non bisogna dimenticare che i mezzi di informazione hanno avuto un certo ruolo in questa diffusione. Per quanto riguarda la guerra di indipendenza algerina il lavoro di registi militanti come Gillo Pontecorvo e appunto Ennio Lorenzini è stato fondamentale nel diffondere una certa riflessione terzomondista ed è sicuramente stato indispensabile per mostrare visivamente una lotta rivoluzionaria, una lotta di liberazione di un paese del Terzo Mondo. Mentre per quanto riguarda l'aggressione militare statunitense in Vietnam di qualche anno successiva è stata l'informazione televisiva a mostrare il conflitto, a suscitare, attraverso le immagini nude e crude degli effetti devastanti dei bombardamenti al napalm, un vero e proprio shock nell'opinione pubblica occidentale.

L'orientamento politico terzomondista e l'idea che i movimenti

⁸⁵ DE GIUSEPPE, *Il «Terzo Mondo» in Italia*, cit., p. 42.

⁸⁶ Cfr. Cap. IV, par. 3.2 del presente contributo.

⁸⁷ M. TOLOMELLI, *Antifascismo e movimenti...*, cit., p. 93.

di liberazione del Terzo Mondo potessero guidare un processo rivoluzionario globale, che coinvolgesse anche l'Occidente e i movimenti dei paesi industrializzati, sono stati progressivamente assunti da una pluralità di soggetti molto vasta nel corso dei Sessanta anche grazie a queste esperienze in cui il film di Pontecorvo si inserisce pienamente e in cui si sarebbe voluto inserire anche quello di Lorenzini.

Immagini da Algeri, 1° novembre 1962: il CAI e l'indipendenza algerina

Andrea Torre

La selezione di immagini proposte è tratta da una serie di 34 fotografie, rilegate in un piccolo album conservato presso l'Istituto nazionale Ferruccio Parri tra le carte del Comitato anticoloniale italiano¹. La copertina dell'album riporta a penna l'indicazione "1° novembre 1962" ed il timbro del Comitato.

La lotta per l'indipendenza algerina (1954-1962) ebbe una sua centralità paradigmatica all'interno dell'ampio ed eterogeneo fenomeno della decolonizzazione². In generale, come afferma Calchi Novati, il sostegno alla lotta algerina "ebbe un decisivo impatto sull'Italia e sulla sua cultura ai tempi della guerra di liberazione promossa e organizzata dal Fronte contro il colonialismo francese. [...] L'Italia prese coscienza della realtà del nazionalismo anticoloniale,

¹ Le carte del Comitato anticoloniale italiano sono ordinate e consultabili presso l'ISTITUTO NAZIONALE FERRUCCIO PARRI DI MILANO (EX INSMIL) [d'ora in poi InFP]. Le fotografie sono conservate in InFP, CAI, b. 2, fasc. 25. L'inventario è disponibile in rete all'indirizzo <http://www.metarchivi.it/dett_fondi.asp?id=834&tipo=fondi>.

² La centralità del caso algerino quale paradigma storico emerge in ambiti numerosi ed eterogenei: tra questi, in campo filmico, la discussione animata dai critici attorno a *La battaglia d'Algeri* di Gillo Pontecorvo (1966). Morando Morandini, oltre ad illustrare il contesto in cui fu realizzato il film, riporta stralci di interventi da cui emergono vari punti di vista. Interessante quanto ironicamente sostiene Pauline Kael sul *New Yorker*: «I rivoluzionari [...] esprimono la nozione che la storia è dalla parte dei popoli coloniali oppressi, e che loro sarà la vittoria. [...] Per dirla scherzosamente ma, nei termini del film, accuratamente, gli algerini diventano spontaneamente rivoluzionari a causa degli eventi storici; se non hanno studiato Marx, i controrivoluzionari l'hanno fatto, e sanno che stanno dalla parte sbagliata e che sono condannati dalla storia». (M. MORANDINI, *Significato politico ed importanza filmica della «Battaglia di Algeri» in Italia e Algeria. Aspetti storici di un'amicizia mediterranea*, a cura di R. H. RAINERO, Milano, Marzorati, 1982, pp. 421-435).

del significato storico del risveglio dei popoli arabi e africani³. Una vivace realtà che in Italia si spese al fianco dei popoli in lotta per l'indipendenza è costituita dal Comitato anticoloniale italiano (CAI), ente fondato a Roma alla fine degli anni Cinquanta (presumibilmente nel 1958)⁴ allo scopo di svolgere attività in difesa dei diritti alla libertà dei popoli africani, asiatici e americani. Al Comitato aderirono personalità politiche e intellettuali provenienti da aree politiche diverse, tuttavia il motore propulsore fu costituito dalla componente ex azionista⁵. Il Comitato ebbe infatti sede in via Cola di Rienzo, presso la Federazione italiana delle associazioni partigiane – ente promosso da Ferruccio Parri nel 1949 con l'intento di preservare la memoria e i valori della Resistenza azionista e socialista nell'Italia postbellica. Questa finalità rese del tutto naturale alla Fiap – così come, mutatis mutandis, all'Anpi – il fattivo impegno a sostegno delle lotte per l'indipendenza dei popoli colonizzati. Per

³ G.P. CALCHI NOVATI, *Italia e Algeria: prospettive di un rapporto in Italia e Algeria. Aspetti storici di un'amicizia mediterranea*, a cura di R. H. RAINERO, Milano, Marzorati, 1982, pp. 585-598. L'autore più avanti, in riferimento all'Italia afferma che: «Con la guerra d'Algeria, troppo vicina per essere ignorata o male intesa, nessuno poté più «chiamarsi fuori» o dirsi all'oscuro. Le responsabilità di tutti furono coinvolte direttamente. L'Impegno con cui l'Italia partecipò poi alle lotte dei popoli in via di decolonizzazione, alla seconda fase della guerra indocinese, alla causa della rivoluzione palestinese o ai drammi del Cile o del Salvador, è anche il prodotto della scossa algerina».

⁴ Dalla documentazione conservata nelle carte CAI non è possibile datare con precisione la formazione dell'ente. Tullio Ottolini afferma che esso fu costituito «sulla scia del Congresso Anticoloniale dei Paesi del Mediterraneo e del Medio Oriente svoltosi ad Atene nel novembre 1957» (T. OTTOLINI, *Giovanni Pirelli e la guerra d'indipendenza algerina in Giovanni Pirelli intellettuale del Novecento*, a cura di M. SCOTTI, Milano-Udine, Mimesis, 2016, p. 107).

⁵ Nel gennaio 1961 il consiglio direttivo del Comitato era composto da Pasquale Bandiera, Ugo Bartesaghi, Giorgio Bassani, Arrigo Boldrini, Carmelo Carbone, Alberto Carocci, Giulio Cerreti, Carlo Levi, Lucio Luzzato, Oscar Mammi, Giacinto Militello, Giuliano Pajetta, Ferruccio Parri, Leopoldo Piccardi, Giovanni Pieraccini, Fernando Santi, Paolo Sylos Labini, Maurizio Valenzi, Paolo Vittorelli, Elio Vittorini, Bruno Zevi. La segreteria era formata da Dina Forti, Emilio Lo Pane, Lamberto Mercuri. Le carte del Comitato anticoloniale italiano (CAI) sono pervenute all'Istituto nazionale Ferruccio Parri contestualmente al *Fondo della Federazione italiana delle associazioni partigiane* (FIAP) in quanto la documentazione era conservata in scatoloni situati nella stessa sede di via De Amicis, a Milano. Le carte CAI, come quelle di altri fondi acquisiti nella stessa occasione, sono individuate come nuclei documentari aggregati al fondo Fiap nazionale.

queste e per altre realtà associative e politiche italiane (e di altri paesi) la lotta per la libertà contro il nazifascismo si rispecchiava, nei decenni successivi al 1945, nelle lotte dei popoli oppressi contro il colonialismo⁶.

Tutte le fotografie della serie furono scattate nel corso della manifestazione per l'indipendenza nazionale organizzata ad Algeri il 1° novembre 1962 - quattro mesi dopo la proclamazione dell'indipendenza algerina.

La stampa italiana del 2 novembre 1962 – per lo più interessata dagli sviluppi della crisi dei missili a Cuba – riportava assai sommarariamente notizia dell'evento algerino.

Il Corriere d'informazione, nel dare la notizia della celebrazione, sintetizza così gli otto anni di conflitto: «L'Algeria ha festeggiato ieri l'indipendenza. Lo ha fatto nell'anniversario di quel primo novembre 1954 che fu scelto dai cosiddetti "nove capi storici della rivoluzione" per una prima serie di attacchi alle forze francesi. Nove uomini, con cinquecento seguaci, sfidarono quel giorno il potente esercito della Repubblica. [...] In poco più di sette anni, quella sollevazione sporadica ha dato i suoi frutti. L'Algeria è ora uno Stato, fa parte delle Nazioni Unite. Il ribelle, condannato a morte in contumacia dai tribunali francesi e poi prigioniero dei francesi per cinque anni, ha l'onore di essere ricevuto dal più potente capo di Stato del mondo, il presidente Kennedy, e osa perfino offendere Kennedy, trasferendosi direttamente da Washington a Cuba, per salutare Fidel Castro. I francesi, dal canto loro, si sono rassegnati, nel corso di questi anni, alla perdita di una provincia che stava a cuore loro più di tutte le altre»⁷.

L'Avanti!, grazie ad un inviato in loco, ci informa del corteo, con maggiore dovizia di particolari. L'articolo, non firmato e datato 1° novembre – redatto prima dell'effettivo svolgersi degli eventi – af-

⁶ Questa analogia emerge in vari contesti, inclusi – in campo cinematografico – alcuni film francesi prodotti nel decennio successivo al 1968: «Questi film [...] si caratterizzano, implicitamente o esplicitamente, per il riferimento al nazismo, per cui la guerra d'Algeria viene letta come una reiterazione della sequenza 1939-45, con i francesi nel ruolo dei nazisti e gli algerini in quello dei resistenti». (A. BRAZZODURO, *Il nemico interno, La guerra d'Algeria nel cinema francese*, in «Passato e presente», 27, 2009, 76, p. 136-137).

⁷ *Difficile futuro della nuova Algeria*, in «Corriere d'informazione», 2-3 novembre 1962.

ferma: “A queste e ad altre manifestazioni saranno presenti personalità e delegazioni giunte ieri in gran numero ad Algeri. È presente anche il sindaco di Firenze La Pira e una delegazione del Comitato anti-colonialista italiano. Quest’ultima ha consegnato stamattina al segretario generale dell’Ufficio politico del FLN, Mohamed Khider, un messaggio del Consiglio nazionale della Resistenza italiano, firmato dai deputati Arrigo Boldrini e Riccardo Lombardi e dai senatori Piero Caleffi, Umberto Terracini e Ferruccio Parri”⁸.

Grazie alla documentazione conservata tra le carte CAI è possibile identificare i membri della delegazione presente ad Algeri: si tratta di Alberto Carocci, Silvio Pampiglione, Emilio Lo Pane, Lamberto Mercuri e Dina Forti.

Alberto Carocci, avvocato e letterato, negli anni Venti e Trenta dirige le riviste *Solaria* e *Rivista letteraria*, dal 1941 *Argomenti*. Nel 1942 entra nel Pd’A e collabora alla testata *Italia libera*. Nel dopoguerra, con la crisi delle forze laiche, si allontana dalla vita politica in senso stretto. Il suo impegno è concentrato nella direzione di *Nuovi argomenti* e, come avviene per vari ex esponenti della galassia azionista, nella dimensione associativa: è ad Algeri quale membro del Consiglio direttivo del Comitato anticoloniale italiano⁹.

⁸ *Algeri celebra la rivoluzione*, in «Avanti!», edizione milanese, 2 novembre 1962, p. 2. L’articolo informa – ancora in merito alla percezione della contiguità tra Resistenza antifascista e lotta per l’autodeterminazione dei popoli – che la delegazione del Comitato consegna al segretario generale dell’Ufficio politico del FLN algerino un messaggio del “Consiglio nazionale della Resistenza” firmato da esponenti di primissimo piano dell’antifascismo e della Resistenza italiana quali Parri, Boldrini, Lombardi, Terracini, Caleffi. Il “Consiglio nazionale della Resistenza” citato nell’articolo è in realtà denominato “Consiglio nazionale federativo della Resistenza”, (come il CAI) organo unitario promosso dalla Fiap, attivo tra 1959 e 1964 circa, cui aderivano l’Anpi ed altre associazioni partigiane. Un primo “Comitato nazionale della Resistenza” era stato precedentemente attivo tra 1956 e 1958. Le c. dei Comitati nazionali della Resistenza, come le carte Cai, sono conservate presso L’ISTITUTO NAZIONALE FERRUCCIO PARRI quali c. agr. al Fondo *Fiap nazionale*. Gli inventari sono consultabili online sulla piattaforma www.metarchivi.it.

⁹ Alberto Carocci (1904-1972). Cenni biografici sono presenti nei ricordi di A. MORAVIA, *Ricordo di Alberto Carocci*, in «Nuovi Argomenti», marzo-aprile 1972, 26; e di G. TODICI, in «Belfagor», 10, 1972, s.n., pp. 325-342. Una voce a lui dedicata è redatta da E. RAGNI, *Alberto Carocci*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 20, Roma, Treccani, 1972).

Silvio Pampiglione¹⁰, medico parassitologo e docente universitario, con il CAI aveva già prestato servizio sanitario volontario in Algeria a sostegno della popolazione durante il conflitto: nel paese vi era infatti grande carenza di sanitari dovuta alla partenza della quasi totalità dei medici francesi¹¹.

I restanti tre membri della delegazione sono i componenti della Segreteria del Comitato.

Di Emilio Lo Pane non è stato possibile ricostruire una biografia certa, anche se il suo nome spunta in rete in ambienti plausibilmente prossimi al Comitato per sensibilità e per posizione politica¹².

Lamberto Mercuri¹³, storico e docente universitario, è tra i principali collaboratori di Ferruccio Parri: ha ruolo di primo piano all'interno della FIAP e del CAI.

¹⁰ Silvio Pampiglione (1925-2008), un suo ritratto biografico è contenuto in M. L. FIORAVANTI, *Silvio Pampiglione, maestro di molti (1925-2008)*, in «Parassitologia», giugno 2009, 1-2, pp. 1-18, consultabile online a <https://soipa.it/wp-content/uploads/2017/09/n51-1-2-2009.pdf> (consultato il 5 maggio 2022).

¹¹ «Oggi in Algeria ci sono 700 medici, uno ogni 13.000 abitanti. Il 90 per cento dei medici francesi se ne sono andati, mancano medicine, infuriano le malattie tipiche delle miserie [...] Muoiono 148 bambini ogni mille nascite. Questo, fra l'altro, ha detto ieri sera alla riunione organizzata dal Comitato anticoloniale alla libreria Einaudi di Roma il dottor Silvio Pampiglione, professore di paratissologia all'Università, reduce di un'esperienza di medico volontario in Algeria». (U. D'ASCIA "Aiutiamo l'Algeria", in «Avanti!», edizione romana, 28 settembre 1962, p. 2).

¹² Da ricerche in rete il nome di "Emilio Lo Pane" è accostato nel 1956 al nascente Partito radicale (è firmatario dell'appello "Per un partito moderno" e poi tra i partecipanti del primo convegno nazionale del PRLDI). L'avvocato "Emilio Lo Pane" risulta nel 1966 tra gli estensori delle "Norme di attuazione" del "Piano regolatore generale" di Pontedera: probabilmente si tratta dello stesso "Lo Pane" autore del vol. *La nuova disciplina urbanistica*, Roma, LDC, 1967. E' possibile si tratti dello stesso "Emilio Lo Pane" ricordato da Enzo Santarelli: un amministratore locale in quota Psiup partecipante a Dresda, tra fine anni Cinquanta ed inizio Sessanta, ad incontri con amministratori locali italiani, francesi e tedesco orientali («Quaderno Cipec», 14). "Emilio Lo Pane" nel 1970 è membro di una Commissione regionale per la riforma dell'Amministrazione dei Beni culturali e naturali costituita in seno alla Regione Toscana. «Avanti!» (ed. rom., 4 giugno 1979, p. 4), inserisce "Emilio Lo Pane" tra gli esponenti del mondo della cultura e dello spettacolo firmatari di un appello a sostegno del PSI. Infine, un trafiletto edito in «Cinema. Rivistă a consiliului culturii și educației socialiste», (Bucarest, a 16, n. 193, gen. 1979), informa delle dimissioni del direttore generale di Cinecittă, "Emilio Lo Pane", a causa dei problemi finanziari dell'ente e dei progetti speculativi previsti sull'area degli studi.

¹³ Lamberto Mercuri (1923-2009), cenni biografici sono tratteggiati da R. AURELI in *La memoria dimenticata: in ricordo di Lamberto Mercuri*, in «Annali della Fondazione Ugo La Malfa», 24 (2009), pp. 21-29.

Dina Forti¹⁴ – politica, attivista, giornalista, autrice – dall'immediato dopoguerra è membro della Direzione nazionale e della Sezione Esteri del PCI, oltre che tra le fondatrici dell'UDI. Durante la sua attività si impegna a favore della libertà dei popoli di Egitto, Algeria, Mozambico, Sudafrica.

Questi, a grandi linee, i tratti biografici dei delegati inviati dal Comitato anticoloniale ad Algeri per le celebrazioni dell'indipendenza.

Istantanee del 1962, impressioni del 2022

Non sappiamo con precisione chi sia stato l'autore degli scatti: tuttavia si può ipotizzare possa trattarsi di Silvio Pampiglione, in seguito definito scherzosamente da Carocci "*grande fotografo*"¹⁵. Dall'analisi delle immagini si evince che tutti gli scatti sono stati realizzati in una contiguità spaziale e temporale.

Tutte le immagini sono state scattate in prossimità del palco delle autorità, strategicamente posizionato dagli organizzatori in quello che oggi si chiama boulevard Mohamed Khemisti, sull'estremità meridionale della Place de la Grand Poste¹⁶. Uno spazio ampio, idoneo ad una parata – tuttora utilizzato quale luogo per i grandi comizi e le grandi manifestazioni. Ma anche un luogo posto nel cuore della città coloniale francese: trovo suggestivo pensare che, nel 1962, la scelta degli organizzatori possa anche essere stata funzionale alla

¹⁴ Dina Forti (1915-2015), una sua scheda biografica, realizzata dall'IBC dell'Emilia Romagna, è accessibile online a <https://dati.emilia-romagna.it/id/ibc/cpfInstance/IT-ER-IBC-SP00001-0002448/html> (consultato il 5 maggio 2022).

¹⁵ Alberto Carocci scrive a Lamberto Mercuri il 30 novembre 1962: «Caro Mercuri, grazie della tua lettera del 20 novembre con le fotografie di Algeri: un caro ricordo dei giorni che abbiamo passato insieme. Ringrazia ti prego anche a nome mio Pampiglioni [sic] (grande fotografo)». InFP, CAI, serie *Comitato d'amicizia e d'aiuto con il popolo algerino*, b. 4, fasc. 2

¹⁶ Il riconoscimento del luogo è stato frutto di una lunga e paziente analisi: la ricerca in rete delle realtà commerciali le cui insegne sono immortalate nelle fotografie (*Imprimerie moderne; C.ie Venture W[]a (SA)...*) non ha portato risultati. Le fonti a stampa algerine disponibili online (caricate su <gallica.fr>) non sono state d'aiuto. In assenza di qualunque riferimento nei documenti conservati e nelle fonti disponibili, il riconoscimento è stato possibile grazie ad un confronto tra gli scatti coevi e quelli odierni caricati online su Google Maps: <https://goo.gl/maps/TJu1LbFkVkkkacG99> (consultato il 7 maggio 2022).

volontà degli algerini vincitori di appropriarsi – anzi, riappropriarsi – della città¹⁷.

Gli scatti immortalano vari gruppi che prendono parte al corteo. In particolare, si nota un gruppo di ragazze in abiti bianchi di taglio occidentale (gonna al ginocchio, maglietta e ballerine), incolonnate dietro una ragazza con la bandiera algerina (foto 1). Altre immagini mostrano un secondo gruppo di ragazze che, dietro lo striscione



Foto 1

¹⁷ L'idea è data dalla lettura dell'articolo di M. BALBI, *Il linguaggio e la topografia della libertà nella Battaglia di Algeri*, in «Cinecritica», nel quale l'autore si sofferma sull'architettura urbana di Algeri, evidenziando: «La divisione tra Casbah e Città europea (tout court la zona costruita come trapianto della borghesia francese, completa di locali, cinema e caffè) [...]». Nella sua analisi dell'opera di Pontecorvo, relativamente a questi due luoghi simbolo della città, Balbi afferma che «L'epilogo è apparente: la storia si consegna al controfinale di una casbah notturna che parla con un'unica voce femminile in cui animisticamente si perpetua Alì La Pointe [protagonista del film] e di immagini (del futuro) in cui la lezione dell'eroe porta il popolo algerino finalmente dentro a quella Città Europea in cui definitivamente suggellerà diritti e libertà». Trovo suggestivo pensare che la "presa" della Città europea da parte del popolo algerino sia avvenuta simbolicamente quel 1 novembre 1962 e che questo evento sia testimoniato dalle fotografie che proponiamo. L'articolo di Balbi, datato 15 gennaio 2011, è accessibile online alla pagina <http://cinecriticaweb.it/panoramiche/il-linguaggio-e-la-topografia-della-liberta-nella-battaglia-di-algeri/> (consultato il 24 aprile 2022)

dell'Unione delle donne algerine "UFA pour une revolution sociale" (significativamente bilingue, in francese e in arabo), sfilano con velo (*haïk*) – sempre rigorosamente bianco (foto 2). Sessanta anni dopo un osservatore occidentale non può che trovare stridente la giustapposizione tra il significato dello striscione e la foggia delle manifestanti. Quella che oggi a noi appare come contraddizione simbolica ("burqua" vs "rivoluzione sociale"), poteva essere allora vissuta in maniera diversa: indossare gli abiti tradizionali era inteso, per alcune, quale forma di resistenza culturale all'assimilazione colonialista. Significativo, in merito all'uso del velo, quanto scriveva Frantz Fanon nel 1959: «I responsabili dell'amministrazione francese in Algeria, preposti alla distruzione dell'originalità del popolo, incaricati dalle autorità di procedere ad ogni costo alla disgregazione delle forme di esistenza suscettibili di evocare da vicino o da lontano una realtà nazionale, concentrano il loro massimo sforzo sull'uso del velo, concepito all'occorrenza come simbolo dello statuto della donna algerina. [...] Nel programma colonialista tocca alla donna la missione storica di scuotere l'uomo algerino. Convertire la donna, guadagnarla ai valori stranieri, strapparla al suo statuto, è insieme conquistare un potere reale sull'uomo e possedere i mezzi pratici, efficaci per minare la struttura della cultura



Foto 2

algerina [...] Ogni velo che cade, ogni corpo che si libera dalla stretta tradizionale dell'haïk, ogni viso che si offre allo sguardo ardito e impaziente dell'occupante, esprime al negativo che l'Algeria comincia a rinnegarsi e accetta la violenza del colonizzatore»¹⁸. Altre fotografie mostrano gruppi di donne apparentemente "in burqua" dietro striscioni dell'UFA che recitano: "L'Algérie démocratique et socialiste vivra" (foto 3).



Foto 3

¹⁸ F. FANON, *L'Algeria si toglie il velo*, in Id., *Sociologia della rivoluzione algerina*, Torino, Einaudi, 1963, pp. 25-30. Relativamente a questa forma di resistenza culturale, è bene sottolineare che tra 1955 e 1961 circa 2 milioni di algerini furono rinchiusi dalle autorità francesi in oltre 2.000 "campi di raggruppamento". P. Bourdieu e A. Sayad affermano: «Il raggruppamento impedisce alle donne di svolgere la maggior parte dei loro compiti tradizionali. L'intervento delle autorità si è inizialmente concentrato in qualche modo su di loro perché, agli occhi dei militari, come per la maggior parte degli osservatori ingenui, la condizione della donna algerina era il segno più manifesto della "barbarie" che bisognava combattere con ogni mezzo, diretto o indiretto. Da una parte, i militari hanno creato quasi ovunque circoli femminili e laboratori di cucito; dall'altra, si sono sforzati d'abbattere brutalmente tutto ciò che sembrava ostacolare "la liberazione della donna": a Kerkera (come in tanti altri centri) le case furono private del cortile; la fontana e il lavatoio furono piazzati, quasi dappertutto, nel pieno centro del quadrivium. Più in generale, le azioni militari e la repressione hanno sottoposto a una terribile prova la morale dell'onore che regolava la divisione del lavoro e i rapporti tra i sessi.» (P. BOURDIEU - A. SAYAD,

Ulteriori scatti ritraggono gruppi di giovani algerini con pantaloni neri e camicia bianca inquadrati mentre recitano slogan (foto 4); gruppi di uomini nei pressi di uno striscione in cui affiorano le parole “l’unité des travailleurs” (foto 5); membri in divisa di una banda musicale, dotati di rullanti e tamburi (foto 6); il palco delle autorità (foto 7, al centro Ben Bella); gruppi di ragazzini, dietro i quali sfilano le gigantografie dei ritratti di Ben M’hidi; Ben Boulaïd; Didouche (foto 8).



Foto 4

La componente internazionalista del corteo emerge dalla ricostruzione di uno degli striscioni portati da gruppi di donne: “Bienvenue a tous [esamis] de la revolut[ion]” (foto 9), concetto ripetuto in un festone appeso su un viale “Welcome to the friends of our

Paysans déracinés. Bouleversements morphologiques et changements culturels en Algérie, Études rurales, 1964, n. 12, p. 72 (articolo accessibile al link https://www.persee.fr/doc/rural_0014-2182_1964_num_12_1_1132, consultato il 4 maggio 2022). Lo stesso brano è contenuto nell’interessante volume a cura di F. SCHULTHEIS, C. FRISINGHELLI, A. RAPINI dal titolo *Pierre Bourdieu, In Algeria. Immagini dello sradicamento*, Fondation Bourdieu, Camera Austria, Carocci, Roma, 2012, p. 164. Per una storia dei campi di raggruppamento: F. SACRISTE, *Les camps de regroupement en Algérie: une histoire des déplacements forcés (1954-1961)*, Parigi, Presses de Science Po, 2022.



Foto 5



Foto 6



Foto 7

[revolution]” (foto 10¹⁹). Un'altra fotografia di Henri Douzon mostra un ulteriore festone disteso in boulevard Mohamed Khemisti che recita, in italiano e in arabo: “Benvenuto agli amici della nostra rivoluzione”²⁰.

Ciò che più colpisce, in queste immagini, è tuttavia quello che manca. Tutte le 34 istantanee ritraggono infatti soggetti civili. Le fonti odierne citano invece il corteo del 1° novembre 1962 soprattutto in quanto fu il primo evento in cui sfilarono le forze armate algerine – prima ancora della costituzione dell'Armée nationale populaire (ANP)²¹. Forse il fotografo non

¹⁹ Tutte le fotografie riprodotte, come già visto, sono conservate in InFP, b. 2, fasc. 25. Si tratta, in particolare dei docc. n. 24 (foto 1), n. 31 (foto 2), n. 30 (foto 3), n. 23 (foto 4), n. 34 (foto 5), n. 13 (foto 6), n. 8 (foto 7), n. 20 (foto 8), n. 28 (foto 9), n. 4 (foto 10).

²⁰ *The parade, Algeria, 1962*, Photo Henri Douzon, consultabile online a <https://www.gettyimages.it/detail/fotografie-di-cronaca/algiers-celebration-for-boumedienne-and-ben-fotografie-di-cronaca/152247536?adppopup=true> (consultato il 3 maggio 2022).

²¹ «Les autorités algériennes ont prévu un défilé militaire de grande envergure dans la capitale pour commémorer les 67 ans du déclenchement de la révolution algérienne, le premier novembre prochain. Cela fait trente deux ans que l'Algérie n'a pas connu de défilé militaire alors qu'il a été érigé en tradition juste après l'indépendance en 1962. Le premier défilé militaire avait été organisé à Alger le 1er novembre 1962, soit trois mois après l'indépendance du pays, il avait à l'époque impressionné malgré le fait que l'ANP n'était pas encore pleinement constituée. L'armée avait fait parader deux navires militaires, des pelotons blindés, d'artillerie et d'infanterie et même l'aviation qui avait exhibée à l'époque des chasseurs Mig-15, des avions d'entraînement al-Joumhouria et trois hélicoptères Mi-4, qui avaient été reçu par l'ALN démontés au Maroc en 1962 et qui avaient pu rejoindre in-extremis le défilé le 1er novembre 1962.» (*Un défilé militaire pour la célébration du 1er Novembre à Alger*, in «Menadefense», 8 settembre 2021, consultabile online a <https://www.menadefense.net/algerie/un-defile-militaire-pour-la-celebration-du-1er-novembre-a-alger/> (consultato il 21 aprile 2022).



Foto 8



Foto 9



Foto 10

partecipò a tutto l'evento (magari giunse con ritardo, magari se ne andò prima del passaggio dei militari), oppure scelse deliberatamente di non fotografare i mezzi delle forze armate in parata.

Sostegno all'Algeria o al popolo algerino?

I biglietti di invito presenti tra le carte CAI consentono di ricostruire abbastanza dettagliatamente le attività della delegazione del Comitato durante il soggiorno ad Algeri, dal 28 ottobre al 4 novembre 1962²². La delegazione fu invitata dalle autorità algerine a numerose iniziative, tra cui una manifestazione sportiva allo Stadio municipale organizzato dal Comité des sports du Bureau Politique (30 ott., h. 14), un Gala al Cinema Majestic organizzato dalla Troupe artistique algerienne (30 ott., h. 21), l'invito alla parata dell'indipendenza del 1° novembre e, infine, l'inaugurazione

²² La delegazione, dopo un viaggio aereo Roma-Parigi-Tunisi-Algeri soggiornò ad Algeri presso l'Hotel Terminus et d'Europe (Algeri, rue Garibaldi 2) dal 28 ottobre al 4 novembre 1962.

del 12° Salon international de l'indépendance (3 nov., h. 17)²³.

Gli inviti sembrano denotare grandi riguardi da parte delle autorità algerine verso il Comitato anticoloniale italiano. La ragione di tanta attenzione è legata alle attività del Comitato a sostegno dell'indipendenza algerina. Le carte CAI attestano, tra 1961 e 1962, numerose iniziative del Comitato a sostegno della lotta algerina. Iniziative che riguardano la trasmissione di farmaci²⁴, l'invio di medici²⁵ e, soprattutto, la sensibilizzazione della società italiana per mezzo di incontri ed eventi.

Tra le iniziative pubbliche a sostegno dell'Algeria dai documenti emerge, tra le altre, un incontro con i sindacati algerini in cui intervengono Parri e Novella (19 gen. 1961); una tavola rotonda con Jean Paul Sartre sul tema "Democrazia francese e problema algerino" (13 dic. 1961)²⁶; un incontro del Comitato con una delegazione del Governo provvisorio algerino guidata da B. Khedda; una mostra d'arte con titolo "Artisti italiani per il popolo algerino" (Libreria Einaudi di Roma, 3-10 lug. 1962)²⁷. Interessante sottolineare, nel contesto di questo vo-

²³ I cartoncini di invito sono presenti in InFP, CAI, b. 2, fasc. 25.

²⁴ Le carte CAI, b. 1, fasc. 4, conservano giustificativi di spese inerenti la trasmissione di «una cassa di medicinali» inviata al Comitato dall'Anpi di Udine (agosto 1961); «4 pacchi di medicinali» trasmessi dal settimanale «Il pioniere di Bologna» (settembre 1961); «medicinali dall'Anpi di Milano» (settembre 1961); le spese di un taxi per il «trasporto di 5 casse di medicinali da casa [di Lucio] Luzzatto» (9 ottobre 1961); ricevuta per «trasporto 3 pacchi di medicinali dal Centro emiliano della FGS» (11 dicembre 1961).

²⁵ Alcuni giustificativi di spesa si riferiscono all'iniziativa del 23 set 1962 in cui Silvio Pampiglione illustra le sue esperienze in Algeria come chirurgo. Traccia di questa iniziativa è riportata da U. D'ASCIA, Traccia di questa iniziativa è riportata nel citato articolo di Ugo D'Ascia (nota 152), in «L'Avanti!», 28 settembre 1962, p. 2. Altri si riferiscono alla trasmissione di una dichiarazione pro Algeria del Comitato datata 13 giugno 1962: un appello a medici per svolgere attività volontaria in Algeria e una richiesta di invio generi di aiuto.

²⁶ L'iniziativa si svolse al Salone Brancaccio: sono presenti ricevute per la stampa di 3000 inviti e per l'affitto di 300 sedie (InFP, CAI, b. 1, fasc. 4).

²⁷ Il pieghevole informativo dell'evento informa che sono presenti pitture e disegni di Aimone, Attardi, Breddo, Brunori, Cagli, Calabria, Casorati-Pavarolo, Chessa, De Stefano, Di Carlo, Farulli, Francese, Grazzini, Guerreschi, Guericchio, Guttuso, Levi, Lippi, Magnolato, Mancini, Marcantonio, Martino, Maselli, Mazzacurati, Mazzullo, Pizzinato, Pugliese, Quattrucci, Ramous, Raphael, Reggiani, Sacchi, Scordia, Selvi, Tanda, Tornabuoni, Treccani, Turchiaro, Vedova, Zancanaro. (InFP, CAI, b. 2, fasc. 25). In relazione alla mostra sono presenti due giustificativi di spese inerenti l'invio di comunicati stampa (InFP, CAI, b. 1, fasc. 5): uno di presentazione della mostra (30 giugno 1962) ed uno di invito all'acquisto delle opere d'arte (5 luglio 1962).

lume, che uno degli strumenti utilizzati dal Comitato per sensibilizzare la società italiana alla causa algerina fu il cinema documentario: all'organizzazione il 27 settembre 1961 della proiezione di un film denominato "*Algeria libera*"²⁸ seguì, nello stesso 1961, la produzione da parte del Comitato del documentario "*Algeria: anno settimo*" (21') – reportage di Pompeo De Angelis a sette anni dall'inizio del conflitto²⁹. Questa operazione culturale e politica del CAI assume una certa rilevanza se, come illustra Andrea Brazzoduro, teniamo presenti due elementi: il primo è relativo al fatto che le prime immagini cinematografiche del conflitto furono realizzate tra 1957 e 1958 (nei tre primi anni non vennero girate immagini), il secondo ha a che fare con la fruizione di queste immagini in Francia, allora spesso proiettate clandestinamente o quasi³⁰. "*Algeria: anno settimo*" costituì uno dei primi prodotti filmici inerenti la guerra d'Algeria ed uno strumento utile a sensibilizzare l'opinione pubblica in Italia e non solo.

Nei giorni immediatamente successivi il corteo del novembre 1962 il sostegno del CAI alla causa dell'Algeria venne ulteriormente

²⁸ La proiezione avviene il 27 settembre 1961, alle ore 21 presso la Sala di Comunità delle Arti, via della Lungara, 229 (l'invito all'evento è presente in InFP, CAI, b. 2, fasc. 25).

²⁹ L'impegno finanziario del CAI per la produzione del documentario è attestato da una fattura datata 20 dicembre 1961 indirizzata al CAI da La Microstampa (via G. Antonelli 50-52, Roma) inerente le «spese per *Algeria anno 7*»; segue un elenco delle lavorazioni realizzate: «doppiaggio, trascrizione, missaggio, ripresa titoli su ns cartelli e ns pellicola negativa 16 mm, taglio del negativo, trascrizione ottico 16 mm, sviluppo del negativo scena colonna su ns pell. SAV 16 mm; occupazione della moviola, stampa pos. su ns. pellicola Ferrania 16 mm» (InFP, CAI, b. 1, fasc. 5.) Una copia di *Algeria: anno settimo* è oggi conservata presso la Fondazione AAMOD. La Fondazione ha digitalizzato il film, liberamente accessibile online a <http://patrimonio.aamod.it/aamod-web/film/detail/IL8600001350/22/algeria-anno-settimo.html?startPage=21&idFondo=&multiSearch=true> (consultato il 3 maggio 2022). Su questo film v. anche il contributo di Erica Bellia nel presente volume.

³⁰ «[...] se c'è un periodo di assenza di immagini filmiche del conflitto, questo copre i primi tre anni della guerra, 1954-1957. [...] [Le] prime immagini cinematografiche che evocano la guerra [sono] realizzate tra il 1957 e il 1958». Poco oltre, dopo avere illustrato i primi film apparsi sul tema, continua: «Tutti i film citati finiscono nelle maglie della censura, e la loro diffusione – peraltro tardiva – è clandestina, limitata a proiezioni semiprivatizzate (spesso interrotte dalla polizia) organizzate nei locali sindacali o nei cinema militanti della sinistra anticolonialista.» (A. BRAZZODURO, *Il nemico interno...*, cit., pp. 131-132):

rafforzato. Il CAI propose ad un gruppo eterogeneo di intellettuali amici la costituzione di una struttura a sostegno della lotta algerina: inizialmente si pensò ad una "Associazione Italia-Algeria", progetto poi mutato in quello che fu considerato un più prudente "Comitato d'amicizia e d'aiuto con il popolo algerino". Si passò dunque da un'associazione per il rapporto tra due Stati (Italia ed Algeria) ad un comitato a sostegno della lotta di un popolo. Questo cambio di approccio da parte del CAI è direttamente legato alle scelte politiche del primo governo di Ben Bella (set. 1962 - set. 1963) che, in quello stesso novembre 1962, decise di mettere fuori legge il Partito comunista algerino (PCA)³¹.

Tale atto, in parte preannunciato dal programma di Tripoli (giugno 1962) che prevedeva un partito unico costituito dal FLN (Front de liberation nationale)³², fu percepito da molti, in Italia e non solo, come il sintomo di una involuzione della rivoluzione algerina – evento sino allora considerato centrale del più ampio movimento di decolonizzazione.

L'eco dello choc costituito dallo scioglimento del PCA affiora nelle carte del CAI, a partire dalla circolare dell'8 gennaio 1963 che annuncia la costituzione del Comitato d'amicizia e d'aiuto con il popolo algerino: «Ragioni d'opportunità hanno consigliato di so-

³¹ Nella prima fase del conflitto i comunisti francesi definirono l'insurrezione del FLN opera di «terroristi sabotatori» ed il Partito comunista algerino (PCA) aderì con ritardo alla lotta per l'indipendenza. Dopo il 1955 i dirigenti del FLN attaccarono la direzione comunista accusandola di «razzismo a oltranza». (G. CALCHI NOVATI, *Storia dell'Algeria indipendente*, Milano, Bompiani, 1998, p. 169). Dopo l'avvento di De Gaulle i comunisti francesi dovettero tener conto – anche in merito all'Algeria – dell'attenzione della politica sovietica per la vocazione neutralisteggiante del governo gollista che avrebbe potuto portare ad uno sganciamento della Francia dalla NATO. Queste ed altre incomprensioni portarono il FLN a riservare al Pca lo stesso trattamento avuto in passato con gli altri partiti algerini. Grande peso ebbe, soprattutto, la decisione di applicare all'Algeria indipendente la formula del partito unico. Il PCA aveva conservato una propria autonomia dal FLN, ma aveva approvato il Programma di Tripoli e l'istituzione dell'Ufficio politico (giugno 1962). Il successivo 29 novembre il PCA fu sciolto dal governo di Ben Bella, affermando che i singoli comunisti possono militare singolarmente nel partito unico. V. anche il contributo di Caterina Roggero in questo volume.

³² FRONT DE LIBÉRATION NATIONALE, *Project de programme pour la réalisation de la révolution démocratique populaire, (adopté à l'unanimité par le C.N.R.A. À Tripoli en Juin 1962)*, in «Presses de l'imprimerie spéciale d'Al-Chaab» trad. in appendice a G.P. CALCHI NOVATI, *La rivoluzione algerina*, Varese, Dall'Oglio, 1969, pp. 231-264.

prassedere alla costituzione della progettata associazione “Italia-Algeria” nella forma e nei modi già prospettati. È invece parsa utile e opportuna la costituzione sin d’ora di un “Comitato d’amicizia e d’aiuto con il popolo algerino”, formula questa non definitiva e che, pur non vincolando chi vi aderisce alla politica del Governo algerino, implica un impegno effettivo d’intervento nei riguardi delle grandi necessità e degli urgenti problemi del popolo d’Algeria. Le lettere circolari spedite in quest’ultimo torno di tempo hanno ricevuto numerose e qualificate adesioni, incontrando soltanto alcuni rifiuti»³³.

Tanto le lettere di adesione³⁴ quanto quelle di rifiuto³⁵ riflettono, in forma più o meno esplicita, dei dubbi e delle remore rispetto alle concomitanti decisioni del governo algerino. Esemplificativo un brano tratto dalla lettera di adesione di Angelo Del Boca:

“Caro Mercuri,

aderisco volentieri all’iniziativa di costituire un “Comitato d’amicizia e d’aiuto con il popolo algerino”. Penso che sia opportuno non soltanto per difendere gli algerini dalle minacce esterne, ma anche per difenderli da loro stessi”³⁶.

Meno ironica, ma più esplicita, è la lettera di rifiuto inviata da Italo Calvino:

“Caro Carocci,

ti ringrazio del tuo invito a dare il mio nome per “Italia-Algeria”. Ma sono troppo poco competente in materia per aderire a un’asso-

³³ InFP, CAI, *serie Comitato d’amicizia*, b. 4, fasc. 1.

³⁴ Tra le personalità che aderiscono al Comitato d’amicizia spiccano Enzo Enriques Agnoletti, Carlo Arnaudi, Norberto Bobbio, Arrigo Boldrini, Luigi Bulferretti, Siro Brondoni (Unuri), Carmelo Carbone, Alberto Carocci, Tristano Codignola, Federico Comandini, Corrado Corghi, Angelo del Boca, Mario Delle Piane, Danilo Dolci, Eugenio Garin, Alessandro Galante Garrone, Vittorio Gorresio, Mario Monicelli, Carlo Muscetta, Massimo Severo Giannini, Lamberto Mercuri, Giuliano Pajetta, Luigi Piccinato, Carlo L. Ragghianti, Mario Soldati, Maurizio Valenzi, Ezio Vigorelli, Elio Vittorini, Cesare Zavattini (InFP, CAI, *Serie Comitato d’amicizia*, b. 4, fasc. 2).

³⁵ Tra le personalità che rifiutano l’adesione si segnalano Guido de Cori, Arrigo Olivetti, Guido Piovene, Giovanni Pirelli, Pier Antonio Quarantotti Gambini, Bruno Zevi (InFP, CAI, *Serie Comitato d’amicizia*, b. 4, fasc. 3).

³⁶ InFP, c, CAI, *Serie comitato d’amicizia*, b. 4, fasc. 2.

ciazione del genere. Finché si trattava d'un popolo in lotta, l'appoggio era doveroso ed incondizionato. Ora si tratta di uno Stato, di cui io so ancora molto poco. Non è detto che ogni stato e governo ex-coloniale sia buono per definizione: se diventasse per esempio nasseriano, mi pentirei d'aver dato il mio nome. Da quello che so, (e devo dire che le informazioni che trovo negli articoli anti-algerini di questi giorni su "Le Monde" per me sono positive, mi danno fiducia in Ben Bella) mi pare che siano su una strada buona, ma la mia posizione è per ora solo di speranza e di simpatia; troppo poco per essere tra i fondatori d'una associazione "Italia-Algeria".

E poi, caro Carocci, è un momento in cui vorrei stare senza dar firme per dieci anni.

Un cordiale saluto"³⁷.

Assai più articolata è, infine, la lettera di rifiuto trasmessa da Giovanni Pirelli – intellettuale che negli anni precedenti aveva dedicato grandi energie al sostegno della causa algerina³⁸.

"Caro Carocci,

mi riferisco alla richiesta, che tu mi hai fatto pervenire, di entrare a far parte del costituendo Istituto per i rapporti con l'Algeria. Ti espongo succintamente il mio punto di vista.

Non faccio professione di generico democraticismo e perciò non condivido, su questa base, la definizione di nasserismo che molti danno all'operato del Primo ministro Ben Bella e del suo governo. Al contrario osservo con grande interesse le prospettive di democrazie dirette enunciate nel Programma di Tripoli ed in via di elaborazione. Tuttavia, devo rilevare che esistono, negli sviluppi della poli-

³⁷ Il datt. della lettera è presente in InFP, CAI, *serie Comitato d'amicizia*, b. 4, fasc. 3.

³⁸ T. OTTOLINI, *Giovanni Pirelli e la guerra d'indipendenza algerina in Giovanni Pirelli intellettuale del Novecento*, a cura di M. SCOTTI, Milano-Udine, Mimesis, 2016, pp. 85-110. Il saggio, illustrando il sostegno agli *insoumis* francesi fornito dal gruppo di cui faceva parte Pirelli, contestualizza la formazione del Centro Frantz Fanon (Milano, ottobre 1962) ed i rapporti embrionali tra l'ente ed il Comitato anticoloniale italiano. Parte della documentazione del Centro Fanon (diventato nel 1970 Centro di ricerca dei modi di produzione) è conservata presso l'archivio dell'Istituto nazionale Ferruccio Parri. Un'appendice al volume contiene una raccolta di scritti di Pirelli inerenti l'Algeria. Egli è infatti promotore della pubblicazione di numerosi studi sull'indipendenza algerina: tra i molti meriti di Giovanni Pirelli vi è l'impegno per la pubblicazione degli scritti di Frantz Fanon (1925-1961), psichiatra, antropologo, filosofo della decolonizzazione.

tica interna e internazionale algerina, seri pericoli di involuzione – e in definitiva di soluzioni di tipo nasseriano – che svuoterebbero di contenuto democratico qualsiasi nuova strutturazione della vita politica, economica e sociale della giovane nazione algerina. Sotto questo aspetto, la messa al bando del Partito Comunista Algerino mi sembra, non certo il primo, bensì il più grave sintomo. Ho riflettuto ed ho deciso di non accettare la richiesta che mi hai fatto avere. Con ciò non intendo assumere un atteggiamento polemico nei confronti dell'Istituto e di chi vi lavorerà. Intendo esprimere subito in modo esplicito la protesta di un militante del movimento operaio di fronte alla messa fuori legge di una sua organizzazione; e, d'altro canto, mantenere una posizione di vigile attesa, ben lieto se nel tempo potrò sciogliere ogni riserva, ma pronto, all'occorrenza, a esprimere una più decisa e intransigente opposizione. Tutto ciò potrà parere sproporzionato all'effettivo impegno che chiunque di noi può assumere, in Italia, di fronte ai problemi della nuova Algeria. Ma tu sai a qual punto essi mi abbiano impegnato negli anni scorsi. E certamente condividi questo punto di vista: che la vicenda rivoluzionaria del popolo algerino è stata sotto molti aspetti esemplare non solo per l'Africa, o per il Terzo Mondo, ma per l'insieme del movimento operaio internazionale; e che il suo sbocco ci interessa e c'impegna allo stesso livello.

Con sincera amicizia,³⁹

Nelle settimane immediatamente successive la parata di Algeri del 1° novembre 1962 – in virtù delle concomitanti decisioni del governo algerino – le risposte di buona parte degli intellettuali e delle personalità alla domanda di adesione al costituendo Comitato d'amicizia con il popolo algerino sembrano riformulare, questa volta in termini interrogativi, uno degli slogan immortalati nelle fotografie: "L'Algérie démocratique et socialiste vivra?"

³⁹ Il datt. della lettera è presente in InFP, CAI, *Serie Comitato d'amicizia*, b. 4, fasc. 3.

Solidarietà internazionalista, Algeria 1964. Fotografie inedite

Dorina Palmieri

Dorina Palmieri, nata nel 1941 a Bologna, è stata militante socialista e comunista, e ha lavorato (tra gli altri) all'Unione delle Donne Italiane e poi all'Unipol dove per molti anni ha avuto incarichi sindacali sia aziendali che regionali e nazionali. Nel 1962 partecipa con migliaia di altre ragazze e ragazzi all'ottavo festival della gioventù a Helsinki, organizzato dalla Federazione mondiale della gioventù democratica (WFDY), l'organizzazione mondiale degli studenti di sinistra. Due anni dopo, nel 1964, parte di nuovo, questa volta per l'Algeria dove partecipa a un campo di solidarietà internazionalista che si tiene a Sidi-Fredj, all'epoca ancora nota con il nome francese Sidi-Ferruch. Il luogo è altamente simbolico perché proprio qui sbarcarono i francesi nel 1830 per colonizzare l'Algeria.

Latmosfera politico-culturale dell'epoca è esattamente quella che viene raccontata in *Les Mains libres*. In particolare la scena finale con il dibattito tra studenti e studentesse sul futuro dell'Algeria, è la stessa che aveva vissuto, con tutti gli altri partecipanti, al campo di Sidi-Ferruch.

Per Dorina, "l'Algeria è stata la chiave di volta" a livello personale. Il viaggio intrapreso nel paese nordafricano in un momento di emancipazione fu molto importante. Fu forte l'impatto che ebbe la lotta di liberazione algerina che si ispirava anche agli ideali socialisti. Le fotografie qui pubblicate riflettono esattamente quel momento di slancio verso la libertà e di lotta.

Nella prima fotografia, si vede l'allora presidente della Repubblica algerina sporgersi da una macchina.

Nella seconda, una donna e l'esterno del carcere.

La terza fotografia è invece stata scattata per ricordare il volto di un algerino, e la quarta alcuni bambini.

Nella quinta si vede un momento di vita quotidiana delle ragazze e dei ragazzi al campo di Sidi-Ferruch.

La sesta, settima e ottava fotografia, scattate in varie zone algerine sia di ambientazione urbana sia rurale, ricordano più da vicino immagini di tipo naturalistico ed esplorativo.



Foto 1



Foto 2



Foto 3



Foto 4



Foto 5



Foto 6



Foto 7



Foto 8

CINEMA ITALIANO E ALGERIA

Prima di Pontecorvo e Lorenzini: solidarietà militante e nascita del cinema algerino

Luca Peretti

Su *La battaglia di Algeri* (Gillo Pontecorvo, 1966) sono stati scritti decine di libri e articoli, ma rimane ancora molta ricerca da fare, soprattutto sulla storia produttiva del film e su come e perché si è sviluppata una partnership italo-algerina. E questo vale per il meno noto e studiato *Les Mains libres* (Ennio Lorenzini, 1964), anche questo prodotto dalla Casbah Film. Entrambi i film non nascono dal nulla. In questo testo, si presenta un'ipotesi interpretativa per cui i due film siano sostanzialmente nati grazie a tre elementi legati tra loro: la solidarietà verso la causa algerina che si sviluppò in Italia da metà anni cinquanta; la natura profondamente transnazionale dei primi anni del cinema algerino e il ruolo che ebbero registi (e laboratori cinematografici) stranieri; come il cinema italiano supportò la causa algerina.

“Quel che accade in Francia e Algeria riguarda ciascuno di noi”

Quella algerina è una questione fondamentale in Italia. Come scrisse nel 1960 Franco Fortini a Elio Vittorini, «quel che accade in Francia e Algeria riguarda ciascuno di noi. Se l'avvenire della democrazia francese è legato alla soluzione del conflitto algerino, questo vuol dire che alla vittoria della nazionale algerina è legato anche l'avvenire della democrazia in ognuno dei nostri paesi». ¹ Tra le tante dimostrazioni di solidarietà con il popolo algerino in lotta ci sono, in quegli anni, anche mostre fotografiche e documentali. Una partico-

This project was supported by the following fellowships: a British Academy Postdoctoral Fellowship and a WIRL-COFUND Fellowship (under the Marie Skłodowska Curie Actions COFUND scheme 2020-2022).

¹ F. FORTINI - E. VITTORINI, in *Lettere scelte 1947-1965 e allegati*, in *Ospite ingrato. Annuario del Centro Studi Franco Fortini*, a cura di G. NAVA - E. NENCINI 2000, III, p. 236.

larmente significativa – per l’importanza delle persone coinvolte – è “La nazione Algeria. Mostra di fotografie e documenti sulla lotta di liberazione del popolo algerino” che si tenne a Milano nel giugno del 1962, e promossa tra gli altri da Giovanni Pirelli, uno dei più attivi su questo tema in quegli anni². Nell’opuscolo che accompagna la mostra si legge: «perché, in Italia, oggi, una mostra sulla guerra di liberazione algerina? Perché [...] questo caso esemplare di conflitto tra il vecchio e il nuovo, e il patrimonio di esperienze che porta, i temi che propone e anche le difficoltà che prospetta, c’importa in modo diretto, come vicenda, come esperienza che sono anche nostre»³. La guerra in Algeria insomma ci riguarda, dicono intellettuali, politici, e militanti italiani tra fine anni cinquanta e inizio anni sessanta.

In altri saggi di questo volume si parla del ruolo svolto dal Comitato Anticoloniale Italiano (CAI), che divenne in quegli anni il crocevia di scambi tra vari intellettuali della sinistra italiana e la lotta algerina⁴. Ma uno dei motivi di interesse particolare nella storia della solidarietà per il popolo algerino è che questa non riguardò soltanto la sinistra e l’estrema sinistra italiana. È nota la complessa vicenda dell’appoggio dell’ENI alla nascente nazione algerina, con azioni forse dirette come fornire carburante e il sicuro appoggio diplomatico al Fronte di Liberazione Nazionale algerino (FLN) da parte dell’ente di stato guidato da Enrico Mattei – che era anche deputato della Democrazia Cristiana – fino al 1962, quando fu ucciso in circostanze mai chiarite; appoggio che gli costò, tra le altre cose, minacce esplicite dell’OAS, il gruppo di estrema destra francese contro l’indipendenza algerina⁵. Questo supporto, ancora nel 2022, ha echi e riconoscenze⁶. E se il CAI era animato da uomini e donne socialisti e

² Su Pirelli si veda almeno M. SCOTTI, *Vita di Giovanni Pirelli. Tra cultura e impegno militante*, Roma, Donzelli Editore, 2018; e *Giovanni Pirelli intellettuale del Novecento*, a cura di ID, Milano, Mimesis, 2016.

³ *La nazione Algeria*, opuscolo a cura della redazione de «Il Saggiatore», 1962, s. n. pp., ma p. 4-5 ca.

⁴ V. contributi di Erica Bellia e Andrea Torre nel presente vol.

⁵ Vicende ricostruite in maniera dettagliata da B. BAGNATO, *L’Italia e la guerra d’Algeria (1954-1962)*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2012, pp. 702-734.

⁶ V. a titolo di ex. il vol. in tre lingue (italiano, francese, arabo) uscito in occasione dei sessantanni dell’indipendenza e promosso dall’AMBASCIATA D’ITALIA DI ALGERI, *Enrico Mattei e l’Algeria. Un amico indimenticabile 1962-2022*, ebook, 2022, in parte una riedizione di *Enrico Mattei e l’Algeria durante la guerra di liberazione nazionale*, a cura di M. BATTAGLIA, Algeri, Ambasciata d’Italia - Istituto italiano di Cultura di Algeri, 2011.

comunisti, va citato anche il Comitato Italiano per la pace in Algeria, che si attestava invece su altre posizioni; secondo Romain H. Rainero, «l’iniziativa della costituzione di un simile Comitato rappresentò invero una grande novità nel campo della opinione pubblica italiana per quanto riguarda il superamento anche da parte di partiti tradizionalmente guardinghi dall’approvare senza reticenze le istanze politiche dell’FLN. Per la Democrazia Cristiana, il partito Repubblicano, il partito Socialista e il partito Socialista-democratico che appaiono coinvolti direttamente nella creazione del Comitato era un significativo passo che condannava anni di equivoci alimentati dalla propaganda francese sulla base del facile assioma: Algeria insorta uguale bolscevismo sicuro»⁷.

Ma torniamo alla sinistra comunista e al Partito Comunista Italiano in particolare. «So che abbiamo degli amici in Italia» dice un diciassettenne algerino a Sergio Perucchi, inviato di *Vie Nuove*, “primo giornalista comunista entrato ad Algeri”, come recita lo strillo di copertina del numero del 23 febbraio 1957⁸. La guerra è cominciata da poco meno di due anni e mezzo, e il settimanale del PCI la segue attentamente⁹. Perucchi era all’epoca un inviato di punta del giornale: qualche mese prima si trovava a Budapest per la rivolta, anche se gli articoli recanti la sua firma non erano in realtà stati stilati da lui¹⁰. Lavorerà poi anche per l’Unitefilm, come si evince da un filmato conservato all’AAMOD e dalla testimonianza diretta di Paola Scar-

⁷ R.H. RAINERO, *Un aspetto della solidarietà italiana con l’Algeria insorta: il periodico ‘Algeria’ di Roma e la sua importanza politica*, in *Italia e Algeria. Aspetti storici di un’amicizia mediterranea*, a cura di Id., Milano, Marzorati Editore, 1982, p. 401.

⁸ *Algeria fuorilegge* è il titolone di «Vie Nuove», XII (23 febbraio 1957), 8; cfr. p. 6 per le dichiarazioni del ragazzo.

⁹ Per la riflessione coeva del Pci sul colonialismo italiano e degli altri paesi, si veda *Crepuscolo del colonialismo*, titolo di n. spec. di «Rinascita», XV (novembre-dicembre 1958), 11-12. Per una riflessione sul tema v. P. BORRUSO, *Il PCI e l’Africa indipendente. Apogeo e crisi di un’utopia socialista (1956-1989)*, Milano, Le Monnier, 2009, e M. GALEAZZI, *Il PCI e il movimento dei paesi non allineati (1955-1975)*, Milano, Franco Angeli, 2011. Su Partito Comunista e Africa sono in corso di svolgimento anche ricerche ad ampio respiro come quelle di Gabriele Siracusano e Gregorio Sorgonà. V. anche M. DI MAGGIO - G. SIRACUSANO, *Decolonizzazione e Terzo Mondo*, in *Il comunismo italiano nella storia del Novecento*, a cura di S. PONS, Roma, Viella, 2022.

¹⁰ La vicenda è raccontata, con toni quantomeno enfatici, in R. RUSPANTI, *Un caso di coscienza: Sergio Perucchi, un corrispondente italiano nella tragedia ungherese del 1956*, in *La Rivoluzione Ungherese del 1956 e l’Otalìa* a cura di F. ANDRAS, Soveria Mannella, Rubbettino, 2017, pp. 59-70.

nati¹¹. Il titolo della copertina del numero di *Vie Nuove*, “Algeria fuorilegge”, riprende quello del libro di Colette e Francis Jeanson, uscito in italiano a luglio 1956 per Feltrinelli, con la suggestiva copertina di Albe Steiner, che ebbe una discreta eco¹². Ancor più eco ebbe, com'è noto, la pubblicazione in italiano de *La Question* (in italiano uscito con il titolo *La Tortura*, tradotto da Paolo Spriano), scritto dal francese ma solidale con gli algerini Henri Alleg dopo essere stato torturato dai suoi connazionali. Un libro che penetra in una certa cultura italiana del tempo, vincendo tra l'altro il Premio Omegna, di cui si accenna in seguito. In Francia in un mese vende 66mila copie, anche se, secondo Andrea Brazzoduro, rimane un fenomeno relativamente marginale¹³. L'importanza del libro sta nella denuncia della tortura, usata come metodo scientifico dalle truppe occupanti francesi, tema di cui si parlava già sui giornali dell'epoca (anche italiani) ma che con il racconto di un francese assume un significato diverso¹⁴. Come ha scritto Guido Caldiron su *il manifesto* in occasione della riedizione del libro, a sessant'anni dall'indipendenza, Alleg è «un francese al pari di coloro che hanno cercato di strappargli delle risposte infierendo sul suo corpo fin quasi a ucciderlo: quanto sta avvenendo in Algeria non riguarda un 'altrove', per quanto improbabile, né un altro da sé, 'i mussulmani' le cui sofferenze la maggioranza dei francesi finge di non vedere, ma

¹¹ Unitefilm 1968, conservato presso ARCHIVIO AUDIOVISIVO DEL MOVIMENTO OPERAIO E DEMOCRATICO [d'ora in poi AAMOD] e digitalizzato e consultabile online a <http://patrimonio.aamod.it/aamod-web/film/detail/IL8600022798/22/unitefilm-1968.html?startPage=0&idFondo=> (consultato il 27 luglio 2022).

¹² C. JEANSON-E. F. JEANSON, *Algeria fuorilegge*, trad. A. DELL'ORTO, Milano, Feltrinelli, 1956.

¹³ «Come per il “cinema parallelo”, si tratta di un fenomeno tanto importante per la storia delle reti intellettuali quanto marginale rispetto al ‘Paese reale’» A. BRAZZODURO, *Soldati senza causa. Memorie della guerra d'Algeria*, Roma-Bari, Laterza, 2012, p. 130. Sul cinema parallelo francese di quegli anni, oltre a *Manifeste pour un cinéma parallèle*, in «Positif», giugno 1962, v. anche N. B. WALLENBROCK, *The Franco-Algerian War through a Twenty-First Century Lens*, Londra - New York, Bloomsbury, 2021, in particolare introd. e cap. 1.

¹⁴ La letteratura su *La Question* è piuttosto ampia. Per un testo coevo, v. J. CAHEN - M. POUTEAU, *Una resistenza incompiuta. La guerra d'Algeria e gli anti-colonialisti francesi 1945-1962*, vol. I, Milano, Il Saggiatore, p. 406 e segg. Su queste vicende, il lavoro di Brazzoduro è ampio e documentato: A. BRAZZODURO, *La gauche italienne et la guerre d'indépendance algérienne. Voir/ne pas voir la guerre*, in *La guerre d'Algérie revisitée. Nouvelles générations, nouveaux regards*, a cura di A. KADRI et al., Parigi, Karthala, 2015, pp. 331-338 e A. BRAZZODURO, *Algeria, Antifascism, and Third Worldism: An Anticolonial Genealogy of the Western European New Left (Algeria, France, Italy, 1957-1975)*, in «The Journal of Imperial and Commonwealth History», 2022, 48:5.

parla di cosa il Paese è diventato, interroga l'orizzonte verso il quale è in campo. Non si tratta di uno slittamento semantico, bensì del bagliore di una presa di coscienza»¹⁵.

Gli inizi transnazionali del cinema algerino

L'Algeria riveste in quegli anni, mentre si lotta per l'indipendenza e poi più intensamente anche nel corso del resto degli anni sessanta, un ruolo molto importante di ispirazione per, e luogo di incontro di, militanti anticolonialisti, terzomondisti, e di gruppi che lottano contro il razzismo e le discriminazioni. Nelle parole di Sohail Daulatzai, già dal 1960 «mentre la guerra di liberazione era ancora in corso, l'Algeria fornì supporto materiale, diplomatico e politico alle varie lotte di liberazione nazionali che prendevano piede nel continente africano»¹⁶. Più tardi negli anni sessanta, Algeri divenne la Mecca della rivoluzione¹⁷ e la capitale del Terzo Mondo¹⁸ – si intende qui la definizione come progetto politico-ideologico, non con l'accezione derogativa che ha successivamente assunto, specie in ambito non accademico¹⁹. Tutto questo tocca, inevitabilmente, anche il mondo del cinema e della fotografia, e anche della televisione che stava guadagnando spazio e importanza. Già durante la guerra possiamo notare la presenza di una serie di registi stranieri in Algeria. Il più importante è di gran lunga il francese Rene Vautier, che operò dall'interno, con l'esercito algerino (e quindi contro la sua madrepatria), il cui lavoro è piuttosto noto e edito in DVD. Ebbe un ruolo fondamentale sia nel raccontare la lotta mentre si svolgeva, attraverso film come *Algerie en Flammes*²⁰, sia nel formare cineasti algerini. Un ruolo questo anche politico, come lo

¹⁵ G. CALDIRON, *La violenza costituente del mondo coloniale*, in «Il Manifesto», 5 luglio 2022, p. 11.

¹⁶ S. DAULATZAI, *Fifty Years of The Battle of Algiers. Past as Prologue*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2016, p. 19. Tutte le trad. dal fr. e dall'ing. sono dell'autore, ove non diversamente indicato.

¹⁷ J.J. BYRNE, *Mecca of Revolution. Algeria, Decolonization and the Third World Order*, Oxford, Oxford University Press, 2016.

¹⁸ E. MOKHTEFI, *Algiers, Third World Capital. Freedom Fighters, Revolutionaries, Black Panthers*, Londra - New York, Verso, 2018.

¹⁹ V. PRASHAD, *Storia del Terzo Mondo*, Sovaria Mannelli, Rubbettino, 2009.

²⁰ Proiettato tra l'altro al Festival del Cinema Ritrovato di Bologna 2022 in azzecato tandem con *Les Mains libres*, nella sezione "Cinematibero" curata da Cecilia Cenciarelli e Elena Correa.

stesso Vautier argomentò (in polemica con Jean Rouch) in un articolo uscito negli anni sessanta²¹. Su questo, vale la pena notare come l'assistente alla regia di *Les Mains libres* è stato il futuro regista Mohamed Zinet (regista di *Tahia Ya Didou!*, 1971), mentre lavorarono con Pontecorvo il regista Moussa Haddad e produttori algerini che ebbero poi un ruolo nel cinema algerino – oltre a, non accreditata, la cineasta terzomondista Sarah Maldoror.

Ma in Algeria c'era anche Cecile Decugis, una delle più importanti montatrici della Nouvelle Vague, che pagò con il carcere il suo sostegno alla lotta algerina; l'operatore e regista Pierre Clement; Yann Le Masson, che da militare francese divenne militante anticolonialista e pro-Algeria²², e Jacques Charby. Dalla Jugoslavia andò in Algeria Stevan Labudovic e dalla Germania Karl Gass, il regista di *Allons enfants de l'Algérie*, una cui copia è conservata, probabilmente grazie a scambi o accordi, anche all'AAMOD. Ahmed Bedjaoui ha avuto il merito di mettere in fila tutte queste esperienze, note e meno note, e darsi un senso coeso, concludendo come «integrando registi militanti stranieri, inclusi diversi francesi, l'FLN mandò un messaggio moderno delle aspirazioni rivoluzionarie del popolo algerino²³. E se, come Hala Salmane già notava nel 1976, il cinema algerino «nasce dalla guerra di liberazione ed è fatto per servirla»²⁴, si può ormai affermare convintamente che la storia (in parte ancora da scrivere) dei primi anni del cinema algerino è una storia fortemente transnazionale, che mobilita proprio quella solidarietà internazionalista che vede protagonista la sinistra italiana e straniera a inizio anni sessanta. Un cinema transnazionale che vede quindi la collaborazione e l'intervento di filmmaker e istituzioni cinematografiche francesi, italiani, tedeschi e via dicendo. Spesso, in combinazione: per esempio, *Algérie en flammes* di Vautier è prodotto dal Fronte di Libera-

²¹ R. VAUTIER, *The Word Brother and the Word Comrade*, (tradotto dal francese e originariamente pubblicato in *Jeune Afrique*, in H. SALMANE - S. HARTOG - D. WILSON , *Algerian Cinema*, Londra, BFI, 1976).

²² "A. BEDJAOU, *Cinema and the Algeria War of Independence. Culture, Politics, and Society*, New York, Palgrave Macmillan, p. 57.

²³ *Ibid.* p. 70. V. anche Id, *La guerre d'Algerie dans le cinema mondial*, Algeri, Chihab, 2016.

²⁴ H. SALMANE, *The Birth of Algerian cinema*, in *Algerian cinema* , a cura di H. SALMANE - S. HARTOG - D. WILSON, cit., p. 24. Di più, per A. AKIKA, [che si firma in questo caso Ali Mocki] «non si può parlare di cinema algerino prima della guerra di liberazione. Al massimo si può parlare di film girati in Algeria senza nessuna relazione ai problemi dell'Algeria e della sua gente» (*Reflections on Algerian cinema*, in *Algerian cinema*, a cura di H. SALMANE - S. HARTOG - D. WILSON, cit., p. 37).

zione Nazionale durante la guerra, quindi con strumenti e (poco) supporto economico fornito dagli stessi algerini, e poi sviluppato e montato in Germania dell'est presso la Deutsche Film-Aktiengesellschaft (DEFA), l'impresa cinematografica pubblica della repubblica democratica. O ancora, niente spiega meglio questo ambiente come la realizzazione, nel 1960 (o 1961) di *Djazairouna*, con immagini che vengono da girati diversi effettuati da persone di varie nazionalità. Questo film però diventa anche, come brillantemente dimostrato da Erica Bellia in questo volume, *Algeria: anno settimo*. Non è ancora del tutto chiaro quali siano i passaggi per questa "appropriazione", chiamiamola così, sicuramente queste immagini che diventano più film testimoniano una volta di più la circolazione del materiale filmico che arrivava dalla guerra algerina e il suo riuso in luoghi diversi.

Per concludere questa parte, se furono importanti i e le registe che fisicamente andarono in Algeria in quegli anni, non va dimenticato neppure il ruolo delle istituzioni che si occuparono di sviluppare i negativi che arrivavano dall'Algeria (dove mancarono laboratori per molti anni anche dopo l'indipendenza), come appunto laboratori tedeschi dell'est e jugoslavi, dove apparentemente rimangono ancora film e cinegiornali inediti²⁵.

Il cinema italiano e l'Algeria

Dei movimenti di solidarietà con il popolo algerino facevano parte naturalmente anche cineasti, in un'epoca, a inizio anni sessanta, in cui il cinema era la forma d'arte più importante in Italia. Citiamo solo alcuni degli esempi più noti. Lo sceneggiatore e scrittore Cesare Zavattini, per esempio, che tra le altre cose aveva dato (insieme allo sceneggiatore Sergio Amidei) la sua disponibilità alla creazione di una 'associazione di amicizia coi popoli arabi' promossa dal PCI, in particolare da Mario Alicata²⁶. Il regista Mario Soldati, invece, era parte del piccolo gruppo (con Pasquale Maulini, Cino Moscatelli, e Mario Bonfantini) che creò il premio 'Della Resistenza' Città di Omega: le prime due edizioni del premio sono entrambe

²⁵ «Alcune delle sequenze girate da Labudovic furono sviluppate a Belgrado... dove ancora ci sono alcuni negativi» (A. BEDJAOUI, *Cinema and the Algeria War...*, cit. p. 61).

²⁶ B. BAGNATO, *L'Italia e la guerra d'Algeria*, cit., p. 665, che riporta documenti reperiti dalla FONDAZIONE GRAMSCI.

appannaggio della questione algerina, visto che nel 1959 il premio è assegnato a Henri Alleg. Nella giuria che premia il giornalista comunista c'è anche, di nuovo Cesare Zavattini. L'anno dopo, il Premio va a Jean Paul Sartre, e nel 1962 a Frantz Fanon. Tra gli uomini e le donne di cinema che firmano la "Dichiarazione di solidarietà con gli intellettuali francesi" pubblicata da "Tempo Presente" nel 1960: Federico Fellini, Alberto Lattuada, Vittorio Gassmann, Alida Valli, per citarne solo alcuni. Pier Paolo Pasolini, invece, ritornerà più volte sull'Algeria, anche nel film di montaggio *La rabbia*²⁷.

Meno nota è invece la figura di Gilberto Tofano, uno dei tre (con Pirelli e Arpino) curatori della mostra milanese di cui si accennava nella parte introduttiva del presente saggio. Cresciuto in ambienti di cinema e teatro, figlio del creatore del *Signor Bonaventura*, il suo nome è legato a un film di un'altra giovane nazione del bacino mediterraneo, Israele. Più tardi negli anni sessanta infatti Tofano, che non era ebreo anche se aveva forti rapporti famigliari con una famiglia di ebrei romani, si trasferisce in Israele e realizza il film *Matzor* (assedio), appena dopo la guerra dei sei giorni in un'atmosfera di ripensamento della nazione israeliana²⁸. La parabola non deve stupire: negli anni sessanta, precisamente prima della guerra dei sei giorni, il supporto della sinistra italiana verso Israele è ancora forte²⁹.

Non tutto è (ancora) noto invece sulla presenza di registi italiani in Algeria negli anni della guerra, e in alcuni casi si intrecciano leg-

²⁷ Della dichiarazione e del rapporto di Pasolini con l'Algeria parla Andrea Brazzoduro in questo vol..

²⁸ R. GIANANTE, *Besieged in Israel. Gilberto Tofano Films the Aftermath of The Six Day War*, in «L'Avventura. International Journal of Italian Film and Media Landscape», 2020, 1, pp. 105-120.

²⁹ «La maggioranza dell'opinione pubblica italiana era schierata a favore di Israele: lo erano i grandi quotidiani, le televisioni, nonché alcuni partiti tra cui spiccavano in particolare il Partito repubblicano di La Malfa, il Partito socialista di Nenni e i socialdemocratici di Saragat, i quali coniugarono retoricamente la difesa dello Stato degli ebrei con la rivendicazione dei valori dell'antifascismo» (G. SCHWARZ, *Gli echi italiani della guerra del Libano (1982). Considerazioni su antisemitismo, autocoscienza ebraica e memoria della Shoah*, in «Laboratoire italien. Politique et société», 2011, 11, pp. 133-158). Si v. anche quanto scrive Angelo Del Boca nella sua autobiografia: «la sua [di Israele] lotta per la sopravvivenza, in una regione dominata dagli arabi, mi aveva sempre affascinato» per poi dirsi «scontento, inappagato» del libro che scrive sul viaggio in Israele e Palestina perché «sbilanciato. Troppo spazio avevo dato alle ragioni degli israeliani e troppo poco alle sofferenze dei palestinesi». (A. DEL BOCA, *Il mio novecento*, Vicenza, Neri Pozza Editore, p. 176 - 178).

gende, memorie amplificate, informazioni difficilmente verificabili. Ancora poco è possibile dire per esempio su quali film e cinegiornali furono sviluppati nei laboratori italiani – questo anche perché si tratta di operazioni che avvenivano segretamente e illegalmente. Renzo Rossellini (su di lui si dirà di più tra un attimo) ha accennato a chi scrive e Luca Caminati, per esempio, di aver aiutato Mohammed Lakhdar-Hamina (uno dei padri del cinema algerino) a sviluppare materiale in Italia. Circola invece da anni una lista di film algerini che possedeva il laboratorio Microstampa, un importante centro di sviluppo e stampa cinematografico di Roma chiuso da anni. Informazioni ancora molto vaghe. Sul ruolo di pedagoghi di Pontecorvo e Lorenzini si è già detto, si può aggiungere che Bedjaoui parla di «tecnici italiani che hanno insegnato [al cameraman algerino Kad-dour Semmar] l'uso della camera» quando questo si trovava in Tunisia prima della guerra. Non è chiaro chi siano però questi tecnici.

Vittorugo Contino, invece, si trovava sicuramente in Algeria durante la guerra, dove scattò centinaia di fotografie ai militari algerini. Non era il solo fotografo che si avventurò (ci sono per esempio, Mario Dondero, Uliano Lucas, Gianfranco Moroldo, Evaristo Fusar) ma sembra quello che passò più tempo a stretto contatto con l'esercito algerino. Contino era all'epoca un operatore cinematografico, ma, proprio in quegli anni, stava passando alla fotografia – diventerà poi uno dei più importanti fotografi di scena del cinema italiano³⁰. È in Algeria nel settembre 1959, dove, forse, sta preparando anche un mediometraggio – che risulta, al momento, perso o non fatto. In Algeria il suo nome è ancora ricordato, anche grazie a una mostra delle sue foto tenutesi all'Istituto di Cultura italiana di Algeri nel 2012³¹. È insomma uno di quei fotografi, per usare il linguaggio del volume commemorativo, «che al prezzo di un rischio considerevole, realizzarono reportage impegnati sul campo»³². Nel dicembre 2004, viene anche insignito dalla Repubblica Algerina della Medaglia d'o-

³⁰ V. CONTINO, *Il tempo di ieri. Vita e pensieri di fotografo*, a cura di A. Maraldi, Cesena, Il Ponte Vecchio, 2005.

³¹ *Exposition de photographies «Algerie '59» de Vittorugo Contino*, in «Istituto Italiano di Cultura Algeri », consultabile online a https://iicalgeri.esteri.it/iic_algeri/fr/gli_eventi/calendario/2012/07/inaugurazione-della-mostra-di-fotografie-algeria-59-di-vittorugo-contino.html, (consultato il 26 luglio 2022).

³² M. DJEHICHE, *Les Djounoud du noir et blanc*, in *Les Photographes de Guerre, Les Djounoud du noir et blanc*, Alger, MAMA 2013, s. n. p.

ro dei Mujaheddin³³. La vedova del fotografo conserva un poster della mostra algerina con una dedica a Gillo Pontecorvo che recita «Al grande amico, e soprattutto grande fotografo, con amicizia e ammirazione, ricordando la nostra Algeri. Gillo (Pontecorvo)». Secondo quanto raccontato a chi scrive dalla stessa Francesca Contino infatti è proprio grazie ai racconti di Contino che Pontecorvo decide di avventurarsi nel progetto algerino³⁴. Se è impossibile verificare questa informazione, si può ipotizzare tuttavia un legame tra Contino e *La battaglia di Algeri*, parte di nuovo di questi scambi e incontri normali e frequenti all'epoca.

Se di Pompeo De Angelis e del suo *Algeria: anno settimo* parla ampiamente Erica Bellia nel suo saggio in questo volume, più complicato è trovare informazioni precise sui viaggi (presunti) in Algeria di Sergio Spina e Alberto Cavallone. Spina all'epoca era vicino al PCI, dove lavorava anche per la sezione stampa e propaganda, e divenne poi un affermato regista televisivo e cinematografico, capace di intrattenere relazioni ad ampio spettro. Quella tra Spina e l'Algeria è una storia che va avanti per molto tempo, da fine anni cinquanta/inizio anni sessanta fino almeno al decennio dopo, quando in condizioni completamente diverse gira *L'asino d'oro: processo per fatti strani contro Lucius Apuleius cittadino romano* (1970), una delle coproduzioni tra Italia e Algeria della seconda metà degli anni sessanta³⁵. Secondo Bedjaoui, che qui si avvale senz'altro anche della sua memoria di testimone dei fatti, anche Spina fece in modo che girato algerino potesse essere sviluppato in Italia. A chi scrive Spina ha raccontato di essere andato più volte in Algeria in quegli anni, e di aver cominciato a girare un documentario là a inizio anni sessanta. Sicuramente più concreto è il progetto di *Un dio nero un diavolo bianco*, di cui Spina era uno degli sceneggiatori, che arriva addirittura sulle scrivanie di alcuni dirigenti Eni per una possibile produzione targata ente di stato. Il film, scritto tra gli altri da Franco Solinas (lo sceneggiatore de *La battaglia di Algeri*) e con una linea narrativa di

³³ Biografia e descrizione del FONDO VITTORUGO CONTINO è consultabile online a <https://www.comune.cesena.fc.it/cesena-cinema/fondo-vittorugo-contino>, consultato il 26 luglio 2022).

³⁴ Devo ringraziare Francesca Contino per la chiacchierata di gennaio 2022 nella loro casa romana, dove ho potuto consultare alcuni del materiale accennato in questo capitolo.

³⁵ Le altre sono *Lo straniero* (Luchino Visconti, 1967), *2 pistole contro Cesare* (Enzo Perì, 1967), e *Brancaleone alle crociate* (Mario Monicelli, 1970).

addirittura Jean-Paul Sartre, non verrà mai fatto, ma è un interessantissimo progetto di film di montaggio anticolonialista³⁶.

La storia di Alberto Cavallone è ancor più complessa e piena di buchi. Registra underground, tra i più underground della storia del cinema italiano, comincia come documentarista, e il suo primo film è – o meglio, dovrebbe essere – proprio un film sulla guerra d'indipendenza algerina. Dovrebbe, perché del film quasi non c'è traccia, e le informazioni reperite sono confuse e, a tratti, contraddittorie o smentite. Quasi perché il testo del film, scritto da Giovanni Arpino (che nello stesso periodo curava la mostra di Milano con Pirelli e Tofano), viene effettivamente pubblicato da *Cinema nuovo* nel 1964³⁷, con il commento «Il film è stato iniziato nel 1960, ultimato dopo moltissimi mesi di pazienti ricerche (cui hanno collaborato l'Istituto cinematografico di Varsavia, la Repubblica Araba Unita, il Fronte di Liberazione Nazionale e vari dirigenti algerini), ed è ancora inedito, se si esclude una sua fugace apparizione al recente Festival di Este... Al centro di questa duttile e mediata indagine, è naturalmente il conflitto algerino, prescelto in quanto lotta-esempio per i popoli africani, e soprattutto manifestazione risorgente di una realtà fascista che ancora si annida in Europa». È quindi proiettato almeno una volta, come conferma anche un dettagliato volume che ricostruisce la storia del Premio d'Este e che parla del film come «un montaggio abilissimo di riprese, fatti e volti dell'Algeria, adunate naziste, primi piani di De Gaulle, distruzioni, cumuli di cadaveri, campi di sterminio, torture»³⁸. Nella stessa edizione, Cavallone presenta anche il film sul Vajont 9-10-1963, «uno dei candidati alla vittoria del Premio»³⁹. Il film venne proiettato il 30 ottobre 1963 al cinema Fari-nelli di Este, in compagnia di, tra gli altri, *L'altra faccia del miracolo*

³⁶ L. PERETTI, *Before The Battle of Algiers: Sartre, Colonialism, Industrial Cinema, and an Unmade Film*, in «Senses of Cinema», settembre 2017, consultabile online a <https://www.sensesofcinema.com/2017/sartre-at-the-movies/sartre-colonialism-industrial-cinema-and-an-unmade-film/> (consultato il 6 settembre 2022). Chi scrive sta redigendo un breve volume su questo stesso tema, di prossima pubblicazione per la casa editrice Il Marsilio.

³⁷ G. ARPINO, *Documenti. La sporca guerra*, in «Cinema nuovo: rassegna quindicinale», XVIII (1964), 167, pp. 65-68.

³⁸ B. ANDREOSE, *Premio dei Colli Este 1960-1971. Il festival senza divi*, Padova, Zielo Edizioni, 2007, p. 41.

³⁹ *Film Cronaca sulla sciagura del Vajont*, in «Il Resto del Carlino», 28 ottobre 1963, ora in I. MAZZETTI, *Il Premio dei Colli per l'inchiesta filmata*, [Tesi di laurea], Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, aa. 2003 - 2004, p. 117.

di Sergio Spina. Nei giorni precedenti e successivi, oltre a un altro film di Cavallone, sono proiettati anche lavori di Ennio Lorenzini (*Uccidiamo White Sharke Edili*), di Gianmarco Mingozzi (*La Taranta*), Michele Gandin (*Mosca di ieri e oggi*), Gianni Bisiach (*Rapporto da Corleone*), Massimo Mida (*Quartiere senza volto* e *La 13 Macomer*), Giuseppe Ferrara (*La vita a fumetti*), Piero Nelli (*Il mare in brughiera*), Libero Bizzarri (*La Didamistade* e *Dialogo con il pittore*)⁴⁰.

Oltre a questa proiezione sicura e documentata, ci sono una serie di ipotesi e supposizioni, ricostruite soprattutto da Davide Pulici nel suo volume sul regista⁴¹. Sicuramente Cavallone gira un film in Tunisia (*Le salamandre*, nel 1969, usando le location che, forse, avrebbe esplorato dieci anni prima) e include l'Algeria in un altro film, *N come negrieri*, ritenuto perso fino al 2021 e poi rinvenuto nel catalogo di una televisione commerciale.

Vi è infine un altro progetto che merita un'attenzione particolare. È quello di Marcello Saltarelli, un regista teatrale vicino al PCI e autore del dramma conosciuto con i titoli *Giovanna d'Algeria* o *Giovanna del popolo* (ispirato a Giovanna d'Arco), censurato nel 1961 e poi andato in scena solo dopo l'indipendenza algerina⁴². Da questa opera teatrale Sartarelli progettò anche un film, quasi sicuramente mai realizzato, anche se nel volume di Cahen e Pouteau è indicato come *Giovanna del Popolo*, sotto la voce "Film algerini di guerra" (c'è poi anche la voce "Filmografia" che contiene i pochissimi film usciti sul tema in quei primi anni sessanta)⁴³. Sarebbe stato un film di straordinario interesse, come possiamo notare dai documenti – soggetto e piano di lavorazione, oltre alla vicenda che riguarda la piece teatrale – che sono arrivati fino a noi. *Giovanna d'Algeria* (*Giovanna dei Fellegha*), questo il titolo del soggetto, firmato dallo stesso Sartarelli e che porta il copyright della casa di produzione CERERE film, è la storia di una ragazza francese nata in Algeria che per una serie di circostanze si trova a comando di

⁴⁰ Questi i più celebri. La lista completa è contenuta in *Ibid.* pp. 300-304, che ha brillantemente lavorato su fonti locali e personali, a stampa, e parlando direttamente con il fondatore del festival, Turi Fedele.

⁴¹ D. PULICI, *WWW.Gambala.com. La vita e le opere di Alberto Cavallone*, Pozzo D'Adda, Nocturno libri, 2020.

⁴² V. tra i tantissimi articoli sulla stampa dell'epoca che seguono la vicenda, CRVICUS, *La vera storia di un mancato spettacolo*, in «Il giornale del mattino», 20 settembre 1961. Grazie, come sempre, per gli scambi e le dritte a Erica Bellia.

⁴³ J. CAHEN - M. POUTEAU, *Una resistenza incompiuta....*, cit, p. 468.

una unità di soldati algerini. Altri protagonisti sono l'amica e complice Nancy, che lavora in ospedale con lei, e un militare francese che prima la violenta e poi diventa suo amante e militante anticolonialista. Un film anche dai toni enfatici, come ben testimoniato dal finale drammatico, con Giovanna viene bruciata viva non già dagli inglesi come la pulzella d'Orleans ma dai paras: «sopraggiunge ansante Chartrier [il militare francese] per la corsa fatta e quasi viene meno quando scorge a terra il corpo di Giovanna bruciato. Con un disperato singhiozzo si inginocchia al suo fianco. Giovanna apre gli occhi, lo riconosce 'Non morire' – geme Chartrier – 'Non muoio!' Mormora con un ultimo sorriso Giovanna e poi dopo reclinata seria la testa. È morta. Dall'autoambulanza scende Nancy che si avvicina a Chartrier. Lei sola e Ahmed [un compagno di lotta e padre di un bambino salvato da Giovanna], in questo momento, possono capire che Giovanna non è morta. Quando Nancy vuole caricare su una lettiga le spoglie della sua amica, Chartrier la ferma. Solleva Giovanna e la va a deporre accanto ai corpi degli algerini trucidati, ben allineati a terra nel cortile. Davanti a loro e a Giovanna sfilano gli algerini scesi dalla Kasbah. FINE»⁴⁴.

Il progetto era già a uno stato parecchio avanzato. Il piano di lavorazione, in dieci settimane sabati inclusi, prevedeva due settimane e mezzo in Italia per girare scene in ospedale, di tortura e circolo ufficiali. E poi sette settimane in Algeria con gli esterni ad Algeri, inclusi esterni della prigione, bar, ristoranti, e poi le scene in montagna. Il direttore della produzione sarebbe stato Elido Sorrentino, mentre in questo piano di lavorazione non sono indicati gli interpreti⁴⁵. Si tratta in ogni caso di un piano di lavorazione piuttosto dettagliato che presuppone già un livello di preproduzione avanzato, e probabilmente già dei contatti presi in loco in Algeria. Del film, però, non c'è traccia, ma va senz'altro ad aggiungersi ai tanti lavori che mettono in scena e discussione il rapporto tra Italia e lotta d'indipendenza algerina.

⁴⁴ BIBLIOTECA DELLE ARTI, UNIVERSITÀ DI BOLOGNA, BIBLIOTECA DELLE ARTI, SEZIONE MUSICA E SPETTACOLO, *Fondo Marcello Sartarelli*, Busta 63. Grazie a Paolo Noto, Gianmarco Merizzi, Anna Laura Mariani per avermi aiutato a trovare e poi consultare il fondo.

⁴⁵ BIBLIOTECA DELLE ARTI, UNIVERSITÀ DI BOLOGNA, BIBLIOTECA DELLE ARTI, SEZIONE MUSICA E SPETTACOLO, *Fondo Marcello Sartarelli*, Busta 57.

Italiani in Algeri

David Forgacs

Questo articolo è uscito con il titolo Italians in Algiers in inglese nel 2007 per la rivista «Interventions» (numero 9:33, pp. 350-364), nel numero speciale interamente dedicato a La battaglia di Algeri, curato da Nicholas Harrison. Per quanto in questi quindici anni la letteratura sul tema sia naturalmente cresciuta, il testo di David Forgacs rimane insuperato nel sintetizzare sia la storia della realizzazione del film di Pontecorvo sia nel raccontare l'ambiente politico-culturale in cui è nato il film. Dato che non è mai stato tradotto in italiano, ci sembrava utile includere l'articolo di Forgacs in questo volume. Ringraziamo «Interventions» e l'autore per aver autorizzato la traduzione, che è di Erica Bellia.

La storia della realizzazione de *La battaglia di Algeri* è stata raccontata in numerose occasioni dai principali personaggi coinvolti. Nonostante le diverse versioni del racconto contengano alcune discrepanze, tutte concordano su alcuni punti fondamentali e i vuoti possono essere colmati ricorrendo ad altre fonti¹. Nel 1964, Saadi Yacef, che

¹ Il presente contributo si basa sulle seguenti interviste a Pontecorvo: G. GERVAIS, *Bataille d'Alger: escarmouche de Venise*, in «Jeune Cinéma», 1966, 17, pp. 9-11; G. PONTECORVO, *Il mio film sull'Algeria: colloquio con Gillo Pontecorvo*, in «Bianco e nero», 1967, 28: 7-8, pp. 118-119; J. MELLEN, *An Interview with Gillo Pontecorvo*, in «Film Quarterly», 1972, 26:1, pp. 2-10; *Gillo Pontecorvo's The Battle of Algiers: A Film Written by Franco Solinas*, a cura di P. SOLINAS, New York, Scribner, 1973, pp. 163-165; M. GHIRELLI, *Gillo Pontecorvo*, Firenze, La Nuova Italia, 1978, pp. 14-17; ma anche su quelle più recenti, incluse nel DVD de *La battaglia di Algeri* prod. da Argent Films (Uk, 2003) e nei due Dvd Surf Video (Italia, 2004). Si attinge inoltre anche al resoconto di Irene Bignardi, basato su interviste a Pontecorvo (I. BIGNARDI, *Memorie estorte a uno smemorato: vita di Gillo Pontecorvo*, Milano, Feltrinelli, 1999, pp. 118-123 e 134), alle interviste a Pontecorvo e Franco Solinas contenute in *Gillo Pontecorvo's The Battle...*, a cura di P. SOLINAS, cit., e in *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti: 1960-1969*, a cura di G. FOFI - F. FALDINI, Milano, Feltrinelli, 1981, pp. 400-402, alle interviste a Pontecorvo, Saadi Yacef, Ennio Morricone e Tullio Kezich contenute in uno dei 2 Dvd di Criterion Collection (USA, 2004), all'intervista a Saadi Yacef in G. CROWDUS, *Terrorism and Torture in The*

aveva creato la casa di produzione Casbah Films ad Algeri, scrive con il regista francese René Vautier il trattamento (25 pagine) per un film dal titolo *La bataille d'Alger*. Yacef aveva giocato un ruolo guida all'interno dell'ala militare dell'FLN ad Algeri dal 1956 fino al suo arresto nel settembre 1957². Il suo *Souvenirs de la Bataille d'Alger*, scritto durante la prigionia, era stato pubblicato in Francia nel settembre 1962, pochi mesi dopo l'indipendenza algerina, e costituiva la base del trattamento³. Vautier era un componente del PCF che aveva realizzato documentari ad Algeri, fra cui *Une nation, l'Algérie* (1954), che aveva avuto il sostegno di Frantz Fanon, e *L'Algérie en flammes* (1958).

Yacef si reca in Italia all'inizio del 1964 accompagnato dal suo dipendente Bazi Salah, con lo scopo di trovare qualcuno che sviluppi e diriga il suo film. Dopo un iniziale e fallimentare contatto con Luchino Visconti, mediato dall'ambasciata algerina a Roma, Yacef incontra Gillo Pontecorvo. Yacef aveva visto *Kapò* (1960) di Pontecorvo e aveva saputo che il regista era di sinistra e aveva preso parte alla Resistenza negli anni 1944-45. Pontecorvo, dal canto suo, era stato ad Algeri con lo sceneggiatore Franco Solinas (suo abituale collaboratore) all'inizio del 1962, poco prima del raggiungimento dell'indipendenza algerina e durante la contro-insurrezione dell'Organisation Armée Secrète (OAS), per fare ricerca per un film di finzione a cui i due stavano lavorando, intitolato *Parà*. Nel novembre 1962 Solinas aveva già scritto una prima versione della sceneggiatura per questo film, che era stata tradotta in inglese⁴. Era la storia di un ex capitano dei parà, Paul Robin, poi divenuto

Battle of Algiers: *An Interview with Saadi Yacef*, in «Cineaste», 2004, 29: 3, pp. 30-37, e alla mia intervista telefonica a Yacef del 3 maggio 2006. Vorrei ringraziare qui Kevin Durst e Zaphira Yacef per il loro aiuto nell'organizzazione di quest'ultima intervista. Kevin Durst mi ha anche fornito copie di documenti, fra cui i contratti originali fra Casbah Films e Pontecorvo e Solinas, nonché materiali relativi alla causa che Casbah Films intentò poi contro Igor film. Ringrazio anche Paolo Musu per avermi gentilmente concesso di fotocopiare una precedente versione inedita della sceneggiatura de *La battaglia di Algeri*, appartenente alla sua famiglia.

² Cfr. N. HARRISON, *An Interview with Saadi Yacef*, in «Interventions», 2007, 9: 3, pp. 405-413.

³ Cfr. S. YACEF, *Souvenirs de la Bataille d'Alger: Décembre 1956 - Septembre 1957*, Parigi, Julliard, 1962 (la data di stampa risulta essere il 31 agosto). Vent'anni più tardi uscì un memoriale più dettagliato: S. YACEF, *La Bataille d'Alger*, Parigi, Publisud, 2002.

⁴ Tre diverse versioni della sceneggiatura di *Parà* sono conservate presso l'ARCHIVIO

to fotografo per un'agenzia di stampa a Parigi e tale al momento in cui si svolgono i fatti. Robin ritorna ad Algeri nel 1962, due giorni prima del referendum sull'autodeterminazione, con lo scopo di realizzare uno scoop. Intraprende un giro in auto con Jean, un amico anch'egli ex parà, che si è unito all'OAS, e lo fotografa mentre spara a una giovane donna araba in strada, uccidendola. La storia è intervallata da una serie di flashback che riportano al 1957 nei quali, fra le altre cose, Paul conduce l'interrogatorio e la tortura di un sospettato dell'FLN. La storia si conclude nel 1962 sull'immagine di Paul trascinato dalla folla che celebra il risultato del referendum.

Quando Yacef incontra Pontecorvo nel 1964, Solinas aveva revisionato la sceneggiatura di *Parà* ma il progetto era incappato in alcuni problemi di produzione. Pontecorvo non era riuscito a trovare una star americana adatta a fare da protagonista e che fosse immediatamente disponibile (Paul Newman aveva mostrato interesse ma non sarebbe stato disponibile prima di due anni) e il produttore, Franco Cristaldi, non era riuscito a raggiungere un accordo per la distribuzione negli Stati Uniti. Stando alle parole di Solinas, Cristaldi gli disse poi che i distributori statunitensi avevano rifiutato *Parà* «su basi politiche»;⁵ Pontecorvo ha poi affermato che Cristaldi e i distributori affossarono il progetto per paura di rappresaglie da parte dell'OAS⁶. Pontecorvo prova a proporre *Parà* a Yacef ma questi non è interessato e offre invece a Pontecorvo il suo trattamento. Pontecorvo a sua volta respinge il trattamento nella sua versione originale – che dichiarò poi essere una mera celebrazione dell'FLN – ma accetta il soggetto e scrive con Solinas un nuovo trattamento, in parte basato sul racconto degli eventi fornito da Yacef. Yacef lo accoglie e si giunge così a un accordo.

FRANCO SOLINAS, UFFICI DEL PREMIO SOLINAS A ROMA, cartella *Parà: sceneggiatura e materiale vario*. [citata d'ora in avanti come 'AFS, cartella *Parà*']. Una versione meno recente in italiano, datata in copertina 31 ottobre 1962; la versione in inglese (trad. della prima) datata 8 novembre 1962, e una versione italiana successiva, senza data, strutturata in due colonne, con le descrizioni delle scene sulla colonna sinistra e i dialoghi sulla destra. Ringrazio Francesca Solinas e Francesca Mancini per l'assistenza fornitami per questo materiale d'archivio. Per una panoramica sulla carriera di Solinas come sceneggiatore, basata su questo archivio, cfr. G. OLLA, *Franco Solinas. Uno scrittore al cinema*, Cagliari, CUEC, 1997.

⁵ *L'avventurosa storia...*, cit., p. 401.

⁶ Cfr. M. GHIRELLI, *Gillo Pontecorvo*, cit., p. 15.

Pontecorvo cerca poi un co-produttore italiano. Dopo essere stato respinto dalle case di produzione più grandi, fra cui Rizzoli, riesce a convincere Antonio Musu, direttore di produzione di *Kapo*, a fare da co-produttore attraverso una piccola società, la Igor Film, e Musu ottiene garanzie finanziarie dal fondo film della Banca Nazionale del Lavoro. Yacef invita Pontecorvo e Solinas ad Algeri a sue spese per fare un sopralluogo. Fornisce a Solinas documenti e ritagli di giornale e lo presenta ad altri che avevano preso parte alla Battaglia di Algeri. Solinas scrive una sceneggiatura che va modificando finché Yacef la accetta. Il contratto di Pontecorvo con Casbah Films, datato 16 giugno 1964, prevede che le riprese comincino nell'ottobre o nel novembre 1964 e che durino approssimativamente dodici settimane. In realtà, avranno inizio il 26 luglio 1965, cinque settimane dopo il colpo di stato che depose Ben Bella e condusse Boumédiène al potere, e dureranno cinque mesi, fino al 18 dicembre 1965⁷. Pontecorvo convince Yacef a interpretare se stesso nel film con il nome di finzione di Kader (ma anche con il suo vero *nom de guerre*, Djafar), insieme ad altri algerini che, come lui, non hanno mai recitato prima, fra cui Brahim Hadjadi, il contadino che Pontecorvo sceglie in virtù del suo viso per interpretare Ali la Pointe⁸. I parà sono interpretati principalmente da turisti bianchi reclutati ad Algeri. La post-produzione del film ha luogo a Roma fra il gennaio e il luglio 1966. Le musiche, di Ennio Morricone ma con qualche contributo dello stesso Pontecorvo, sono composte e registrate, e i dialoghi, in francese e arabo, vengono doppiati (per il mercato italiano viene prodotta una versione con i dialoghi in francese doppiati in italiano e quelli in arabo sottotitolati). Il film è proiettato per la prima volta in pubblico alla Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia nel settembre 1966 e vince il primo premio, il Leone d'Oro.

Questo resoconto della realizzazione del film lascia alcune domande aperte. Perché Saadi Yacef cercò un regista italiano per un film sulla rivoluzione algerina? Quanto "italiano", o quanto "algerino", è il film che ne risultò? Quanto si distacca da *Parà*, da una parte,

⁷ Le date delle riprese sono indicate nella *Relazione sulle riprese del film "La Battaglia di Algeri"*, in una lettera datata Roma, 21 febbraio 1967, indirizzata da Igor Film al Ministero Turismo e Spettacolo, Direzione Generale dello Spettacolo. Questo documento, insieme ad altri posseduti dalla famiglia Musu, è riprodotto nel disco 2 del DVD Surf Video in una cartella leggibile dal computer intitolata "Documenti Film".

⁸ Nei titoli, il suo nome viene traslitterato in italiano come *Haggiag*.

e, dall'altra, dall'idea originaria di Yacef? In che misura *La battaglia di Algeri* può essere assimilato agli altri film a cui Pontecorvo e Solinas lavorarono insieme fra il 1956 e il 1969? E quali furono i loro rispettivi contributi alla versione finale del film? Questo articolo suggerisce alcune risposte a queste domande.

Nella pellicola de *La battaglia di Algeri* distribuita nel Regno Unito, la prima scheda dei titoli di testa recita «Casbah-film [sic] | présente | La première grande production Algérienne». Vi è qui un elemento di autopromozione, dal momento che altri lungometraggi erano stati prodotti in Algeria dall'indipendenza. Fra questi, *Le Vent des Aurès /Rih-al-awras*, diretto da Mohamed Lakhdar Hamina, e *La nuit a peur du soleil/Al-lailuyahkafash-shams* di Mustapha Badie (un film in quattro parti realizzato per la televisione), usciti rispettivamente nel 1965 e nel 1966. Il film di Badie era in corso di realizzazione in un altro distretto di Algeri, Birmandreis, mentre Pontecorvo girava nella casbah⁹. Il film vagamente autobiografico di Lakhdar Hamina racconta di una famiglia algerina distrutta dalla guerra (il padre di Lakhdar viene ucciso in un attacco aereo francese, lui viene arrestato dall'esercito coloniale per attività politiche e sua madre si mette disperatamente alla sua ricerca), e, come *La battaglia di Algeri*, era stato candidato al Festival del Cinema di Venezia del 1966. Tullio Kezich, che faceva parte della giuria, affermò che il film era stato presentato da un rappresentante della casa di produzione come alternativa a *La battaglia di Algeri* sulla base del fatto che quest'ultimo non era un film realmente algerino, bensì italiano. Il direttore del festival, Luigi Chiarini, andò a vedere *Le Vent des Aurès* a Parigi ma decise di tenere in gara *La battaglia di Algeri* al suo posto¹⁰. La primavera seguente il film di Lakhdar Hamina vinse il premio miglior film d'esordio a Cannes (Prix de la Première Oeuvre).

Se *La battaglia di Algeri* non fu il primo lungometraggio a essere prodotto nell'Algeria indipendente, fu tuttavia certamente il primo ad avere un impatto internazionale tanto forte, oltre a riscuotere successo in Algeria, ed è probabile che ciò riflettesse il piano di Saadi Yacef. A differenza delle altre case di produzione algerine, interamente finanziate dallo Stato, la sua Casbah Films poteva con-

⁹ P. MORIN, *Le cinéma algérien et La Bataille d'Alger*, in «Positif», 1966, 79, pp. 121-125, p. 121.

¹⁰ I. BIGNARDI, *Memorie estorte a...*, cit., p. 136.

tare su una combinazione di fondi pubblici e privati e la sua strategia era quella di cercare accordi di co-produzione internazionale, offrendo location, comparse, attrezzatura tecnica e assistenza in cambio di distribuzione all'estero e dunque maggiore visibilità di quella che sarebbe stata possibile per film realizzati interamente da algerini. L'Italia negli anni Sessanta era il più grande produttore di film in Europa e la sua industria cinematografica era orientata alla co-produzione e all'esportazione. Nel 1966, secondo le cifre fornite dall'UNESCO, un totale di 245 film furono prodotti o co-prodotti in Italia, contro i 160 in Spagna, 130 in Francia, 82 nel Regno Unito e 72 nella Germania dell'Ovest¹¹. Nello stesso anno, solo 15 film vennero prodotti in Algeria, dei quali 9 erano cortometraggi¹². Prima de *La battaglia di Algeri*, Casbah Films aveva co-prodotto con gli italiani un documentario di cinquanta minuti sulla guerra, *Les mains libres* (1964), diretto da Ennio Lorenzini. In seguito, vennero realizzati, con Dino De Laurentiis, un western, *Tre pistole contro Cesare*, diretto da Enzo Peri e Moussa Hadad (1966), e *Lo straniero*, l'adattamento del romanzo di Camus diretto da Visconti (1967). Quest'ultimo vide la partecipazione anche di una casa di produzione francese, Marianne Film. Tutti questi film furono girati in Algeria.

Per gli italiani, gli accordi di co-produzione con un paese come l'Algeria offrivano location all'aperto con condizioni meteorologiche affidabili e un costo del lavoro più basso che in Italia. Dopo un decennio, cominciato a fine anni '40, di co-produzioni relativamente costose, spesso con la Francia e spesso con l'investimento di denaro americano, dalla fine degli anni '50 vi era stata una transizione verso co-produzioni di film di genere a costo minore – inizialmente peplum e poi western – che venivano spesso girati fuori dall'Italia, generalmente in Spagna. La maggior parte di questi film mirava non a un pubblico di prima visione in Europa del nord e Nord America, bensì ai mercati del cinema di massa sull'asse mediterraneo-latino: Europa del sud, Medio Oriente e America Latina¹³. *La battaglia di Algeri* si poneva chiaramente come un prodotto di tipo diverso: un

¹¹ UNESCO, *Statistics on Film and Cinema 1955-1977*, Parigi, 1981, pp. 32-35.

¹² G. HENNEBELLE, *Les Cinémas africains en 1972*, Dakar, Société Africaine de l'Édition, 1972, p. 141.

¹³ C. WAGSTAFF, *Il cinema italiano nel mercato internazionale*, in *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*, a cura di G. P. BRUNETTA, Torino, Fondazione Giovanni Agnelli, 1996, pp. 141-171, p. 155.

film politico per festival internazionali e circuiti d'essai. Si trattava comunque di una produzione relativamente a basso costo per quei tempi: 800.000 dollari in totale, nonostante i cinque mesi di riprese sul posto, dovuti alla scelta di Pontecorvo di lavorare con attori non professionisti che implicò lunghe prove. Gli unici attori con esperienza erano Jean Martin, che interpretava il Colonel Mathieu, e l'attore algerino Rouiched (pseudonimo di Ahmed Ayad), che appare in un cameo¹⁴. I costi furono tenuti bassi evitando gli ingaggi delle star, servendosi di una piccola troupe italiana a fianco alla più numerosa squadra di assistenti algerini, girando in bianco e nero, in un momento storico in cui i lungometraggi europei passavano al colore e, a quanto pare, tenendo un rapporto di ripresa serrato¹⁵. Oltre ai vantaggi commerciali del coinvolgimento italiano, la scelta di Yacef aveva anche motivazioni culturali e politiche: «Scelsi un regista italiano dopo essere stato respinto dal mondo del cinema francese. Ciò che mi spinse a questa decisione fu la reputazione del Neorealismo italiano e soprattutto il fatto che l'Italia fosse un paese mediterraneo»¹⁶. Yacef era sempre stato un cinefilo. All'età di 8 anni aveva fatto da comparsa in *Pépé le Moko* (Julien Duvivier, 1937), in parte girato nella casbah di Algeri. Più tardi vide *Roma città aperta* (Roberto Rossellini, 1945) e *Ladri di biciclette* (Vittorio De Sica, 1948) nei cinema commerciali algerini. Prima di partire per l'Italia nel 1964, aveva visto *Riso amaro* (Giuseppe De Santis, 1949). La reputazione per il Neorealismo che menziona era stata stabilita subito

¹⁴ Insieme ad altre eminenti figure, Jean Martin aveva firmato il *Manifesto dei 121*, pubblicato nel 1960, che esprimeva supporto per la causa algerina e sosteneva l'obiezione di coscienza. Martin fu tra coloro i quali videro la propria carriera compromessa dalla firma del Manifesto.

¹⁵ Pontecorvo ha dichiarato che la troupe italiana contava solo nove membri, ma un documento di produzione che si è conservato parla invece di una troupe italiana di quindici persone sul set, escludendo il produttore, il supervisore alla produzione e il fotografo di scena (cfr. la *Relazione sulle riprese del film "La Battaglia di Algeri"*). Per quanto riguarda invece quanto fu girato, secondo Bignardi Pontecorvo ritornò a Roma nel dicembre 1965 con circa 91.000 metri di pellicola non montata (circa 300.000 piedi): cfr. I. BIGNARDI, *Memorie estorte a...*, cit., p. 134. Questo corrispondeva approssimativamente a 330 minuti di girato (90 piedi al minuto a 24 piedi al secondo). Se ciò è corretto, il film, che con il montaggio fu poi portato a poco meno di due ore, ebbe un rapporto di ripresa di 3:1. Un rapporto normale per un lungometraggio commerciale al tempo era di circa 6:1.

¹⁶ Intervista telefonica del 3 maggio 2006.

dopo la Seconda Guerra Mondiale, quando i diversi registi riuniti sotto questa etichetta erano stati descritti da André Bazin come «*la scuola italiana della Liberazione*» e lodati per le loro rappresentazioni veritiere della lotta antifascista e della società del dopoguerra. Per quanto riguarda poi l'affinità con l'Italia in quanto paese mediterraneo, ciò poteva anche avere a che fare con il fatto che l'Italia aveva perso tutte le sue colonie e protettorati durante la Seconda Guerra Mondiale, aveva creato un nuovo stato democratico in seguito al movimento di resistenza contro il fascismo e l'occupazione tedesca negli anni '40, e vi era un interesse crescente all'inizio degli anni '60, in particolare negli ambienti della Nuova Sinistra, per i movimenti anticolonialisti nel cosiddetto Terzo Mondo

Tutti i registi che Yacef aveva contattato avevano un'identità politica di sinistra e sarebbero stati potenzialmente ricettivi nei confronti di un progetto cinematografico sulla rivoluzione algerina. Visconti era stato un "compagno di strada" del PCI sin dal 1942 e il suo lungometraggio *La terra trema* (1948) era stato inizialmente concepito come un documentario finanziato dal partito sulle lotte dei lavoratori in Sicilia. Pontecorvo aveva fatto parte del PCI dal 1944 al 1956 quando, come molti altri membri del partito, se ne era allontanato dopo l'invasione sovietica dell'Ungheria. Franco Solinas era rimasto all'interno del partito, del quale sarebbe stato membro fino alla morte nel 1982. Pontecorvo e Solinas avevano già lavorato insieme a due lungometraggi – *La grande strada azzurra* (1957) e *Kapò* (candidato come Miglior Film Straniero agli Academy Awards del 1961) – nonché a un cortometraggio sull'occupazione di una fabbrica da parte di un gruppo di operaie, *Giovanna* (1956), episodio del film *Die Windrose* coordinato da Joris Ivens e Alberto Cavalcanti. Dopo *La battaglia di Algeri*, avrebbero realizzato insieme un altro film: *Queimada* (1969). Anche Francesco Rosi era stato contattato da Yacef nel corso della sua visita in Italia e, come Visconti, aveva declinato l'offerta. Rosi era stato assistente alla regia per *La terra trema* e, nel 1965, aveva già una reputazione consolidata quale regista di film politici. Yacef aveva visto *Salvatore Giuliano* (1961), di cui Solinas era tra gli sceneggiatori.

Casbah Films cercò di presentare il film in Algeria come una produzione nazionale e non mancò chi vide il film come un tentativo di Yacef di promuovere, attraverso il coinvolgimento di un regista italiano e un sistema di distribuzione all'estero, la sua ver-

sione dei fatti a scapito delle altre¹⁷. Guy Hennebelle, parlando de *La battaglia di Algeri* nell'ambito della produzione cinematografica algerina successiva all'indipendenza, scriveva che «Casbah films (...) mantenne uno stretto controllo sulla direzione intrapresa dal film»¹⁸. Ad ogni modo, la versione del film distribuita nel Regno Unito riconosceva correttamente, dopo la prima scheda dei titoli di testa che presentava il film come produzione algerina, la natura algerino-italiana dell'impresa. Le due successive schede titoli, che appaiono sulla sequenza iniziale dei parà che fanno irruzione nella casbah, recitano: «Production: CASBAH FILMS – Alger | IGOR FILM – Rome» e «Produit par Antonio Musu et Yacef Saadi». Al contrario, né la versione inizialmente disponibile negli Stati Uniti né la versione italiana contenevano un adeguato riconoscimento del ruolo degli algerini nella produzione o del fatto che la storia avesse avuto inizio con Saadi Yacef. La versione italiana presentava gli algerini come partner “minori” – Igor Film riuscì a ottenere dal governo italiano nel 1967 una dichiarazione che sanciva la nazionalità italiana del film – mentre la versione statunitense non menzionava nemmeno Casbah Films né attribuiva la produzione a Yacef. Piuttosto, recitava: «Produced by | Antonio Musu for Igor Film S.r.l. – Rome». I fuorvianti titoli riflettevano una serie di mosse sotterranee da parte dei distributori statunitensi e di Igor Film, che di fatto si appropriavano del film e ottenevano guadagni in realtà destinati a Casbah Films. Queste operazioni cessarono quando Casbah Films intraprese un'azione legale, grazie alla quale le furono attribuiti, nel 1998, i diritti per la distribuzione del film su scala mondiale, in tutti i territori a eccezione dell'Italia, dove Igor Film mantenne i diritti.

In Italia, *La battaglia di Algeri* fu visto generalmente come un film italiano sull'Algeria e, per questo motivo, alcuni critici e in particolare quelli che si collocavano alla sinistra del PCI, obiettarono che la sua prospettiva era troppo “occidentale”, vale a dire troppo morbida e accomodante nei confronti dei francesi¹⁹. E tut-

¹⁷ V. a riguardo la citazione da Lacheraf in N. HARRISON, *Pontecorvo's 'Documentary' Aesthetics: The Battle of Algiers and the Battle of Algiers*, in «Interventions», 2007, 9: 3, pp. 389-404, pp. 392-393.

¹⁸ G. Hennebelle, *Les Cinémas africains...*, cit., p. 123.

¹⁹ A tal proposito, v. per ex., G. FOFI, *Film da vedere e da non vedere*, in «Quaderni piacentini», 1967, 6: 29, pp. 97-98, e i commenti degli studenti del Centro Speri-

tavia, nonostante tutto lo spazio dedicato nel film ai parà e alle vittime europee degli attacchi dell'FLN, non vi è dubbio che *La battaglia di Algeri*, paragonato all'archiviato progetto di Parà, concentri la narrazione sulla lotta degli arabi algerini piuttosto che sui francesi. I due progetti erano anche molto diversi per intenti e stile. Parà avrebbe dovuto avere un budget piuttosto consistente, una troupe europea e una star americana; sarebbe stato probabilmente girato a colori, con un po' di riprese in Algeria e il resto in studio a Roma.

Una lettera inviata da Pontecorvo a Cristaldi quando Parà era ancora in fase di sviluppo chiarisce come egli vedesse il film anche come una rappresentazione della lotta di liberazione del popolo algerino e dell'emergere della nazione algerina:

Il ruolo di Paul è molto difficile. È pieno di sfumature, che possono non essere colte a una prima lettura. In virtù di queste sfumature, servirà una grande performance per dare sufficiente statura a questo personaggio, che, da solo, dovrà fare da contrappunto al "coro" rappresentato dal popolo arabo e dalla sua drammatica lotta per nascere come nazione²⁰.

Ad ogni modo, il fatto che Parà cercasse di dipingere la lotta del popolo algerino ai margini di una storia sull'esodo degli europei, un fotografo francese e un killer dell'OAS, era ragione sufficiente, per Saadi Yacef, per rifiutare l'offerta di Pontecorvo di fare da co-produttore. In un'intervista del 2004 a «Cineaste», Yacef ha dichiarato:

Dissi a Pontecorvo che, se voleva fare il suo film, 1) io non lo avrei aiutato in alcun modo e, 2), il film non avrebbe avuto alcuna credibilità. Gli dissi che avrebbe anche potuto ingaggiare John Wayne! Fu a quel punto che decidemmo di lavorare insieme a un nuovo film. Dopo molte discussioni, riuscii a convincerlo che doveva far preparare a Franco Solinas una nuova sceneg-

mentale di Cinematografia in dialogo con il regista in G. PONTECORVO, *Il mio film sull'Algeria...*, cit.

²⁰ Una copia della lettera si trova in AFS, cartella Parà. La missiva non è datata ma accompagna un trattamento del film che doveva precedere la prima bozza della sceneggiatura completa, e fu dunque presumibilmente scritto nella primavera o estate del 1962.

giatura basata sul libro che avevo scritto in prigione, dedicato ai principali eventi che si erano svolti ad Algeri²¹.

Yacef non aveva conservato il trattamento che aveva inizialmente scritto con René Vautier, ma, su sua stessa ammissione e secondo quanto riportato da Pontecorvo nelle interviste, non era stato realmente concepito come un film drammatico. Yacef ricorda come il film cominciasse con la scena scioccante – a cui Pontecorvo si oppose – di un patriota algerino ghigliottinato, col sangue che ancora scorreva²². Pontecorvo disse a Yacef che avrebbe anche potuto buttare il suo trattamento nell'immondizia²³. «Il genio di Pontecorvo e Solinas», ha dichiarato Yacef,

risiede nel fatto che sono stati capaci di tradurre il mio libro nel linguaggio cinematografico, che è qualcosa che io non avrei saputo fare. Hanno preso gli eventi dell'esperienza che ho vissuto e li hanno trasformati in qualcosa che poteva essere visto su uno schermo²⁴.

C'è evidentemente un po' di verità nell'affermazione di Yacef secondo cui la sceneggiatura di Solinas era basata sul suo libro. Molti degli episodi del film figurano anche nel libro (alcuni dei quali sarebbero stati documentati anche da altre fonti consultate da Solinas): la trasformazione di Ali la Pointe da piccolo criminale a Robin Hood della casbah; le uccisioni di poliziotti e il sequestro delle loro armi da parte dei membri dell'FLN; il dolore e la rabbia nella casbah dopo il massacro di Rue de Thèbes del 10 agosto 1956 e il ruolo di Yacef nell'incanalarli nel supporto a una 'disciplinata controffensiva' dell'FLN contro obiettivi civili europei; il ricorso ai chimici per produrre bombe e gli attacchi del 30 ottobre al Milk Bar e alla Cafeteria; lo sciopero generale "per l'ONU" che si protrasse dal 28 gennaio al 4 febbraio 1957; le torture perpetrate pubblicamente dai parà nella casbah; la solidarietà con l'FLN dei residenti, che nascosero Yacef e altri in un pozzo durante le ricerche; la bomba piazzata in un cestino

²¹ G. Crowds, *Terrorism and Torture...*, cit., p. 32.

²² Intervista telefonica del 3 maggio 2006.

²³ Intervista contenuta nel Dvd Criterion, disco 2, nella sezione "Marxist Poetry: The Making of *The Battle of Algiers*".

²⁴ G. CROWDUS, *Terrorism and Torture...*, cit., pp. 32-33.

da Ramel e Si Mourad dopo che i parà li avevano intrappolati; l'arresto di Saadi Yacef e ZohraDrif.

Anche il titolo del film si deve in parte a Yacef, che lo aveva usato per il suo libro e per il suo trattamento iniziale. Pontecorvo ha dichiarato che la sua proposta di titolo per il film sarebbe stata *Par-torirai con dolore* (le parole che Dio rivolge a Eva in Genesi 3:16), con un'allusione al travaglio che aveva accompagnato la nascita della nazione algerina. Molti altri dettagli nel film sembrano essere stati adattati dal racconto di Yacef, inclusa la sequenza di scene di tortura che segue la seconda conferenza stampa di Mathieu e che aderisce alle descrizioni di Yacef rispettivamente della tortura con la corda, dell'immersione coatta del volto in un secchio d'acqua e dell'elettroshock²⁵. Inoltre, la sceneggiatura e il film riproducono in larga misura il racconto di Yacef a proposito del ruolo dell'FLN. Non vi appaiono riferimenti ad altri partiti all'interno del movimento nazionalista algerino, o agli atti di violenza perpetrati dai membri dell'FLN nei confronti di alcuni dei loro avversari politici, o alle differenze che esistevano all'interno della direzione dell'FLN ad Algeri. Le principali omissioni ed ellissi sono state registrate dagli storici. Il film ritrae solo uno dei cinque membri della direzione nazionale dell'FLN ad Algeri, Larbi Ben M'Hidi. Un'assenza notevole è quella di Abbane Ramdane, autore di molti dei comunicati letti dalla voce fuoricampo nella parte iniziale del film. Ramdane era stato purgato dai suoi avversari nell'FLN e poi assassinato nel dicembre 1957. Un'altra significativa omissione riguarda la lotta dell'FLN contro i suoi avversari politici nel Mouvement Nationale Algérie (MNA), guidato da Messali Hadj, il cui più famigerato episodio fu il massacro, da parte di un gruppo di appartenenti all'FLN guidato da Mohamedi Said e armato di accette e picconi, di 303 persone nel villaggio di Melouza il 28 maggio 1957, mentre si svolgeva la Battaglia di Algeri. Queste omissioni permettono al film di suggerire che l'FLN fosse l'unico responsabile della sollevazione popolare ad Algeri e del successo della rivoluzione.

Allo stesso tempo, è chiaro che la sceneggiatura modificò il racconto di Yacef in due aspetti fondamentali. Per prima cosa, dando vita a una struttura drammatica interamente nuova, nella quale la narrazione della Battaglia di Algeri (gennaio-settembre 1957) veniva

²⁵ S. YACEF, *Souvenirs de la...*, cit., pp. 47-49.

racchiusa entro un flashback, relativo alla scoperta da parte dei parà del nascondiglio di Ali la Pointe e dei suoi compagni di lotta Mahmoud, Hassiba e Omar. All'interno del flashback, sono narrati anche alcuni eventi degli anni 1954-1956 e in particolare le attività illegali di Ali la Pointe precedenti al suo impegno nell'FLN, il suo arresto, la politicizzazione avvenuta in carcere, il suo reclutamento da parte di Djafar (Saadi Yacef) e il suo ruolo nella de-occidentalizzazione della casbah. La storia di Ali la Pointe è usata per mostrare, con il sostegno dei comunicati dell'FLN letti dalla voce fuoricampo e dei titoli in sovrimpressione contenenti soprattutto indicazioni temporali e geografiche, la costruzione da parte dell'FLN di un movimento ad Algeri. Dopo la fine del flashback e l'assassinio di Ali e dei suoi compagni da parte dei parà, venne aggiunta una coda, contenente un commento da parte di una voce non identificata, che trasporta la storia dal 1957 al 1962. In altre parole, Solinas creò una nuova cornice attorno alle memorie di Yacef, in parte usando materiale in esse contenuto (la vita di Ali la Pointe da giovane e la sua incarcerazione sono raccontate nel quinto capitolo) ma anche elaborandole e aggiungendo elementi di finzione, come l'episodio dei giovani europei che fanno lo sgambetto ad Ali in strada. Inoltre, la sceneggiatura offriva una rappresentazione drammatica dei parà e delle loro operazioni di polizia in scene che non hanno un corrispettivo nelle memorie di Yacef, in particolare quelle in cui figura Mathieu: le riunioni organizzative con i suoi uomini, le sue dichiarazioni ai giornalisti alle conferenze stampa e sulle scale della prefettura, il dialogo con i capi militari e con il generale dopo l'uccisione di Ali la Pointe e dei suoi compagni. Nella rielaborazione del racconto di Yacef, Solinas incluse anche alcuni elementi dalla sceneggiatura scritta per *Parà*, in particolare l'uso di una struttura a flashback e quattro sequenze dedicate ai parà: l'attacco alla casbah, la tortura di un membro dell'FLN, la marcia attraverso Algeri applaudita dagli europei lungo le strade e il finale con la rappresentazione della folla in cui le donne si muovono avanti e indietro come in una danza (in *Parà* celebrano l'indipendenza, ne *La battaglia di Algeri* partecipano a una manifestazione anticoloniale).

Il secondo aspetto in cui la sceneggiatura si allontana dalle memorie di Yacef riguarda la rappresentazione degli effetti delle azioni dell'FLN sulla popolazione civile europea. Questo è stato fra gli elementi più discussi del film, e vale la pena domandarsi in che misura avesse il sostegno dei produttori algerini. Stando alla testimonianza

di Pontecorvo, l'unica scena cui gli algerini si opposero, ma che lui insistette nel mantenere, è quella del bambino che mangia un gelato nella Caf teria prima dell'esplosione. Nella sceneggiatura questa scena era stata scritta in modo tale che il focus fosse sul bambino ancor pi  di quanto vediamo nel film completo. Il bambino si avvicina al bancone per chiedere un gelato mentre i genitori sorridono con orgoglio della sua indipendenza; paga e appena il gelato gli viene consegnato avviene l'esplosione²⁶. Pontecorvo ha dichiarato:

L'unica cosa che gli algerini chiesero fino all'ultimo, fino al giorno prima della proiezione a Venezia, fu: «Per favore, tagliate la scena del bambino col gelato, perch  ci fa sembrare dei mostri che mettono bombe anche dove ci sono bambini»²⁷.

L'inclusione di questa sequenza in particolare e l'uso, da parte di Morricone, della stessa musica impiegata dopo il massacro di Rue des Th bes determinarono sia le obiezioni dei critici di sinistra, secondo cui il film metteva sullo stesso piano la violenza dell'FLN e quella istituzionalizzata dei poteri coloniali, sia l'approvazione dei liberali e di quanti vi videro un tratto di imparzialit . Goffredo Fofi, redattore della rivista di cinema di estrema sinistra «Ombre rosse», descrisse *La battaglia di Algeri* nel 1971 come «accuratamente calibrato per piacere sia ai burocrati algerini che a Charles de Gaulle»,²⁸ mentre Michael Ignatieff, in un articolo del 2004 sui terroristi che riprendono le atrocit  che perpetrano (i suoi riferimenti contemporanei erano alla Cecenia e all'Iraq), notava:

Il pi  grande film sul terrorismo mai realizzato – *La battaglia di Algeri* di Gillo Pontecorvo (1965) – fu in realt  girato su istigazione di un terrorista... Fosse stato per Yacef, il risultato sarebbe

²⁶ *Gillo Pontecorvo's The Battle...*, a cura di P. SOLINAS, cit., p. 78.

²⁷ La frase si trova in un commento di Pontecorvo e Giuliano Montaldo (assistente alla regia del film) nel Dvd Surf Video. Pontecorvo continua dicendo che gli algerini si erano opposti alla scena del bambino dal momento in cui avevano letto il trattamento originario di circa 70 pp. scritto da lui e Solinas. Su questa scena, si veda anche F. CAVIGLIA, *A Child Eating Ice-Cream Before the Explosion: Notes on a Controversial Scene in The Battle of Algiers*, in «P.O.V.: A Danish Journal of Film Studies», 2005, 20, pp. 4-19, consultabile online a https://pov.imv.au.dk/Issue_20/section_1/artc1A.html, (consultato il 7 giugno 2022).

²⁸ G. FOFI, *Il cinema italiano. Servi e padroni*, Milano, Feltrinelli, 1971, p. 78.

stato pura propaganda. Pontecorvo insistette per una visione più profonda, e il risultato è un capolavoro, allo stesso tempo giustificazione delle azioni terroristiche e spietato calcolo dei loro costi, inclusi quelli per la causa per cui sono commessi²⁹.

Il commento di Ignatieff, come altri che prendono una posizione simile, non tiene conto del fatto che forse Yacef non voleva realizzare un film di 'pura propaganda'. È vero che il suo trattamento originario venne descritto da Pontecorvo, nelle sue memorie successive, come una celebrazione "agiografica" dell'FLN. Ma dato che Casbah Films stava cercando, attraverso il coinvolgimento degli italiani, di ottenere legittimazione al di fuori dell'Algeria per un racconto degli eventi del 1957 in larga parte basato sull'FLN, è probabile che Yacef avesse acconsentito, come produttore, al film che era stato realizzato da loro sotto contratto. Egli stesso ha dichiarato di aver detto a Pontecorvo che voleva che il nemico fosse rappresentato come intelligente e che il film mostrasse «la violenza commessa da entrambe le parti»³⁰. Non c'è nessun documento che parli di sue obiezioni alle scene del film che mostrano vittime civili dell'FLN; solo alla scena del bambino. Yacef afferma oggi che le obiezioni espresse sulla scena del bambino erano in realtà formulate per conto degli algerini "ultrapatriottici" e che alla fine egli stesso sarebbe stato disposto a farle cadere³¹. È possibile che questa testimonianza sia stata in parte adattata retrospettivamente. Ad ogni modo, stando al racconto di Germaine Tillion relativo al suo incontro con Yacef e Ali la Pointe avvenuto nel 1957 nella casbah, 'Témoignage pour un condamné à mort' (1960), Yacef esprimeva già a quell'altezza dubbi e rimorsi per le vittime civili e ciò suggerisce che la sua relazione con il ricorso al terrorismo fosse più complessa del racconto "neutralizzato" che ne diede nelle memorie del '62, nelle quali non vi è alcuna menzione di tali scrupoli morali. Tillion, che scrisse la sua testimonianza poco dopo l'arresto di Yacef e Zohra Drif il 24 settembre 1957 come deposizione in difesa del primo, lo descrisse «con le lacrime agli occhi» durante il loro incontro mentre ricordava la visione delle vittime delle bombe

²⁹ M. IGNATIEFF, *The Terrorist as Auteur*, in «New York Times», 15 November 2004, p. 50.

³⁰ G. CROWDUS, *Terrorism and Torture...*, cit., p. 33.

³¹ Intervista telefonica del 3 maggio 2006. Per una versione leggermente diversa, v. N. HARRISON, *An Interview with...*, citata.

che egli stesso aveva piazzato al casinò. Tillion riferisce inoltre a proposito del massacro di Melouza che, secondo uno dei collaboratori di Yacef, egli aveva personalmente emanato ordini contro lo sgozzamento e le mutilazioni, e riporta la promessa fatta a lei dopo il loro colloquio di sospendere tutti gli attacchi contro la popolazione civile³². Donald Reid nota come Yacef non menzioni nel suo *Souvenirs* né gli incontri con Tillion né il ruolo di quest'ultima nel salvarlo dall'esecuzione del '62 ma li riconosca invece nei suoi memoriali pubblicati più tardi (per esempio, S. Yacef, *La Bataille d'Alger*, Parigi, Publisud, 2002, pp. 405-424)³³. Yacef fa riferimento al suo incontro con Tillion nell'intervista rilasciata a *Cineaste* nel 2004, dove afferma che Tillion «fornì resoconti veritieri dei nostri scambi alla stampa e nel suo libro»³⁴. Sembra dunque probabile che Yacef sia in buona fede quando dichiara che la rappresentazione delle vittime delle bombe nel film fu, come la descrizione dell'intelligence militare francese, voluta da lui e non imposta da Pontecorvo e Solinas.

Se Pontecorvo e Solinas realizzarono in Algeria un film molto diverso da quello che avevano originariamente in mente, elementi di *Parà* riuscirono tuttavia a penetrare nel loro successivo lungometraggio, *Queimada*. Sir William Walker (Marlon Brando) è, come Paul Robin, un uomo carismatico anche dal punto di vista sessuale che incanta e manipola il prossimo per i suoi fini e la cui efferatezza e gusto per la violenza diventano sempre più visibili man mano che il film va avanti. Come Paul, il personaggio di Walker non funziona solo come contrappunto al "coro" di indigeni verso cui tendono le simpatie politiche del pubblico. Piuttosto, il suo cinismo e il suo distacco emotivo gli permettono di sviluppare un'acuta comprensione degli eventi nel loro più ampio corso. Come Paul informa il colono Jean che l'OAS è destinata a perdere e che l'Algeria andrebbe restituita agli algerini («Hanno combattuto per oltre sette anni e sanno quello che vogliono»), così Walker sa che l'economia basata sulla schiavitù nelle piantagioni di canna da zucchero delle Antille è destinata a essere sostituita da un sistema di produzione capitalistico e

³² G. TILLION, *Les Ennemis complémentaires*, Parigi, Minuit, 1960, pp. 47-49.

³³ D. REID, *Re-viewing The Battle of Algiers with Germaine Tillion*, in «History Workshop Journal», 2005, 60, pp. 93-115.

³⁴ G. CROWDUS, *Terrorism and Torture...*, cit., p. 34.

dalla forma di servitù – in ultima analisi più efficiente – dei contratti a salario. Anche la conclusione delle due storie è simile. Walker incontra la sua nemesi su un molo quando sta per lasciare l'isola di Queimada. La sceneggiatura di *Parà* lascia intravedere la possibilità di un simile destino per Paul mentre, circondato dalla folla di algerini in festa sulla strada per l'aeroporto, si trova faccia a faccia con l'uomo che aveva torturato cinque anni prima.

Per quanto attiene poi ai rispettivi contributi di Solinas e Pontecorvo a *La battaglia di Algeri*, questi non possono sempre essere agevolmente isolati, dato che i due lavorarono insieme. Pontecorvo probabilmente inventò la scena in cui il giovane Omar ruba il microfono ai parà durante lo sciopero generale e pronuncia un discorso che ridesta il popolo. Pontecorvo ricorda di aver preso parte a un evento simile negli anni della Resistenza a Milano, quando con altri antifascisti rubò un camioncino dotato di altoparlante, lo parcheggiò nei pressi del quartier generale tedesco e riprodusse un discorso che incitava alla rivolta inciso su un disco per grammofono³⁵. Ad ogni modo, al di là di questi dettagli, è possibile identificare in generale il contributo che ciascuno dei due (Solinas e Pontecorvo) diede al film. Solinas fornì, attraverso la sua sceneggiatura, la costruzione drammatica e il dialogo, inclusi i discorsi retoricamente molto potenti del prigioniero Labri Ben M'Hidi e di Mathieu alla conferenza stampa. Offrì inoltre buona parte di ciò che può essere definito come l'intelligenza politica del film, in altre parole la sua lucida e attenta rappresentazione, in scene successive, della costruzione di un movimento di resistenza. Pontecorvo diede al film la sua forma artistica complessiva e la sua "consistenza", in parte attraverso alcune fondamentali decisioni che avrebbero influenzato in maniera determinante l'aspetto e lo stile del film. Vale la pena soffermarsi su tre di queste decisioni.

La prima fu la scelta di servirsi di attori non professionisti. Pontecorvo ha parlato in più occasioni dell'importanza di avere il giusto volto in un film, anziché le doti di performance di un attore qualificato. Un attore professionista è infinitamente più facile da dirigere ma può non essere adatto alla parte. Pontecorvo aveva diretto attori

³⁵ Pontecorvo racconta questa storia in *Pontecorvo: The Dictatorship of Truth* (diretto da Oliver Curtis, presentato da Edward Said, Rear Window for Channel Four, serie prodotta da Tariq Ali, 1992), incluso nel disco 2 del Dvd Criterion Collection.

non professionisti sin dall'inizio della sua carriera come regista di documentari e in *Giovanna*, ma fu con *La battaglia di Algeri* che si assunse il rischio di ingaggiare un cast fatto da persone indigenti, senza alcuna istruzione formale, scelte solo sulla base del loro aspetto fisico. Su sua stessa ammissione, ciò richiedeva spesso un duro lavoro ma i risultati erano straordinari. L'esperimento che avviò con Brahim Hadjadj sarebbe stato ripetuto in *Queimada* con il contadino colombiano Evaristo Márquez, scelto per interpretare la parte del leader ribelle José Dolores. La seconda decisione fu quella di dare al film un aspetto fotografico che ricordasse quello di un cinegiornale e di servirsi di uno stile di montaggio non classico³⁶. In fase di post-produzione, Pontecorvo sostituì lo storico montatore Mario Serandrei con Mario Morra, originariamente suo assistente al montaggio, perché Serandrei era troppo legato a convenzioni classiche come l'uso del controcampo³⁷. La terza fu la scelta di accompagnare a questo stile una colonna sonora attentamente pianificata e basata su numerose variazioni sullo stesso tema ("il tema di Ali", originariamente composto da Pontecorvo) e sull'ecclettica miscela di stili, dalla musica 'd'azione' dei titoli di testa, basata su un tema del compositore napoletano del Seicento Girolamo Frescobaldi, alle musiche tradizionali algerine, alla *Passione di San Matteo* di Bach (usata nella sequenza iniziale dell'uomo torturato) e alla musica nello stile di Bach (impiegata per contrasto su immagini di altre vittime di tortura e delle esplosioni). La colonna sonora fu in larga parte realizzata da Morricone ma il modo in cui interagisce con le immagini fu determinato in modo sostanziale da Pontecorvo, e il fatto che risulti tra gli autori delle musiche con Morricone doveva appunto riflettere questo suo coinvolgimento.

Nell'intervista pubblicata con la traduzione inglese della sceneggiatura, quando gli venne chiesto di descrivere il suo 'regista perfetto', Pontecorvo dichiarò che questo sarebbe stato «tre quarti Rossellini e un quarto Eisenstein»³⁸. Cosa succede se si prende alla lettera questa affermazione e la si applica a *La battaglia di Algeri*? L'

³⁶ Le tecniche, sviluppate dal direttore della fotografia Marcello Gatti, sono descritte in G. PONTECORVO, *The Battle of Algiers: An Adventure in Filming*, in «American Cinematographer», aprile 1967, pp. 266-269; G. PONTECORVO, *Il mio film sull'Algeria...*, cit., p. 115; I. BIGNARDI, *Memorie estorte a...*, cit., pp. 131-132.

³⁷ Intervista a Pontecorvo inclusa nel Dvd *Argent Films*.

³⁸ *Gillo Pontecorvo's The Battle...*, a cura di P. SOLINAS, cit., p. 173.

«un quarto Eisenstein» sarebbe rappresentato – come accade sia in *Sciopero* (1925) che ne *La corazzata Potemkin* (1925) – dalla concentrazione della narrazione su un episodio di ribellione sconfitta ma che porterà a una successiva e vittoriosa rivoluzione non raccontata nel film. Inoltre, più nello specifico, *La battaglia di Algeri* riecheggia, nell'assalto dei parà alla casbah durante i titoli di testa, la sequenza di *Strike* in cui le truppe a cavallo fanno irruzione nelle case degli scioperanti e uno dei soldati deliberatamente getta un bambino dal balcone. I 'tre quarti Rossellini' sarebbero costituiti dagli elementi elencati sopra – ricorso ad attori non professionisti, stile visivo deliberatamente grezzo, contrasto fra musiche dolci e immagini violente, tutti aspetti presenti in *Paisà* (1946) – e da qualcos'altro: la rappresentazione cinematografica di una città divisa.

Il film che Pontecorvo girò ad Algeri nel 1965 era, in un certo senso, un remake di *Roma città aperta* vent'anni dopo. Era anch'esso un film sulla resistenza urbana clandestina. Anch'esso ricostruiva, servendosi di location autentiche e degli abitanti della città come comparse, eventi recenti realmente accaduti, sebbene in un contesto non tanto vicino al film quanto nel caso di Rossellini (*Roma città aperta* era stato realizzato nella prima metà del 1945, solo un anno dopo gli eventi reali che vi sono rappresentati). Anch'esso mischiava invenzione e ricostruzione storica, creando un personaggio – Mathieu – che, come il Manfredi di Rossellini, combinava le caratteristiche di molti personaggi storici diversi³⁹. Anch'esso mostrava sia i metodi dei dominatori (spionaggio poliziesco e sorveglianza, pattugliamenti, coprifuoco, blitz e così via) che quelli dei dominati (conoscenza del territorio, dei nascondigli e delle vie di fuga, travestimenti, attacchi a sorpresa, mobilitazione del sostegno popolare). Vi sono persino delle scene che richiamano in maniera diretta il film di Rossellini: le vedute dell'interno di un edificio dal piano più alto durante un rastrellamento; l'uomo mostrato, come Manfredi, in una posa da crocifissione (mani tese e legate) mentre viene torturato con una fiamma ossidrica.

Malgrado queste somiglianze, l'analogia non va spinta oltre. Il film di Pontecorvo assorbe la lezione di Rossellini non perché dipinge la città occupata allo stesso identico modo ma perché trova i suoi modi specifici per rappresentare una diversa città sotto una

³⁹ Cfr. *Ibid.*, p. 194.

diversa occupazione. Algeri non era Roma e Pontecorvo è attento a mostrare i tratti distintivi del suo assetto urbano. Lo fa, in maniera memorabile, attraverso la scena informativa che segue il fermo immagine sul volto di Ali la Pointe intrappolato con la quale comincia il flashback storico del film. Il viso va fuori fuoco e si dissolve nella ripresa in campo lungo della parte bassa della città, accompagnata dalla musica di Morricone. Il titolo 'Algeri 1954' appare e si dissolve, seguito dal titolo 'La città europea', che a sua volta si dissolve mentre la macchina da presa fa una panoramica verso destra e zooma sulla parte sommitale della collina, sulla quale appare, per poi dissolversi, il titolo 'La casbah'. Da questo momento ci vengono mostrati tratti specifici sia della città europea che della casbah che sono funzionali alla battaglia. Le ampie strade e i caffè della città europea sono vulnerabili agli attacchi a sorpresa, agli spari rivolti ai poliziotti sulla pubblica via, alle bombe piazzate dalle donne arabe vestite all'europea, all'ambulanza dirottata usata prima per mitragliare i passanti e poi per travolgere un gruppo di persone che attende alla fermata del bus. La casbah, al contrario, con le sue strade strette e le sue scalinate, è impenetrabile ai veicoli a motore, sebbene i suoi tetti possano essere perquisiti dall'alto dagli elicotteri; è un luogo in cui gli individui possono scappare e nascondersi (attraverso le porte, giù per un pozzo al coperto, dietro i doppi muri interni costruiti da Ali la Pointe), ma è allo stesso tempo facile da circondare e prendere d'assalto, intrappolandovi gli abitanti. Il nascondiglio di Ali la Pointe e dei suoi compagni di lotta diviene la loro tomba.

La battaglia di Algeri è il prodotto di un incontro fortuito e fortunato fra un attivista dell'FLN divenuto produttore cinematografico in cerca di un regista e due italiani in cerca di un produttore per una storia anticolonialista. Ognuno di loro contribuì al progetto con risorse, conoscenze e competenze diverse. L'ospitalità e la fiducia che Saadi Yacef e i tanti altri algerini coinvolti nel progetto accordarono a Pontecorvo e Solinas fu essenziale per consentire ai due italiani l'accesso alla loro società. Non si trattò solo di introdurli al mondo della casbah ma anche di consentire loro di girare all'interno delle scuole coraniche, di coinvolgere donne musulmane come attrici e di ricostruire eventi come l'esplosione della casa che ospitava Ali la Pointe e i suoi compagni nelle loro location storiche reali. Allo stesso tempo, furono lo statuto di "outsider" del regista e dello sceneggiatore, la loro esperienza

cinematografica e la loro memoria culturale di altri film, inclusi quelli di Rossellini, e i loro rispettivi talenti a permettere loro di creare ciò che Yacef stava cercando: la rappresentazione drammatica di una città divisa e la lotta collettiva del popolo algerino negli ultimi anni della dominazione coloniale.

Per un archivio della cultura cinematografica anticoloniale

Luca Caminati

Occhieggia di cubi brulicanti/
il Quarto Miglio, a destra, tinge/
di calce l'orizzonte, a sinistra, Cecafumo/
poi, ecco Cochin...

Pier Paolo Pasolini, "L'uomo di Bandung"¹

Nel film del 1970 di Citto Maselli, *Lettera aperta a un giornale della sera*, un gruppo di intellettuali di sinistra a una festa a Roma decide di scrivere una lettera a un giornale nazionale, annunciando la loro decisione di offrirsi volontari nella lotta contro l'imperialismo americano in Vietnam. L'idea nasce per scherzo, ma la lettera finisce per essere pubblicata davvero. Jean-Paul Sartre rilascia immediatamente una dichiarazione da Parigi a sostegno di questa nuova "brigata culturale" e il gruppo si trova costretto a organizzarsi per non perdere la loro *revolucionareidad*, come i cubani all'epoca definivano lo spirito e l'atteggiamento dei veri compagni². Buon per loro, il contatto vietnamita che avrebbe dovuto scortarli al fronte non si materializza, e questi "militanti" tornano alle loro terrazze romane.

¹ La poesia dal titolo 'L'uomo di Bandung' fu pubblicata da Pier Paolo Pasolini nel 1964, ed è ora raccolta in "Appendici a *Poesia in forma di rosa*" in *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, 2 vols, Milano, Mondadori, 2003, vol. 1, pp. 1305-13.

² Sulla *revolucionareidad*, si veda Irene Rozsa, *On the edge of the screen: film culture and practices of noncommercial cinema in Cuba (1948-1966)*, [Tesi di dottorato], Concordia University - Montreal, (2020). Vorrei ringraziare Marco Bertozzi, Giuseppe Fidotta, Mariano Mestman, Luca Peretti e Masha Salazkina per il loro prezioso aiuto nel corso della stesura di questo capitolo. Una versione più ampia in inglese è apparsa col titolo L. CAMINATI, *Italian Anticolonial Cinema: Global Liberation Movements and the Third Worldist Films of the Long '68*, in «Screen», 2022, 63:2, pp. 1-20.

Nonostante le intenzioni apertamente sarcastiche, *Lettera aperta* può essere letto in modo sintomatico come un interessante archivio di tensioni dove imperativi contraddittori si scontrano all'interno dello stesso testo. Infatti, il film si prende gioco sia della scena cinematografica romana dell'epoca, sia della serietà delle intenzioni di molti intellettuali di sinistra rispetto al loro effettivo attivismo politico. Allo stesso tempo il film ben rappresenta la rete globale dell'anticolonialismo e l'importanza delle questioni terzomondiste. La critica di Maselli dimostra quanto questo tipo di discorso terzomondiale fosse diventato onnipresente nel 1970, tanto da essere soggetto di parodia.

Il mio obiettivo principale in questo breve intervento è quello di richiamare l'attenzione sul discorso cinematografico anticoloniale del "lungo '68" a cui *Lettera aperta* attinge con umorismo e a cui fondamentalmente appartiene, concentrandomi su una serie di film, pubblicazioni e dibattiti del periodo che hanno contribuito alla circolazione delle idee dei movimenti di liberazione in tutto il mondo. Mentre l'impatto politico e culturale di questi gruppi è stato totalmente cancellato dal paesaggio culturale italiano – in un modo che rispecchia la soppressione del passato coloniale – immagini terzomondiste sono onnipresenti nel paesaggio visivo del tempo, dal ritratto iconico di Che Guevara, al pizzetto di Ho Chi Minh, ai manifesti e ai graffiti di solidarietà con il Sud America.

Questa "atmosfera terzomondista" è ben visualizzata in un breve film di Libero Bizzarri, *I muri di Sesto* (1967), che registra i graffiti sui muri della città di Sesto San Giovanni, il grande agglomerato urbano a nord-est di Milano che per anni fu una delle capitali industriali del nord Italia. Sesto è stata alternativamente soprannominata "la Stalingrado d'Italia", per la grande presenza del PCI durante la guerra di resistenza contro l'occupazione nazista e negli anni successivi in cui i sindacati governavano politicamente la città, e "la Manchester italiana", a causa della presenza della grande industria manifatturiera. Le immagini del film (figure 1-4) riflettono una geografia immaginaria che va molto al di là di quella che era solitamente connessa con lo spazio tipico del proletariato italiano. Gli slogan "Pace in Vietnam", "Giù le mani da Cuba", "Fuori i francesi dall'Algeria" e "W Lumumba" rivelano un mondo di sostegno operaio alla decolonizzazione e all'autodeterminazione postcoloniale e un'ideologia condivisa di lotta anticapitalista globale.

Pur provenendo da una tradizione cinematografica molto diver-

sa rispetto a Bizzarri, anche il lavoro sperimentale di Mario Schifano utilizza immagini terzomondiste come base audiovisiva per le sue opere. Guardandolo attraverso una lente postcoloniale, il suo lavoro acquista un'inaspettata valenza politica, in particolare nei tre lungometraggi – *Satellite* (1968), *Umano non umano* (1968) e *Trapianto, consunzione e morte di Franco Brocanti* (1969) – tutti prodotti intorno al 1968, che riflettono il suo personale coinvolgimento con la mediasfera dell'epoca. I film di Schifano sono strutturati intorno a uno scollamento suono/immagine, in cui le registrazioni audio dei telegiornali italiani sono sovrapposte alle immagini catturate dai cinegiornali di tutto il mondo e riproposte come proiezioni monocanale. *Satellite* è esemplare di questa tecnica, dove le notizie delle lotte di liberazione – i bombardamenti in Vietnam, l'assassinio di Martin Luther King – sono riproposte e filtrate in modo tale da invadere letteralmente la casa dell'artista, immersa nel regime mediatico della "società dello spettacolo", prefigurando il tipo di critica avanzata in opere come *Ici et ailleurs* (1976) di Jean-Luc Godard.

Il mio approccio metodologico risponde all'appello di Kodwo Eshun e Ros Gray per una *cine-geografia*, termine con cui si indica una pratica interdisciplinare di mappatura delle affinità, vicinanze e affiliazioni delle culture cinematografiche che sono emerse e hanno partecipato alla politica militante della lotta anticoloniale e della decolonizzazione rivoluzionaria nel tardo ventesimo secolo³. Il termine, scrivono Eshun e Gray, «designa anche pratiche cineculturali intese in senso allargato, e le connessioni – individuali, istituzionali, estetiche e politiche – che le collegano transnazionalmente ad altre situazioni di lotta». La nozione di cine-geografia diventa per me un'occasione per "provincializzare" (come scrive Dipesh Chakrabarty) la storia del cinema italiano e ripensarlo come parte di un sistema molto più ampio di impegno geopolitico radicale⁴. Contrariamente alla vulgata che vuole il cinema politico come una semplice estensione del cinema europeo, vorrei qui sottolineare le influenze e l'impatto teorico e artistico del Sud Globale, dal cine-

³ K. ESHUN - R. GRAY, *The Militant Image: a Cine-geography*, in «Third Text», vol. 25, (2011), 1, p. 10, trad. mia.

⁴ V. D. CHAKRABARTY, *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton, Princeton University Press, 2000, *Provincializzare l'Europa*, (trad. it., *Provincializzare l'Europa*, Milano, Meltemi, 2016).

ma post-rivoluzionario algerino alle formulazioni latinoamericane del Terzo Cinema. Inoltre, voglio sottolineare come questa specifico movimento “solidale” appartenesse a una più ampia rete sperimentale tricontinentale (Asia, Africa, America Latina) che collegava Parigi a Buenos Aires e Algeri a New York. Tra i tanti film e artisti coinvolti in questa rete possiamo ricordare *Loindu Vietnam* (Jean-Luc Godard, Chris Marker, Alain Resnais, Agnès Varda, William Klein, Joris Ivens e Claude Lelouch, 1967); gli esplosivi documentari di René Vautier sull’Algeria, *Peuple en marche* (1963) e *Avoir 20 ans dans les Aurès* (1972); *Octobre à Paris* (1962) di Jacques Panijel sul massacro dei manifestanti algerini nelle strade di Parigi da parte della polizia; *Salut le cubain* (1963) e *Black Panthers* (1968) di Agnès Varda; così come i film di William Klein sulla comunità di Black Panther espatriati in Algeria, *Eldrige Clever, Black Panther* (1970) e *Festival panafricain d’Alger* (1969). Questi film circolavano all’interno di un simile milieu culturale alternativo in Europa e Nord America come parte di uno sforzo condiviso per costituire una nuova cultura radicale di solidarietà terzomondista. Come sostiene Anne Garland Mahler, queste reti transnazionali miravano a trascendere concetti di nazione e razza per creare una vera *communitas*: «una comunità di sentimenti, una comunità affettiva di solidarietà che trascende la geografia nazionale o regionale e le cui affinità non sono basate sul luogo, la lingua o il sangue»⁵.

Il panorama politico del terzomondismo italiano era soggetto alle pressioni della Guerra Fredda, poiché né il Partito Comunista Italiano né la Democrazia Cristiana erano a loro agio con l’esplosiva situazione globale, anche se per motivi diversi. Ma nonostante questo i teorici terzomondisti venivano comunque tradotti e diffusi, e un vivace dibattito su questi temi si diffuse rapidamente nella sinistra italiana. Come sottolinea Neelam Srivastava, Fanon fu introdotto immediatamente nella scena culturale italiana: la prima traduzione apparve già nel 1959, e tutti i volumi successivi furono pubblicati poco dopo da Einaudi, grazie al lavoro curatoriale di Giovanni Pirelli⁶. In pratica tutti i testi chiave della letteratura anticoloniale

⁵ A. G. MAHLER, *From the Tricontinental to the Global South*, Durham, Duke University Press, 2018, p. 10, trad. mia.

⁶ N. SRIVASTAVA, *Frantz Fanon in Italia*, in «Interventi», vol. 17 (2015), 3, pp. 309-28;

furono tradotti, e nel processo di traduzione il messaggio assunse una forma di internazionalismo transnazionale nuovo, tanto che per alcuni la lotta anticoloniale poteva addirittura costituire un modello alternativo di azione politica.

In ambito cinematografico vediamo un allargamento della *geografia del cinema*. Per esempio, grazie al sacerdote gesuita Angelo Arpa, fondatore della Columbianum, un'associazione culturale con sede a Genova che promuoveva il cinema e i collegamenti culturali con l'America Latina, vengono organizzati prima un cineclub nell'aula magna del liceo Arecco a Genova e poi il Festival del Cinema Latino-Americano, che si tenne inizialmente a Santa Margherita poi a Sestri Levante. Arpa, con l'aiuto di giovani come Gianni Amico e Aldo Viganò, diede spazio per molti anni a film brasiliani, argentini, uruguaiani, etc. Il culmine degli eventi della Columbianum fu il simposio che ebbe luogo a Genova nel gennaio 1965. Il convegno dal titolo "Terzo Mondo e comunità mondiale" riunì artisti e studiosi di Africa, Asia, America Latina e Europa, tra cui Ernesto Sábato, Fernando Birri, Julio Garcia Espinosa, Jean Rouch e Glauber Rocha, che proprio qui lesse una prima versione del suo manifesto "Uma Estética do Fome"⁷. La Mostra Internazionale del Cinema Libero di Porretta Terme prima, e poi La Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro, fondata da Lino Micciché e Bruno Torri nel 1964, ampliò per molti versi il lavoro della Colombianum svolgendo un ruolo cruciale nella diffusione del nuovo cinema delle Americhe. Il festival di Pesaro del 1968 vide la prima mondiale de *La hora de los hornos* (*L'ora dei forni*, 1968) di Solanas e Getino con la presenza di entrambi i registi. Mariano Mestman ha analizzato meticolosamente l'impatto del Terzo Cinema in Italia, in particolare *L'ora dei forni*, che negli anni successivi alla sua prima proiezione divenne un punto fermo in ogni incontro politico, ciò dovuto in parte alla grande comunità di esiliati sudamericani, e in parte alla produzio-

R. E. Love, *Antifascismo, anticolonialismo e antisé: la vita di Giovanni Pirelli e l'opera del Centro Frantz Fanon, Interventions*, in «Interventions», vol. 17 (2015), 3, pp. 343-59; J. HAGE, Feltrinelli, Maspero, Wagenbach: *une nouvelle génération d'éditeurs politiques d'extrême gauche en Europe occidentale, 1955-1982: histoire comparée, histoire croisée*, [Tesi di dottorato], Université de Versailles-St Quentin en Yvelines, 2010.

⁷ *Un'estetica della fame*, in G. ROCHA, *Scritti sul cinema*, a cura di L. MICCICHÈ, Venezia, Edizioni La Biennale di Venezia, 1986, pp. 55-57. V. anche *Terzo Mondo e comunità mondiale: testi delle relazioni presentate e lette al congresso di Genova*, Milano, Marzorati, 1967.

ne, distribuzione ed estetica di questi film, che risuonavano con le nuove generazioni di militanti⁸. Ancora Mestman sottolinea che fu l'idea di Getino e Solanas della "strumentalizzazione" (*el proceso de instrumentalización*) di un film, cioè trasformare un'opera d'arte o un prodotto commerciale in uno strumento rivoluzionario, che sta al cuore dell'attivismo terzomondista: una rete orizzontale e diffusa di attivisti di base, vagamente connessi attraverso partiti o gruppi politici ad hoc⁹.

Un buon esempio di queste posizioni ideologiche ed estetiche assunte dalla sinistra italiana nei confronti dei movimenti rivoluzionari anticoloniali terzomondisti fu il numero del 1970 della rivista *Cinema e lotta di liberazione*, curata da Pio Baldelli e Alberto Filippi, e pubblicata da Samoná e Savelli nello stesso anno dell'uscita di *Lettera aperta* (figura 5)¹⁰. Baldelli, che all'epoca era vicino a Lotta Continua, e Alberto Filippi, scrittore e coautore con Orsini de *I dannati della terra*, raccolgono qui testi provenienti dai movimenti di decolonizzazione e liberazione di tutto il mondo inclusa una traduzione in italiano di *Hacia un tercer cinema* (Verso un terzo cinema) di Getino e Solanas, un testo di Santiago Alvarez sui cinegiornali cubani, e "Cinema e guerriglia dei Cineasti del Viet-Nam del Sud", il manifesto (già pubblicato in francese su *Nouvelle critique* nel 1967) dei filmmaker impegnati sul fronte anti-americano. Nella sezione iniziale di *Cinema e lotta di liberazione*, intitolata il "cinema politico" (notare le virgolette), Baldelli si rifà proprio ai manifesti cinematografici latinoamericani di Solanas e Getino, Glauber Rocha, Fernando Birri e Julio Garcia Espinosa, e in particolare al loro impegno per la trasformazione del cinema, non solo nel suo apparato rappresentativo e simbolico, ma nella sua struttura economica materiale di produzione e distribuzione. Lo stesso saggio di Baldelli invita i cineasti a partecipare direttamente ai processi di liberazione ristrutturando il processo produttivo attraverso una *Umfunktionierung* ("rifunzionizzazione", in termini brechtiani) totale: una trasformazione su lar-

⁸ M. MESTMAN, *L'ora dei forni e il cinema politico italiano prima e dopo il '68*, in «Imago: Studi di cinema e media», 2018, 15, pp. 37-43.

⁹ ID, *Tracing the winding road of The Hour of the Furnaces in the first world*, in *A Trail of Fire for Political Cinema*, edited by di J. CAMPO E U. PÉREZ-BLANCO, Londra, Intellect, 2018, pp. 135-58.

¹⁰ *Cinema e lotta di liberazione*, a cura di P. BALDELLI - A. FILIPPI, Roma, Samoná e Savelli, 1970.

ga scala dell'apparato cinematografico e dei sistemi di produzione, distribuzione ed esposizione.

La domanda principale che questo volumetto si poneva era se si dovesse continuare a fare cinema, e in particolare cinema politico, che fino a quel momento aveva "rappresentato" la lotta politica, piuttosto che esserne direttamente coinvolto. Secondo Baldelli, l'enfasi sulla rappresentazione metteva convenientemente da parte l'opzione più radicale, e cioè che il cinema contribuisse a smantellare il sistema capitalista neoimperialista dell'industria cinematografica. Baldelli allineava lo scarso investimento politico dei cineasti della sinistra italiani nella realtà materiale del cinema come industria con le posizioni caute del PCI, dei sindacati e del sistema di compromesso che essi avevano stabilito sia con il capitale che con lo Stato. Il cinema proposto da Baldelli è *d'intervento*, direttamente inserito nella lotta politica a funzionare così come un *volantinaggio politico* durante una manifestazione. Il messaggio di Baldelli era dunque di mobilitarsi verso un "cinema imperfetto", dove «un buon film è sostituito da mille film». In termini estetici, Baldelli offre il modello del *film saggio*, che permetteva il movimento tra finzione e non-finzione, e che poteva dare voce a un pensiero collettivo. Baldelli rifiutava l'eredità del neorealismo, che poteva cogliere solo la superficie dei fatti, non "il processo," ed era quindi limitato nel suo potenziale trasformativo, così come il cinema politico europeo associato a Godard che Baldelli accusa, facendo eco a Solanas e Getino, di aver semplicemente creato un "sottogenere di cinema d'autore borghese con contenuto rivoluzionario", senza affrontare di petto la questione della produzione. Propone invece *L'ora dei forni*, *Il sangue del condor* (*YawarMallku*, Jorge Sanjinés, 1969) e *Estate a Narita* (*NihonKaihosen-sen: Sanrizuka no natsu*, Shinsuke Ogawa, 1968) come modelli di un cinema autenticamente politico. Questo nuovo canone condivideva il vero spirito del Terzo Cinema: la nozione di film come arma politica strumentalizzata che andava oltre il riflettere la vita delle masse sfruttate per coinvolgerle direttamente.

Il film più noto del terzomondismo italiano è probabilmente, *La battaglia di Algeri* (1966) di Gillo Pontecorvo che rimane ancora oggi l'espressione più riuscita di solidarietà internazionalista nella storia del cinema italiano. Il successo di questo film, che ha tra le altre cose vinto un Leone d'oro a Venezia e ben due Oscar, è dovuto in parte alla sua storia di produzione transnazionale, che ha reso il regista

qualcosa di più di un compagno di viaggio della rivoluzione (come molti cineasti bianchi europei erano a quel tempo), e in parte alle scelte stilistiche volutamente accessibili al grande pubblico (come la potente colonna sonora di Ennio Morricone). Oltre a Pontecorvo, i documentari non occidentali di Pasolini girati tra il 1968 e il 1974 in Africa e in Asia (il più noto è forse *Appunti per un Orestiaide Africana*, 1968) – tutti strutturati come appunti di viaggio – sono interessanti esplorazioni del Sud Globale decolonizzato attraverso gli occhi di un osservatore partecipante¹¹. Esiste però un corpus meno conosciuto di film raramente proiettati nelle sale o trasmessi in televisione e diffusi attraverso i canali di distribuzione alternativi come festival, organizzazioni studentesche, club di lavoratori e raduni politici; di conseguenza la loro eredità è stata per lo più dimenticata. Mentre *I muri di Sesto* e *Satellite* rimangono due esempi minori nel complesso paesaggio del movimento italiano di solidarietà anticoloniale, *I dannati della terra* (1969) di Valentino Orsini e *Sierra Maestra* (1968) di Ansano Giannarelli esemplificano il tipo di cinema militante in dialogo sia con il cinema d'autore europeo dell'epoca (le varie "nuove onde"), sia con il Cinema Novo dell'America Latina, il nascente Terzo Cinema articolato da Fernando Solanas e Octavio Getino, e più in generale le immagini documentarie girate da cineasti anonimi (o non riconosciuti) che arrivavano dai luoghi della lotta di liberazione.

L'insieme di queste influenze costituisce, a mio parere, la base di *un modo di fare cinema terzomondista italiano*. Come si vedrà, i punti in comune tra i film di cui parlo vanno al di là dei loro aspetti formali e stilistici, e si estendono al modo di produzione, poiché i cineasti erano tutti, in modi diversi, direttamente coinvolti nelle lotte politiche del Sud Globale: Orsini in Congo, Angola e America Latina e Giannarelli in Venezuela. Questi *film d'autore terzomondisti* condividono un comune investimento politico che si esprime attraverso un formato ibrido di *fiction/non-fiction* inteso a funzionare come "strutture aperte", per usare un termine reso popolare da Umberto Eco. Nella concezione di Eco, l'opera aperta è quella la cui interpretazione non è completamente predeterminata dal loro autore; piuttosto questa può essere compiuta dagli interpreti (lettori o spettatori)

¹¹ V. il mio L. CAMINATI, *Notes for a Revolution: Pasolini's Post-Colonial Essay Films*, in *The Essay Film Reader*, edited by di C. EADES - E. PAPAIZIAN, Chicago, Columbia University Press - Wallflower, 2016, pp. 129-46.

nel momento stesso dell'incontro estetico, rispecchiando così la nozione marxista della struttura aperta della società in flusso durante il processo di cambiamento rivoluzionario¹². La struttura narrativa debole, il costante spostarsi tra modalità di indirizzo finzionali e non finzionali, l'insistente autoriflessività, e l'uso di interventi visivi dirompenti come il testo scritto e altri inserti visivi fanno parte di questa modalità terzomondista. In breve, questi film appartengono sia a una tradizione brechtiana di cinema radicale (parafrasando Martin Walsh)¹³, in quanto condividono punti in comune sia con le "controstrategie semiotiche" dell'avanguardia politica europea¹⁴, sia a un nuovo modo di produzione che riflette le concezioni dei coevi cinema radicali di quello che oggi definiremmo come Sud Globale.

Contrariamente ai ciarlatani di *Lettera aperta*, il mondo del cinema di cui parlo in questo saggio è fatto da veri attivisti animati da un genuino desiderio di solidarietà. Questo non toglie che il discorso dell'epoca sia segnato da una doppia articolazione di solidarietà e orientalismo, come ben chiarisce Alan O'Leary nella sua analisi de *La battaglia di Algeri*¹⁵. In una altrettanto tagliente analisi delle questioni razziali nei media italiani, Gaia Giuliani va al cuore della questione quando giustamente nota la posizione di privilegio reale e retorico incarnata dagli intellettuali europei quando viaggiano nel mondo postcoloniale. Mentre condivido pienamente le posizioni di O'Leary e Giuliani riguardo le relazioni asimmetriche presenti nella produzione italiana di film terzomondisti, voglio sottolineare l'aspetto della "solidarietà transazionale" percepito nelle loro opere, che mostrano e spesso esplicitano una difficile negoziazione tra due diversi modelli di cinema politico: il cinema d'arte europeo di ispirazione autoriale, investito nella ricerca di un nuovo linguaggio cinematografico, e un cinema interventista ispirato alle lotte terzomondiste, inteso come un'estensione diretta della lotta e un appello all'azione.

I dannati della terra di Orsini si distingue per essere direttamen-

¹² U. ECO, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962.

¹³ M. WALSH, *The Brechtian Aspects of Radical Cinema*, Londra, BFI, 1981.

¹⁴ P. WOLLEN, *Reading and Writing: Semiotic Counter-Strategies*, Londra, Verso, 1985.

¹⁵ A. O'LEARY, *The Battle of Algier*, Milano, Mimesis, 2019; G. GIULIANI, *Race, Nation and Gender in Modern Italy*, New York, Palgrave, 2019.

te ispirato da Frantz Fanon e Amilcar Cabral, così come dal leader congolese Patrice Lumumba. Mentre *Seduto alla mia destra/Black Jesus* (1968) di Valerio Zurlini drammatizza l'ultimo giorno di Lumumba con una performance sopra le righe di Woody Strode, l'idea di Orsini per il film è nata dal suo impegno diretto con i movimenti di liberazione, dai suoi numerosi viaggi in America Latina e in Africa tra il 1965 e il 1968, e dalle sue riprese tra i guerriglieri in Guinea-Bissau (parte di questo materiale è finito nel film). La storia si muove tra immagini di finzione e di archivio delle insurrezioni congolese, seguendo l'idea del film-saggio promosso da Baldelli e Filippi, che fu anche co-sceneggiatore del film. Il film è strutturato con un approccio da film nel film. Si apre con immagini dal Congo. Ci rendiamo conto che stiamo guardando i giornalieri, il materiale non montato girato dal regista africano Abramo (interpretato dall'attore senegalese Serigne N' Diaye Gonzales), mentre una troupe di registi italiani cerca di dare un senso ai dialoghi e di sincronizzare la sceneggiatura alle immagini. Il filmato è intervallato da uno schermo bianco sul quale frasi dattiloscritte citano l'appello di Lumumba al popolo congolese di mettere da parte le armi e ricostruire il paese in pace (figura 6). Tutti questi eventi sono riportati come frammenti, poiché ciò che ci viene mostrato sono le riprese del film di Abramo ancora da realizzare, e queste si concludono con una rievocazione dell'arresto di Lumumba. Il film si ferma qui, e ricostruisce in flashback l'incontro tra i due registi per spostare l'attenzione su Roma e sul ruolo di Fausto Morelli, un regista che lavora al Centro Sperimentale di Cinematografia, amico e mentore di Abramo. Abramo, consapevole della sua imminente morte per leucemia (un'allusione alla malattia dello stesso Fanon), ha lasciato a Fausto in eredità il film da montare. Questa sistema ibrido del film mette in risalto il dilemma filosofico del film, che cerca di risolvere un doppio enigma. Abramo affronta la questione di come rappresentare le fallite rivoluzioni nere africane, e quanto di sé stesso gli è permesso inserire nella narrazione. Fausto, un regista bianco europeo, deve continuare un film iniziato da un regista nero africano incentrato interamente sulla ribellione contro la colonizzazione politica, culturale e psicologica imposta agli africani dai bianchi europei. Mentre Fausto afferma nel film che «l'anima del film non è né africana né europea, ma semplicemente rivoluzionaria», il film nel suo insieme problematizza tale soluzione di comodo, e mette ripetutamente gli spettatori (presumibilmente bianchi europei) di fronte alla loro stessa posizione. Mentre Fausto guida per le strade vuote di Roma al mattino presto

vediamo in sovrapposizione immagini di contadini africani sfruttati dal neocapitalismo.

Come può l'artista occidentale essere autorizzato a pensare al proprio lavoro nell'epoca della lotta rivoluzionaria? Può la coscienza individuale fare la differenza? Lo schermo è anche spesso occupato da un testo scritto che incita lo spettatore all'azione (figura 7), una tecnica vista già ne *L'ora dei forni* e nei film di Santiago Alvarez (tra gli altri). Inoltre, l'astuto uso del missaggio del suono tra diegetico e non diegetico crea un'intricata rete di voci e suoni, mescolando voci fuori campo, conversazioni dal vivo e materiale da cinegiornale e found-footage editato con il dialogo dei personaggi del film. Documentari, cinegiornali e altro materiale non fiction sono montati con scene originali, alternando la rievocazione di scene chiave (come l'imprigionamento di Abramo da parte della polizia, che evoca l'arresto di Lumumba) e la narrazione lineare. La colonna sonora di Benedetto Ghiglia (che nello stesso periodo stava scrivendo la colonna sonora di *Porcile* [1969] di Pasolini) è una composizione modernista, usata da Orsini in modo drammatico e spesso contrappuntistico per sottolineare lo stato di crisi emotiva e politica rappresentato dal film. Come sostiene Mestman nella sua analisi, il film mette in scena il conflitto tra il pacifismo di Lumumba e la lotta armata di Cabral nei loro percorsi verso l'indipendenza, e cerca di problematizzare il posto degli intellettuali italiani all'interno di queste lotte. Orsini affronta il tema della decolonizzazione africana attraverso una considerazione della violenza neocoloniale che alla fine la espone come uno spazio su cui si proiettano sia le ansie che le utopie dell'Occidente. Il dibattito interno al Partito Comunista è ben reso da una scena chiave del film che mostra il regista Fausto mentre viene aspramente criticato da un gruppo di amici e compagni per sostenere la violenza anticoloniale come possibile mezzo rivoluzionario, esacerbando così la minaccia che possa essere importata in Occidente. Mentre vengono mostrate immagini di insurrezione armata, la conversazione evidenzia le contraddizioni tra il terzomondismo di Fausto e la posizione ufficiale del partito, senz'altro riflessa nella posizione del pubblico intellettuale del film.

Un altro film che si sviluppa sempre in forma saggistica e con una forte ibridazione stilistica è *Sierra Maestra* di Ansano Giannarelli, che inizia con una scena che evoca lo stile da cinegiornale de *La battaglia di Algeri*, in cui siamo introdotti in una conferenza stampa tenuta dal giornalista Franco Brocanti (interpretato da Antonio Salines). Dopo una breve introduzione "fuori personaggio" in cui Salines afferma

che questo film è basato su fatti realmente accaduti al filosofo francese Régis Debray (arrestato in Bolivia durante l'operazione Che Guevara condotta dall'esercito boliviano nel 1967), ritorna rapidamente alla finzione della conferenza stampa, dove dichiara la sua posizione ideologica a sostegno dei ribelli. L'inquadratura successiva mostra Franco seduto contro il muro di una cella mentre racconta la sua radicalizzazione, iniziata guardando i cinegiornali della rivoluzione cubana. Filmati di veri ribelli armati sono proiettati sul suo corpo, rendendo letterale in questo modo il suo racconto. La scena termina con l'affermazione "questo è solo un film", mettendo così subito in rilievo la questione ideologica più importante: qual è il ruolo del cinema nella rivoluzione? L'organo Farfisa fornisce una colonna sonora minacciosa per la scena seguente, quando Franco viene portato nella camera di tortura, e le immagini dell'estrazione del petrolio collegano la tortura allo sfruttamento delle risorse naturali. La scena successiva ci riporta in Italia, dove un gruppo di intellettuali (che avrebbero potuto essere nel cast di *Lettera aperta*) ascoltano "Hasta siempre, Comandante" e discutono di imperialismo, tra cui la moglie di Franco, Carla (interpretata dalla star del cinema italiano Carla Gravina). Il film passa poi a immagini di repertorio di Franco, riprese da Giannarelli durante i suoi frequenti viaggi in Sud America, con didascalie che le etichettano come "girate tra i rivoluzionari venezuelani." Ancora una volta vediamo la messa in primo piano del ruolo degli intellettuali europei nella rivoluzione, la questione chiave per tutti questi film, che si tratti della presa in giro di *Lettera aperta*, dell'incitamento alla violenza rivoluzionaria de *I dannati della terra* o, molto meno ambiguamente, nella scelta di Giannarelli in *Sierra Maestra* come collegamento tra le persone in lotta – sia nel paese immaginario del Sud globale, sia ai margini del Nord globale in Sardegna. Le geografie cinematografiche locali e internazionali in gioco nella produzione del film facevano tutte parte della sua politica rivoluzionaria materiale e retorica. Il direttore della fotografia del film, Marcello Gatti (che aveva girato *La battaglia di Algeri*), e Giannarelli concordarono che la dura terra del nord-ovest della Sardegna, a Sassari e dintorni, avrebbe fornito la location ideale per un film ambientato in un immaginario paese latino-americano. Che Paolo Heusch avesse appena girato il biopic *El 'Che' Guevara* (1968) in Sardegna, nei dintorni di Orgosolo, dimostra che una connessione Sardegna-America Latina si stava già formando nell'immaginario italiano, probabilmente in parte a causa delle potenti e crude immagini del paesaggio interno sardo nel post-neorealista *Banditi a Orgosolo* (1960) di

Vittorio De Seta. Al di là dell'effettiva somiglianza tra questi paesaggi, Giannarelli era interessato alle connessioni allegoriche e politiche che collegavano i due luoghi attraverso lo sfruttamento imperialista; in un certo senso, stava espandendo le somiglianze dei paesaggi in una vera e propria allegoria metonimica, per cui la Sardegna diventava un sostituto della resistenza internazionalista al neoimperialismo. Grazie alla sceneggiatura di Birri, il dialogo tra il giornalista Franco, il ribelle interpretato da Birri e il fotografo mantiene un'urgenza convincente mentre sono seduti in prigione in attesa di una potenziale esecuzione. La forte presenza di Birri è essa stessa un indicatore del modo in cui il film è stato inserito in una rete internazionale di cinema politico. Birri, il fondatore della Escuela Documental de Santa Fe in Argentina, è stato un regista di forme nuove e creative di cinema documentario (il suo primo film, *Tiredié* [1960], rimane un'opera innovativa di non-fiction) e una delle figure fondatrici del Nuovo Cinema dell'America Latina. In un saggio pubblicato sulla rivista britannica di cinema *Screen* nel 1985, Birri spiega che il cinema deve essere "attivo", vale a dire «che in ultima istanza è un cinema che si genera dentro la realtà, si concretizza su uno schermo e da questo schermo ritorna alla realtà, aspirando a trasformarla», un cinema che ha al suo centro «una poetica della trasformazione della realtà», che genera «uno spettatore attivo». Queste idee sono molto presenti in *Sierra Maestra*, soprattutto nel modo in cui il film integra il luogo (la Sardegna) e i suoi problemi nella narrazione, passando senza soluzione di continuità tra la regione italiana e un paese latino-americano senza nome, elevandolo così dall'essere un semplice metonimo a uno spazio realmente vissuto. È il personaggio di Birri, non a caso, che rompe improvvisamente la quarta parete verso la fine del film, per parlare alle comparse (e allo "spettatore attivo") e far sapere loro che la rivoluzione deve iniziare da loro. Un membro del gruppo di comparse riconosce il suo ruolo di manodopera, e poi procede a parlare a lungo in dialetto sardo contro il neoimperialismo e il neocapitalismo e la militarizzazione della terra da parte dell'occupazione italiana e delle basi NATO, per poi concludere con "Bandiera Rossa", cantata dal cast e dalla troupe mentre brandiscono in aria pistole di scena.

Per concludere, vorrei notare come questi film condividano anche un'altra caratteristica nel loro orientarsi verso un futuro che non esistette mai, ricco delle potenzialità di quel tempo in cui si leggeva il Che in Sardegna e Lenin a Bandung. Come molte opere afrofutu-

riste, i film del terzomondismo italiano vivono in quel tempo speciale della rivoluzione, impegnati nel presente ma proiettati nel futuro. Questo mio intervento condivide la stessa temporalità e modalità del mio oggetto di studio nel suo tentativo di pensare a un potenziale archivio italiano anticoloniale. Eppure, come ci ricordano molti storici, il colonialismo italiano è ancora una lacuna nella memoria collettiva che ha generato e genera incomprensione, disinteresse e compiacenza quando si tratta di affrontare sia il passato coloniale sia il suo investimento nei movimenti anticoloniali globali. Mentre questa storia anticoloniale non è stata ancora adeguatamente tracciata, né in teoria (come narrativizzazione consolidata di quel periodo) né in pratica (come archivio reale o deposito di documenti fisici), un'indagine dei manufatti culturali e mediatici italiani dell'epoca, sotto forma di lungometraggi, cinegiornali, programmi televisivi, pubblicità, moda, etc. mostra tracce sia dell'epistemologia coloniale che del suo opposto. Nel campo degli studi sul cinema e sui media, è solo di recente che il cinema coloniale italiano, cioè film girati nelle colonie italiane durante l'occupazione, è riemerso negli archivi LUCE, AAMOOD, e di Cinecittà a Roma e in altri archivi internazionali. Ora catalogati, questi sono disponibili per essere studiati da una nuova generazione di studiosi di cinema¹⁶. Questo rinnovato interesse per la produzione mediatica imperiale ha a sua volta generato l'attenzione sui "detriti imperiali" (per usare l'azzeccata definizione di Ann Laura Stoler), «che saturano il sottosuolo della vita delle persone e persistono, a volte in modo subdolo, per un lungo periodo.»¹⁷ Poiché entrambe le eredità (quella coloniale e quella anticoloniale) sono centrali per il cinema politico di quel periodo, è importante collegare il colonialismo italiano con la sua fase postcoloniale – cioè con il suo lento e laborioso venire a patti con le contraddizioni, le aspirazioni e le eredità sia del colonialismo che dell'impegno marxista nel terzo mondo. La storia del colonialismo, il cinema del dopoguerra politicamente impegnato e la posizione dell'Italia nelle lotte terzomondiste formano un inin-

¹⁶ V. per ex. R. BEN-GHIAT, *Italian Fascism's Empire Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 2015; G. FIDOTTA, *Ruling the colonies with sound: documentary and noise in Cronache dell'Impero*, in «Journal of Italian Cinema and Media Studies», vol. 4 (2016) n. 1, pp. 111-25; e G. MANCOSU, *Vedere l'impero. L'Istituto Luce e il colonialismo fascista*, Milano, Mimesis, 2022.

¹⁷ Sulla nozione di "Detriti imperiali", v. A. L. STOLER, *Imperial debris: reflections on ruin and ruination*, in «Cultural Anthropology», vol. 23 (2008), 2, p. 192, trad. mia.

terrotto continuum dialettico lungo una linea coloniale/decoloniale/postcoloniale che si estende fino alle questioni contemporanee della migrazione e del razzismo e ci aiuta a comprendere meglio i discorsi dei media che continuano ad animare questi temi nella sfera pubblica.

Con questa ricerca mi unisco a un numero crescente di studiosi di cinema e dei media italiani interessati a mappare l'attuale condizione postcoloniale, che così facendo stanno riscrivendo gran parte della storia del cinema italiano¹⁸. La tradizione anticoloniale che voglio tracciare è intesa a fornire una contro-immagine al deposito di cliché e stereotipi che sono al centro de *L'inconscio italiano*, per citare il documentario di Luca Guadagnino del 2011 sui massacri coloniali perpetrati dalle forze italiane in Etiopia. In modo abbastanza sconcertante, il materiale che ho discusso in questo saggio non tratta dell'invasione e della colonizzazione dell'Etiopia. Questo deve essere letto come un altro esempio della cancellazione del passato coloniale che ha attraversato l'intero spettro politico, compresi gli intellettuali di sinistra che erano più desiderosi di discutere il Vietnam che la loro storia coloniale. Questo immaginario coloniale forma un serbatoio da cui possiamo costantemente attingere per tracciare, come ha mostrato Federico Rahola, una nuova "linea del colore" (riprendendo la definizione di W. E. B. DuBois) tesa a creare nuove barriere simboliche¹⁹. Ma mentre molti studiosi sono attualmente impegnati a portare alla luce diversi archivi coloniali (reali e simbolici) di documenti, film e altri manufatti al fine di fornire una critica della loro inconsapevole appropriazione nel presente, io propongo la riscoperta di un archivio anticoloniale ancora inesistente – un archivio che è stato ugualmente misconosciuto. Proprio come lo storico Angelo Del Boca ha spesso invitato i romanzieri a "decolonizzare l'immaginario italiano", aumentando la consapevolezza storica del colonialismo e dei suoi crimini,

¹⁸ V. lo splendido volume di S. M. HOM, *Empire's Mobius Strip: Historical Echoes in Italy's Crisis of Migration and Detention*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 2019. V. anche *Presente imperfetto. Eredità coloniali e immaginari razziali contemporanei*, a cura di G. Grechi - V. Gravano, Milano, Mimesis, 2016; *Visualità e razzismo* a cura di INTERGRACE, Padova, Edizioni Università di Padova, 2018; *A Place in the Sun: Africa in Italian Colonial Culture from Post-Unification to the Present*, edited by P. PALUMBO, Berkeley, University of California Press, 2003; *Quel che resta dell'impero. La cultura coloniale degli italiani*, a cura di V. DEPLANO - A. PES, Milano, Mimesis, 2014; *Roundtable on visuality, race and nationhood in Italy*, in «Journal of Visual Culture», vol. 18 (2019), 1, pp. 53-59

¹⁹ F. RAHOLA - L. Q. PALMAS, *Underground Europe*, Milano, Meltemi, 2020.

allo stesso modo è essenziale *ri-assemblare una narrazione contro-culturale* che sia in grado di resistere all'attuale regime di amnesia geopolitica e xenofobia neoliberale. In Italia e nel mondo ci sono lezioni per gli attivisti nell'era della migrazione che possono essere apprese dal cinema anticoloniale? Tutti i vari materiali che ho qui discusso condividono un elemento di intervento, nel senso che sono tutti lavori che cercano di avere un impatto diretto sulla realtà. E come tali abbiamo bisogno di considerarli utilizzando quadri di riferimento che vadano oltre l'autorialità, il genere e persino lo stile cinematografico, al fine di comprendere il loro pieno impatto artistico e sociale. Mentre questi film condividono caratteristiche comuni di autoriflessione che ho definito ibride e saggistiche, il loro vero elemento unificante risiede nel gesto solidale verso il Terzo Mondo; un gesto che si estende oltre una generale e superficiale simpatia e verso un effettivo impegno con le persone e le idee della lotta decoloniale. Questa concezione materialista del cinema dovrebbe essere al centro di un futuro archivio cinematografico anticoloniale e di una storiografia più complessa e "provincializzata" del cinema politico italiano.



Foto 1



Foto 2



Foto 3

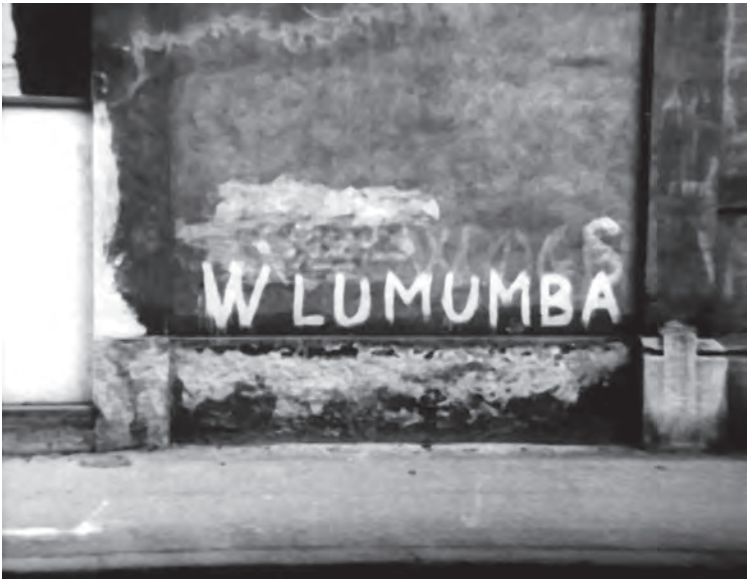


Foto 4



Foto 5

La memoria dell'Algeria e della lotta per l'indipendenza ritrovata negli archivi Rai

Francesca Maria Cadin

La complessa ricerca sui materiali video Rai relativi alla guerra per l'indipendenza algerina (1954-1962) che Rai Teche ha condotto tra il 2021 ed il 2022 ha preso le mosse dai ricordi di Salah Goudjil, classe 1931 (Ministro del Governo di Chadli Bendjedid e lunga carriera nel Front de Liberation Nationale (FLN), sulle storiche manifestazioni dell'11 dicembre 1960. Si tratta della fase cruciale della rivoluzione algerina, con migliaia di Algerini che scesero nelle strade di Algeri con la bandiera nazionale per dire 'no' agli "schemi" del Generale Charles De Gaulle e per affermare il concetto dell'Algeria indipendente e non dell'Algeria francese.

Salah Goudjil ricordava la presenza ad Algeri, nei giorni delle proteste, di un giornalista della RAI venuto in Algeria per seguire la visita di De Gaulle che, filmate le grandi manifestazioni, tornò anticipatamente in Italia per trasmettere i suoi servizi, grazie ai quali, tutto il mondo conobbe cosa stava avvenendo in Algeria. Secondo Salah Goudjil il servizio mandato in onda dalla RAI ebbe così "successo" internazionale che, a quanto pare, lo stesso De Gaulle chiamò l'allora Presidente del Consiglio italiano, Amintore Fanfani, per "protestare" per i suoi contenuti.

Le memorie di Goudjil sono state raccolte nell'autunno 2021 dall'Ambasciatore d'Italia in Algeri, Giovanni Pugliese, che in cerca di riscontri si è rivolto alla RAI ed infine a Rai Teche¹: il luogo di conservazione del patrimonio audiovisivo italiano. Le prime ricerche tra i materiali Rai relativi alle manifestazioni dell'11 e 12 dicembre 1960 hanno permesso di individuare servizi di telegiornale, ancora in pellicola su supporto 16mm, purtroppo senza sonoro,

¹ Il cui portale è consultabile online a www.teche.rai.it (consultato il 7 settembre 2022).

relativi all'arrivo di De Gaulle ad Algeri con le diplomazie al seguito e successivamente soprattutto nei servizi del 12 dicembre le immagini degli scontri feroci ad Algeri con cariche dei gendarmi e il fronteggiamento di carri armati da una parte e manifestanti con pietre e molotov dall'altra.

L'autore dei servizi, senza firma ed audio, era probabilmente Piero Angela, giovanissimo corrispondente Rai da Parigi, che, come emerge da altre fonti degli archivi, raccontò la lotta per l'indipendenza sin dal 1955, quindi praticamente dagli esordi e fino alla conquista da parte degli Algerini della libertà, avvenuta il 5 luglio 1962. Le immagini recuperate evidenziano tutti i tratti del grande giornalista la cui indiscussa professionalità e indipendenza ha contraddistinto tutta la sua carriera. La scelta di inviare subito i servizi in Italia sui fatti di Algeria mostrava chiaramente la sua capacità di cogliere e interpretare l'attitudine favorevole dell'opinione pubblica italiana verso l'indipendenza di quel paese seguendo, come da lui dichiarato successivamente, «il vento della storia che soffiava in quella direzione»².

Il ruolo complessivo della televisione pubblica italiana e dei suoi giornalisti rispetto alla copertura informativa del periodo della rivoluzione algerina è stato riconosciuto anche da esponenti del governo algerino che dopo aver visionato questi servizi hanno sottolineato il "ruolo esemplare della Rai" nell'accompagnare, attraverso un'informazione corretta, tutti gli anni della guerra di indipendenza algerina arrivando a riconoscere a Piero Angela l'onorificenza di "amico della rivoluzione algerina".

La Rai e l'Algeria

Le prime ricerche di archivio sui materiali Rai relativi alle manifestazioni dell'11 e 12 dicembre 1960 hanno, dunque, evidenziato il valore storico e documentaristico delle immagini raccolte. Rai Teche assieme all'Ambasciata d'Italia in Algeri ha deciso di continuare la

² Videomessaggio di saluto di Piero Angela al convegno dedicato al ruolo della Rai nel raccontare la guerra di liberazione nazionale algerina, 26 marzo 2022 Museo dei Moujahidine di Algeri. Per il convegno, si veda https://ambalgeri.esteri.it/ambasciata_algeri/fr/ambasciata/news/dall_ambasciata/2022/03/la-guerra-d-indipendenza-algerina.html (consultato il 6 ottobre 2022).

ricerca nei propri archivi seguendo i momenti topici del lungo conflitto; la ricerca ha consentito di far emergere una grande quantità di materiale di eccezionale valore storico e documentaristico oltre ai materiali realizzati da Piero Angela.

Gli archivi restituiscono una Rai degli esordi molto attenta ai temi internazionali e in particolare ai paesi del Nord Africa ed alle aree coloniali. L'azienda di informazione pubblica era desiderosa di ampliare lo sguardo dei telespettatori alle diverse realtà estere. Tra le più significative produzioni occorre ricordare già dal 1958 *I viaggi del telegiornale* dove gli inviati Franco Prosperi, Fabrizio Palombelli e Stanis Nievo furono autori di una serie di documentari che offrivano al pubblico il quadro più fedele ed attuale delle varie realtà extra europee.

Prima ancora *Viaggio in poltrona, vogliamo conoscere il mondo?* del febbraio 1957 una serie di puntate che tentò, con mezz'ora di tempo e con immagini inedite proiettate sul teleschermo, una prima escursione etnografica cercando di mettere gli accenti sugli aspetti culturali ambientali piuttosto che su quelli geografici. Successivamente nel 1962 *Anni d'Europa apogeo e tramonto del colonialismo* di Sergio Spina, fine regista documentarista, racconta in quattro puntate «nazioni, problemi, ore, momenti, personaggi e testimoni della storia europea dal 1900 ad oggi». I documentari come indicato dal sottotitolo sembrano accompagnare gli sforzi dell'Onu di quel periodo per una definitiva soluzione al problema coloniale del mondo.

Il lavoro di ricerca e approfondimento sui fatti specifici di Algeria negli archivi RAI ha portato ad individuare numerose pellicole e a riversarne in formato digitale 30, alcune con il sonoro originale e la voce di Piero Angela. Questi materiali hanno ripreso vita e attualità in una proiezione ad Algeri nel corso del convegno dedicato al ruolo della Rai nel raccontare la guerra di liberazione nazionale algerina che ha avuto luogo il 26 marzo 2022 al Museo dei Moudjahidine di Algeri, sotto il monumento al Martire. Nel corso del convegno sono stati proiettati 17 servizi realizzati tra il 1959 ed il 1962 che hanno destato l'interesse dei presenti facendo seguire un dibattito tra storici ed esperti algerini ed italiani³.

³ Erano presenti tra gli altri Ahmed Kateb, ricercatore di Scienze politiche e relazioni internazionali; Abdellah Maasoum docente all'Università di Algeri ed esperto di stampa italiana nel corso del conflitto per l'indipendenza; Bruna Bagnato, pro-

La varietà e quantità dell'offerta Rai sul tema Algeria non si ferma ovviamente alle 30 pellicole riversate, ma anzi se si inserisce nel motore di ricerca del Catalogo Multimediale Rai Teche ⁴ semplicemente la parola "Algeria" nel periodo del conflitto, si estraggono 559 record, 551 televisivi e 8 radiofonici con una concentrazione di materiali nel 1962 l'anno dell'indipendenza e della fine dell'annoso conflitto. Tra i materiali televisivi solo 6 sono programmi mentre 540 sono servizi di Telegiornale quasi tutti ancora in supporto pellicola film 16mm. I 6 programmi di taglio documentaristico, a fronte di testi molto curati che pur rispecchiando i tempi in cui sono stati redatti, presentano note originali ed autonome.

I programmi

Seguendo l'ordine cronologico il primo dei 6 programmi è la serie *Paese che vai, questione che trovi*⁵ con la puntata del 17 giugno 1957 dedicata all'Algeria. La serie, in sette puntate, come si intuisce dal titolo, racconta un Paese straniero dal punto di vista culturale ed ambientale ma soprattutto tenta di descrivere i conflitti post-coloniali per l'indipendenza e le trasformazioni in atto. Oltre all'Algeria, sono stati trattati il protettorato del Saar, Formosa (Taiwan), Il Kashmir, l'Iran, la Turchia e la Malesia. La puntata dedicata all'Algeria inizia con un'affermazione già esplicita; ovvero che Algeri sembra una vera città francese, agiata ed operosa, facendo vedere immagini dei caffè, dei grandi boulevard, di librerie, di ristoranti di lusso, palazzi e giardini ma è solo apparenza, in realtà è più araba che francese.

Quindi mentre scorrono immagini dei bazar e della casbah si dichiara che l'Algeria vanta un triste primato essendo l'unico Paese al mondo in cui è ancora in corso una guerra e che 25.000 partigiani tengono in scacco da circa tre anni, mezzo milione di soldati francesi; non hanno cannoni, mezzi d'artiglieria ed aviazione ma

fessoressa di storia delle relazioni internazionali presso l'Università di Firenze, che come consulente dell'Ambasciata ha aiutato nella difficile selezione dei materiali da proporre all'incontro

⁴ Sistema integrato di archivi informatici con l'intera catalogazione testuale degli archivi della Tv, della radio, delle fotografie, dei copioni e del Radiocorriere [d'ora in poi CMM].

⁵ *Paese che vai questione che trovi: Algeria, 17 giugno 1957. Identificativo di Teca D7.*

conoscono bene il deserto, le zone montagnose, le piccole strade incastonate delle città algerine. Gli autori affermano, prendendo una chiara posizione, che l'uguaglianza che avrebbe dovuto esserci, in quanto l'Algeria era parte integrante della Francia, essendo un dipartimento francese e non una colonia, esisteva solo sulla carta.

Immagini realistiche degli arabi in carovana, in cammello nei deserti, tra i vicoli stretti delle città, dei ragazzini che giocano scalzi tra le case si contrappongono ai soldati francesi che si infilano nei vicoli armati per rastrellamenti, perquisizioni ed attraversamenti del deserto con mezzi corazzati. Enrico D'Altavilla ed Emanuele Milano curatori della puntata nell'elencare le questioni aperte dei coloni, della vicinanza con il Marocco e la Tunisia ormai indipendenti, delle ripercussioni in una Francia dove il Governo si deve barcamenare tra i sostenitori della politica imperiale che non vogliono fare concessioni ed i nazionalisti algerini che rifiutano le proposte francesi perché concedono ciò che gli algerini chiedevano dieci anni prima, si augurano, nel finale, che si trovi un compromesso riportando la pace.

Nella quarta puntata della serie *Apogeo e tramonto del colonialismo*⁶ che va in onda il 2 marzo del 1962 viene trattata la questione algerina. Gli autori inquadrano i fatti di Algeria nel contesto della pesante eredità lasciata dalla Seconda guerra mondiale con l'antagonismo tra i paesi di democrazia liberale e quelli comunisti e soprattutto con l'esplosione di un tumultuoso moto dei popoli afroasiatici che rivendicano la piena indipendenza politica. Le colonie in alcuni casi si affrancano attraverso negoziati ma in altri i movimenti indipendentisti devono affrontare conflitti aspri. Dopo aver parlato, infatti, della liberazione dal protettorato francese, in maniera quasi interamente pacifica, del Marocco e della Tunisia, gli autori affrontano la questione algerina. L'Algeria non è un protettorato ma una parte del territorio metropolitano e sembrava non avesse sacche di agitazione ma in realtà dal primo novembre 1954 con una serie di attentati iniziava la lotta che il movimento nazionalista ha dichiarato alla Francia. Sei minuti di immagini crude: ribelli nel deserto, soldati che preparano rappresaglie, scritte sui muri di Algeri inneggianti al movimento nazionalista, De Gaulle che assume i poteri presidenziali e che visita Algeri in pompa

⁶ *Apogeo e tramonto del colonialismo*, 2 marzo 1962. Identificativo di Teca C1470.

magna su una macchina decappottabile, i coloni nelle campagne, i ribelli sui tetti di Algeri che sventolano con fierezza bandiere.

Di diverso tenore è il servizio dal titolo *I vincitori* della storica rubrica RT – Rotocalco Televisivo⁷ diretta da Enzo Biagi in onda il 14 aprile 1962. Enzo Biagi, infatti, nell'introdurre il servizio di Ezio Zefferi sottolinea che il tema dell'Algeria è, in quel momento, il più drammatico della cronaca politica. Gli inviati di RT sono a Tunisi, capitale della Nazione che più ha appoggiato la lotta per l'indipendenza algerina, dove hanno incontrato il Ministro per l'informazione del governo provvisorio algerino che guida le operazioni di rientro in Algeria, finiti i combattimenti, delle centinaia di migliaia di profughi rifugiati in Tunisia ed in Marocco. La politica, spiega il Ministro agli inviati, è quella di farli tornare al più presto per partecipare al referendum per l'indipendenza ed alla costruzione del nuovo Stato. Scorrono poi immagini inedite nella zona del Kefh a poca distanza dal confine algerino con il Centro di soccorso, istituito dalle autorità tunisine con l'aiuto dell'ONU e del movimento internazionale di soccorso: è la sola costruzione in muratura nel raggio di molti chilometri dove migliaia di profughi, tra i quali tantissimi bambini, vivono tra stenti ed indicibili disagi. I bambini, alcuni nati in Tunisia, spesso orfani di padre rispondono alle domande abbozzando un sorriso prima di andare a lezione. Un profugo algerino ex maestro in questa scuola improvvisata, insegna ai bambini a leggere e scrivere, le leggi del corano, il significato della parola libertà. Il maestro prima dell'inizio delle lezioni fa intonare ai bambini in piedi e composti un canto che riecheggia quello dei combattenti «salute a te che combatti per la libertà». Enzo Biagi nel prologo descrive questi ragazzi come i vincitori del domani coloro che dovranno costruire nella comune patria algerina un mondo più giusto e più sereno.

A dimostrazione dell'interesse della società italiana per il conflitto algerino ed i temi dell'uscita dal colonialismo va evidenziata la puntata di *Tribuna Politica* del 4 luglio 62⁸ all'indomani quindi della indipendenza algerina, il cui tema è "come l'Italia può contribuire all'autonomia e allo sviluppo dei nuovi Paesi africani". Il conduttore Giorgio Vecchietti facendo riferimento ai cambiamenti della

⁷ Servizio *I vincitori* in *RT - Rotocalco Televisivo*, 14 aprile 1962. Identificativo di Teca D1900.

⁸ *Tribuna politica*, 4 luglio 1962. Identificativo di Teca D2036.

geografia africana e mostrando in dettaglio sulla carta geografica i nuovi paesi nati da ex colonie europee, una trentina, come Algeria, Rwanda e Burundi, chiede come l'Italia possa partecipare all'autonomia ed allo sviluppo dei nuovi Paesi. Intervengono cinque oratori esponenti dei principali partiti dell'epoca tutti con lunga esperienza pratica e di studi in politica estera: prof. Cialdea (PSDI), dott. Vittorelli (PSI), on. Pajetta (PCI), on. Pedini (DC), on. Ernesto De Marchio (MSI). Tutti credono che l'Italia possa fare molto sia per la posizione geografica che perché da diciassette anni non ha "passività" colonialista. Se l'esponente della DC dichiara che possiamo e dobbiamo fare molto soprattutto nella formazione dei quadri, tecnici ed insegnanti decolonizzando in special modo la scuola africana per il raggiungimento di una libertà civile, l'on. Pajetta del PCI riferendosi proprio all'Algeria e pur essendo d'accordo ritiene che questo si debba fare senza subordinare le sue relazioni e la sua assistenza a delle pregiudiziali politiche da cui derivano dei corollari anche militari. Ricorda la guerra tragica e la contentezza per gli accordi appena raggiunti in Algeria ma non vuole scordare che nel dicembre del 1958 il delegato italiano all'Onu ha votato contro una proposta che prevedeva un accordo tra le due parti, per seguire la politica dei Francesi. Pajetta poi precisa che appoggiando tutti i movimenti che tendono alla libertà, bisogna intendersi quando si parla di aiuti; bisognerebbe aiutarli nel sormontare lo stadio di arretratezza economico e culturale in cui si sono trovati come conseguenza del colonialismo e permetta a loro di sfruttare le risorse e di andare avanti da soli. Anche Vittorelli del PSI si sofferma sull'Algeria sostenendo che se ci compiacciamo della nascita della repubblica indipendente algerina si è giunti a questo risultato dopo anni di guerra, guerra che è nata perché l'Algeria ed il suo popolo erano stati tenuti in una posizione di inferiorità economica e di reddito, di istruzione, di servizi: una condizione in cui si trovano tutti gli africani.

I servizi giornalistici

Analizzando ora i servizi giornalistici riversati da pellicola il primo materiale in ordine cronologico risale all'8 febbraio 1956⁹; pur senza sonoro rivela una contrapposizione di immagini: all'inizio te-

⁹ ARCHIVIO FIRE, servizio dell'8 febbraio 1956. Identificativo di Teca T56039/005.

stimonia la visita de primo ministro francese Guy Mollet ad Algeri con l'arrivo in aeroporto e la sfilata delle auto precedute, come da cerimoniale, da motociclisti, la deposizione di una corona per i caduti ma poi riprende la rivolta dei residenti francesi e dei coloni che prendono a calci le corone ed i fiori fino allo sfondamento del cordone militare dei manifestanti con successivi arresti e feriti.

Piero Angela il 5 giugno 1958¹⁰ documenta in piedi dietro una moltitudine di persone la prima visita di De Gaulle in Algeria. Manifestanti pro-Francia, gente ai balconi con bandiere con la croce Lorena simbolo della forza francese, accolgono De Gaulle appena incaricato e addirittura gli aerei in cielo si schierano formando la stessa croce. Molte persone vengono portate via in barella per il gran caldo. In un successivo servizio andato in onda il 13 maggio 1959¹¹ Piero Angela ricorda un anno prima quando il movimento popolare esplose ad Algeri "colpì a morte" la Quarta Repubblica francese. Ricostruisce le paure e le preoccupazioni della popolazione europea in Algeria che temeva di essere abbandonata e reclamava un governo che affermasse energicamente il principio dell'Algeria francese ed il timore dello stesso esercito di pagare le incertezze dei politici. Sempre Angela come corrispondente dalla Francia il 23 aprile 1961¹² descrive l'ansia e la preoccupazione dei francesi per quanto succede in Algeria ma anche per gli attentati che si sono verificati a Parigi proprio la notte prima. Racconta poi che a Parigi si riesce a captare la radio degli insorti ad Algeri che lancia appelli senza soste e dichiarazioni concilianti per le consultazioni ad Evian.

Il 9 gennaio 1962¹³ con immagini di vita quotidiana, traslochi e scambi di appartamenti e di negozi in via amichevole, Angela da Algeri, racconta che OAS (Organisation de l'armée secrète - organizzazione paramilitare clandestina francese, attiva durante la guerra d'Algeria) e FLN hanno iniziato quasi per tacito accordo una sorta di spartizione della città. Scorrono poi immagini del Palazzo di giustizia di Parigi per raccontare un fatto particolare ovvero il processo del sacerdote Robert Davezies che ha dato asilo ed aiutato a fuggire degli algerini appartenenti a FLN; Angela sostiene che il sacerdote

¹⁰ ARCHIVIO FIRE, servizio del 5 giugno 1958. Identificativo di Teca T58156/007.

¹¹ ARCHIVIO FIRE, servizio del 13 maggio 1959. Identificativo di Teca T59133/138.

¹² ARCHIVIO FIRE, servizio del 23 aprile 1961. Identificativo di Teca T61113/011.

¹³ ARCHIVIO FIRE, notiziario del 9 gennaio 1962. Identificativo di Teca T62009/011.

ha agito in uno spirito di fraternità e che il processo, dice, sarà una cornice per discutere i problemi di coscienza di un uomo di chiesa di fronte alla guerra.

Il 18 marzo 1962¹⁴ il servizio fa capire ai telespettatori che l'esercito francese e l'esercito di liberazione algerino hanno deposto le armi; scorrono immagini di profughi che aspettano gavette d'acqua mentre lo speaker enuncia un bilancio di vittime molto alto da ambo le parti. Soldati e civili hanno pagato moltissimo, la pace ha dato ragione ad un popolo che vuole per sé la sua terra.

Pur se le armi si sono diplomaticamente deposte continuano però incidenti drammatici; il 24 marzo 1962 è sempre Angela che racconta da Parigi¹⁵, senza immagini, che per la prima volta i militari di leva sono stati presi di mira dall'OAS; occorre far presto, dice, si sta giocando con l'avvenire della cooperazione, infatti, l'obiettivo del OAS è rovinare i tentativi di riconciliazione prevedendo di estendere queste insurrezioni in altre città dell'Algeria. Sparando sulle divise francesi gli stessi giornali parigini dichiarano che si sta provocando una grave rottura.

Nel servizio del 20 giugno 62¹⁶ finalmente sembra farsi strada la dinamica della pace; scorrono immagini di Algeri senza coprifuoco, i musulmani riprendono il lavoro, gli autobus carichi di operai con il turbante attraversano la città, si scorgono di nuovo tassisti mussulmani nei quartieri europei si percepisce che gli attentati sono finiti ed il linguaggio è cambiato; anche ad Orano, la seconda città del paese, le ultime resistenze stanno cedendo in attesa del referendum mentre a Parigi il segretario di Stato americano è stato a colloquio con De Gaulle.

Il servizio più interessante è sicuramente quello del 24 gennaio 1959 di Piero Angela¹⁷ quando il governo francese adottò misure di clemenza nei confronti di detenuti algerini che furono messi in libertà. Angela riesce ad intervistare Ahmad Ben Messali Hajj che torna dopo sette anni di prigionia e di residenza sorvegliata, è il capo del Movimento nazionalista algerino (MNA). Angela si rivolge in francese e gli chiede del movimento creato da lui nel 1926, trentatré anni

¹⁴ ARCHIVIO FIRE, notiziario del 18 marzo 1962. Identificativo di Teca T62077/024.

¹⁵ ARCHIVIO FIRE, notiziario del 24 marzo 1962. Identificativo di Teca T62083/013.

¹⁶ ARCHIVIO FIRE, notiziario del 20 giugno 1962. Identificativo di Teca T62171/075.

¹⁷ ARCHIVIO FIRE, notiziario del 24 gennaio 1959. Identificativo di Teca T59024/011.

prima, il primo nucleo di nazionalismo algerino; mentre Messali Hajj era in esilio l'ala estrema si è staccata formando l'FLN che reclama un'indipendenza assoluta dell'Algeria. La macchina da presa riprende l'arrivo di Messali Hajj che cammina solo con il bastone seguito da due guardie del corpo e coglie lo sguardo fiero verso la macchina prima di accomodarsi al tavolino per l'intervista. Risponde con compostezza alle non facili domande di Angela compresa a quella del perché MNA e FLN si combattono in quell'importante momento anziché collaborare, fino a dichiarare che negli anni di prigionia ha pensato spesso ad una soluzione che potrebbe trovarsi nell'ispirarsi ad una sorta di Commonwealth inglese.

L'analisi riportata in questo capitolo descrive solo una piccola parte del materiale trovato. La digitalizzazione¹⁸ dei materiali Rai è in atto. È un processo importante per salvaguardare documenti che rischiano fisicamente di scomparire dato che i supporti soprattutto in pellicola si stanno deteriorando ma soprattutto per mantenere la memoria di tante storie ormai lontane che possono spiegare il presente.

Per favorire i processi di condivisione della memoria gran parte dei servizi citati, in occasione dei 60 anni dalla proclamazione dell'indipendenza Algerina, sono visibili al pubblico dalle Teche Rai su RaiPlay attraverso la collezione¹⁹ "Algeria: da colonia a nazione", straordinaria antologia di servizi giornalistici della nostra televisione pubblica sulla guerra di liberazione algerina (1954-1962).

¹⁸ Del quale si può consultare lo sviluppo online a <https://www.teche.rai.it/noi-teche/#Tech-e> (consultato il 7 settembre 2022).

¹⁹ *Algeria da colonia a nazione*, consultabile online a <https://www.raipplay.it/programmi/algeriadacoloniaanazione> (consultato il 7 settembre 2022).

I film sull'Algeria nel patrimonio AAMOD

Alice Ortenzi e Paola Scarnati

La Fondazione Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico sul tema della colonizzazione e della conquista dell'indipendenza da parte dei popoli ex coloniali possiede un patrimonio molto ricco, di carattere globale che comprende film e film documentari su l'intero Sud Est asiatico, sul Vietnam, sul Medio-Oriente, sull'America Latina.

La provenienza di questo patrimonio è un aspetto interessante perché si tratta di film depositati o donati dai soggetti più diversi tutti però motivati da un sentimento di solidarietà e di adesione a una lotta per l'indipendenza e la liberazione dei popoli e parallelamente dalla preoccupazione di conservare e non disperdere una memoria così preziosa.

Parliamo degli anni sessanta e settanta del novecento.

Vogliamo quindi segnalare innanzi tutto il deposito o la donazione di film da parte degli stessi autori. Ne è un esempio il film che in questo volume prendiamo in esame *Tronc de figuer / Le mani libere*, di Ennio Lorenzini, il quale si preoccupò appunto di depositare una copia del film (come degli altri suoi film) presso l'Unitefilm – la società di produzione cinematografica del Partito Comunista Italiano (PCI)¹ – a cui aderiva idealmente e di cui avvertiva l'appartenenza. E Lorenzini, non è l'unico caso.

Oppure si tratta di fondi provenienti da società di produzione particolarmente interessate a stabilire rapporti "particolari" e di reciproci scambi con la Unitelfilm: è il caso della DEFA (Deutsch Film

¹ Sull'Unitefilm v. *Annali n. 4. Il Pci e il cinema tra cultura e propaganda 1959-1979* - a cura di A. MEDICI - M. MORBIDELLI - E. TAVIANI, Roma, Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, 2001. V. *Annali n. 18. La nostra parte di cinema chiamata Vietnam*, a cura di G. CURI, Grosseto, Edizioni Effigi, 2015.

Aktiengesellschaft) importante società di produzione cinematografica della Germania dell'Est che deposita molti film documentari della sua produzione non solo per contribuire a far conoscere il proprio paese, ma anche per partecipare a una battaglia internazionale di democrazia.

Sul sud est asiatico e sul Vietnam in particolare, sarebbe necessario fare un discorso a parte, poiché l'AAMOD – attraverso la donazione del PCI e non solo (l'associazione Nazionale Italia Viet Nam, per esempio) – ha il più importante fondo cinematografico di tutta l'Europa sulla guerra del Vietnam proveniente dal Nord e dal Sud del paese².

Anche i film sull'America latina e sul Medio oriente che fanno parte del patrimonio AAMOD³, sono il risultato di un sentimento di militanza e di sostegno alle lotte di liberazione e ai moti di indipendenza di tanti popoli, che molti registi realizzarono e che si preoccuparono di depositare all'Unitefilm non solo come testimonianza, ma anche per una loro diffusione in un circuito militante.

Così è stato nel caso dei film documentari che raccontano la storia della guerra di indipendenza algerina, durata sette anni dal 1° novembre 1954 al 19 marzo 1962 che è stata terribile e che ha vi-

² Sul Medio Oriente, va segnalato in particolare, nel patrimonio filmico dell'AAMOD, l'eccezionale fondo depositato dalla regista Monica Maurer di tutti i suoi film sulla Palestina e sulla lotta del popolo palestinese per il diritto alla terra, alla propria indipendenza e alla libertà. Una documentazione preziosa che parte dal 1977 e che contiene oltre i film finiti [*Palestina in fiamme, Born out of death, Why?, Children of Palestine, Listen, The 5th war*, solo per citarne alcuni] ore e ore di girati inediti. Va inoltre ricordato che con la distruzione dell'Archivio palestinese proprio durante la guerra del 1982, questi e gli altri film di Monica Maurer – realizzati per e, o in collaborazione con l'Organizzazione per la Liberazione della Palestina (OLP), sono le sole e preziose testimonianze storiche affidate alle immagini cinematografiche.

³ Nel patrimonio filmico dell'AAMOD sulla Palestina, esistono altri film finiti e documenti filmici che riguardano per ex. la Guerra dei sei giorni, i campi profughi palestinesi in Giordania e in Cisgiordania.

Va segnalato inoltre un film speciale, *Tall El Zaater*, del 1977, coprodotto dal Palestinian Cinema Institution e Unitefilm, che ricostruisce la storia dell'atroce battaglia del campo- quartiere di Tall El Zaatar e della resistenza della popolazione palestinese e libanese per 57 terribili giorni. Un'operazione produttiva di co-produzione come segno tangibile di sostegno e di collaborazione con un preciso significato politico culturale.

sto opporsi l'esercito francese e gli indipendentisti algerini guidati dal Fronte di Liberazione Nazionale (FLN, Front de Libération Nationale).

Proprio i film prodotti dal Front de Libération Nazionale, Laboratoire cinématographique de l'armée nationale populaire, costituiscono un documento emozionante e una donazione preziosa.

La guerra di indipendenza algerina fu una guerra particolarmente cruenta, con un altissimo numero di vittime, soprattutto tra i civili algerini, anche perché l'esercito francese, memore della recente sconfitta subita nella guerra d'Indocina, mise a punto una nuova strategia: la "guerra contro-sovversiva", caratterizzata da inedite tecniche di contro-guerriglia che facevano del controllo della popolazione la posta del conflitto. Dopo sette anni e mezzo di uno scontro senza esclusione di colpi (generalizzazione della tortura, attentati, terrorismo, rappresaglie, napalm), gli algerini conquistarono l'indipendenza, che fu proclamata il 5 luglio 1962.

Lo scontro si svolse principalmente in Algeria ma, a partire dal 1958, il FLN decise di aprire un secondo fronte in Francia, scatenando una serie di attentati.

Bisogna infatti ricordare che l'Algeria era parte integrante della Francia dopo una conquista estremamente feroce iniziata nel 1830 e che si era tradotta in una confisca delle terre degli algerini musulmani, fu cioè una forma di colonizzazione particolarmente odiosa.

La guerra d'indipendenza algerina fu un episodio chiave del processo di decolonizzazione che ebbe luogo nei paesi dell'Africa e suscitò nel mondo una enorme solidarietà. Manifestazioni di sostegno al popolo algerino si svolsero ovunque; moltissime, in molte città in Italia, dove era molto sentito un sentimento di solidarietà internazionalista.

Anche la Unitefilm si preoccupò di documentare alcune iniziative di solidarietà con la guerra di indipendenza algerina, immaginando che difficilmente altri organi di informazione l'abrebbero fatto, in modo esaustivo; inoltre, nei film documentari che la Unitefilm in quegli anni realizzò, ma anche il PCI direttamente, non si dimentica mai di citare l'Algeria e la lotta del suo popolo.

Ovviamente sono altrettanto importanti anche altri depositi e/o donazioni come quelle da parte della O.N.C.I.C. [Office National pour le Commerce et le Industrie cinematografiche] che poi realizza anche film fiction.

Vogliamo infine segnalare, in ordine di tempo, il deposito di im-

portanti documenti audiovisivi realizzati nel 1995 e nel 2008 di Amnesty International.

Si è ritenuto utile, per una più semplice fruibilità, suddividere la filmografia - qui di seguito illustrata - in tre parti: film finiti, documenti filmici e film che contengono solo alcuni riferimenti all'Algeria e alla guerra di indipendenza.

Quindi all'interno delle singole sezioni, tutti i film segnalati con le sinossi e gli altri dati sono elencati cronologicamente.

Algeria / Aamod

FILM FINITI

Algeria: anno settimo

Regia: Pompeo De Angelis

Produzione: Comitato Anticoloniale Italiano

Anno: 1961

Cromatismo: b/n

Durata: 21'

Lingua: italiana

Reportage sull'Algeria a sette anni dall'inizio della lotta armata da parte del costituito Fronte di Liberazione Nazione - FLN (autunno 1954). Sono filmate soprattutto le attività dei guerriglieri e sono presenti i canti originali dei combattenti algerini. Si tratta della versione italiana del film algerino *Djazairouna*.

Allons enfants... pour l'Algérie

Regia: Karl Gass

Produzione: DEFA-Studio für Dokumentarfilme

Anno: 1961

Cromatismo: b/n

Durata: 70'

Lingua: tedesca

Il film ricostruisce la storia dell'occupazione e della colonizzazione dell'Algeria da parte della Francia, le vessazioni e le torture subite dal popolo algerino. Charles De Gaulle e Conrad Adenauer. Manifestazioni a Parigi per la liberazione dell'Algeria, per la pace e la conquista dell'indipendenza e manifestazioni ad Algeri di giubilo per la liberazione. Primo premio al IV Festival di Lipsia, 1961.

Les Mains libres / Tronc de figuier

Regia: Ennio Lorenzini

Produzione: Casbah Film Algeri

Anno: 1964

Cromatismo: colore

Durata: 53'

Lingua: francese, arabo

L'Algeria all'indomani della liberazione vive i contrasti tra strutture sociali ed economie arcaiche e le nuove realtà legate al business del

petrolio, tra socialismo e Islam, tra modernizzazioni e arretratezza della condizione femminile. Il film mostra frammenti di vita quotidiana e di lavoro nelle campagne, nelle città e nel Sahara. Vengono inoltre documentati dibattiti, riunioni elettorali, feste, parate e cerimonie civili e militari. Immagini di Ben Bella tra la folla e della parata per il decennale dell'inizio della lotta per l'indipendenza. Il film si apre con un testo di Franz Fanon: " Nous sommes des Algériennes, nous bannissons de notre terre tout racisme, toute forme d'oppression et travaillerons pour l'épauoisement de l'homme et l'enrichissement de l'humanité". Tronc de figuier è un sinonimo di Pied noir.

Für das Selbstbestimmungsrecht der Völker

Titolo italiano: **Per l'autodeterminazione dei popoli**

Produzione: DEFA -Studio für Dokumentarfilme

Anno: 1966

Cromatismo: b/n

Durata: 40'

Il faticoso e contrastato processo che conduce all'autodeterminazione dei popoli e alla costruzione dell'identità nazionale. Il film, basato su immagini di repertorio, ripropone alcuni momenti drammatici della storia mondiale: costituzione delle due Germanie; guerra in Vietnam; lotte di indipendenza in Algeria e in Africa.

Monangabee

Regia: Sarah Maldoror

Produzione: C.O.N.C.P.

Anno: 1968

Cromatismo: b/n

Durata: 20'

Incomprensioni elementari tra angolani e portoghesi. Un uomo viene incarcerato per aver simpatizzato con la resistenza. Nel corso di una breve visita alla prigione, la moglie promette di portargli un "completo". Il secondino portoghese riporta subito la frase al suo superiore. L'uomo viene massacrato di botte senza rivelare la vera natura di questo "completo"... Tratto da un racconto di Luandino Vieira, è di fatto il primo film di nazionalità angolana realizzato grazie all'assistenza dei militanti d'Algeria e di organismi africani rivoluzionari

Novembre

Produzione: Front de Libération Nationale; Laboratoire cinématographique de l'armée nationale populaire

Anno: 1969

Cromatismo: b/n

Durata: 55'

Lingua: francese

Uno sguardo sulla vita nei villaggi contadini algerini, con riprese di attività di donne, bambini, uomini e anziani. Seguono riprese e fotografie su alcune fasi della guerra di liberazione. Le ultime inquadrature fisse riguardano impianti petrolchimici.

Le charbonnier

Regia: Mohamed Bouamari

Produzione: O.N.C.I.C.

Anno: 1972

Cromatismo: b/n

Durata: 100'

In Algeria, dopo la guerra d'indipendenza, Belkacem, un carbonaio ex combattente della guerra d'indipendenza, perde il lavoro a causa dell'avvento del gas. La miseria in cui piomba gli allontana la moglie, che andrà a lavorare in fabbrica e lo costringe a cercare un lavoro. Simbolo della crescente rivoluzione agraria e dell'emancipazione femminile

Omar Gatlato

Regia: Merzak Allouache

Produzione: Oncic

Anno: 1976

Cromatismo: colore

Durata: 100'

Omar, soprannominato "Gatlato", è un giovane che vive nella periferia di una città algerina, sulle alture di Bab-elOued. Omar lavora nell'ufficio antifrode. Talvolta effettua delle missioni repressive contro i trafficanti di gioielli e di bigiotteria. Omar Gatlato ha una grande passione per la musica: possiede un mangianastri che usa soprattutto per registrare colonne sonore di film indiani. Una sera viene aggredito da un gruppo di ladri che gli rubano il mangianastri. La perdita dell'apparecchio provoca una brusca rottura nella tranquilla quotidianità di Omar. Mom Smina, uno dei suoi amici,

un funzionario trafficone, gli procura un nuovo mangianastri e una cassetta vergine. Quella sera, chiuso nella sua stanza, ascoltando la cassetta vergine, Omar sente una voce di donna

Zakon Podlosti

Titolo italiano: *La legge della viltà*

Regia: Aleksandr Medvedkin

Anno: 1962

Cromatismo: b/n

Durata: 20'

Il film, attraverso le immagini della vita, della società e del territorio, indaga sulla ricchezza dell'Africa e sullo sfruttamento coloniale che l'ha resa un continente povero e arretrato.

I paesi in cui sono documentate le situazioni economico-sociali, le leggi razziali, i conflitti per l'indipendenza sono il Sudafrica, il Congo, l'Algeria, il Senegal.

In archivio è presente un fascicolo di carte, tra cui il testo del commento sonoro originale.

DOCUMENTI FILMICI

Algeria (b/n, 46')

Il documento contiene immagini mute realizzate negli anni Sessanta riguardanti la guerra di indipendenza algerina. Sono presenti varie sequenze delle basi del FLN nel deserto e nei villaggi, scene di addestramento delle truppe. Medici e infermieri della mezzaluna rossa visitano i civili; i soldati francesi, con l'ausilio di unità cinofile, rastrellano il territorio. Nella seconda parte del film si alternano le immagini di scontri a fuoco tra francesi e FLN, delle manifestazioni a Parigi pro e contro l'indipendenza algerina e gli interventi di De Gaulle. Il documento si conclude con le immagini del referendum per l'indipendenza.

5 Juillet (b/n, 30')

Immagini mute realizzate negli anni Sessanta. Il film contiene immagini relative alla cerimonia di apertura di una manifestazione sportiva organizzata il 5 luglio, in occasione dell'anniversario dell'indipendenza algerina. Diverse inquadrature sono dedicate alla città di Algeri e a scene di vita quotidiana.

Bambini profughi algerini (b/n, 30')

Il film muto è stato girato negli anni Sessanta all'interno di un collegio algerino, rappresenta in particolare le attività di bambini algerini, forse profughi, impegnati in laboratori professionali (tessitura, stamperia, ceramica, falegnameria), in attività ricreative e durante le lezioni di francese, arabo ed educazione fisica. I ragazzi sono ritratti durante il pranzo, mangiano pane e minestra seduti a tavola in cortile. Seguono interviste ad alcuni insegnanti, quindi un concerto di musiche tradizionali, il teatro di burattini. Infine, le visite mediche in camerata.

FPA - Algeria (b/n, 54')

Girati relativi al film *FPA-Algeria* (60', 1972). Il documento è stato realizzato nel 1971 ad Annaba e riguarda i programmi di formazione professionale degli adulti promossi dall'UGTA (General Union of Algerian Workers).

Il film documenta la formazione in aula e negli stabilimenti industriali e un incontro dedicato all'istituzione di una commissione di riforma e al Consiglio provvisorio del FPA. Si conservano, oltre alle

immagini, le prese dirette delle interviste a sindacalisti, studenti e formatori coinvolti nei programmi.

Cronache dal Congo e dall'Algeria (b/n, 8')

Il documento si compone di brani di attualità sul Congo dopo l'indipendenza e sulla lotta di liberazione in Algeria e in Ghana. Le immagini relative all'Algeria riguardano un campo del Front de Libération Nationale (FLN) in Tunisia. Un commissario politico parla ai guerriglieri, successivamente la colonna dei guerriglieri marcia verso Costantine.

Manifestazione per l'Algeria. Sesto San Giovanni, 19 ottobre 1964 (b/n, 3')

Produzione: Unitelefilm

Immagini mute realizzate nel 1964 in occasione di una manifestazione in onore di una delegazione algerina in Italia. Interno del cinema Rondò: la platea è gremita di partecipanti alla manifestazione. Sul palco - dove campeggia una scritta inneggiante alla scelta socialista della rivoluzione algerina - si alternano al microfono Elio Quercioli, Luigi Longo, Arturo Colombi. Al tavolo della presidenza, primi piani di: Aldo Tortorella, Davide Lajolo, Giuliano Pajetta.

Manifestazione di solidarietà con l'Algeria (b/n, 3')

Produzione: Unitelefilm

Le immagini mute filmate all'inizio degli anni Sessanta riguardano alcuni momenti di una manifestazione di solidarietà con la rivoluzione algerina, svoltasi in un cinema-teatro di Roma. Luigi Longo, Lucio Lombardo Radice - e altri non identificati - parlano dal palco, e rispondono alle domande del pubblico.

Convegno sull'autodeterminazione dei popoli (b/n, 3')

Produzione: Unitelefilm

Le immagini mute documentano alcuni momenti dei lavori di un convegno, dedicato ai paesi del Mediterraneo, svoltosi nel giugno 1970 al Centro congressi Villa Igieia di Palermo. Tema del convegno: l'autodeterminazione e il progresso dei popoli contro la politica dei blocchi. Le sequenze riguardano le personalità politiche e le numerose delegazioni presenti, tra le quali quelle della Siria, dell'Algeria, del Marocco, della Grecia e di Al Fatah- Palestina

Manifestazioni in Africa (b/n, 10')

Brani di girati realizzati negli anni Sessanta su numerosi paesi: Algeria, Tunisi, Ghana, Israele, Congo Belga.

Le sequenze relative all'Algeria riguardano gli scontri tra gli ultracolombalisti e le truppe francesi.

FILM FINITI CON RIFERIMENTI ALL'ALGERIA

Gli uomini vogliono la pace

Produzione: PCI - Sezione stampa e propaganda

Anno: 1958

Cromatismo: b/n

Durata: 20'

Il documentario - realizzato in occasione delle elezioni politiche del 1958 - presenta un'esposizione sintetica di dieci anni di lotte per la pace del popolo italiano, con alla testa il PCI. Si susseguono immagini simboliche di lavoro e di attività umane e sequenze di guerra, di bombardamenti, di distruzione. Tra i conflitti rappresentati, molte sequenze si riferiscono alla durissima lotta degli algerini per la propria indipendenza.

Tre anni di storia

Regia: Sergio Spina

Produzione: PCI - Sezione stampa e propaganda

Anno: 1960

Cromatismo: b/n

Durata: 23'

Cronaca di alcuni avvenimenti italiani e internazionali dal 1956 al 1960, nel periodo intercorso fra l'ottavo e il nono congresso del Pci. Tra gli avvenimenti, la guerra di indipendenza algerina mostrata attraverso titoli di giornali, immagini di macerie, prigionieri algerini e violenze sulla popolazione.

Afrique 60

Regia: Jean- Pierre Marchand

Produzione: La Société Franco Africaine de Cinéma Air - France

Anno: 1960

Cromatismo: b/n

Durata: 27'

Momenti quotidiani dall'Africa, Senegal e Ciad in particolare, con rappresentazioni del lavoro in una industria del cotone, del lavoro agricolo, delle attività di pesca, e in generale della vita quotidiana dei villaggi. Concludono il film brani da "Algeria Te-lenews", con le immagini di una manifestazione per la liberazione algerina.

I muri di Sesto

Regia: Libero Bizzarri

Produzione: Egle Cinematografica

Anno: 1967

Cromatismo: b/n

Durata: 13'

Immagini della città di Sesto San Giovanni e delle scritte di protesta che campeggiano sui suoi muri. Il film consiste in un montaggio di immagini girate nella città, che riprendono le scritte contro la guerra, contro il governo, contro l'imperialismo, per la democrazia e i diritti dei lavoratori e le immagini di repertorio sul fascismo, sul nazismo, sulla guerra di liberazione dell'Algeria, sulla guerra nel Vietnam e sulla violenza della polizia.

La Nato. Il nemico in casa

Regia: Giuseppe Ferrara

Produzione: PCI - Sezione stampa e propaganda

Anno: 1968

Cromatismo: b/n

Durata: 23'

Il documentario, realizzato interamente con materiali di repertorio, è una ricostruzione degli eventi che precedettero la firma del Patto Atlantico e degli avvenimenti spesso drammatici che si sono succeduti in Italia e nel mondo. Le lotte popolari in difesa della pace e per l'indipendenza nazionale, i conflitti armati determinati in diversi paesi dalla politica aggressiva dell'imperialismo americano.

Monangambee

Regia: Sarah Maldoror

Produzione: C.O.N.C.P.

Anno: 1968

Cromatismo: b/n

Durata: 20'

Incomprensioni elementari tra angolani e portoghesi. Un uomo viene incarcerato per aver simpatizzato con la resistenza. Nel corso di una breve visita alla prigione, la moglie promette di portargli un "completo". Il secondino portoghese riporta subito la frase al suo superiore. L'uomo viene massacrato di botte senza rivelare la vera natura di questo "completo"... Tratto da un racconto di Luandino Vieira, è di fatto il primo film di nazionalità angolana realizzato

grazie all'assistenza dei militanti d'Algeria e di organismi africani rivoluzionari.

Auf bald in Berlin

Titolo italiano, A fra poco a Berlino

Regia: Kurt Tetzlaff

Produzione: Defa Studios fur Kurz filmeKAG "Kontakt"

Anno: 1973

Cromatismo: b/n, colore

Durata: 62'

Documentario sulla decima edizione del Festival Internazionale dei Giovani e degli Studenti a Berlino organizzato dal FDJ (Freie Deutsche Jugend) nel 1973. Più di 25.000 ragazzi provenienti da 140 paesi diversi. Le esperienze dei ragazzi del FDJ, le iniziative di solidarietà con i giovani di Cuba, con le vittime della guerra in Vietnam, con i ragazzi algerini. La salvaguardia dell'amicizia e della pace, l'incontro dei popoli. I momenti importanti del Congresso, le ospiti d'onore Angela Davis, leader comunista del movimento dei neri americani, e Valentina Tereschkova, cosmonauta sovietica, prima donna nello spazio

Il continente nero attende ancora

Regia: Nicola De Rinaldo

Consulenza e testo: Romano Ledda

Produzione Unitelefilm

Anno: 1973

Cromatismo: b/n

Durata: 55'

Film di montaggio sul fenomeno del neocolonialismo nell'Africa nera, analizzato nei suoi precedenti storici e nei suoi aspetti più recenti. Il film ripercorre sinteticamente le tappe del colonialismo europeo in Africa, dalla conferenza di Berlino del 1884, in cui le grandi potenze decisero la spartizione del continente nero, fino al raggiungimento dell'indipendenza nazionale della maggioranza dei paesi africani.

Il *continente nero attende ancora* affronta quindi una nuova forma di penetrazione e di dominio che alcuni paesi europei hanno continuato, sia pure in forme apparentemente diverse, a praticare in Africa, per controllarne e sfruttarne le grandi ricchezze e le materie prime.

Terre

Regia: Stefano Pieroni

Produzione: Inform'action

Anno: 1985

Cromatismo: colore

Durata: 36'

Film documentario sulla società Terre, un'industria attiva nel settore della raccolta di carta, abiti usati e materiali ferrosi, che prima della crisi aveva lavorato anche in paesi dell'America Latina e dell'Africa. Il film ripercorre la storia di questa società fino alla sua riconversione nel campo dell'economia sociale e solidale

1995 Annual Report

Produzione: Amnesty International

Anno: 1995

Cromatismo: colore

Durata: 20'

Lungometraggio in cui compaiono le violazioni dei diritti umani in Ruanda, Burundi, Turchia, Russia, Birmania, Pakistan, Palestina, Algeria, Stati Uniti, Messico. Appello generale contro la tortura e contro la pena di morte in America. Intervista a Pierre Sané.

Ezgarit. Voci di donne saharawi dall'esilio

Regia: Vincenzo Condorelli

Produzione: Associazione Nazionale di Solidarietà con il Popolo Saharwi Onlus

Cromatismo: colore

Durata: 36'

Anno: 2007

Testimonianze di donne saharawi esiliate in un campo nel deserto di Tindouf, in Algeria.

Human Rights Defender

Produzione: Amnesty International

Anno: 2008

Cromatismo: colore

Durata: 25'

Il documentario ha lo scopo di mostrare le attività di Amnesty International mettendo in evidenza le nuove aree di intervento: HIV/

AIDS, diritti per le persone LGBT, diritti sessuali e riproduttivi e le problematiche legate ai territori. Vengono presentate le storie di cinque “difensori” che lavorano per proteggere e promuovere i diritti umani, tra questi si segnala Amine Sidhoum lavora come avvocato per i diritti umani in Algeria. Durante la sua carriera ha difeso coloro che sono stati arbitrariamente imprigionati e cerca di dare una risposta e di fare giustizia per i familiari di coloro che sono scomparsi o sottoposti al regime restrittivo algerino.

Algeria: anno settimo.

Note su un documentario ritrovato

Erica Bellia

Qualsiasi discorso sulle rappresentazioni artistiche, documentarie, militanti e testimoniali della lotta di liberazione algerina prodotte in Italia negli anni '60 sembra non potersi smarcare dall'eredità memoriale – che qui diremo quasi teleologica e figurale – de *La battaglia di Algeri* di Gillo Pontecorvo. *La battaglia di Algeri* segna, nella memoria collettiva, l'apice – e forse la conclusione – di un discorso italiano sull'Algeria che tiene insieme la delicata posizione italiana in relazione sia al Nord Africa che alla Francia negli anni '50 e '60, la problematica riattivazione e rielaborazione della memoria e degli ideali della Resistenza e, naturalmente, l'anticolonialismo e internazionalismo di certa parte della politica italiana all'inizio degli anni '60.

L'emergere del fondo Unitefilm e annessi, depositato presso l'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, e la sua esplorazione da parte di un numero crescente di studiosi, la riscoperta di progetti ulteriori e alternativi rispetto a quello che poi *La battaglia di Algeri* effettivamente divenne, fanno sì che il nostro mosaico di informazioni sul cinema anticolonialista che precede *La battaglia di Algeri* – in maggioranza documentario – si arricchisca di nuovi tasselli, tali da emancipare, in qualche caso, questo cinema dall'ombra spessa del film di Pontecorvo¹.

Si presentano qui alcuni appunti di ricerca relativi ad *Algeria: anno settimo*, un documentario breve (21') dedicato alla lotta di liberazione algerina, prodotto – stando ai titoli di testa – nel 1961 dal Comitato Anticoloniale Italiano e pervenuto all'AAMOD come par-

¹ Cfr. L. PERETTI, *Before The Battle of Algiers: Sartre, Colonialism, Industrial Cinema, and an Unmade Film*, «Senses of Cinema», 2017, 84, reperibile al seguente link: <https://www.sensesofcinema.com/2017/sartre-at-the-movies/sartre-colonialism-industrial-cinema-and-an-unmade-film/> [consultato il 31 marzo 2022].

te del fondo Unitefilm². Si tratta di un cortometraggio di montaggio, che prende posizione con forza a sostegno del Fronte di Liberazione Nazionale algerino nell'anno che precede l'indipendenza e mostra momenti quotidiani di guerriglia e resistenza ritraendo le condizioni economiche e sociali del paese, nonché la violenza della dominazione coloniale.

Nel corso delle ricerche svolte su questo documentario, è emersa una circostanza di grande interesse per comprendere le dinamiche di circolazione e coproduzione cinematografica fra Italia e Algeria negli anni Cinquanta e Sessanta. *Algeria: anno settimo*, che dai titoli è presentato come una produzione interamente italiana (dalla fotografia al commento) è, in realtà, un documentario in gran parte algerino. Si tratta di *Djazaïrouna*, prodotto, secondo i titoli di testa della versione algerina, dal Ministero dell'Informazione del Governo Provvisorio della Repubblica Algerina e probabilmente post-prodotto in Italia per ragioni logistiche e di opportunità³. Com'è noto, l'Algeria mancava a quel tempo di apparati di produzione e post-produzione cinematografica e i film avevano dunque bisogno di essere inviati altrove per essere ultimati e distribuiti⁴. *Algeria:*

² Una dettagliata scheda informativa che include una sinossi del documentario, realizzata dall'AAMOD, è disponibile al seguente link: <http://patrimonio.aamod.it/aamod-web/film/detail/IL8600001350/22/algeria-anno-settimo.html?startPage=21&idFondo=&multiSearch=true> [consultato il 31 marzo 2022]. Grazie all'opera di digitalizzazione realizzata dall'AAMOD, il documentario è attualmente accessibile sul sito dell'Archivio al medesimo link. Si veda anche: *L'ultimo schermo: cinema di guerra, cinema di pace*, a cura di C. BERTIERI, A. GIANNARELLI e U. ROSSI, Bari, Dedalo, 1984, p. 335.

³ Il documentario è attualmente disponibile online, sul canale YouTube degli Archives Numériques du Cinéma Algérien al seguente link: <<https://www.youtube.com/watch?v=I0UY-RHwVN8>> [consultato il 6 settembre 2022]. Il documentario viene presentato come il risultato del montaggio di immagini e sequenze di René Vautier (tratte da *Une nation l'Algérie*, 1955, e *Algérie en flammes*, 1954-58) e di Djamel Chandlerli. La realizzazione è attribuita a Djamel Chandlerli, Mohamed Lakhdar Hamina e Pierre Chaulet. Cfr. anche A. BEDJAOUI, *Cinema and the Algerian War of Independence: Culture, Politics, and Society*, Londra, Palgrave Macmillan, 2020, p. 42 e ss. Alcune delle sequenze di *Algeria: anno settimo / Djazaïrouna* si ritrovano anche in *La rabbia* di Pier Paolo Pasolini.

⁴ Cfr. a proposito il contributo di Luca Peretti in questo stesso volume. Cfr. anche il documento 'Projet pour le travail d'une équipe cinématographique italienne en Algérie, par Gilberto Tofano, José-Pierre Jacques', datato Roma, 1 luglio 1963 e conservato all'interno dell'archivio del Comitato Anticoloniale Italiano presso l'Archivio

anno settimo e *Djazairouna* presentano le stesse sequenze di immagini, con il medesimo montaggio, un commento simile e una colonna sonora diversa. Ma, significativamente, i titoli di testa di *Algeria: anno settimo*, come accennato e come si vedrà più distesamente a breve, non portano traccia della genesi algerina del documentario. Un confronto più serrato tra i due documentari – o meglio, forse, tra le due versioni del documentario – è illuminante ma esula dagli scopi di questo volume ed è pertanto rimandato ad altra sede. Ma non si sottolineerà qui abbastanza come questa scoperta segnali ancora una volta il ricorso frequente a strategie di coproduzione che vanno analizzate da una prospettiva transnazionale e, come suggerito da Alan O’Leary per *La battaglia di Algeri*, in termini di una «ecologia» di soggetti e contesti coinvolti, resistendo alla tentazione di attribuire una “nazionalità” unica ai prodotti in realtà quasi sempre ibridi⁵.

Ci si concentrerà qui su alcuni aspetti relativi alla (post)produzione, disseminazione ed estetica di *Algeria: anno settimo* per suggerire come un’analisi del documentario possa fornire elementi importanti nella ricostruzione dell’immaginario italiano relativo all’Algeria all’inizio degli anni ‘60. In aggiunta al documentario, le fonti su cui il presente studio è basato includono materiali d’archivio del Comitato Anticoloniale Italiano, attualmente custoditi a Milano presso l’Istituto Nazionale Ferruccio Parri, e documenti appartenenti all’archivio di Lucio Luzzatto, consultato presso la Fondazione Gramsci a Roma nel 2021⁶. Infine, una preziosa fonte per ricostruire la storia di questo documentario e dei suoi autori sono state le interviste telefoniche condotte con amici e conoscenti del presunto regista Pompeo De Angelis, deceduto nel 2019, che hanno fornito ulteriore materiale di riflessione⁷. Come spesso accade con le fonti orali, le informazioni più rilevanti emerse dalle interviste

Istituto Nazionale Ferruccio Parri di Milano: Comitato Anticoloniale Italiano, Fondo 01315, serie 1, fasc. 3. Il documento testimonia di un progetto di collaborazione italo-algerina per la realizzazione e distribuzione di materiale cinematografico militante di estremo interesse, la cui discussione ancora una volta viene rimandata ad altra sede.

⁵ A. O’LEARY, *The Battle of Algiers*, Milano, Mimesis, 2019, p. 15.

⁶ L’autrice ringrazia, per la disponibilità e il prezioso supporto ricevuto, Claudio Olivieri dell’AAMOD, Andrea Torre dell’Archivio Istituto Nazionale Ferruccio Parri di Milano e Giovanna Bosman della Fondazione Gramsci di Roma.

⁷ L’autrice ringrazia, per il loro tempo e i loro racconti, Gianfranco Marcelli e Alberto Massari.

sono quelle indirette, oblique, ricavabili dai silenzi, dalle lacune e dalle memorie ricostruite *a posteriori*⁸.

Algeria: anno settimo è interessante sul piano storico ed estetico. Trattandosi di una delle prime testimonianze filmiche destinate a un pubblico italiano che ci siano pervenute relativamente alla lotta di liberazione algerina – a parte, naturalmente, le sequenze contenute nei cinegiornali – da un punto di vista storico *Algeria: anno settimo* è importante perché ci dà un’idea di quali fossero le reti politiche e culturali attive a livello militante nei primi anni ‘60⁹. In secondo luogo – e da una prospettiva più propriamente filmica – *Algeria: anno settimo* mostra alcune delle figure impiegate per rappresentare la lotta di liberazione algerina al pubblico della “metropoli” e come queste potessero implicare una riattivazione della memoria e dell’immaginario resistenziale ma anche una dimensione autoriflessiva del discorso sull’Algeria relativa all’Italia del dopoguerra e dei primi anni ‘60.

La post-produzione e la circolazione: il Comitato Anticoloniale Italiano e Pompeo De Angelis

Per presentare *Algeria: anno settimo*, lo si accosterà a partire dai titoli di testa, dunque a partire dal suo paratesto, in grado di fornire preziose indicazioni sulle persone coinvolte se non nella sua produzione quantomeno nella sua mediazione e rielaborazione. La grafica dei titoli di testa è essenziale, scarna, quasi artigianale, tratto che rispecchia in realtà tutto il film. Sin dal titolo, che ricorda e celebra il settimo anniversario del *Toussaint Rouge*, l’inizio della Rivoluzione Algerina, *Algeria: anno settimo* va considerato come snodo di una rete intermediale che tra fine anni ‘50 e inizio anni ‘60 si sviluppa a partire dall’impegno militante di studiosi e artisti coinvolti nella mediazione delle questioni algerine per un pubblico europeo. In particolare, se nel titolo *Algeria: anno settimo* non possiamo non sen-

⁸ Cfr. A. PORTELLI, *Storie orali: racconto, immaginazione, dialogo*, Roma, Donzelli, 2017.

⁹ Cfr. B. BAGNATO, *L’Italia e la guerra di Algeria (1954-1962)*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2012; M. GALEAZZI, *Il PCI e i paesi non-allineati: la questione algerina*, «Studi storici», 2008, 49: 3, pp. 793-848. Si veda anche il progetto *The Damned: Algeria, Antifascism, and Third Worldism: An Anticolonial Genealogy of the Western European New Left (Algeria, France, Italy, 1957-1975)*: <<https://pric.unive.it/projects/the-damned/home>> [consultato il 31 marzo 2022].

tire un'eco del fanoniano *L'An V de la Révolution Algérienne*, pubblicato in Francia nel 1959, la parentela più prossima è certamente con un libro dell'ex partigiano, giornalista e militante socialista Mario Giovana, uscito in Italia nel maggio '61 per Edizioni Avanti! e intitolato appunto *Algeria anno 7*¹⁰. Per quanto non sia possibile postulare una filiazione diretta dal testo di Giovana al film, certo è che il libro costituì un riferimento non solo per il pubblico italiano ma anche per coloro che furono coinvolti nella sua mediazione e circolazione. Giovana, come si mostrerà a breve, era in contatto con il Comitato Anticoloniale Italiano, cui venne attribuita la produzione del documentario, ed ebbe modo di vederlo una volta realizzato. Inoltre, il libro *Algeria anno 7* contiene informazioni dettagliate sulla nascita e sullo sviluppo della lotta di liberazione algerina ma è anche arricchito da interviste a militanti e uomini politici nonché da testi di canti di lotta algerini e poesie raccolti da Paolo Gobetti, Emilio Jona, Sergio Liberovici e Michele L. Straniero (Italia Canta) – gli stessi canti che costituiranno la colonna sonora del documentario nella versione italiana. Dunque, anche per questa attenzione prestata alla dimensione orale della cultura algerina, il libro di Giovana pare configurarsi come prodotto virtualmente intermediale, multi-autoriale e transnazionale, come sarà poi il documentario.

Ancora dai titoli di testa, lo spettatore è informato che il film è prodotto dal Comitato Anticoloniale Italiano (CAI). Nato a Roma alla fine degli anni '50, attivo negli anni '60 e animato da intellettuali e personaggi politici vicini al PSI, al PCI e, in qualche caso, alla DC, il CAI intendeva fornire supporto politico e logistico ai movimenti di decolonizzazione attivi nel mondo e, in particolare, nel continente africano. Da uno sguardo alla carta intestata del gruppo, apprendiamo che il consiglio direttivo era composto, all'inizio degli anni '60, da Pasquale Bandiera, Ugo Bartesaghi, Giorgio Bassani, Arrigo Boldrini, Carmelo Carbone, Alberto Carocci, Giulio Cerreti, Carlo Levi, Lucio Luzzatto, Oscar Mammì, Giuliano Pajetta, Ferruccio Parri, Leopoldo Piccardi, Giovanni Pieraccini, Fernando Santi,

¹⁰ F. FANON, *L'an V de la révolution algérienne*, Parigi, Maspero, 1959; M. GIOVANA, *Algeria anno 7*, Milano, Edizioni Avanti!, 1961. Sulla ricezione italiana del pensiero di Fanon, cfr. *Fanon in Italy*, a cura di N. SRIVASTAVA, numero monografico di *Interventions*, 2015, 17: 3; N. SRIVASTAVA, *The Italian Fanon: Unearthing a Hidden Editorial History*, in F. FANON, *Alienation and Freedom*, a cura di J. KHALFA e R. J. C. YOUNG, Londra, Bloomsbury, 2018, pp. 695-716.

Paolo Sylos Labini, Maurizio Valenzi, Paolo Vittorelli, Elio Vittorini e Bruno Zevi. La segreteria era invece affidata a Dina Forti, Emilio Lo Pane e Lamberto Mercuri. Questo elenco di nomi dà l'idea di alcuni aspetti significativi: dalla presenza di soli uomini in ruoli direttivi – con la significativa eccezione di Dina Forti – al consistente numero di intellettuali e artisti all'interno del consiglio direttivo: da Bassani, a Levi, a Vittorini, fra gli altri¹¹. Con il CAI intrattenevano relazioni anche altri scrittori: Italo Calvino, Alberto Moravia, Giovanni Pirelli, Leonardo Sciascia, per citare solo i nomi più noti, e una presenza tanto consistente di artisti e intellettuali, assieme a politici di professione (Parri e Luzzatto su tutti), è rivelatrice dell'importanza attribuita dal gruppo alle iniziative di ambito artistico e culturale come modo per raggiungere un numero sempre maggiore di persone, nonché sulla permeabilità delle due sfere – politica e artistica – a quest'altezza. Dichiararsi produttori di *Algeria: anno settimo* poteva dunque far parte di un più ampio programma di iniziative culturali e politiche e l'archivio del CAI, sebbene non conservi molti documenti sulla effettiva realizzazione del film, è in grado di dirci tanto sul contesto nel quale avvennero la sua post-produzione e distribuzione. Per esempio, dal confronto incrociato tra le fatture relative ad *Algeria: anno settimo* e i libri di bilancio del gruppo, apprendiamo che la post-produzione del film ebbe un costo di 348.877 lire, una cifra irrisoria anche per allora per un film e che tuttavia rappresentò di gran lunga la voce di spesa più consistente per il '61 nella micro-economia del CAI, basata per lo più su donazioni. Questo ci dà la misura dell'investimento, non solo economico, che la produzione del film rappresentò per il CAI e del valore attribuito allo strumento cinematografico.

Con lo scorrere dei titoli di testa, siamo poi informati che le «fotografie» del film sono attribuite a «Marco Vaice [sic], Giuseppe Brambilla, Pompeo De Angelis e altri» e la regia a De Angelis. Nessun documento del CAI sembra fornire informazioni chiare su eventuali attività di questi individui in Algeria né sulle circostanze in cui le sequenze del film furono prodotte né, infine, sulle ragioni per cui si

¹¹ Sul ruolo di Dina Forti all'interno delle reti anticolonialiste transnazionali cfr. M. GALEAZZI, *Il PCI e i paesi non-allineati, 1955-1975*, Milano, Franco Angeli, 2011; R. GRAY, *Cinemas of the Mozambican Revolution: Anti-colonialism, Independence and Internationalism in Film-making, 1968-1991*, Woodbridge, Boydell & Brewer, 2020.

scelse di indicare questi soggetti quali realizzatori del film. Sul regista Pompeo De Angelis ci soffermeremo a breve. Quanto a Marco Vaice [sic], è possibile si tratti di Marco Vais, nome molto noto della diaspora italo-tunisina,¹² direttore de *L'Unità* alla fine degli anni Quaranta, firma nota del giornalismo italiano comunista e marito di Simone Bessis¹³. Quanto a Giuseppe Brambilla, l'identificazione con il partigiano che porta questo nome resta solo un'ipotesi che tuttavia, se confermata, contribuirebbe a rafforzare ulteriormente il legame fra ideologia ed estetica della Resistenza, da una parte, e ideali della lotta di liberazione algerina, dall'altra, strutturale all'ideologia del CAI e in qualche modo evocato anche nel documentario¹⁴. A tal proposito, è interessante osservare come l'antifascismo fosse visto come caratteristica identificativa del CAI anche dagli algerini. In occasione della visita di una delegazione CAI ad Algeri nel '62, il Comitato viene presentato sulle pagine del quotidiano *AlChaâb* come «le comité antifasciste et anti-colonialiste»¹⁵. Sugli 'altri' non identificati autori delle fotografie del film è possibile speculare che si tratti dei registi, sopra citati, delle sequenze di *Djazairouna*. La figura, quasi leggendaria nelle parole di amici e conoscenti, di Pompeo De Angelis merita un approfondimento. «Segretario di Fanfani a ventiquattro anni»,¹⁶ programmista RAI, regista, sceneggiatore, direttore ERI, storico della città di Terni, fra i vari ruoli ricoperti nella sua lunga e variegata carriera, De Angelis, deceduto nel 2019, ebbe dunque un profilo da organizzatore culturale a vari livelli ma anche – stando alle testimonianze di chi lo ha conosciuto negli anni della vecchiaia – una sagoma militante in varie vicende internazionali negli anni '60 e '70, dall'Algeria, al Portogallo, all'America del Sud. Dell'espe-

¹² Come ipotizzato da Gabriele Siracusano nell'ambito di un colloquio della Società Italiana per lo Studio della Storia Contemporanea (Palermo, 20-21 dicembre 2021).

¹³ Cfr. J. BESSIS, *La Méditerranée fasciste: l'Italie Mussolinienne en Tunisie*, Parigi, Karthala, 1981, pp. 185 e 342; M. I. CHOATE, *Emigrant Nation: The Making of Italy Abroad*, Cambridge (MA), Harvard UP, 2008; L. EL HOUSSEI, *L'Africa ci sta di fronte. Una storia italiana: dal colonialismo al terzomondismo*, Roma, Carocci, 2021.

¹⁴ Su un Giuseppe Brambilla cfr. M. ISNENGI, *I luoghi della memoria: simboli e miti dell'Italia unita*, Bari, Laterza, 1996, p. 497.

¹⁵ *Le comité anti-fasciste et anti-colonialiste Italien en visite à «AlChaâb», «AlChaâb», 4-5 novembre 1962, p. 5*

¹⁶ Alberto Massari, intervista telefonica con l'autrice, 14 settembre 2021. Massari riporta che De Angelis raccontò di questo ruolo ricoperto in una loro conversazione risalente agli ultimi anni di vita di De Angelis stesso.

rienza algerina negli anni '50 e '60 non rimangono, purtroppo, che ricordi vaghi nelle parole degli amici di De Angelis con cui chi scrive è entrato in contatto, che nulla sanno del documentario in questione ma che, sulla base di racconti ricevuti dallo stesso De Angelis, lo descrivono di volta in volta come «consulente di Pontecorvo per *La battaglia di Algeri*», «comparsa nella *Battaglia di Algeri*», «fonte di ispirazione per *La battaglia di Algeri*»¹⁷. Ed è certamente possibile che De Angelis abbia ricoperto almeno uno di questi ruoli, se non tutti, ma non è la “verità” storica di queste affermazioni che interessa qui. Piuttosto, appare molto più significativo che l'esperienza algerina di De Angelis, qualunque essa sia stata, venga rielaborata nella memoria e nei suoi racconti e quasi teleologicamente sussunta alla sua partecipazione a *La battaglia di Algeri*, un film prodotto a guerra finita da ben quattro anni, un'esperienza artistica molto più riconoscibile, di successo, rispetto al documentario dimenticato, *Algeria: anno settimo*, del quale, a quanto pare, De Angelis non fece mai menzione, così come appunto non chiari pienamente le circostanze della sua presenza in Algeria all'inizio degli anni '60.

Il quadro che emerge dalle testimonianze dei conoscenti di De Angelis relativamente ai suoi anni algerini è quello di un'esperienza rimossa per molti anni, rievocata solo nell'ultima fase della sua vita e ricostruita *a posteriori* da amici e conoscenti attraverso indizi lasciati cadere qua e là da De Angelis nei suoi racconti. Certo un'esperienza non irrilevante se, a distanza di decenni dai fatti algerini, De Angelis proprio sull'Algeria farà uscire a sua firma sul blog *Leo Rugens*, per intervento di Oreste Grani, il racconto *Algeriade*, pubblicato a puntate tra il febbraio e il maggio 2018 e lasciato apparentemente incompiuto. Si tratta della narrazione di alcuni degli eventi che condussero alla conquista coloniale francese dell'Algeria e che ebbero luogo durante la dominazione, esplorati attraverso una lente storiografica a tratti ironica e fortemente militante. *Algeriade 1*

¹⁷ L'autrice ha raccolto queste testimonianze nelle interviste telefoniche con Gianfranco Marcelli e Alberto Massari svolte tra settembre e novembre 2021. Per altre testimonianze, cfr. anche <<https://www.ternitoday.it/attualita/l-ultimo-saluto-a-pompeo-de-angelis-la-verita-la-storia-la-bellezza-non-muoiono.html>> [consultato il 31 marzo 2022]. Sul sostegno di De Angelis alla causa algerina, cfr. anche R. RAINERO, *Un aspetto della solidarietà italiana con l'Algeria insorta: il periodico Algeria di Roma e la sua importanza politica*, in *Italia-Algeria: aspetti storici di una amicizia mediterranea*, a cura di R. RAINERO, Milano, Marzorati, 1982, pp. 401-420, a p. 410.

si apre sulla seguente frase: «Questo è un racconto della cattiveria umana, ovvero del colonialismo»¹⁸. Pompeo De Angelis gestì, per conto del CAI, i rapporti con Microstampa, la società che si occupò della post-produzione italiana del documentario e dunque fu, in qualche modo, “regista”, se non del documentario almeno della sua lavorazione italiana.

Venendo alle altre attribuzioni presentate nei titoli di testa, la dicitura «commento musicale» riferita alle musiche di *Algeria: anno settimo*, costituite da «canti originali dei combattenti algerini», è già indicativa del loro carattere “parlante”. Si tratta, come anticipato, di registrazioni realizzate dal gruppo di Italia Canta e pubblicate in disco come *Canti della rivoluzione algerina* nel ‘60¹⁹. Questa colonna sonora coincide solo in parte con quella di *Djazairouna* e ciò sembra significativo con riferimento alla mediazione italiana del documentario. La scelta di dar voce, se non altro in forma cantata, al popolo algerino testimonia un’attenzione alla dimensione non solo acustica ma anche propriamente vocale delle lotte di liberazione da parte di certi ambienti della Nuova Sinistra italiana, un’attenzione inserita nel contesto di un più ampio interesse verso la musica popolare e politica, con forti legami con la Resistenza italiana²⁰. Per quanto la voce fuoricampo del documentario, quella di Nino Fuscagni, sia piuttosto “ingombrante” e faccia sì che, di fatto, ciò che sentiamo sia un commento in italiano alle vicende algerine, il «commento musicale» fa da contrappunto e restituisce voce – e lingua – al popolo e ai combattenti algerini. È significativo di questa tensione che il documentario, dal punto di vista sonoro, si apra con un inno della Resistenza algerina, cui si sovrappone la voce fuoricampo che ci informa del titolo arabo della canzone che ascoltiamo (*Djazairou-*

¹⁸ P. DE ANGELIS, *Algeriade 1*, in «Leo Rugens», 8 febbraio 2018, consultabile al seguente link: <<https://leorugens.wordpress.com/2018/02/08/algeriade-1-pompeo-de-angelis/>> [consultato il 31 marzo 2022].

¹⁹ *Canti della rivoluzione algerina*, raccolti da Paolo Gobetti *et alii*, Complesso strumentale e corale della Compagnia artistica algerina; [solista] M’Bareck Nouira; Coro dei bambini della casa Yasmina, registrazione sonora musicale, Torino, Italia Canta, 1960. Cfr. A. BRAZZODURO, *Algeria, Antifascism, and Third Worldism: An Anticolonial Genealogy of the Western European New Left (Algeria, France, Italy, 1957-1975)*, «The Journal of Imperial and Commonwealth History», 2020, 48: 5, pp. 958-978.

²⁰ Un elenco dei dischi prodotti da Italia Canta fra il ‘58 e il ‘62, compilato dal Centro Ricerca Etnomusica e Oralità, è disponibile al seguente link: <<https://www.creotnomusicaoralita.org/cantacronache>> [consultato il 31 marzo 2022].

na) e della sua traduzione italiana, *Algeria nostra*²¹. Lo spettatore è dunque posto sin da subito, con un meta-commento, davanti all'importanza della dimensione acustica e vocale ma anche al problema della traduzione: il documentario avverte immediatamente che un lavoro di mediazione è in atto nell'approccio italiano all'Algeria. Immediatamente dopo siamo informati che «il popolo algerino, in lotta per la sua libertà, riconosce le immagini che seguono espressione del suo martirio e della sua sofferenza», con un riferimento forse alla natura "algerina" del girato. A questo punto, i titoli di testa cedono il posto bruscamente a sequenze di guerra, esplosioni, di cui avvertiamo il suono altrettanto improvviso mentre l'inno della Resistenza algerina scompare in dissolvenza. Non è che il primo di una serie di momenti in cui, nel documentario, il montaggio assume un'importanza fondamentale, come si discuterà a breve.

Il commento vero e proprio di *Algeria: anno settimo* è attribuito a Lucio Luzzatto, nonostante le affinità con il commento in arabo di *Djazaïrouna*, probabilmente per legittimare ulteriormente il contenuto agli occhi del pubblico e delle istituzioni italiane. Avvocato e politico socialista, Luzzatto fu tra i membri fondatori del CAI. Fra le varie iniziative, come si apprende consultandone l'archivio, Luzzatto fu, con Ferruccio Parri, fra gli organizzatori di una conferenza internazionale su diritto e Algeria tenutasi a Bruxelles fra il '61 e il '62, presentò interrogazioni parlamentari concernenti l'Algeria e, come avvocato, difese con successo uno studente somalo accusato di vilipendio allo Stato italiano nel corso di una conferenza a Vittorio Veneto nel '60 – vilipendio rappresentato dalle sue denunce delle violenze commesse dal colonialismo italiano. Per tutte queste ragioni, presentare Luzzatto come autore del commento ad *Algeria: anno settimo* dovette sembrare una scelta valida, sebbene non sappiamo che ruolo egli abbia avuto nello sviluppo dell'iniziativa.

Infine, anche sulla disseminazione di *Algeria: anno settimo* i materiali conservati presso l'archivio CAI forniscono un quadro interessante – per forza di cose ancora una volta frammentario e incompleto. Dato l'investimento consistente, come si è visto, che il CAI fece nel documentario, non sorprende che il gruppo avesse tutto l'interesse a sfruttarlo il più possibile come mezzo per generare consapevolezza,

²¹ In realtà, *Djazaïrouna* è la canzone su cui si apre il documentario omonimo, non *Algeria: anno settimo*.

anche nelle aree periferiche, relativamente alla questione algerina. Ancora all'altezza del febbraio '63, dunque dopo il raggiungimento dell'indipendenza da parte dell'Algeria, Silvio Verardo, un membro della Federazione Socialista di Cuneo, informava il segretario del CAI, Lamberto Mercuri, che la pellicola di *Algeria: anno settimo* ricevuta era stata impiegata in occasione di varie manifestazioni pubbliche, fra cui una alla presenza di Angelo Del Boca²². Inoltre, Verardo comunicava a Mercuri che la pellicola era stata proiettata nella maggioranza delle sezioni del partito, a testimonianza, quindi, di una circolazione capillare del documentario nei circuiti militanti attivi all'inizio degli anni '60.

Il quadro che emerge da quanto appena discusso mostra come, nell'ambito della variegata programmazione militante del CAI, che includeva mostre, raccolte fondi, conferenze, oltre alle – più o meno regolari – riunioni, il mezzo cinematografico fosse visto quale strumento per incrementare le possibilità espressive e comunicative dell'associazione, combinando media diversi e raggiungendo un pubblico potenzialmente più ampio.

Retorica ed estetica: Resistenza, montaggio, multidirezionalità

Per quanto *Algeria: anno settimo* non possa essere classificato quale "documentario d'autore", anche in virtù della multi-autorialità che lo contraddistingue, né come film sperimentale, alcuni aspetti relativi alla sua estetica sono degni di nota, anche in quanto prefigurazione di caratteristiche che saranno poi costanti nella rappresentazione "italiana" dell'Algeria. Ci si concentrerà qui su tre fattori principali: l'"estetica della Resistenza" che il documentario evoca; l'uso del montaggio con una funzione potenzialmente straniante; la multidirezionalità della memoria che emerge dal film.

Per quanto riguarda il primo aspetto, la categoria di "estetica della Resistenza", elaborata da Neelam Srivastava, può essere produttivamente impiegata con riferimento a tutti quei legami stabiliti dai militanti anticolonialisti italiani fra l'esperienza della Resistenza italiana e le lotte di liberazione nei paesi in via di decolonizzazione

²² Lettera datata 10/2/'63, fondo CAI, Archivio dell'Istituto Nazionale Ferruccio Parri, Milano.

a cavallo fra anni '50 e '60²³. Il documentario sembra invitare – o se non altro consentire – l'adozione di questa prospettiva da parte degli spettatori italiani ed europei. Dopo la prima sequenza, che riproduce scene di guerra, con il loro violento paesaggio sonoro disumanizzante, abbiamo una serie di primi piani sui volti tesi dei militanti algerini, chiamati in più occasioni espressamente «partigiani», di cui si dice che «sono uomini che sono stati costretti a combattere», non soldati professionisti. Il punto di vista della narrazione è chiaramente quello dell'FLN: chi riprende è per lo più con i militanti del Fronte di Liberazione Nazionale, corre dietro di loro, ne condivide l'ideologia. La retorica impiegata insiste sull'etica della Resistenza ma anche, in maniera più problematica, doveva riattivare il legame con la memoria del Risorgimento con frasi come «L'Algeria è la loro terra», ossessivamente ripetute – non va dimenticato che il '61 è anche l'anno del centenario dell'Unità d'Italia. Le donne e gli uomini d'Algeria, alla vigilia dell'indipendenza, sono mostrati come un popolo costretto a combattere, politicamente consapevole e attivo, piagato dalla guerra ma impegnato nella difesa della libertà. Un altro tratto che collega le immagini che arrivano dall'Algeria all'immaginario della Resistenza italiana è l'ambientazione montanara di queste lotte. Se da un lato il paesaggio urbano mostrato in *Algeria: anno settimo* appare, come in *La battaglia di Algeri*, fortemente polarizzato, il film mostra soprattutto il contrappunto allo spazio della città, cioè le montagne su cui la guerriglia si sviluppò²⁴. L'insistenza sulle azioni di guerriglia e sabotaggio commesse dai militanti algerini proprio in montagna doveva risuonare molto alle orecchie – e agli occhi – di un pubblico italiano ancora relativamente “fresco” di Resistenza. Ancora, le immagini dei rifugiati in fuga dalle cosiddette “zone proibite” ricordavano e certamente ricordano le immagini dei rifugiati d'Europa del dopoguerra e di quanti ritornavano dai campi di concentramento – e i campi di concentramento algerini sono

²³ N. SRIVASTAVA, *Italian Colonialism and Resistances to Empire, 1930-1970*, Cham, Palgrave Macmillan, 2018. Cfr. anche V. RUSSO, *La Resistenza continua: il colonialismo portoghese, le lotte di liberazione e gli intellettuali italiani*, Roma, Meltemi, 2020.

²⁴ Sulla rigida divisione della città coloniale, cfr. F. FANON, *Les damnés de la terre*, Parigi, Maspero, 1961. Per una problematizzazione di questo manicheismo spaziale in *La battaglia di Algeri*, si veda A. O'LEARY, *The Battle...*, cit. La guerriglia sulle montagne è anche evocata dalla voce fuori campo in *La battaglia di Algeri*. Cfr. anche J. McDougall, *A History of Algeria*, Cambridge, Cambridge UP, 2017, pp. 179-234.

d'altronde evocati nel film. Non soltanto, dunque, un immaginario resistenziale ma anche un riferimento alla dimensione concentrazionaria che, come vedremo a breve, rappresenta una delle direzioni nella quale la memoria del film si inserisce. Infine, *Algeria: anno settimo* presenta anche una forte presa di posizione antifascista contro l'OAS, espressa con un brusco cambio di tono e ritmo della voce fuoricampo fra il minuto 10 e il minuto 11, dunque a metà del film.

Le immagini trasmettono il senso di una realtà in continuo movimento, il cui ritmo è scandito dal montaggio delle diverse sequenze audiovisive. Il senso di questo montaggio può essere definito e compreso attraverso la categoria di straniamento. Immagini e suoni in più di un'occasione sono giustapposti in sequenza in modo da suggerire collegamenti tra fenomeni apparentemente irrelati. L'incipit del film è ancora una volta parlante. Scene di guerra sono giustapposte e contrapposte attraverso il montaggio a scene riguardanti le condizioni economiche dell'Algeria, stabilendo appunto un legame fra le due dimensioni: guerra ed economia. All'inizio del documentario, lo spettatore è quasi sopraffatto dalla violenza dello scenario bellico creato da suoni e immagini di aerei francesi ed esplosioni e, poi, dai volti tesi dei partigiani algerini. Questo scenario è in brusco contrasto con la sequenza immediatamente successiva, nella quale il paesaggio rurale algerino è descritto come sfruttato dai coloni, identificati in francesi, spagnoli e – significativamente – italiani. Dopo il paesaggio sonoro bellico delle prime sequenze, il suono che accompagna queste altre sequenze è allusivo, appartiene alla tradizione musicale algerina ma non è celebrativo, bensì inquietante, minaccioso. Attraverso la giustapposizione delle due sequenze il documentario sembra suggerire come la causa profonda della guerra sia da ricercare nella dominazione coloniale che ha violato il territorio e la popolazione algerini, nella quale gli italiani si vedono come soggetti in qualche modo implicati.

Alla luce di queste considerazioni, infine, è possibile leggere *Algeria: anno settimo* attraverso la categoria di multi-direzionalità, dal momento che sembra attivare o riattivare pezzi di memoria storica e immaginario che ne suggeriscono la dimensione intermediale e interdiscorsiva, data dall'interazione con altri prodotti culturali e strutture che lo precedono e seguono²⁵. Da una parte, come è stato

²⁵ M. ROTHBERG, *Multidirectional Memory*, Stanford, Stanford UP, 2009.

già osservato, *Algeria: anno settimo* contiene riferimenti all'immaginario visuale dell'olocausto e della Resistenza. Dall'altra, il documentario anticipa alcuni dei tratti che caratterizzano la narrazione italiana dei fatti algerini – e delle vicende nordafricane in generale – in almeno due aspetti.

Il primo si riconduce a una considerazione microstilistica. Le musiche di *Algeria: anno settimo* costruiscono una polarizzazione manichea fra il paesaggio sonoro degli algerini e quello dei francesi. A un certo punto (es. al minuto 3) udiamo i tradizionali tamburi algerini che sono stati resi topici dalla *Battaglia di Algeri* di Pontecorvo, che ne volle fortemente l'inclusione nella colonna sonora. Questo suono non è presente in *Djazairouna* e suggerisce se non una intertestualità diretta, quanto meno una forte consonanza fra *Algeria: anno settimo* e *La battaglia di Algeri*.

Il secondo tratto di questa direzionalità "in avanti" del film riguarda l'insistenza sulla formazione degli algerini e sull'estetica della ricostruzione. Al minuto 17 udiamo: «Con tutti i mezzi di cui dispone, l'Algeria forma oggi i suoi tecnici di domani» ed è questo un altro tratto tipico dell'immaginario italiano relativo al Nord Africa, dal momento che l'Italia stessa supportava – attraverso l'ENI ma non solo – la formazione di quadri in Nord Africa. Ma questa riflessione su istruzione e ricostruzione ha anche una dimensione autoriflessiva, dal momento che l'Italia guardava all'Algeria nello stesso modo in cui guardava a se stessa – e al suo Sud – alla fine della seconda guerra mondiale.

Conclusioni provvisorie

Alla luce di queste considerazioni, sembra che *Algeria: anno settimo* possa dunque essere impiegato come una lente attraverso la quale leggere le caratteristiche e contraddizioni di un certo internazionalismo anticoloniale italiano, che si sviluppa fra anni '50 e '60 del '900, e che era molto più presente nella cultura italiana di quanto sia stato finora riconosciuto. Il film è anche sineddoche di un insieme intermediale più vasto di prodotti artistici anticoloniali e di una rete culturale transnazionale attiva già all'inizio degli anni '60. In quest'ottica, in qualche modo parzialmente emancipata dall'egemonia semiotica de *La battaglia di Algeri* e dalla sua teleologia, poco importa se Pompeo De Angelis abbia realmente partecipato alla

realizzazione del capolavoro del '66: l'ecologia²⁶ multi-autoriale e militante di *Algeria: anno settimo/Djazairouna* non ne sarebbe retrospettivamente aumentata né diminuita. Mappare le costellazioni costituite da queste opere in dialogo può essere invece un modo – antilineare, orizzontale e perciò certo più faticoso ma forse più fertile – non per cancellare le differenze di “valore” ma per prenderne atto, renderle oggetto di studio e, in ultima analisi, pervenire a una comprensione più completa delle modalità espressive utilizzate per fare i conti con il grande Altro rappresentato dal colonialismo.

²⁶ Cfr. A. O'LEARY, *The Battle...*, cit., p.15.

1968, un viaggio in Algeria. Le fotografie di Ansano Giannarelli

Letizia Cortini

Nell'archivio della Fondazione Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico - AAMOD, tra le tante attività di preservazione e trattamento in corso sul patrimonio, un impegno più sistematico, almeno dal 2021, è volto al recupero dei fondi fotografici¹.

Attualmente è stata avviata la digitalizzazione e la catalogazione della sezione fotografie del Fondo Reiac che conserva la documentazione della "Reiac film srl" (Realizzazioni indipendenti autori cinematografici), società nata nel 1962 a Roma, e attiva fino agli anni novanta. Amministratore unico della Reiac è stata la produttrice Marina Piperno. La società rappresentava un esperimento originale di compartecipazione economica, negli investimenti e negli utili tra numerosi autori cinematografici. L'obiettivo era tra l'altro quello di realizzare opere indipendenti rispetto alla grande industria produttiva e distributiva cinematografica e televisiva e perseguiva una capacità autonoma di progettazione nei vari ambiti cinema e tv, nella fiction e nella non-fiction; la sperimentazione di forme, temi, modalità produttive; la professionalità tecnica, culturale, artistica e

¹ I fondi fotografici dell'Archivio sono stati riacquisiti, dopo quasi venti anni di gestione in outsourcing presso una società esterna, e il loro trattamento è stato avviato da capo, direttamente dalle persone che lavorano in archivio. Tra i fondi fotografici principali si segnalano: *Reiac Film*, *Antonello Branca*, *Roberto Matarazzo*, *Originale Aamod*, *Camera del lavoro di Torino*, *Famiglie Laziali*. Altri corpus fotografici, di poca entità e consistenza, sono direttamente trattati nell'ARCHIVIO STORICO, insieme alle carte del fondo (ad esempio per il *Fondo Libero Bizzarri*, una serie riguarda le fotografie presenti tra le carte). A breve saranno consultabili on line le banche dati della sezione fotografie dell'Archivio relative al *Fondo Reiac*, *Fondo Acab-Antonello Branca*, *Famiglie laziali*, mentre gli altri fondi sono in via di inventariazione e trattamento per la catalogazione.

produttiva; il basso costo; la qualità dei prodotti realizzati; forme di lavoro collettivo”².

La digitalizzazione e la catalogazione del patrimonio dell’archivio avvengono su piattaforma xDams³, seguendo i modelli archivistici per la restituzione della storia dei contesti e dei legami con altra documentazione di ciascun fondo, dei soggetti produttori, utilizzando un tracciato specifico per la descrizione delle singole immagini fisse, le fotografie, in parte seguendo la normativa Iccd (scheda F 4.0), in parte secondo criteri biblioteconomici. Grazie a tale attività, recentemente è emerso un gruppo di fotografie, realizzato da Ansano Giannarelli in Algeria, durante il primo congresso mondiale dell’Associazione Internazionale dei Documentaristi (AID), svoltosi dal 25 febbraio al 1° marzo 1968⁴. Si tratta di un totale di 34 fotografie che fanno parte della serie denominata “Congresso dell’Associazione internazionale dei documentaristi di Algeri”. Qui pubblichiamo una selezione della raccolta.

L’associazione AID si costituì nell’ottobre 1964. Fu registrata in Belgio, grazie alle semplificazioni burocratiche adottate in questo paese e fu presentata in occasione del Mannheim Film Festival, in Germania. L’input era arrivato l’anno precedente dal cineasta Jør-

² Tra gli autori di film della Reiac (molti dei quali collaboravano anche con l’Unitefilm e con l’Asamo-Aamod ricordiamo P. Adriano, R. Alemanno, M. Andrioli, G. Bellecca, A. Cascavilla, P. del Bosco, L. Faccini, A. Frezza, M. Gandin, M. Ghirelli, A. Giannarelli, M. Mida, G. Murgia, P. Nelli, R. Polizzi, N. Risi, S. Scandurra, M. Scaparro, V. Sermoniti, V. Tosi, G. Turi, Al. Vergine, An. Vergine, C. Zavattini. Nel 1983 i materiali audiovisivi e parte della documentazione cartacea della società hanno iniziato ad essere depositati presso L’ARCHIVIO AUDIOVISIVO DEL MOVIMENTO OPERAIO E DEMOCRATICO. L’Archivio audiovisivo conserva anche l’archivio cartaceo della società di produzione, in corso di riordino. La documentazione cartacea riguarda la vita istituzionale della società. La maggior parte dell’organizzazione dei materiali rispecchia le attività della società, inerenti all’ideazione, la progettazione, la produzione e realizzazione dei film della Reiac e la loro diffusione, ovvero documenta le fasi dei processi produttivi dei film. Numerosi i carteggi di autori e attori. L’Archivio film della società è consultabile sul sito dell’Aamod: <http://patrimonio.aamod.it/aamod-web/film/IL800000239> (consultato a marzo 2022).

³ xDams è una piattaforma di gestione documentale XML web-based che consente di conservare, organizzare, condividere e valorizzare i patrimoni culturali archivistici di qualunque tipologia. Tra le poche ad avere sviluppato un tracciato e una architettura specifica per il trattamento dei beni audiovisivi.

⁴ *aa_reiac_algeri_1-34*. Sono di 24 negativi e 10 positivi, catalogati nella banca dati xDams, Fotografico. I negativi e i positivi sono consultabili in sede Aamod.

gen Roos e dall'italiano Gian Vittorio Baldi⁵, presidente dell'Istituto del Documentario Italiano (IDI), da lui fondato nel 1960⁶. Entrambi avevano convenuto sulla necessità di creare, a sostegno del cinema documentario, un'associazione internazionale "militante", di promozione del cinema documentario come strumento di conoscenza e di lotta.

Il dibattito sul cinema verità, sul ruolo sociale e militante del cinema, in grado di indagare, conoscere, denunciare la realtà, era attivo anche in Italia già dal secondo dopoguerra e la voce più forte e autorevole era stata e continuava ad essere quella di Cesare Zavattini.

Presidente della neo-associazione AID era John Grierson, vice-presidenti: Joris Ivens, Georges Rouquier e Richard Leacock. La segreteria operativa del nuovo ente era a Roma, all'interno dell'IDI, presieduto da Baldi⁷.

Grazie agli incontri dell'AID, che avvenivano soprattutto in occasione di festival europei, il confronto si era andato ampliando nei paesi di tutto il mondo. Il cinema, di non fiction in particolare, diventava, in anni di guerra fredda, sempre più strumento di militanza, di scoperta, di denuncia, baluardo a difesa e per la promozione della pace, sostegno alle lotte di liberazione dai domini coloniali in Africa, Asia, America Latina, arma nelle battaglie per la salvaguardia dei diritti civili, politici, economici dei lavoratori, per la diffusione della solidarietà internazionale, delle libertà dei popoli, cosiddetti "in via di sviluppo" ... e per tanto altro.

Al primo congresso internazionale AID, Joris Ivens spiccava quale figura tra le più importanti e mitiche nel panorama del cinema impegnato mondiale. Cesare Zavattini, insieme a numerosi autori italiani, emergeva come un altro faro, italiano, ma con una fama che andava diffondendosi in ambito internazionale, già punto

⁵ V. la nota biografica *Gian Vittorio Baldi* in «Treccani Enciclopedia online», consultabile online <https://www.treccani.it/enciclopedia/gian-vittorio-baldi/> (consultato il 7 settembre 2022).

⁶ V. la descrizione in ARCHIVIO CESENA CINEMA, *Fondo Gian Vittorio Baldi*, consultabile a <http://www.comune.cesena.fc.it/cesena-cinema/fondo-gian-vittorio-baldi> (consultato a marzo 2022). Il Fondo è attualmente in fase di riordino.

⁷ V. la voce di B. HOGIENKAMP, *Association Internationale des documentaristes*, in *Encyclopedia of the Documentary Film*, a cura di I. AITKEN, New York, Routledge, 2006, pp. 53-54.

di riferimento per tanti cineasti impegnati in diverse parti del mondo. Profetica, o forse potremmo pensare a una sincronicità, la scelta dell'anno per la manifestazione, il 1968; emblematica quella del luogo, l'Algeria, che in quegli anni, come discusso in altri contributi del volume, era "la capitale del terzo mondo".

Nelle fotografie, qui pubblicate, salta subito agli occhi la forma amatoriale del "servizio". Ansano Giannarelli con la sua macchina fotografica passeggiava con Zavattini e i colleghi per le strade e le piazze di Algeri, probabilmente durante una pausa lavori del congresso. Sembra proprio che il suo intento fosse quello di ritrarre per propria memoria amici, persone, bambini, momenti di svago, come si trattasse di una vacanza. Spiccano i ritratti di Cesare Zavattini e di registi quali Michele Gandin e Florestano Vancini. A distanza di decenni, ricostruendo il contesto storico e l'occasione, emerge altro.



Florestano Vancini ad Algeri, 1968

In una foto, in secondo piano, si coglie il volto sorridente di una giovane Marina Piperno⁸, tra le pochissime donne produttrici cinematografiche, impegnata, non solo in Italia, nella promozione di

⁸ V. una sintetica nota biografica *Marina Piperno*, in «Cinemaitaliano.info», consultabile online a <https://www.cinemaitaliano.info/pers/006342/marina-piperno.html> (consultato il 7 settembre 2022).



Marina Piperno e Michele Gandin ad Algeri, 1968

un cinema indipendente, aderente alla realtà, fondatrice e amministratrice della Reiac Film, moglie di Ansano Giannarelli all'epoca. Al congresso erano presenti anche altre figure femminili, come la cineasta francese, originaria della Guadalupa, Sarah Maldoror, in Algeria dal 1963 e assistente alla regia di Gillo Pontecorvo nel film *La battaglia di Algeri*. Impegnata nella rappresentazione delle lotte di liberazione delle colonie portoghesi, in particolare in Angola, Maldoror apprezzava molto Zavattini, ispirandosi al suo lavoro.

Ad Algeri si trovava anche Paola Scarnati, rappresentante dell'Unitefilm, dove lavorava come operatrice culturale militante, impegnata nella organizzazione, realizzazione e promozione del cinema documentario e di documentazione sostenuto dal Pci. Paola Scarnati ricorda molto bene quelle giornate e il carisma esercitato, oltre che da Ivens, anche da Zavattini sui tanti registi riuniti ad Algeri⁹.

⁹ Paola Scarnati ha poi fondato l'Archivio storico audiovisivo del movimento operaio, nel 1979, insieme a Zavattini e altri intellettuali, non solo registi, ente diventato fondazione culturale, tra il 1983 e il 1985, con una nuova denominazione: Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico.



Cesare Zavattini ad Algeri, 1968



Cesare Zavattini nei vicoli della Casbah

Le altre fotografie qui proposte si possono ricondurre alla vena umanistica del fotografo, un giovane Ansano Giannarelli, alla sua urgenza di documentare il reale, il quotidiano, il nuovo, il rinnovamento che coglie intorno a lui, nelle strade di Algeri. Stupisce la sua empatia, la sua capacità di emozionarsi, di fronte alla popolazione

algerina, in particolare per bambini e ragazzi mentre giocano, per uomini sorridenti al lavoro, commercianti, artigiani. Una rappresentazione che vuole restituire la vitalità, il fermento, il rinnovamento sociale e umano di un giovane paese, diventato indipendente dal dominio francese da pochi anni (luglio 1962). Un paese pronto a lanciarsi verso il futuro, modello di decolonizzazione e di lotta di liberazione per altri paesi africani.

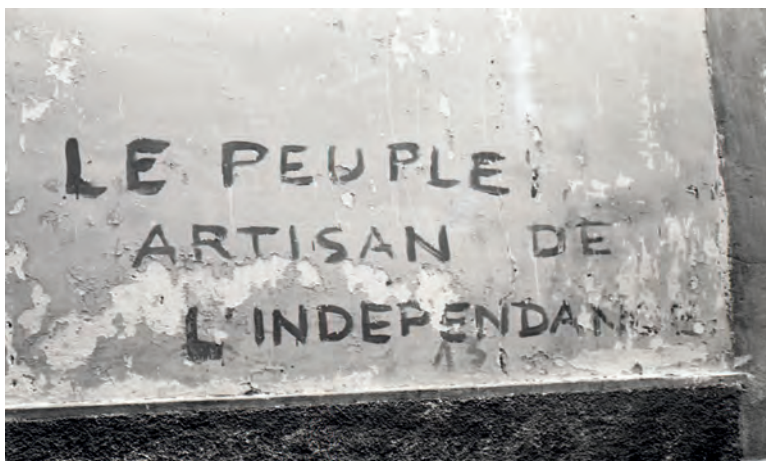


Bambini ad Algeri, 1968



Bambini ad Algeri, 1968

Tra le fotografie, pochi scatti sono dedicati agli slogan sui muri di Algeri che rievocano una lotta i cui eventi non sono ancora memoria, ma linfa vitale e presente nel popolo, rappresentato soprattutto dai bambini dai sorrisi smaglianti, che giocano in strada con pochi semplici oggetti, aquiloni, trottole, spaghi e biglie, creati da loro, quasi a sottolineare l'“artigianalità” della liberazione.



Il popolo artefice dell'indipendenza, Algeri, 1968



Bambini ad Algeri, 1968



Bambini ad Algeri, 1968

Nella maggior parte delle fotografie spiccano i ritratti di Cesare Zavattini, a cui Ansano Giannarelli, come molti autori italiani, produttori, cineasti presenti con lui ad Algeri, erano profondamente legati, non solo per le sue vulcaniche idee ispiratrici, ma soprattutto per gli aspetti umani di un personaggio eccezionale, fuori dal comune.

L'impegno internazionalista di Zavattini, nei confronti dei paesi in lotta per la decolonizzazione, risaliva a diversi anni prima e si era concretizzato anche in tutte le attività di Za, come affettuosamente chiamato dalle persone care e dai suoi accoliti, finalizzate all'exportazione del cinema verità, il cinema d'inchiesta, il cinema dal basso. Un processo iniziato alla fine degli anni cinquanta, per esempio a Cuba, dove Cesare Zavattini ebbe rapporti costanti con Alfredo Guevara, fondatore e direttore dell'ICAIC, l'Istituto Cubano de l'Arte y la Industria Cinematografica. L'Icaic diventò negli anni a seguire un modello per i centri di formazione cinematografica, di altri paesi, nati a mano a mano per produrre e raccogliere film, dotatisi di strutture tecniche per avviare una industria cinematografica africana. Un modello seguito per esempio nei primi anni sessanta in Guinea Bissau, dove fu fondato l'Istituto Nacional de Cinema e in Mozambico, con l'omonimo Instituto Nacional de Cinema. Presso l'Icaic si formarono gli stessi cineasti africani, guerriglieri di vari

paesi in lotta, che avrebbero avuto il compito di documentare le battaglie per la liberazione dai domini coloniali.

L'idea di un cinema "guerrigliero" era stata sposata quasi subito da Zavattini¹⁰, presa in prestito proprio dalla resistenza e dalle azioni dei guerriglieri in lotta per la decolonizzazione nei propri paesi. In Italia, il Cai - Comitato Anticoloniale Italiano ("uno dei primi centri delle attività del terzomondismo in Italia, sorto su iniziativa di Ferruccio Parri attorno a figure di esponenti della cultura e della politica")¹¹ fu protagonista, coinvolgendo anche Cesare Zavattini fino alla fine degli anni sessanta "delle iniziative di informazione e di solidarietà nei confronti dell'Algeria, ma anche delle prime mobilitazioni a favore dei movimenti di liberazione delle colonie portoghesi e dell'African Nationale Congress del Sudafrica (Anca)"¹². Nel 1962 Zavattini aderì all'Associazione Italia-Algeria, che si trasformerà, nel 1963, nel Comitato d'amicizia e d'aiuto col popolo algerino. Con l'indipendenza, l'Algeria iniziò a progettare la costruzione di un'industria cinematografica, di scuole e strutture di formazione per registi e tecnici per la nascita di un nuovo cinema

¹⁰ Nel 1959 in Italia, Zavattini aveva partecipato alla giuria del premio Resistenza organizzato dalla Città di Omegna che assegnò il primo premio al giornalista franco-algerino Henri Alleg, per il libro *La Questione*, (*La Question*, in Italia tradotto con *La Tortura* (Torino, Einaudi, 1959), Torino, Einaudi, 1959).

¹¹ Cfr. M. LANZAFAME - C. PODALIRI, *Zavattini e l'Africa. Tracce e piste di ricerca, in Zavattini oltre i confini. Un protagonista della cultura internazionale*, a cura di A. FERRABOSCHI, Reggio Emilia, Corsiero Editore, 2019, pp. 129-148. Il Comitato anticoloniale italiano - Cai, «fondato a Roma alla fine degli anni Cinquanta (presumibilmente nel 1958) allo scopo di svolgere attività in difesa dei diritti all'indipendenza e alla libertà dei popoli africani, asiatici e americani. Membri del consiglio direttivo del Comitato, al gennaio 1961, sono Pasquale Bandiera, Ugo Bartesaghi, Giorgio Bassani, Arrigo Boldrini, Carmelo Carbone, Alberto Carocci, Giulio Cerreti, Carlo Levi, Lucio Luzzato, Oscar Mammì, Giacinto Militello, Giuliano Pajetta, Ferruccio Parri, Leopoldo Piccardi, Giovanni Pieraccini, Fernando Santi, Paolo Sylos Labini, Maurizio Valenzi, Paolo Vittorelli, Elio Vittorini, Bruno Zevi. Membri della segreteria del Comitato sono, alla stessa data, Dina Forti, Emilio Lo Pane, Lamberto Mercuri. In seno al Comitato anticoloniale italiano sorge nel gennaio 1963 il Comitato d'amicizia e d'aiuto con il popolo algerino, a cui tuttavia aderiranno solo alcuni degli aderenti al Cai», (ARCHIVI DELLA RESISTENZA, *Comitato anticoloniale italiano*, in ArchoS Sistema integrato dei cataloghi d'archivio, Biografie, consultabile a http://www.metarchivi.it/biografie/e_bio_vis.asp?id=47 (consultato il 7 settembre 2022). Sul Cai v. anche il contributo di Erica Bellia in questo vol..

¹² M. LANZAFAME - C. PODALIRI, *Zavattini e l'Africa...*, cit. p. 135.

algerino: «L'Algeria rappresenta, negli anni successivi all'indipendenza nazionale, uno snodo fondamentale per le lotte anticoloniali africane. L'Algeria offre supporto logistico, militare ed organizzativo ai movimenti di liberazione che aprono le proprie rappresentanze e che utilizzano la sede algerina come base per le iniziative diplomatiche e i rapporti con i paesi europei ed in particolare con l'Italia. Ad Algeri trovano accoglienza leader dei movimenti di liberazione africani come Agostinho Neto, Amilcar Cabral, Mario de Andrade, Marcelino Dos Santos, così come importanti esponenti dell'African National Congress del Sudafrica. In Algeria, molti militanti dei movimenti di liberazione ricevono una formazione militare ... e cinematografica Algeri diviene quindi un crocevia fondamentale per la costruzione dei rapporti tra gli attivisti terzomondisti europei e i movimenti di liberazione africani»¹³.

Il congresso dell'AID ad Algeri nel 1968 è stato dunque un'occasione importante per il gotha del cinema documentario militante italiano e internazionale: Cesare Zavattini, con molti diversi autori italiani vi partecipò per presentare innanzitutto un progetto di Cinegiornali con lo sguardo dal basso, quali strumenti di indagine snelli, efficaci, rapidi e concisi, a cui tutti, anche non professionisti di cinema, avrebbero potuto partecipare, contribuire, esercitando il proprio sguardo consapevole sul mondo e il proprio diritto ad esprimersi ... si trattò, ad Algeri, di presentare un progetto di un cinema con nuove forme. Accanto ai Cinegiornali, in quelle giornate furono presentati numerosi altri film. Scrive Loris Gallico, corrispondente da Algeri in quei giorni: «La partecipazione italiana al convegno è stata rilevante: oltre al Cinegiornale sono stati presentati molti nostri film di avanguardia. Citiamo tra essi il cortometraggio *Radiografia della miseria*, di Piero Nelli, con testo di Leonardo Sciascia, che denuncia la situazione della Sicilia nel 1967...; *Morire gratis*, di Sandro Franchina che, più vicino a certe esperienze francesi, ha qui avuto una lietissima accoglienza. Di Giorgio Turi sono stati presentati *Viaggio* e *Non permetterò*, un interessante saggio in cui si utilizzano immagini prese dalla realtà e fondi sonori tolti dalla TV e dal cinema, per elaborarli restituendo loro il significato più profondo, che si orienta contro la guerra, per la vita. Carlo Di Carlo ha portato efficacemente allo schermo *Atto senza parole 2*, di Samuel Beckett. Con *Onagre* di Celestino Elia, *l'Incosciente si ribella* e *Organum multipulum* di

¹³ *Ibid.*, p. 142.

Alfredo Leonardi, si sono manifestati altri aspetti avanguardistici del nostro cinema. *La legge della vendetta*, forte denuncia della situazione in Sardegna, e *Tokende* di Ansano Giannarelli, hanno chiuso la serie delle proiezioni italiane, iniziate nella prima giornata, con l'omaggio a Cesare Zavattini»¹⁴. Al congresso non erano presenti solo i cineasti legati alla Reiac, ma anche quelli militanti nella Unitelefilm (UTF) e tra questi non si esclude la partecipazione di Ennio Lorenzini, sebbene fonti certe, al momento, non lo attestino. Non si trattò solo di far conoscere i Cinegiornali di ispirazione zavattiniana¹⁵, ma anche quelli prodotti dalla UTF, i cinegiornali di Terzo Canale, altro esperimento di cinema militante, fatto da professionisti in tal caso, legati al PCI, a cui lo stesso Zavattini, in quegli anni, guardava con grande interesse.

Ad Algeri fu proiettato il secondo numero dei Cinegiornali di Terzo Canale, con i "servizi", scelti per affinità tematiche con le problematiche e le questioni sociali della "giovane" Algeria. La prima attualità era sulla guerra in Vietnam, dove si rievocava in particolare Dien Bien Fu, con la sconfitta dei francesi nel 1954, ad opera del generale Giap. Seguiva un'attualità sul terremoto in Sicilia nel 1968 e sulle catastrofiche conseguenze sociali. Altra attualità era sulla lotta degli studenti in diverse università in Italia, per finire con una satira sul presidente americano Lindon B. Johnson¹⁶.

¹⁴ L. GALLO, *Felice esordio del Cinegiornale Libero*, in «l'Unità», 3 marzo 1968, p. 6.

¹⁵ Tra il 1967 e il 1970 Zavattini era impegnato nella diffusione internazionale dei Cinegiornali Liberi, non solo in Africa, ma anche in numerosi altri paesi. Il *Cinegiornale Libero di Roma n. 1* (1968), è visionabile online a <https://youtu.be/yaTG20pF1HI?t=41> (consultato il 7 settembre 2022).

¹⁶ Nel dettaglio, come specificato nella scheda descrittiva nel catalogo film dell'AAMOD: «Il Cinegiornale contiene immagini relative a quattro temi: 1. "Vietnam - Guerra di popolo": analisi dell'attuale battaglia che infuria, con breve cenno storico sulle cause che hanno determinato la situazione odierna. 2. "Sicilia - L'inganno della pietà": interviste nelle zone terremotate e alla periferia di Palermo dove i senza tetto hanno occupato le case popolari in attesa dell'assegnazione di una abitazione. 3. "Giovani - L'università scoppia": universitari milanesi della Cattolica e della Statale parlano delle rivendicazioni e delle lotte che si stanno conducendo in tutti i principali centri di studio italiani contro il piano Gui sulla riforma universitaria e per una maggiore democrazia nei luoghi di studio, per una nuova cultura. 4. "U.S.A. Johnson Parade": breve cartone animato sul presidente Johnson.» (AAMOD, FILMOTECA E VIDEOTECA, *Cinegiornali liberi, Cinegiornale Libero di Roma n. 1*, scheda consultabile online <http://patrimonio.aamod.it/aamod-web/film/detail/IL8200001753/22/cinegiornale-libero-roma-n-1.html?startPage=0&idFondo=IL8000000214> (consultato il 7 settembre 2022)). Il Cinegiornale è visionabile anche online a [206](https://www.you-</p></div><div data-bbox=)

La collaborazione tra Zavattini, con il suo progetto dei Cinegiornali Liberi, e la Unitelefilm, che produceva contestualmente Terzo Canale si stava concretizzando proprio in quel periodo, come ricorda Paola Scarnati: «I cinegiornali Liberi coincidono con quel grande evento mondiale e italiano che fu il 1968 [...]. E sempre nel PCI di quell'anno si manifestò anche una particolare sensibilità verso il problema dell'informazione e della comunicazione attraverso le immagini in movimento del cinema e della televisione; Questa tendenza positiva a un rinnovo delle forme di comunicazione audiovisiva comportò due conseguenze concrete. La prima conseguenza fu che l'Unitelefilm dette vita a una sorta di periodico cinematografico denominato Terzo Canale [che si poneva in modo polemico ai due canali televisivi della Rai di allora, ndr], da diffondersi in quel circuito alternativo che la sinistra in Italia aveva costituito nel corso degli anni e che utilizzava come punti di proiezione le sedi politiche, le case del popolo, le sedi sindacali [...]. La seconda conseguenza fu che l'Unitelefilm offrì la sua collaborazione all'iniziativa dei cinegiornali liberi che Zavattini aveva lanciato: una collaborazione che si manifestò sotto il profilo produttivo [...]»¹⁷. Ecco dunque spiegata la presenza ad Algeri di entrambi i progetti, dei Cinegiornali Liberi e di Terzo Canale, oltre che di società di produzione quali la Reiac, con la quale Zavattini collaborava insieme a tanti cineasti a cominciare da Ansano Giannarelli, fondatore con Marina Piperno e Piero Nelli della nota società¹⁸. Furono dunque proiettati molti film di italiani in quelle giornate, la cui scelta è stato il frutto di una posizione anticoloniale del cinema italiano, che prefigura quello post-coloniale successivo, anticipando molti degli studi accademici successivi, soprattutto di

[tube.com/watch?v=B_1m-cP87VQ](https://www.youtube.com/watch?v=B_1m-cP87VQ) (consultato il 7 settembre 2022).

¹⁷ V. V. DI BITONTO - P. SCARNATI, *I cinegiornali liberi nell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico*, in *Cinenotizie in poesia e prosa. Zavattini e la non fiction*, a cura di T. MASONI - P. VECCHI, Torino, Lindau, 2000, pp. 130-131.

¹⁸ Ansano Giannarelli e Piero Nelli, per la Reiac Film, hanno realizzato tra il 1965 e il 1967 alcuni preziosi documenti filmici sulla situazione politica e sociale in alcuni paesi africani, dopo la guerra di liberazione, tra cui *Dakar è una metropoli*, *Il bianco e il nero*, *Noi siamo l'Africa*, *Tokende!*, *Labanta negro!*, *L'asfalto nella giungla*. Le banche dati del *Fondo Reiac* sono consultabili online nella banca dati dell'Aamod: filmica a <http://patrimonio.aamod.it/aamod-web/film/IL8000000239> (consultato il 7 settembre 2022); storico-cartacea a <http://patrimonio.aamod.it/aamod-web/documenti/IL0000000005> (consultato il 7 settembre 2022).

area anglosassone e americana. Ma bisognerà aspettare gli anni ottanta... nel frattempo, il cinema anticipava¹⁹.

Non resta che ricardarlo ancora... In Italia, Zavattini già da tempo «portava avanti l'idea di un cinema diretto, basato sul contatto fisico con le cose, un canovaccio morale prima che politico, che facesse piazza pulita della borghese ideologia del soggetto e della sceneggiatura»²⁰. Il Cinegiornale della Pace del 1963 aveva anticipato i temi e le forme trattati nel 1968 ad Algeri... I successivi Cinegiornali Liberi riprenderanno da quel primo numero per spingersi oltre. Per Zavattini la macchina da presa doveva diventare una vera e propria arma, strumento di analisi, di intervento e trasformazione sociale. Un cinema non più istituzionale, di finzione, realizzato da grandi produzioni, ma un cinema di guerriglia, a basso costo, di urgenza, immediato. Zavattini e numerosi altri autori in Italia (Silvano Agosti, Marco Bellocchio, Liliana Cavani, Giuseppe Ferrara, Michele Gandin, Ansano Giannarelli, Ugo Gregoretti, Carlo Lizzani, Pier Paolo Pasolini, Ettore Scola, Gillo Pontecorvo, Citto Maselli, i fratelli Taviani, Gianni Toti, Florestano Vancini, solo per citarne alcuni) dibattevano su “un fare cinema al di fuori del cinema”, dal basso, aderente al reale ... In una celebre intervista di Ugo Gregoretti a Cesare Zavattini, del 1968, Za con il progetto dei Cinegiornali militanti, promuoveva queste idee rivoluzionarie, fonti di ispirazione per generazioni successive di cineasti e filmmaker fino ad oggi. Ugo Gregoretti e Zavattini raccontano la proposta di un cinema nuovo, quello de *I Cinegiornali Liberi*²¹: La sua

¹⁹ Presso l'AAMOD sono custoditi molti documenti filmici provenienti da tutti i continenti relativi al periodo della decolonizzazione. Chi scrive ha ricostruito una filmografia dei film sull'Africa (1956-1989) presso l'Aamod: cfr. L. CORTINI, *Filmografia ragionata dei film sull'Africa (1956-1959) conservati presso l'Aamod*, consultabile anche on line a <https://www.aamod.it/2022/01/13/filmografia-ragionata-dei-film-sullafrica-1956-1989-conservati-presso-laamod-di-letizia-cortini/> (consultato il 7 settembre 2022).

²⁰ Si ascolti l'intervento di C. Úva, *Contestazione generale: i cinegiornali liberi di Zavattini e quelli degli studenti*, al convegno di studi “Il potere dell'utopia. Arti, cultura e immaginario del Sessantotto”, Parma, 26-27 ottobre 2018, organizzato dal Centro studi movimenti di Parma, registrato e pubblicato integralmente online dal Centro Studi Movimenti Parma a <https://youtu.be/fZLRkatAjug>, (consultato a marzo 2022).

²¹ Su «Cesarezavattini.it» si trova una scheda sul cinema di Cesare Zavattini ed una sezione dedicata ai cinegiornali liberi, consultabile a <http://www.cesarezavattini.it/Sezione.jsp?idSezione=11#:~:text=I%20Cinegiornali%20liberi&text=L'idea%20dei%20Cinegiornali%20liberi,del%20PCI%2C%20%E2%80%9CRinascita%E2%80%9D>. (consultato il 7 settembre 2022).

utopia dei Cinegiornali Liberi prende avvio da un precedente sogno, dal primo Cinegiornale della pace, del 1963, alla cui realizzazione avrebbero dovuto partecipare non solo autori di cinema, ma chiunque nella società avesse avuto qualcosa da dire, da documentare, da contestare (compreso il cinema stesso), da rivendicare, da denunciare, quindi da cambiare. Nei Cinegiornali liberi si trova una serie di parole d'ordine suggerite da Zavattini: «Un cinema di tanti per tanti, non di pochi, di casta, ma un cinema per tanti; un cinema continuo; non più un cinema che ha le intermittenze o un tipo di ritmo determinato dagli interessi dell'industria e dagli interessi del potere; un cinema di guerriglia, perché è un vero e proprio cinema che ha dei punti di contatto perfino con la cospirazione [...] nel senso di protesta, di contestazione, di critica a tutte le forme oppressive e chiamiamolo anche un cinema a costo zero, e questo lo si capisce subito [...]. [Dunque] un cinema continuo, un cinema subito, un cinema insieme, un cinema deliberatamente politico, con le responsabilità soprattutto senza le mediazioni della politica tradizionale...»²².

Un'idea di cinema, dunque, che poteva essere proposta, esportata, proprio nei paesi liberi, o in procinto di esserlo, dal dominio coloniale: un cinema strumento di trasformazione e rinnovamento anche e soprattutto per le società africane indipendenti, o in lotta per diventarle. Era la speranza che un'altra storia fosse possibile in Africa, grazie all'esempio dei popoli liberi, in grado finalmente di vivere direttamente la politica, organizzare la propria società senza mediatori né dominatori. Il cinema impegnato di quegli anni voleva essere lo strumento apripista.

²² Il film è visionabile online a <<https://youtu.be/KGBWZ7M4s2M>>. Il progetto dei cinegiornali liberi fu anticipato dal primo Cinegiornale ideato da Cesare Zavattini proprio dedicato al tema della pace, del 1963, visionabile online a <https://youtu.be/qUICqgExfRs?t=6>. Ecco dunque, da un'intervista rilasciata ad Ugo Gregoretti nel 1968, questa idea, che probabilmente presentò in tal modo anche ad Algeri: «È una finalità, quella dei Cinegiornali liberi, prima di tutto politica. Nasce con il bisogno di fare della politica, cioè di intervenire nella politica, in un modo determinante, assumendo delle informazioni.... Che fino a oggi noi riceviamo dagli altri [...] Si tratta di un tipo di cinema che può essere interrotto. Cioè io faccio un tipo di cinema non per finire un film [...] Posso anche, ad un certo punto, raggiunta un certo tipo di verità, interrompere il cinema perché quella esperienza che con il mezzo cinematografico sono riuscito a captare, a svelare, mi fa compiere una certa azione, che non ha più niente di comune con il cinema [...]» (*Ugo Gregoretti e Cesare Zavattini sui Cinegiornali liberi – ottobre 1968*, visionabile online a <https://youtu.be/KGBWZ7M4s2M>).



Il panettiere e la sua bambina, Algeri, 1968

Le fotografie di Giannarelli ci restituiscono nei ritratti colti soprattutto in esterni, volti assorti, seri, riflessivi, consapevoli – si vuole azzardare – del proprio ruolo in questo tipo di cinema. Si tratta di registi, già citati, quali Florestano Vancini, Michele Gandin, naturalmente Cesare Zavattini. Osservando proprio le immagini che ritraggono quest'ultimo, mentre osserva le persone, i paesaggi panoramici della città e dei dintorni, ci sembra di sentire anche la voce, al suo ritorno in Italia, con le seguenti dichiarazioni estetiche e poetiche sul cinema e sul senso delle giornate ad Algeri:

«La mia visita ad Algeri è stata brevissima e intensissima. Non riesco a distinguere nettamente gli elementi razionali da quelli emotivi. Potrei perfino credere di non esserci stato e che le immagini che mi si agitano dentro sono quelle del mito, di una Algeri che ho per tanto tempo desiderato di conoscere. Ma sì, ci sono stato davvero, e sono uomini [e bambini, ndr] in carne ed ossa quelli che ho incontrato, quei giovani algerini che in un piccolo cinema mi guardavano mentre parlavo e avvertivo nei loro occhi molte domande, alcune delle quali avanzate e severe. Cercavo di essere disinvolto e non era facile. Quei giovani avevano impiantato un discorso in cui ciascuno cineasta è chiamato alla [sic] redderationem non tanto nei confronti della storia del cinema quanto della storia dell'uomo moderno. Non è il cinema che ispira la vita, è la vita che ispira il cinema. Questa concretezza, questo impegno che finirà per rivoluzionare sia la ide-

azione che il consumo del prodotto cinematografico era esplicita sia nei giovani algerini [sic] della Cinémathèque, sia negli anziani che si erano riuniti al Congresso dell'A.I.D.»²³.



Cesare Zavattini ad Algeri, 1968



Cesare Zavattini ad Algeri, 1968

²³ in ARCHIVIO CESARE ZAVATTINI, *Carte Zavattiniane, Serie Convegni-Eventi*, Za CE 16/4. Anche in M. LANZAFAME - C. PODALIRI, *Zavattini e l'Africa...*, cit., p. 146.



Cesare Zavattini e Michele Gandin ad Algeri, 1968



Cesare Zavattini e Florestano Vancini ad Algeri, 1968



Bambini algerini al tramonto, 1968

LES MAINS LIBRES,
UN FILM RISCOPERTO

Les Mains libres/Tronc de figuier

Testo del commento¹

*...Noi siamo Algerini, rifiutiamo nelle nostre terre
ogni forma di razzismo, di oppressione e lavoriamo
per la realizzazione dell'uomo e l'arricchimento dell'umanità*
F. Fanon

Mare e deserto

In principio era il mare: il risveglio di un intero popolo, l'alba di un nuovo mondo nato nella lotta. E la casbah d'Algeri, focolaio della Resistenza, si estendeva dalle colline fino al porto rumoroso e febbricitante. Verso quel porto dove si sviluppa il futuro, fiore all'occhiello dell'Africa aperta ai venti del mondo.

26 ottobre 1962. Arrivo del Kairouan da Marsiglia.

Cacciati dalle loro terre dal destino avverso, tornano ora liberi e fieri nel Paese ritrovato: «L'esilio ha ferito il mio cuore e lo accetto. Ho corso fin troppo alla ricerca di Paesi».

«Salute ai santi della mia regione, torno nel mio Paese per viverci e lavorare». Appena ieri, è nata la libertà, ma bisogna consolidarla, spiegarla e rafforzarla ogni giorno. La rivoluzione comincia con i problemi che vanno affrontati di petto con esigente chiarezza e acuta coscienza. Di nuovo, l'Algeria si trova sola con sé stessa ad un bivio alla soglia del destino, con i suoi due volti dove si affrontano e intrecciano le linee dell'avvenire: due universi, due mondi, due attitudini, la modernità e la tradizione, da integrare e unire.

«La condotta corre dal mare al deserto. Un legame vivo, fonte di ricchezza e di una mutazione profonda e necessaria. Per la parte Nord ci sono attualmente settantuno pozzi trivellati di cui sessanta

¹ Traduzione dal francese di Artis Project. Frasi in arabo desunte dalla versione restaurata dalla Fondazione Cineteca di Bologna.

in funzione. Il totale della produzione del Nord è di cinque milioni di tonnellate l'anno. Per la parte Sud ci sono attualmente ottantuno pozzi trivellati di cui settanta in funzione. Il totale della produzione del Sud è di sette milioni di tonnellate l'anno. Il che vuol dire che la produzione totale di Hassi Messaoud è di dodici milioni di tonnellate l'anno. Per il momento l'Algeria detiene il quarantacinque per cento delle azioni della SN Repal».

«In termini di produzione avete prospettive di aumento?».

«Sì, la nostra realizzazione più recente è la reiniezione: reinietteremo il gas combusto che attualmente è contenuto nelle torri aumentando così il coefficiente di recupero lordo. Questo ci permetterà di recuperare una maggior quantità di petrolio».

Vicino a questo pozzo petrolifero c'è un potenziale enorme; un varco, una finestra sul progresso: il Sahara, con il suo millenario problema: l'acqua. I problemi del deserto sono commisurati ai suoi spazi svuotati, aperti a una sete essenziale e profonda, più imperiosa di quella che prosciuga pozzi e gole. Perché la terra cambi e si trasformi occorre alleviare un'altra sete, quella che hanno, senza neanche conoscerla, i bambini. Villaggio nel deserto. Villaggio bruciato dalla sabbia e del sole. Come questo qui, vicino Ouargla, dove il tracoma e le mosche si posano sugli occhi torturati dei bambini come una maledizione celeste. Qui si trova quell'Algeria in cui tutto è ancora da fare, pensare, progettare e costruire. Un'Algeria in parte dimenticata, talvolta sconosciuta, che deve inventarsi, rivelarsi a sé stessa, uscire dall'immobilismo e dalla stagnazione. Un deserto dove le palme necessitano un lavoro incessante, duro e accanito; dove giovani e adulti combattono in maniera arcaica e tenace contro la sabbia che invade le gerle contenenti le loro ricchezze. Ghardaïa con il suo mercato: qui tutto si calcola con rigore e parsimonia imposti da un'economia arcaica all'interno della quale ognuno produce ciò che a malapena gli consente di sopravvivere. Il mercato di Beni Isguen è incredibile: gli oggetti più eterogenei e sorprendenti sono proposti ad acquirenti che non comprano mai. Un'immagine suggestiva di un'economia chiusa che gira a vuoto. Deserto. Nomadi, uomini dei grandi spazi in eterno cammino. Calma e silenzio, sabbia e sole. La carovana attraversa le dune ballerine. Fanno delle loro tende dei luoghi di riposo. Il camion li porta al grande pozzo. Subito, il petrolio li introduce nel sistema economico moderno, li avvia a tecniche a loro sconosciute, impone nuovi comportamenti, trasforma a poco a poco paesaggio e uomini: le loro usanze e tradizioni, la loro

mentalità, la loro visione del mondo e del tempo. Innesta una nuova dimensione e prepara ai cambiamenti del domani. Mette l'uomo di fronte a situazioni, esperienze e preoccupazioni nuove. A poco a poco gli uomini iniziano ad aver bisogni e aspettative diverse, perché all'ufficio di collocamento non è sempre facile riuscire a trovare un impiego. In principio erano il mare e il deserto. La condotta corre dal mare al deserto come un legame vivo, speranzoso per l'avvenire di un intero popolo, grande per i suoi sacrifici e che la demenza e l'odio non sono riusciti a radicare.

La lotta

5 luglio. Gioia del mio popolo dagli occhi ardenti. Gioia del mio popolo trasfigurato dalla libertà esplosa su centinaia, migliaia di volti sconvolti da un'emozione intensa e violenta come un fiume che rompe la sua diga e dilaga in una marea ruggente.

El Goléa. El Goléa distrutta. Dov'è la civiltà e dov'è la barbarie? Le pietre silenziose portano il marchio dell'impostura e della menzogna, testimoniano la grandezza di coloro che civilizziamo attraverso le armi e sangue: questo gridano gli incendi e i massacri di massa, il genocidio e i crimini perpetuati in nome della civilizzazione. Il Duca d'Orléans. La sua famiglia. Il suo clero. I suoi banchieri. I suoi amministratori. I suoi generali e i suoi soldati. I suoi coloni. Ecco qua la galleria dei primi apostoli della civilizzazione. Epopea del popolo in lotta. Vene profonde in cui scorre il sangue della Resistenza. Cuori vibranti e generosi che battono il ritmo di assalti e cavalcate. Abd el-Kader. Boumezzrag El Mokrani. Mohamed Larbi Ben M'hidi. Questa casa di torture offerta agli occhi del popolo riunito è l'abiezione di una certa civilizzazione che credeva di avere una missione e non ne aveva alcuna. È anche la dignità di un Terzo Mondo che inventa e costruisce un nuovo tipo d'uomo, sulla misura della libertà di questo secolo bruciante. Segno odiato dell'incubo, della derisione e dell'abbruttimento di un universo dove l'omicidio premeditato e concordato freddamente, e il terrore ora divenuto legge, vengono riconosciuti come eroismi. All'alba dell'Indipendenza un vento di morte e follia soffia sulle città apocalittiche: è il regno della violenza per la violenza.

2 aprile 1962. Il commando Oas attacca Douar. A Douar, un commando ha ucciso cinque musulmani e ne ha feriti tre. 16 aprile 1962. Il nostro amico Norbert è stato assassinato per strada. 22 col-

pi dilaniano il corpo, un caricatore intero. Migliaia di musulmani l'hanno scortato al cimitero.

22 maggio 1962. Un opuscolo OAS del 4 maggio: "Tutti i musulmani che abitano nei quartieri dovranno traslocare entro ventiquattro ore. Tutti i musulmani che circolano nelle città europee saranno abbattuti senza riserve. Boicottaggio di tutti i negozi di proprietà musulmana". In risposta, l'FLN ha stampato volantini che invitano alla calma e alla pazienza. La vigna occupa quattromila chilometri quadrati sui due milioni e duecento mila del territorio algerino: quattrocento mila ettari delle migliori terre del Nord del Paese dove vive la maggior parte della popolazione. Sette milioni di Algerini davanti a 400 mila ettari che, secondo i decreti di marzo, appartengono al popolo. Tutto il settore dell'agricoltura nazionale, altamente meccanizzato, pone una certa quantità di problemi, tra cui quella della riforma in basi ai dati specifici del Paese, che non è poco. Queste sono terre ricche dove le entrate sono quattro o cinque volte superiori a quelle del grano. Terre occupate inizialmente dai coloni, attraverso il meccanismo dell'esproprio per ragioni di utilità pubblica con presa in carico immediata. Grazie a questo sistema e al senatoconsulto del 1863 che consolidava i primi espropri, tale Borgeaud, un colono della peggior specie, ottenne dei domini immensi. Oggi, il suo regno è nelle mani dei contadini.

«Sapete, la sera, quando si vedevano le luci illuminare l'interno del castello, non succedeva perché la famiglia Borgeaud vegliasse sulle sue terre, ma perché c'era un vero e proprio Stato Maggiore dell'OAS, un via vai d'affari. D'altronde, egli era una persona molto discreta: faceva il suo giro per i cantieri tutte le mattine, controllava tutto ciò che non andava, ma non diceva niente: appena vedeva qualcosa che non tornava faceva intervenire i suoi direttori e amministratori. Se notava un lavoratore tagliare un ceppo di vite o un albero non diceva niente, ma chiamava subito il direttore e lo mandava sul posto per bastonare l'uomo, per punirlo o per togliergli la quindicina. Ma per il castello abbiamo deciso di tenerlo come museo... sarà un museo del colonialismo, diciamo così. Nulla dev'essere spostato, tutto deve restare al suo posto, tutte le sue cose... vede, conserviamo anche il busto di Borgeaud. Lo conserviamo a completezza di questo nostro museo. Non faremo com'è stato fatto ad Algeri, ovvero distruggere i busti già presenti, come quello del Duca di Orléans, eccetera. Noi lo conserviamo per avere un museo

completo e in questo modo, facciamo ridere i nostri bambini quando lo vedono». Terra lavorata. I guelta sono chiusi su loro stessi in un'organizzazione tribale della vita collettiva, dove all'onnipotente patriarca deve sostituirsi un uomo portato democraticamente a capo della comune, diventata ora la preoccupazione di ognuno. Allora, un potere più potente di quello del sangue unirà degli uomini nuovi. Questi granai comunitari sono ai margini di due mondi. Attestano l'esistenza e la sopravvivenza dell'antichità portando con loro i germogli e i segni del nuovo. Un domani il comune si edificherà non solo per la sua sopravvivenza, ma per uscire una volta per tutte dal mondo arcaico che non è più in grado di soddisfare le esigenze dello sviluppo.

Lungo i sentieri in salita la terra ha dato tutto. La terra smossa, pezzo a pezzo, dall'alba al tramonto, con cura, amore, pazienza. La terra sfinita da infinite braccia che le fabbriche aspettano e che il mare ha preso con sé.

"Mi dicono che è disoccupato, ma il mio cuore non vuole crederci. È andato a lavorare, il buon Dio lo aiuterà". Abbassa gli occhi e piange. Si è promessa di non indossare più gioielli.

La terra ha dato tutto. Smossa dall'alba al tramonto. Terra alla quale si attacca perché è divenuta parte di lui, scavata con lo stesso aratro usato dai suoi antenati. Sono sempre presenti, su questa terra bagnata dal sudore e dal sangue, i loro ricordi spesso rievocati: Sidi Mohamed Ben Youssef dice che Sidi Abderlrahmen lega un leone con una mucca e poi se ne va. Mohamed Ben Youssef gli dice: "Attento, il leone mangerà la mucca". Adbelrahmen dice: "Non preoccuparti, va bene così". Ma il giorno dopo scopre che la mucca ha mangiato il lupo. Il leone è stato mangiato dalla mucca! Lui esce e Ben Youssef lo riporta indietro.

"Salute a Te che sei potente e che hai lasciato qui leggende. Oh Dio sù con me, O Sidi Ahmed Al Ouanis, noi siamo qui a pascolare nella mano dell'Altissimo. Ecco che lavoriamo nelle mani dell'Altissimo. Ti aspettiamo, oh Dio, senza disperazione".

Ecco quello che il Roumi non è mai riuscito a distruggere: l'anima profonda delle nostre campagne. I suoi sacrifici e le sue offerte, riti e credenze incrollabili. Elemento di resistenza ad una civilizzazione che si credeva unica. L'unico modello e l'unica cultura. Qui risiedono le fondamenta del nostro popolo: vicinanza ad un mondo invisibile; presenza discreta di un santo che veglia su ogni membro della famiglia e su ogni famiglia della tribù. Il mondo dei morti si

fonde con quello dei vivi. Qui si trovano i reali problemi, perché non può esserci un futuro senza che nascano nuove credenze, senza che questo universo chiuso, ai margini del progresso, esca dalla notte. Le prospettive delle opzioni dinamiche sono state definite: si tratta di dedicarsi pazientemente al proprio compito, in modo da far emergere il nuovo spirito. È la condizione di ogni evoluzione e di ogni passo avanti.

La libertà

«Siamo venuti qui oggi dopo la campagna informativa su tutto il territorio algerino. Oggi, io penso che tutti voi abbiate capito il senso dell'autogestione. L'autogestione è nata nel 1962, ma il governo ha studiato questo problema ed ha emesso che decreti che saranno validi in eterno. È necessario che ognuno di voi prenda coscienza che grazie ai decreti di marzo 1963 il contadino algerino, che ieri era schiavo del colono dell'Est, oggi è libero su queste terre. Adesso, io chiedo a coloro che si sentono in grado di assumersi una responsabilità nel consiglio consultivo di alzare la mano. In questo modo serviranno i loro fratelli. Dopo, voterete in tutta libertà. Ora siete diciassette. Grazie. Fratelli, vi chiedo di avvicinarvi a me. Avanzate su! Avete davanti a voi i candidati, adesso chiameremo per nome ognuno di loro affinché possiate riconoscerli. Ecco il primo: Bouras Boudjema. Il secondo: Gacef Lab Mohamed». «Bene signore, noi ci fidiamo di colui che si è presentato, ma non sa né leggere né scrivere. A cosa può essere utile?».

«Certo, ci servono persone che sappiano leggere e scrivere per amministrare bene, leggere le istruzioni che riceveremo... ma dovrete anche scegliere delle persone sincere di cui vi fidate e che conoscano l'agricoltura. Riprendiamo. Il terzo fratello: Zeggagh Tahar. E adesso passiamo al voto, vi spiego in che modo dovrete votare: ogni lavoratore dovrà passare davanti all'urna, noi gli daremo tre fogli. Per votare sì, si depositerà il foglio bianco; per votare no, si depositerà il foglio blu; per l'astensione, questo foglio bianco con delle diagonali». Il diritto di voto, di portare alla testa del gruppo chi è considerato più adatto a responsabilità tanto importanti, è il primo atto di una libertà conquistata a caro prezzo. È quindi con solennità ed emozione che si adempie al compito, non senza la sorpresa di essere sia causa che effetto in una vita in cui si era sempre stati considerati oggetto,

un tronco di fico portato a bastonate al seggio elettorale. È grazie alla volontà di questi uomini che si costruisce la vera democrazia. Un comitato di gestione non è solo un'impresa economica di tipo rivoluzionario, ma deve essere anche un crogiuolo di vita attiva, di cultura e riflessione. Cos'è la libertà senza il potere di conoscere ed imparare per agire meglio, uscire dalla povertà, scongiurare la miseria? Eccoli affrontare le incombenze pratiche, le preoccupazioni e i pensieri di ogni giorno. Tutti responsabili, tutti coinvolti. Perché la gestione dell'area e delle terre è compito di tutto il gruppo e non di un singolo individuo. Ognuno deve partecipare, dare il suo punto di vista. Pensare ai trattori, di cui è così difficile trovare i pezzi, ai materiali da preservare e pulire con estrema cura e attenzione come se fossero di proprietà. I primi anni di lotta, dalla prigione di Nantes al comitato direttivo, si è imparato ad affrontare i problemi alla dura scuola della responsabilità e dell'azione. Adesso i problemi e le difficoltà sono come montagne: le difficoltà quotidiane. Pensare a tutto, calcolare, riflettere, organizzare, agire, per trasformare un Paese e i suoi uomini ed uscirne indenni. La rivoluzione non è una parola magica. È la somma degli ostacoli che una società disorientata, in piena gestazione, deve superare per raggiungere un equilibrio superiore. Le campagne sradicate hanno invaso la città e ai numerosi problemi si aggiunge anche quello della disoccupazione moltiplicato dall'esodo rurale. La libertà è tutto questo. Strutture desuete che esplodono, gli uomini che hanno sete di tutto, soprattutto di partecipare, di sentirsi responsabili. Un popolo che cerca sé stesso, che si confronta, si mette alla prova. Un popolo libero, cosciente del suo potere e delle sue responsabilità è il miracolo di una nazione. Bisogna vivere nelle sue viscere, sapere tenere gli occhi aperti, parlare apertamente e chiaramente, per far uscire il succo della rivoluzione. Città, strade e bar dove tutto viene discusso, dibattuto, rimesso in discussione. Dove tutti si interrogano.

«Per me, il Socialismo deve collocarsi in un quadro ideologico. La nostra ideologia già esiste, grazie alla nostra religione, l'Islam, dobbiamo quindi provare a capire il problema che si presenta: adattare e legare in qualche maniera il socialismo alla nostra ideologia. Affinché ci sia un sistema di sviluppo economico, questo non può che basarsi su una linea guida che sia ideologica. Questo è il mio parere».

«Dipende da che cosa intendi per ideologia. Tu quando parli di ideologia pensi all'Islam, ma io potrei intendere altro, per esempio

un'ideologia di partito, che potrebbe escludere qualsiasi altro tipo di ideologia secondaria». No, dato che abbiamo l'Islam. L'Islam ci ha già fornito una struttura. Strutture che sono state ben applicate ai tempi di Mohammed, giusto? C'erano alcune società che funzionavano bene, eccetera... Ma oggi, e qui mi unisco al tuo ragionamento, abbuiano una struttura moderna alla quale dobbiamo adattarci. C'è la nozione di macchinismo, abbiamo nuovi problemi che erano sconosciuti ai tempi di Mohammed e che l'Islam non conosce, questo bisogna ammetterlo. L'Islam non conosce tutto, Mohammed era un profeta, ma non poteva essere al corrente di tutto quello che accade oggi».

«Puoi farmi degli esempi?»

«Il fatto è che siamo nell'epoca del macchinismo e dobbiamo riscrivere i nostri problemi, la nostra società, in base a questo secolo. Io penso che sia retrogrado adattarsi a delle strutture che erano sicuramente valide ai tempi di Mohammed, ma che non lo sono più adesso».

«Non pensi di riadattarle?». «È quello che hai detto tu. Tu mi hai detto che l'Islam ha dato una precisa struttura e noi dobbiamo adattarci ad essa, ma io penso che queste strutture possano essere valide, ma dobbiamo creare una precisa ideologia, la nostra, a cui conformarci».

«Noi dobbiamo conciliare il Socialismo con la situazione che già esistente, soprattutto dal punto di vista religioso. Conciliare quindi il Socialismo e l'Islam e credo che non sia impossibile. Perché la maggior parte delle persone è credente e questo giustamente non può essere cambiato, non si può cambiare gli ideali e le credenze della massa, da un momento all'altro bisogna che sia un'evoluzione graduale».

«È vero che non è impossibile. L'Islam esiste, ma come può convivere con questo?».

«Io non so come si potrebbero conciliare. Ripeto, le strutture esistono già, ma come dicevo, siamo in un'epoca moderna. Abbiamo già esempi di altri Paesi che non fanno riferimento a nessuna religione e di conseguenza io non vedo come l'Islam possa donarci la nostra linea d'azione nel Socialismo. Dimmi». «Io sono d'accordo con lei, quando ha parlato dell'ideologia di partito. Ma non sono del tutto d'accordo con te quando hai detto che l'Islam non può adattarsi ai tempi moderni».

«Non ho detto che non può essere un'ideologia: si può far

riferimento all'Islam, ma non possiamo permettere che ci chiuda gli occhi».

«Esattamente, sono d'accordo. Bisogna costruire un'ideologia basata sul partito, ma riconoscendo tutte le realtà esistenti nel Paese. L'Islam, per esempio, è molto presente nel Paese e bisogna tenerne conto. Questo è un dato che non si può ignorare, siamo d'accordo. Ma io credo bisogna costruire l'ideologia... far convergere tutte le nostre azioni verso il partito. È il partito che andrà a dirigere il Paese». «Tu parli di un'ideologia di partito, ma come si costruisce questa ideologia di partito? Che cos'è questa ideologia? L'ideologia va costruita a partire da una realtà. Una realtà è tutto quel che costituisce un paese, una società, una civilizzazione. Non si può costruire un'ideologia a partire dal nulla. Per esempio, la rivoluzione algerina va presa nel contesto algerino: da chi è stata fatta? Non è stata fatta solo da chi pensa, dagli intellettuali, ma anche dai contadini, dalle masse popolari. E loro nel nome di cosa lottavano? Di cosa? Ho sentito i contadini parlare. Che cosa mostra questo? Mostra che il popolo porta dentro di sé questo potenziale di ideologia islamica. Non si può, anche il presidente Ben Bella l'ha detto: la nostra ideologia deve nascere da una realtà già esistente nel Paese, e non a partire da una realtà che viene da altrove».

«Permetti? Vuoi parlare di ideologia, bene. Dici che sono i contadini che hanno fatto la rivoluzione. D'accordo, non lo contesto, è vero. Ma adesso dobbiamo dare un orientamento a questo Paese. Dici che gli intellettuali non devono partecipare, ma è una cosa razionalista. Solo gli intellettuali, solo chi fa economia, i pianificatori, solo loro possono dare questa linea d'azione». 1 novembre 1954. 1 novembre 1964. Dieci anni di rivoluzione. Il popolo raccolto guarda sfilare gli antichi guerriglieri e il nuovo esercito. E si vede sfilare anche colui che ha camminato tanto al fianco di coloro che, in silenzio, sfilano in tutti i cuori: Larbi Ben M'hidi, Ben Boulaid.

Oscure masse informi soffocano sotto la lana rigida, questa è la vostra tomba e la vostra maledizione. È già tanto essere state ammesse alla frontiera di gioia degli uomini nell'anniversario della rivoluzione. Dove tutto un mondo colmo di speranza parte alla ricerca di sé e scopre, grazie a lotte e combattimenti, che per lui tutto è finalmente possibile, che per lui tutto comincia nella chiarezza esigente e nel dubbio che svanisce.

“La prima grande produzione cinematografica algerina”, *Les Mains libres* dal 1964 al 2022

Luca Peretti

“Il primo film algerino ‘Les Mains libres’ è stato realizzato dall’italiano Ennio Lorenzini” titola il giornale francese «Le Monde» il 28 gennaio 1966¹. A differenza della co-produzione *La battaglia di Algeri* (Gillo Pontecorvo, 1966) quello di Lorenzini è un film totalmente algerino, prodotto dalla Casbah Film dell’ex combattente Yacef Saadi. Nello stesso anno, il 1965, esce anche *Une si jeane paix*, del francese Jacques Charby, primo lungometraggio di finzione, mentre i registi algerini Ahmed Rachedi, Mohammed Lakhdar-Hamina, Mustapha Badie stanno tutti lavorando a lungometraggi in quel periodo. Che il film di Lorenzini sia il primo o meno, siamo sicuramente agli inizi del cinema algerino “industriale”.

Quando *Les Mains libres* viene girato, nel 1964, l’Algeria è indipendente da due anni. Nel corso della guerra, René Vautier, Lackdar-Hamina, Djamel Chandlerli, e altri danno il via all’avventura del cinema algerino, filmando soprattutto brevi documentari e cinegiornali che hanno il ruolo di raccontare la guerra d’indipendenza. Anche all’ONU, visto che due di questi cortometraggi verranno mostrati all’Assemblea delle Nazioni Unite nel 1960 per perorare la causa algerina: *Yasmina* (Lakhdar-Hamina e Chandlerli,

This project was supported by the following fellowships: a British Academy Postdoctoral Fellowship and a WIRL-COFUND Fellowship (under the Marie Skłodowska Curie Actions COFUND scheme 2020-2022).

¹ J. N, *le premier film algérien ‘Les Mains libres’ a été réalisé par l’Italien Ennio Lorenzini*, in «Le Monde», 28 gennaio 1966, consultabile anche online a https://www.lemonde.fr/archives/article/1966/01/28/le-premier-film-algerien-les-mains-libres-a-ete-realise-par-l-italien-ennio-lorenzini_2702139_1819218.html (consultato il 7 settembre 2022). Tutte le trad. dall’inglese e dal fr. sono dell’autore. Si è mantenuto in maiuscoli nell’originale, anche quando risultano ridondanti.

1960-1961) doveva parlare al cuore, mentre *Djazairouna* (Charulet, Chanderli e Lakhdar-Hamina, 1960-1961) alla testa dei delegati². In questi primi anni del cinema algerino non si può prescindere, e non lo fanno neanche Lorenzini e poi più tardi Pontecorvo, dalla guerra, dall'episodio fondante della nascita della nazione. Il cinema serve la lotta e la lotta serve, come materiale immaginifico, il nascente cinema algerino.

Su come quando e perché si è deciso di fare il film ci sono solo informazioni difficilmente verificabili, ma senz'altro convincenti. Lorenzini stesso, in un'intervista coeva (che ripubblichiamo in questo volume), racconta: «Alcuni militanti algerini vennero in Italia, videro alcuni dei miei film senza che lo sapessi e mi proposero di fare un film sull'Algeria che sarebbe stato il loro primo lungometraggio»³. Secondo Bedjaoui, il film sarebbe nato su iniziativa di Yacef Saadi che voleva accompagnare *La battaglia di Algeri* con un documentario⁴, e questa versione è anche quella riportata da Paola Scarnati, testimone degli eventi⁵. Giacomo Gambetti, uno dei pochissimi a scrivere del film all'epoca, nota «una giovane casa di produzione algerina è entrata in rapporti, per le sue prime produzioni cinematografiche, col cinema italiano»⁶.

Cannes 1965

Sicuramente il film viene girato nel 1964 e poi montato nel 1965, pronto (o quasi) per il festival di Cannes di quell'anno. Il 3 marzo 1965 Mourad Bouchouchi, all'epoca «directeur de production» del Centre National du Cinema algerino comunica al direttore del centro nazionale del cinema francese «siamo sul punto di finire le riprese di un

² Così Bedjaoui, riportando le parole dell'allora ministro dell'informazione del governo provvisorio algerino, in M. YAZID - A. BEDJAOU, *Cinema and the Algeria War of Independence. Culture, Politics, and Society*, New York, Palgrave Macmillan, p. 67.

³ G. GAUTHIER, *Intervista a Lorenzini*, «Image et Son. La revue du cinéma», luglio 1966, 196, p. 45

⁴ M. YAZID - A. BEDJAOU, *Cinema and the...*, cit., p. 144.

⁵ E più recentemente dall'agenzia di stampa algerina, *En hommage à Yacef Saadi, le documentaire "Mains libres" présenté à Alger*, in «Algerie Presse Service», 1 ottobre 2021, consultabile anche online a <https://www.aps.dz/culture/128192-en-hommage-a-yacef-saadi-le-documentaire-mains-libres-est-presente-a-alger> (consultato il 7 settembre 2022).

⁶ G. GAMBETTI, *Il film algerino di Lorenzini*, in «Bianco e Nero», 1966, 3, pp. 75-76.

lungometraggio. Vorremmo vivamente presentarlo al prossimo festival di Cannes”⁷. La richiesta viene trasmessa al delegato generale di Cannes Robert Favre Le Bret (colui che secondo l’obituario di *Le Monde* è stato l’essenza del festival⁸), che risponde cinque giorni dopo: «Ho l’onore di comunicarvi che, secondo l’articolo 4 del nostro regolamento, ogni Paese deve notificare la sua partecipazione entro il 31 gennaio 1965. Avremmo tuttavia fatto un’eccezione a tale regola per favorire l’Algeria, ma il numero di adesioni è tale che il nostro programma è già sovraccarico, e non abbiamo più alcun posto disponibile. Tuttavia, se si verificasse una defezione, e se il film che proponete può essere accettato dal nostro Consiglio di Amministrazione, secondo l’articolo uno del regolamento, sarà nostro piacere farvi entrare nella competizione»⁹. Un telegramma della Casbah Film allo stesso plenipotenziario del festival di Cannes, in data 12 marzo 1965, riporta le principali caratteristiche del film: «Abbiamo l’onore di presentare al festival di Cannes Maggio 1965 la candidatura di un film lungometraggio dal titolo ‘Les Algeriens’ Stop durata circa 60 minuti Stop schermo normale 35 mm Stop colore Eastmancolor Stop produzione Casbah Film Algeri Stop regista Ennio Lorenzini Stop commento originale versione francese Stop film proiettato [o sarà proiettato, non chiaro dal testo] una volta in Algeria»¹⁰. Un telegramma importante, da cui si apprendono per la prima volta le caratteristiche fondamentali del film e che il titolo provvisorio era “Gli algerini”. Una “nota a proposito del film ‘Les Algeriens’”, senza data ma probabilmente coeva e comunicazione interna all’organizzazione del festival di Cannes, specifica: “Siamo qui a comunicare che la casa di produzione CASBAH FILM che propone il film: ‘Les Algeriens’ è stata specialmente

⁷ «3 Mars 1965», Festival de Cannes 1965. In *Invitations Eventuelles*, Presso LA CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE, *Fonds Festival International du Film de Cannes, Service Administration*, FIFA897-B143.

⁸ *La mort de Robert Favre Le Bret Le Festival de Cannes comme passion*, «Le Monde», 29 aprile 1987.

⁹ «8 Mars 1965», Festival de Cannes 1965. In *Invitations Eventuelles*, Presso LA CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE, *Fonds Festival International du Film de Cannes, Service Administration*, FIFA897-B143.

¹⁰ «Telegramma da Casbah Film a Favre Le Bret, 12 Mars 1964», Festival de Cannes 1965, in *Invitations Eventuelles*, Presso LA CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE, *Fonds Festival International du Film de Cannes, Service Administration*, FIFA897-B143. Il telegramma riporta erroneamente «1964», in una delle date scritte. Si tratta sicuramente di un errore, visto che in altri due casi si legge 1965, e che tutte le altre fonti riferiscono l’anno 1965.

creata dal Capo dei Terroristi algerini durante la guerra d'Algeria per produrre un grande film algerino sulla battaglia di Algeri". Il "capo dei terroristi", locuzione piuttosto comica, sarebbe naturalmente Yaccef Saadi, che guidò invero soltanto la zona autonoma di Algeri e fu arrestato nel 1957.

Dopo il telegramma della Casbah film e la lettera di Bouchouchi si mette in moto quindi un meccanismo diplomatico per far ammettere il film. Madam Delaney del Service Documentation (del festival di Cannes, si presume) risponde alla Casbah Film confermando di aver ricevuto la proposta e notando di nuovo i problemi che non permettono al film di partecipare al festival (iscrizione tardiva e programma pieno). Poi però aggiunge: "Converrebbe quindi che da una parte, la proposta di iscrizione del vostro film arrivi per vie ufficiali agli Affari Esteri, e, dall'altra parte, che ci facciate pervenire in modo urgente una copia del vostro film per farlo vedere ai Membri del Consiglio di Amministrazione della nostra Associazione"¹¹. Siamo al 17 marzo, ma già un'altra missiva del 14 della Casbah film sembra anticipare quest'ultima comunicazione. Noureddine Brahimmi, direttore di produzione della compagnia algerina, scrive a Favre Leuret con la candidatura ufficiale del film, che ha sì il titolo provvisorio 'Les Algériens' ma di cui si indica per la prima volta il titolo indicato come definitivo (non lo sarà, come vedremo), *Troncs de figuiers*. Oltre alle informazioni già conosciute, possiamo qui leggere che il laboratorio di sviluppo sarà la Technicolor Italiana Rome¹².

Bouchouchi incalza, il 24 marzo, chiedendo esplicitamente una deroga speciale, per le seguenti ragioni: "Si tratta della prima opera cinematografica prodotta da un paese nuovo, sarà interessante, nello spirito della cooperazione universale, permettergli di esprimersi in una manifestazione internazionale. L'Algeria, allo stesso titolo di tutti gli altri paesi, ha il dovere di portare il suo contributo all'arricchimento del patrimonio culturale universale. La presentazione del

¹¹ «Mme M. Delaney a Monsieur le Directeur, Casbah Film, Immeuble Mauritanie, 17 mars 1965», Festival de Cannes 1965. In *Invitations Eventuelles*, Presso LA CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE, *Fonds Festival International du Film de Cannes, Service Administration*, FIFA897-B143.

¹² «N. Brahimmi, direttore di produzione Casbah Films, a Monsieur Favre Leuret, 14 mars 1965», Festival de Cannes 1965. In *Invitations Eventuelles*, Presso LA CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE, *Fonds Festival International du Film de Cannes, Service Administration*, FIFA897-B143.

nostro film a un pubblico specialista internazionale sarà certamente di ricco di insegnamento". Si sottolinea poi come il CNC algerino, non avendo scopi di lucro, mira soltanto a presentare un'opera artistica e culturale¹³. Non c'è bisogno di ricordare, naturalmente, che si tratta dell'istituzione pubblica di un paese recentemente decolonizzato che scrive alla principale organizzazione cinematografica del paese ex colonizzante, facendosi dunque appello ai valori universali (quelli che i francesi calpestarono negli anni della guerra).

Il 29 marzo Favre Le Bret manda a Bouchouchi una comunicazione interlocutoria, dove ribadisce quanto detto finora e che "farà l'impossibile per provare a includere il vostro film"¹⁴. Si muove intanto anche l'ambasciata algerina in Francia che manda, a metà aprile, una nota ufficiale proponendo la candidatura del film¹⁵. Tuttavia, il 21 aprile Favre Le Bret scrive che "con grande rammarico" non è possibile inserire il film nel programma del diciottesimo Festival Internazionale del Film, a meno che non si riesca a mandare una versione cortometraggio di massimo 30 minuti da inserire nella sezione dedicata ai film più brevi¹⁶.

Il film, però, è stato proiettato a Cannes mercoledì 19 maggio 1965 al Palais, come risulta da un invito fatto recapitare allo storico e critico Georges Sadoul, all'epoca molto vicino all'Algeria e al cinema algerino, come si evince per esempio da un articolo scritto nell'agosto 1963 e da una conferenza del maggio precedente¹⁷. Come sia successo che dopo questo rifiuto che sembra perentorio il film sia stato effettivamente mostrato non è chiarissimo, almeno con le fonti attualmente a

¹³ «Monrad Bouchouchi a Favre Le Bret, 24 mars 1965», Festival de Cannes 1965. In *Invitations Eventuelles*, Presso LA CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE, Fonds Festival International du Film de Cannes, Service Administration, FIFA897-B143.

¹⁴ «Favre Le Bret a Bouchouchi, 29 mars 1965», Festival de Cannes 1965, In *Invitations Eventuelles*, Presso LA CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE, Fonds Festival International du Film de Cannes, Service Administration, FIFA897-B143.

¹⁵ «A. Mostefaoui, Le Chargé de la Coopération Technique et Culturelle, a Monsieur Le Directeur du "Festival International du Film", 14 avril 1965», Festival de Cannes 1965, In *Invitations Eventuelles*, Presso LA CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE, Fonds Festival International du Film de Cannes, Service Administration, FIFA897-B143.

¹⁶ «Favre Le Bret a Mostefaoui, 21 avril 1965», Festival de Cannes 1965, In *Invitations Eventuelles*, Presso LA CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE, Fonds Festival International du Film de Cannes, Service Administration, FIFA897-B143.

¹⁷ G. SADOUL, *Naissance du cinema algérien*, in «Atlas Algerie», 9-15 agosto 1963 e *L'avenir du cinema africain. Une conférence de Georges Sadoul*, «Le Peuple Al Chaab», 11 maggio 1963.

disposizione. Certo è che l'invito arriva al decano dei critici francesi da Louis Marcorelles, uno dei fondatori della *Semaine de la Critique*, è possibile dunque che il film fosse in qualche modo inserito nella programmazione della sezione del festival nata giusto tre anni prima¹⁸. Si tratta però solo di un'ipotesi, tutta da verificare. Anche perché sempre nel Fondo Sadoul si trova una scheda del film in inglese ("il film mostra la storia della lotta per l'indipendenza dell'Algeria, e il popolo che costruisce una nuova vita") con la premessa "For Short-Length Film Contest", quindi potrebbe essere anche stato inserito, malgrado la durata, in un programma di cortometraggi¹⁹. In ogni caso, a Cannes vede il film Jane Rouch, che scrive una breve per i *Cahiers du Cinéma* parlando di "lungometraggio" e specificando che il film è proiettato "hors compétition", fuori concorso²⁰.

Quella di Cannes però non è la primissima proiezione. Il film infatti, come apprendiamo dal giornale *Alger républicain*, viene proiettato al cinema "L'Afrique" di Algeri il 30 aprile 1965, alla presenza del capo dello stato (che era ancora Ahmed Ben Bella). Il titolo è già *Mains libres* e il film viene riconosciuto come la "première grande production cinématographique algérienne" (la prima grande produzione cinematografica algerina)²¹. Vanno segnalate poi altre, pochissime, proiezioni del film prima della sua "riscoperta" e restauro nel 2022. Sappiamo che il film è stato proiettato anche al festival dei Popoli di Firenze del 1966²², mentre l'articolo di «Le Monde» di inizio 1966 nota come "il primo film prodotto dalla ditta algerina Kasba Films viene presentato a Roma", dove sembra si trovi chi scrive l'articolo²³. Di questa proiezione non si hanno però al momento notizie.

¹⁸ «L. Marcorelles, invito proiezione "Tronc de figuier"», s.d. [ma maggio 1965], In *Algerie*, presso LA CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE, *Fond Georges Sadoul*, SADOUL802-B60.

¹⁹ «Scheda film Free Hands (Algerians)», In *Algerie*, presso LA CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE, *Fond Georges Sadoul*, SADOUL802-B60.

²⁰ J. Rh. [Jane Rouch], *Casbah année zero*, in «Cahiers du Cinéma», maggio-giugno 1965.

²¹ *Premier Mondiale de 'Mains Libres'*, «Alger républicain», 3 maggio 1965, p. 3.

²² Come citato da Bedjaoui in questo vol. e come indicato anche dalle ricerche di Léa Morin, che ha collaborato con Zineb Sedira per il padiglione francese della Biennale d'Arte. V. su questo il capitolo e contributi dedicati a Sedira del presente vol.).

²³ J.N, *le premier film algérien 'Les Mains libres' a été réalisé par l'Italien Ennio Lorenzini*, in «Le Monde», 28 gennaio 1966, consultabile anche online a https://www.lemonde.fr/archives/article/1966/01/28/le-premier-film-algerien-les-mains-libres-a-ete-realise-par-l-italien-ennio-lorenzini_2702139_1819218.html (consultato il 7 settembre 2022).

Casbah film

Les Mains libres si apre con una citazione di Frantz Fanon (“Noi siamo algerini, rifiutiamo nelle nostre terre ogni forma di razzismo, di oppressione, lavoriamo per la realizzazione dell’uomo e l’arricchimento dell’umanità”) ed è poi diviso in tre parti. La prima parte, “mare e deserto”, racconta il ritorno degli algerini in patria dalla Francia (via mare) e l’esplorazione del petrolio nel grande deserto del Sahara: riecheggiano qui gli stilemi del cinema industriale, molto in voga all’epoca, e che Lorenzini frequentava (come ben illustrato da Samuel Antichi in questo volume). La seconda, “la lotta”, è quella più esplicitamente politica, parlando proprio di come si è sviluppata la lotta per l’indipendenza. Infine, “la libertà”, racconta le nuove sfide del paese, tra Islam e socialismo. Qui lo stile è quello del cinema politico (che stava nascendo, almeno nella sua versione pre- e intorno al sessantotto) e del cinéma vérité: la scena con il gruppo di ragazzi che parla di come conciliare Islam e socialismo potrebbe essere stata girata da Jean Rouch e Edgar Morin (autori di *Cronaca di un’estate*, 1961).

Che fosse stato pensato per accompagnare o meno il film di Pontecorvo, sicuramente i due film sono legati. Anche per alcune somiglianze, come le prime scene dei due film. In entrambi i casi, un establishing shot ci mostra la capitale del giovane stato, abbracciandola con la cinepresa. Anche la fine di *Les Mains libres*, con i palazzi moderni, simili a quelli delle banlieue della Francia metropolitana e costruiti contemporaneamente, richiama quella di *La battaglia di Algeri* (o viceversa?)²⁴. Fotografie, mappe, sono inoltre elementi ricorrenti in entrambi i film, come lo è anche il ritmo, piuttosto veloce anche nel film di Lorenzini, che pure è un documentario. Qui va notato come il montaggio sia di uno dei più importanti montatori del cinema italiano del tempo, Mario Serandrei, che va considerato senz’altro come uno dei padri del Neorealismo e quindi del cinema italiano del dopoguerra: gli tocca quindi anche un pezzo di genitorialità di quello algerino²⁵, mentre non poté finire di montare *La*

²⁴ Sulla fine del film di Pontecorvo, si veda la straordinaria lettura di A. O’LEARY nel suo *The Battle of Algiers*, Milano, Mimesis International, 2019, pp. 23-46.

²⁵ Come notato accuratamente da Lorenzo Fabbri durante l’evento “Algeria-Italia, 1962-2022. Percorsi cinematografici”, tenutosi a Roma il 21 luglio 2022 presso l’Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico.

battaglia di Algeri perché morì durante la lavorazione²⁶. Il montaggio è senz'altro uno degli elementi di interesse del film: serrato, con musiche spesso disgiunte spesso dalle immagini, ha la capacità di rendere coeso e omogeneo materiale anche molto diverso.

Finite le somiglianze con il film di Pontecorvo, vale la pena menzionare alcune delle differenze, oltre al fatto che siamo alle prese con un documentario e non a un film di finzione. *La battaglia di Algeri*, come lo stesso titolo denota, racconta un episodio specifico (lungo ed importante) della lotta per l'indipendenza. È un film profondamente urbano, che non parla della lotta sulle montagne, che fu peraltro storicamente più importante – di questo parla invece uno dei primi film algerini, *Le Vent des Aurès* di Lakhdar-Hamina, dello stesso anno. In un famoso dialogo alla fine del film di Pontecorvo, tra i parà che hanno appena ucciso Ali la Pointe e gli altri combattenti, si evidenzia precisamente questa dinamica città-montagne/campagne: “Ad Algeri dovrebbe essere finita” “Sì credo che di FLN non se ne parlerà più per un pezzo” “per sempre speriamo” [...] “però non c'è soltanto Algeri in Algeria [...]” “Ma per il momento contentiamoci di Algeri. Sulle montagne la cosa è molto più facile, più semplice”. *Les Mains libres* invece comincia mostrando proprio il ritorno degli algerini dalla Francia, tracciando un legame con l'altra sponda del Mediterraneo, notando dunque implicitamente come la lotta non riguardi solo Algeri ma anche la Francia metropolitana dove questi uomini vivevano. Poi prosegue raccontando quanto accadde nel deserto, nelle zone rurali e in montagna, sia durante la guerra che, soprattutto, nel post-indipendenza. Su questo il film si pone in scia del cinema algerino di quegli anni, dato che come nota Guy Austin la terra e il popolo sono due concetti cardine per il cinema algerino di quegli anni, come “reazione contro le violente espropriazioni del colonialismo”²⁷. Ecco allora la lunga scena nella vigna che fu del colono Borgeaud e ora viene collettivizzata. Del resto il dibattito sulla questione agraria e sul tipo di socialismo che doveva svilupparsi in Algeria era fondamentale in quegli anni, e arriva anche in Italia. Tra i tanti volumi sull'Algeria che escono in Italia

²⁶ I. BIGNARDI, *Memorie estorte a uno smemorato. Vita di Gillo Pontecorvo*, Milano, Feltrinelli, 2009, p. 134.

²⁷ G. AUSTIN, *Algerian National Cinema*, Manchester, Manchester University Press, 2012, p. 24.

tra fine anni cinquanta e inizio anni sessanta c'è anche *L'Algeria e il socialismo. Raccolta di documenti*, a cura di Livio Maitan, dove si legge, con il tipico linguaggio di questi testi dell'epoca, "è importante che si prospetti in termini abbastanza precisi un'estensione notevole della rivoluzione agraria, destinata a colpire i grossi proprietari indigeni e a creare un nuovo baluardo della Rivoluzione"²⁸. Lorenzini prova dunque a raccontare i processi di autogestione che coinvolgono le zone rurali algerine²⁹, dopo che nella parte iniziale del film si occupa invece di petrolio e degli oleodotti che si costruiscono nel deserto. Un tentativo, insomma, di riportare i diversi aspetti della situazione algerina post-indipendenza.

Roma-Algeri-Venezia 2022

Dopo la metà degli anni sessanta il film viene sostanzialmente dimenticato, malgrado l'altro grande film prodotto dalla Casbah Film, *La battaglia di Algeri*, sia uno dei film più visti e studiati della storia del cinema. Si continua ad accennarne, comunque, qua e là, si sa dunque che il film esiste. Lo menziona per esempio David Forgacs in *Italians in Algiers*, l'articolo che in questo volume pubblichiamo tradotto in italiano. Ne accenna anche Hala Salmane in uno dei contributi del libretto *Algerian Cinema*, pubblicato dal BFI inglese nel 1976, dove scrive "la Casbah film finanziò parzialmente film a grande budget girati da registi europei, come *Les mains libres* di Enrico [sic] Lorenzini"³⁰. Appare in cataloghi come in quello, stampato dal Ministero dell'informazione e della cultura algerino nel 1974, che raccoglie la produzione cinematografica del paese nordafricano fino a quel momento³¹. O in opere di sintesi come il volume pubblicato da *CinémAction. Reveu de cinéma et de télévision* sulla guerra d'Alge-

²⁸ L. MAITAN, *L'Algeria e il socialismo. Raccolta di documenti*, Roma, Samonà e Savelli, p. XXXIV.

²⁹ Sull'autogestione, v. anche M. HARBI, *Une autre révolution? (1963-1965)*, Parigi, Syllepse Eds., 2022. Su questi temi anche il contributo di Viviane Saglier in questo volume.

³⁰ H. SALMANE, *Structure of Algerian cinema*, in, *Algerian Cinema*, a cura di H. SALMANE - S. HARTOG - D. WILSON, Londra, BFI, 1976, p. 20.

³¹ Con il titolo *Mains libres* e la sinossi: «L'Algeria ritrova la sua indipendenza. Dalla lotta armata alla liberazione», *Cinema: production cinematographique 1957-1973*, Algeri, Ministère de l'information et de la culture, 1974.

ria³². Mentre non ve ne è traccia nel famoso libro intervista di Irene Bignardi con Gillo Pontecorvo, dove si trova quella che è ancora la descrizione più dettagliata di come *La battaglia di Algeri* fu pensato e prodotto³³. Anna Bozzo invece, professoressa di Storia dei Paesi islamici all'università di Roma Tre, lo ha usato in alcune classi tra fine anni ottanta e inizio anni novanta³⁴. Non è insomma un oblio completo, ma nessuno sembra interessarsi davvero del film fino al 2021. Si tratta di un caso di certo non unico o particolarmente peculiare di film che rimane in archivio – in questo caso l'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico a Roma – in attesa di essere riattivato. Non è invece del tutto chiaro come, e soprattutto quando, il film sia arrivato negli archivi dell'AAMOD. Su questo Scarnati ricorda come Lorenzini, che era molto vicino alla casa di produzione del PCI (la Unitelefilm), per cui aveva anche lavorato, tenesse al fatto che tutti i suoi film fossero conservati presso questa casa di produzione – i cui archivi sono poi confluiti nell'AAMOD. Questo è testimoniato anche dal fatto che l'AAMOD conserva anche molti altri film di Lorenzini non prodotti dall'Unitelefilm, come quelli fatti per la FIAT o Alitalia³⁵. Nel catalogo generale dell'Unitelefilm datato 1978 il film non risulta, mentre ci sono gli altri film di Lorenzini della seconda parte degli anni sessanta prodotti dalla stessa casa di produzione vicina al PCI³⁶. Si può dunque supporre che la donazione – del film algerino e degli altri – sia avvenuta dopo il 1978.

Nell'autunno del 2021 poi il film viene riscoperto anche in Alge-

³² Con il titolo corretto *Les mains libres* ma la data sbagliata [1970] e la sinossi: «Le diverse tappe dalla lotta armata», «La guerre d'Algérie a l'écran», in «CinémAction. Revue de cinéma et de télévision», a cura di G. HENNEBELLE - M. BERRAH - B. STORA, 1997, (n. spec.) p. 228.

³³ I. BIGNARDI, *Memorie estorte a...* pp. 118-136.

³⁴ Come indicatoci dalla stessa Bozzo in una conversazione informale, e confermato da Paola Scarnati.

³⁵ Ricorda Gianni Amelio: «Una casa di Milano mi ha chiamato per fare il regista, e ho fatto un anno di pubblicità per l'Alitalia, sostituendo Franco Taviani ed essendo poi a mia volta sostituito, quando ho abbandonato, da Ennio Lorenzini» (*L'avventurosa storia del cinema italiano. Da La dolce vita a C'era una volta il West*, a cura di F. FALDINI - G. FOFI, Bologna, Edizioni cineteca di Bologna, 2021, p. 226.) Sugli altri documentari di Lorenzini, v. il contributo di Samuel Antichi in questo volume.

³⁶ *Catalogo generale Unitelefilm s.r.l.*, Roma, stampa in proprio, 1978. Sulla Unitelefilm, v. anche G. FANTONI, *Italy through the Red Lens*, New York - Londra, Palgrave Macmillan, 2021.

ria. Per ricordare Yacef Saadi, morto ultranovantenne il 10 settembre 2021³⁷, viene proiettata ad Algeri la versione conservata presso la cineteca algerina (incompleta, lunga 26 minuti), “56 anni dopo l’unica proiezione in agosto [maggio in realtà] 1965 nella sala del cinema Afrique”³⁸. Ma la proiezione della copia completa restaurata al Festival del cinema ritrovato di Bologna a giugno 2022³⁹ è la prima proiezione del film come Lorenzini lo girò all’epoca, e segna un nuovo inizio per quest’opera.

³⁷ N. GENZLINGER, *Saadi Yacef, ‘Battle of Algiers’ Catalyst and Actor, Dies at 93*, in «The New York Times», 21 settembre 2021, consultabile anche online a <https://www.nytimes.com/2021/09/21/movies/saadi-yacef-dead.html> (consultato il 7 settembre 2022).

³⁸ *En hommage à Yacef Saadi, le documentaire “Mains libres” présenté à Alger*, in «Algerie Presse Service», 1 ottobre 2021.

³⁹ V. scheda dell’evento consultabile sul sito web del Festival <https://festival.ilcinemaritrovato.it/proiezione/algerie-en-flammes-les-mains-libres-2/> (consultato il 7 settembre 2022).

An Algerian Dream. *Tronc de figuier* di Ennio Lorenzini (1965)¹

Ahmed Bedjaoui

Quando questo mediometraggio di 54 minuti uscì, si intitolava: *Tronc de figuier*, poi cambiò titolo più volte. Nel maggio del 1965 fu proiettato per la prima volta al Festival di Cannes col titolo *Mains Libres*. Un sito italiano cita un secondo documentario di Ennio Lorenzini, *Les Algériens*, che sarebbe stato coprodotto con l'Algeria nel 1966. Tuttavia, consultando gli archivi del Festival di Cannes, si scopre che il film era stato iscritto col titolo: "*Les Mains libres = Les Algériens*", perché a vederlo ci sarebbe stato anche un rappresentante del Centre national du cinéma algérien. Questo fa pensare che i due titoli si riferissero entrambi a un solo e unico film².

Le riprese erano cominciate nell'inverno del 1964, in un momento di profonda trasformazione, appena due anni dopo l'indipendenza dell'Algeria. Fu il primo film prodotto dalla Casbah Film, creata lo stesso anno da Yacef Saadi, icona della resistenza algerina, venuto a mancare nel 2021³. Saadi aveva sostenuto Ahmed Ben Bella e l'esercito delle frontiere guidato da Houari Boumediene quando questi entrarono ad Algeri alla fine dell'estate del 1962. Il sito Wikimonde, del resto, nell'agenda del 1964 riporta: "13 febbraio: primo giorno di riprese di *Mains libres*, primo film algerino dopo l'indipendenza, alla presenza del presidente Ahmed Ben Bella"⁴.

La Casbah Film era l'unica società privata ad essere tollerata dal-

¹ Traduzione dal francese di Chiara Pittaluga.

² ARCHIVI DEL FESTIVAL DI CANNES, 1965 documento FIFA897-B143, 114 f.

³ Per celebrare l'anniversario della morte di Yacef Saadi, la cinémathèque algérienne ha presentato a settembre 2021 una copia di *Mains libres* di 25 minuti, mentre la versione restaurata del film dura 54 minuti.

⁴ Cfr. il sito web di «Wikimonde», consultabile a <https://wikimonde.com/article/1965_au_cinema> (consultato il 7 settembre 2022).

le autorità in un momento in cui tutto veniva definito in termini di socialismo e di nazionalizzazione. Fondata ancora prima della creazione del Centre national du cinéma (istituito nell'agosto del 1964), da subito si lanciò in una coraggiosa politica di produzioni di qualità. Va ricordato però che le prime strutture cinematografiche algerine furono create già nel 1962 con il Centre du cinéma itinérant, diretto da Mohamed Rezzoug, il Centre audio-visuel de Ben Aknoun, diretto principalmente da René Vautier, seguiti poi, nel 1963, dall'Office des Actualités algériennes.

Yacef Saadi, visibilmente ispirato dall'industria cinematografica italiana, voleva produrre un film che raccontasse la *sua* battaglia di Algeri, a cui aveva dedicato un'opera. Oltre all'idea di produrre un film di finzione, nacque anche l'intuizione di realizzare un documentario per raccontare la lotta del popolo algerino e le sfide cui avrebbe dovuto confrontarsi l'indomani della libertà ritrovata. Durante un'intervista, Lorenzini raccontò cosa lo spinse a girare *Tronc de figuier* in Algeria mentre Gillo Pontecorvo lavorava già a *La Battaglia di Algeri*. «Alcuni militanti algerini sono venuti in Italia, hanno visto qualche mio film senza che io lo sapessi e mi hanno proposto di fare un film sull'Algeria, che sarebbe diventato il loro primo lungometraggio»⁵.

La carriera di Ennio Lorenzini era cominciata con Gian Vittorio Baldi, ai margini dai canoni produttivi che erano tipici nell'Italia negli anni '60. Commentando il titolo di un film di Lorenzini (*Quanto è bello lu murire acciso*), Jean Delmas, sottolinea quanto «sia particolarmente sintomatico dell'idealismo dell'epoca e di quanto vale come affermazione del valore dell'utopia per fare la storia»⁶. Questa constatazione si applica perfettamente allo stile narrativo filmico adottato da Lorenzini in *Les Mains libres*, il cui titolo molto probabilmente è preso in prestito da una raccolta del poeta comunista francese Paul Éluard, pubblicata per la prima volta nel 1937 con disegni del surrealista americano Man Ray a illustrare le poesie.

È significativo come il film si apra con una citazione dell'ideologo della rivoluzione algerina, Franz Fanon, morto poco prima dell'indipendenza del suo paese d'adozione: «...Noi siamo Algerini,

⁵ G. GAUTHIER, *Intervista a Lorenzini*, «Image et Son. La revue du cinéma», Luglio 1966, 196, p.45.

⁶ J. DELMAS, in «Jeune Cinéma», gennaio-febbraio 1976.

bandiamo dalla nostra terra ogni forma di razzismo e di oppressione e lavoriamo per la crescita dell'Uomo e l'arricchimento dell'umanità».

Questa frase suona come una professione di fede sia per l'autore, che parlerà spesso della "crescita dell'uomo", che per la nuova Algeria, per cui Lorenzini traccia un percorso immaginato, intriso di un attivismo che richiama il suo passato di resistenza. Subito dopo, prima dei titoli di testa ci sono due immagini contrastanti: quella del cosiddetto commando Skikda⁷, a simboleggiare la forza ereditata dalla guerra di liberazione, e quella di una bambina che gioca con una bambola dagli occhi azzurri, che incarna la speranza di una vita migliore per la generazione nuova che non ha vissuto il periodo coloniale.

Il titolo *Tronc de figuier* appare dopo, accompagnato da immagini di donne col velo e immagini del mare e di bambini. Da un volantino distribuito durante la proiezione dell'agosto 1965, apprendiamo che *Les Mains libres* è composto da quattro quadri o capitoli. Ma nella versione digitalizzata il film ne ha solo tre.

Il primo di questi, *Mare e Deserto*, comincia con una carrellata sulla baia di Algeri che parte dal mare con questo commento "In principio era il Mare, il risveglio di un intero popolo, l'alba di un nuovo mondo nato nella lotta".

Il regista mostra da subito le sue preoccupazioni: la situazione delle donne in una società dell'area mediterranea rimasta molto conservatrice, dove le stampe del passato ci ricordano che la Reggenza di Algeri ebbe il controllo marittimo grazie alle sue navi. Uno striscione recita: "Benvenuti ai popoli fratelli del Mediterraneo". Poi si vedono scendere da un tragheto degli algerini che fanno ritorno a casa loro, accompagnati da questo commento: "Tutti coloro che il destino avverso ha cacciato dalla loro terra se ne tornano liberi e fieri al paese ritrovato". Sessant'anni dopo, non si può fare a meno di pensare a tutti i giovani che salgono sulle barche dell'esilio delusi dal sogno algerino. La camera ci porta poi nel deserto, dove il petrolio dovrebbe alimentare la speranza di uno sviluppo armonioso. "Due universi, due mondi, due modi di vivere da unire e integrare: la modernità e la tradizione.... L'oleodotto va dal mare al deserto, legame vivo, fonte di ricchezza, di una profonda e necessaria mutazione". Subito dopo Lorenzini ci riporta al vero problema del

⁷ Questi commando dell'esercito algerino furono spiegati in città a partire dal 1963.

deserto: l'acqua. Si vedono bambini affetti da tracoma, altri, come nel film giapponese *L'isola nuda* (Hadaka no shima, 1960), intenti a smuovere incessantemente la sabbia per liberare le palme. Per loro resta ancora tutto da fare. Il cineasta insiste sulle condizioni di vita ancora profondamente arcaiche in un deserto del Sahara al contempo ricchissimo, dove l'unica speranza possibile rimane un lavoro nei pozzi petroliferi.

Il capitolo due, *Lotta*, è dedicato alla lunga resistenza del popolo algerino contro la barbarie coloniale. "El-Goléa distrutta, dov'è la civiltà e dov'è la barbarie? Le pietre silenziose portano i segni delle menzogne e dell'impostore e testimoniano la 'grandezza' di quelli che sono stati civilizzati a ferro e fuoco... Il Duca d'Orléans, la sua famiglia, il suo clero, i suoi banchieri, i suoi amministratori, i suoi generali e i suoi soldati, i suoi coloni. Ecco la sfilza dei primi apostoli della civilizzazione. Epopea del popolo in lotta, vena profonda dove scorre il sangue della resistenza, cuore vibrante e generoso che batte al ritmo dei colpi e della corsa⁸".

Più avanti, in questo capitolo, Lorenzini ricorda che con gli accordi di Evian del 19 marzo 1962 la guerra non terminò, e che gli algerini dovettero affrontare il terrore imposto dall'organizzazione fascista OAS (Organisation Armée Secrète). Come esempio cita un comunicato del 4 maggio dell'esercito segreto: «Tutti i musulmani che vivono nei quartieri europei dovranno lasciare le proprie case nelle prossime 24 ore. Tutti i musulmani trovati a circolare nelle città europee saranno abbattuti senza esclusione di colpi. Boicottaggio di tutti i negozi appartenenti ai musulmani. I volantini del FLN (Fronte di Liberazione Nazionale), invece, invitano alla calma e alla pazienza».

Il capitolo tre, *Libertà*, ci ricorda che per la giovane nazione divenne urgente riconvertire l'agricoltura algerina, allora basata sulla produzione intensiva di vino. Il film si addentra nel covo di Borgeaud, che divenne simbolo dei grandi imperi costruiti dai colonizzatori. I suoi possedimenti finirono per diventare un museo della colonizzazione, ed è lì che assistiamo all'elezione di un comitato di gestione in un momento in cui l'autogestione rappresentava un sogno di giustizia sociale i cui limiti, purtroppo, si rivelarono poco dopo.

Il regista si sofferma a lungo su questa operazione di voto che

⁸ Ove non diversamente indicato, le citazioni sono tratte dal voiceover del film *Tronc de figuier* (1964, Ennio Lorenzini).

termina con un primo piano di mani che infilano una scheda nell'urna: «Il diritto di votare, di portare a capo di un gruppo quelli che sono considerati più adatti a esercitare le responsabilità vitali è il primo atto di una libertà acquisita duramente. Così, è con solennità ed emozione che si compie, con lo stupore di essere insieme causa e conseguenza in una vita in cui si è sempre stati considerati come oggetti, *un tronco di fico* da portare al seggio elettorale a colpi di bastone».

Si comprende così l'origine dei due titoli, *Mains libres* (mani libere) per il diritto di voto e di partecipazione e *Tronc de figuier* (tronco di fico) per l'algerino che un tempo veniva trascinato al seggio contro la sua volontà. Riassumendo perfettamente le considerazioni di Lorenzini, Jane Rouch scrisse: «Al museo del colonialismo, ex dimora di Borgeaud, tutto è intatto... Questa è l'Algeria con le mani libere, una terra intrisa di ricordi atroci, di risorse immense e di problemi struggenti»⁹.

L'ultima parte del capitolo tre ci riporta nel centro di Algeri, nel quartiere universitario. Nel dehors di un caffè, prima frequentato esclusivamente da studenti europei di estrema destra, Lorenzini immerge lo spettatore in una lunga discussione tra studenti algerini che parlano liberamente delle scelte ideologiche della giovane Algeria. Alcuni (la maggior parte) sono attaccati ferocemente a una scelta socialista e laica, mentre altri difendono l'idea che il popolo algerino sia prima di tutto musulmano e che non abbia bisogno di nessun altro riferimento oltre all'Islam. La crepa del sogno algerino si colloca precisamente in questo dibattito. Come raccontati nel film di Lorenzini, i temi dibattuti tra tradizione e modernità, Islam e giustizia sociale, agricoltura e rendita petrolifera, disparità uomo/donna, sono sfide che hanno continuato ad agitare la società algerina per decenni e che continuano a perseguirla fino ai giorni nostri.

Intervistato da Guy Gauthier, Lorenzini riassume bene le sue intenzioni: «Il merito principale del film, se si pensa che è il primo film di un paese giovane che ha appena fatto la rivoluzione, è cercare di sollevare i problemi senza accontentarsi di un'apologia». Aggiunge

⁹ J. ROUCH, *Casbah année zéro*, in «Petit journal du cinéma», appendice a «Les Cahiers du cinéma», maggio-giugno 1965, 166 - 167.

che «il film è stato un successo in Algeria»¹⁰, il che dà un'idea del grado di politicizzazione dei giovani algerini dell'epoca.

Ecco alcuni commenti della stampa algerina dopo la proiezione di *Mains Libres* ad Algeri nel 1965: per l'Agenzia di stampa ufficiale APS, «*Mains libres* è un vero affresco, degno del miglior Goya. Le immagini – coi perfetti colori del passato e del presente – si sovrappongono a un ritmo così accattivante che lo spettatore ne è rapito fino alla fine»¹¹. Per il quotidiano «*le Peuple*», «Ciò che colpisce, prima di tutto, è la diversità delle tecniche e dei generi: siamo di fronte a un documentario dallo stile e dai toni moderni, lontano da qualsiasi documentario vecchio stile... *Mains libres* non è un film amaro, ma di speranza»¹². A colpire il giornalista di «*Jeunesse*» «Sono le immagini di una fiducia conquistata, il volto di un popolo liberato che costruisce una vita nuova, sono le “mani libere” dell'Algeria che fonda un mondo nuovo, il mondo dell'uomo»¹³.

Nel 2012, in un blog pubblicato dalla Réseau des Démocrates (Rete dei Democratici) che illustrava una pagina dell'Unità e una foto di Lorenzini, c'era scritto: «Per essere un tentativo, è stato un colpo da maestro. Ennio ci ha lasciato ormai da troppo tempo. E con lui anche Gillo Pontecorvo. Che entrambi possano trovare qui la testimonianza della nostra gratitudine. *Mains libres* fu presentato in anteprima il 14 agosto 1965 al cinema l'Afrique. Da allora, questo documentario che parlava della libertà delle mani algerine, non si vede più in giro. Pare che disturbasse l'ordine costituito»¹⁴.

Le reazioni nella stampa francese arrivarono dopo la proiezione a Cannes e in occasione delle presentazioni di Roma e Firenze. Così il quotidiano francese «*Le Monde*», nell'edizione del 28 luglio 1966 scrisse che il film fu proiettato *a margine* del festival di Cannes, con questo commento: «Il primo film algerino *Mains libres* è stato diretto dall'italiano Ennio Lorenzini». Jane Rouch (moglie del celebre cineasta-etnologo) riprese quest'affermazione: «Fuori concorso a Cannes, il primo film algerino, distribuito dalla Casbah films, *Mains libres*, di Ennio Lorenzini»¹⁵.

¹⁰ G. GAUTHIER, *Intervista a Lorenzini*, citata.

¹¹ In «*Algerie Presse Service*», 26 ottobre 1964.

¹² In «*Le Peuple*», 2 maggio 1965.

¹³ In «*Jeunesse*», 2 maggio 1965.

¹⁴ NOUR, *Mains Libres, le documentaire disparu?*, in «*Overblog*», 18 aprile 2012.

¹⁵ J. ROUCH, *Intervista a Lorenzini*, citata.

Queste affermazioni non sono affatto vere, considerato che nel 1964, Jacques Charby aveva già firmato per il Centre national du Cinéma il suo lungometraggio di finzione *Une si jeune paix*, nello stesso momento in cui Mustapha Badie terminava *La Nuit a peur du soleil*. Lo stesso anno, Mohammed Lakhdar-Hamina diresse *Le temps d'une image*, un documentario sul ritorno dalla macchia di un giovane partigiano al suo paese liberato.

D'altra parte, senza il rischio di incorrere in errore è possibile affermare che *Mains Libres* fu il primo film algerino girato in technicolor. Il giornalista di «Le Monde» scrisse anche che “questo medio-metraggio ora si chiama *Le Mani libere* ed è attualmente distribuito nei circuiti commerciali di tutta l'Algeria”. Non abbiamo trovato nessuna traccia di questa circolazione che in realtà pare essersi limitata a una sola proiezione pubblica ad Algeri al cinema Afrique, nell'agosto del 1965. Il film fu proiettato per la prima volta a Cannes nel maggio del 1965, poi una seconda volta ad Algeri nell'agosto del 1965 prima delle due presentazioni del 1966 di Roma e Firenze. Il pezzo del giornalista di «Le Monde» fu inviato sicuramente da Roma.

Io ho assistito alla proiezione di Algeri, il che mi ha permesso di inserire un breve commento nella mia tesi di laurea preparata all'IDHEC (Institut des Hautes Études Cinématographiques) sotto la supervisione del famoso storico del cinema Georges Sadoul. Da studente, ero io stesso attore e spettatore del sogno algerino descritto nel film di Lorenzini.

Nella mia tesi scrivevo: «Yacef Saadi affidò la regia di *Les mains libres* al giovane regista italiano Ennio Lorenzini. Fu presentato per la prima volta al Festival di Cannes nel 1965. La sua uscita a Roma seguì di poco la presentazione ufficiale che si tenne ad Algeri. I colori evidenziano i tre elementi principali su cui si basa il film: la terra, simbolo di ricchezza e bellezza, il mare, via del progresso ma anche dell'invasione, e la sabbia, speranza dell'oggi. Realizzato nell'inverno 1964-1965, questo film avrebbe dovuto chiamarsi *Tronc de figuier*... Sono evidenti le contraddizioni tra la tradizione rigida e l'aspirazione al progresso della giovane generazione».

“Tronc de figuier” è un chiaro riferimento a un'espressione che i coloni francesi probabilmente impiegavano per mostrare il loro disprezzo nei confronti dei loro operai nativi. Questo processo di subordinazione aveva lo scopo di negare a quelli che trattavano da indigeni qualsiasi forma di intelligenza e di energia. In *tronc-de-fi-*

guier (espressione apparsa verso il 1926), troviamo l'assimilazione a delle piante che non si muovono e non lavorano. L'uomo vero è il contadino, quindi il colonizzatore¹⁶.

Ma l'origine di questo nomignolo non è certa. In un articolo su *Origine e sfide del termine "pied-noir"*, Michèle Assante e Odile Plaisant scrivono che "i racconti-testimonianze che ricostruiscono l'atmosfera algerina" dell'epoca, citano, tra altri soprannomi razzisti, anche *tronc de figuier* (tronco di fico) per definire gli arabi. Invece, "secondo A. Lanly... gli europei francesi d'Algeria si sarebbero dati (con un certo orgoglio) il nome di *tronc de figuier*, senza che traccia alcuna di questo dettaglio sia menzionata in nessun testo scritto. Secondo altre fonti, pare furono gli arabi ad attribuire questo nome ai francesi d'Algeria"¹⁷.

L'autore dell'articolo di «Le Monde» citato sopra, a proposito del film di Lorenzini aggiunge un commento abbastanza ambivalente in cui prima di tutto dà un punto di vista post-coloniale, quando scrive: "Si tratta sicuramente di un genere che deriva dal *cinéma chanson de geste* e la visione, agli occhi di uno spettatore francese, ne risente. Non si può pretendere da un film algerino che non semplifichi la realtà sfumandone i punti di vista, a soli tre anni dalla guerra".

Fu Lorenzini stesso che, nell'intervista con Guy Gauthier¹⁸ usò l'espressione *film-chanson de geste*. Ricordiamo che la tradizione della *chanson de geste* risale al medioevo europeo e si fonda in un passato mitico, molto spesso legato ad azioni folgoranti di natura bellica. Questo spiega senz'altro il tono spesso lirico del commento scritto e letto dal poeta Si Mohamed Baghdadi, lo stesso che interpretò il ruolo di Ben M'hidi ne *La battaglia di Algeri* di Pontecorvo.

Dopo aver espresso delle riserve sull'evocazione delle violenze della colonizzazione, il giornalista di «Le Monde» stempera il suo punto di vista precisando che «Tuttavia l'opera non è un ritorno al passato; è anzitutto destinata a una presa di coscienza del futuro a partire dalla realtà immediata. Da qui, un'analisi sociologica sottile condotta tramite immagini che mostrano alla radice stessa gli scon-

¹⁶ *Post colonial italian cinema*, in «AAMOD news», 14 settembre 2021, <https://www.aamod.it/2021/09/14/post-colonial-italian-cinema/> (consultato l'8 settembre 2022).

¹⁷ M. ASSANTE - O. PLAISANT, *Origine et enjeu de la dénomination "pied-noir"*, in «Langage et Société», 1992, 60, p. 51, consultabile anche online a www.persee.fr/issue/lsoc_0181-4095_1992_num_60_1, (consultato il 20 febbraio 2022).

¹⁸ G. GAUTHIER, *Image et Son...*, *Intervista a Lorenzini*, citata.

tri tra la tradizione e le ambizioni delle giovani generazioni». Così facendo, tenta visibilmente di creare un distinguo netto tra le motivazioni del produttore (in quel caso Yacef Saadi, eroe della Battaglia di Algeri) e il regista, suggerendo che quest'ultimo avrebbe subito pressioni sul contenuto del suo film. «A cosa servono le opinioni e le intenzioni dei produttori? Ciò che conta è il fascino intellettuale che scaturisce da quest'arte impaziente e precisissima di cui Ennio Lorenzini darà, lo speriamo, altre testimonianze e su registri molto più aperti». Alla domanda se fosse stato libero, Lorenzini risponde: «Sono stato libero di scegliere quello che volevo e di filmare quello che mi interessava». Ma precisa che avrebbe preferito una sorta di poesia filmata senza alcun commento, concludendo: «sono d'accordo sulle motivazioni legate al commento, ma non sul commento stesso»¹⁹.

Il sito Sunrise pubblica un commento che sembra una risposta al giornalista di *Le Monde*: «Lo sanno i francesi che in Algeria ha preceduto Gillo Pontecorvo, regista de *La Battaglia di Algeri*? Ma certo che no! Perché il suo film avrebbe urtato più di qualcuno». Il sito riprende l'articolo di «*Le Monde*» che evoca una *chanson de geste* a favore dei combattenti per la liberazione dell'Algeria e aggiunge: «Girato nell'inverno del 1964-65, *Tronc de figuier*, poi chiamato *Les Mains libres*, è ancora più sottile di quanto si potrebbe pensare. Cerca di smascherare, in un'Algeria liberata, i rischi e le sfide future a partire dagli impedimenti e dalle difficoltà attuali»²⁰.

Dopo la presentazione del film a Cannes, Claude Richou, caporedattore del giornale «*la Suisse*», scrisse: «Questo film mi ha conquistato per la sua franchezza, per la sua qualità estetica, per la libertà che esprime»²¹. In «*Cinéma 66*», in riferimento a una retrospettiva di documentari organizzata a Firenze, Charles Chaboud scrisse: «Gli altri film non sono qualitativamente al livello del documentario medio, eccezion fatta per *Tronc de Figuier* di Ennio Lorenzini, un tentativo di film epico sull'Algeria contemporanea. L'autore ha scelto dei temi: mare e deserto, lotta, terra e libertà, che restano legati in modo

¹⁹ G. GAUTHIER, *Intervista a Lorenzini*, citata.

²⁰ Cfr. *Qu'il est beau de mourir assassiné* (Ennio Lorenzini, 1975), in «*Cinéarte sunrise*», consultabile online a <http://www.sunrise54.fr/446592345> (consultato il 14 febbraio 2022).

²¹ C. RICHOU, in «*La Suisse*», maggio 1965.

troppo astratto e quindi estetico: è un tentativo interessante secondo me, meno riuscito di un altro film di Lorenzini su uno sciopero di netturbini e lavoratori del comune di Roma: *Edili*²².

Nel suo articolo, Jane Rouch spiega che fu Yvon Dupré, un ex insegnante francese “ad aver guidato Ennio Lorenzini lungo i 12.000 km percorsi attraverso la Repubblica algerina”, aggiungendo anche che “grazie a un nuovo teleobiettivo tedesco, le immagini furono riprese a 600 m di distanza”.

Per rendere omaggio a Yacef Saadi, creatore emblematico della Casbah film morto a settembre 2021, la Cinémathèque algérienne ha proposto al pubblico una versione di 26 minuti del film di Lorenzini. L’agenzia di stampa algerina APS ha pubblicato per l’occasione un lungo articolo²³ che tesse le lodi dell’opera. Questo articolo è stato ripreso da un gran numero di giornali algerini. Potremmo legittimamente chiederci perché una tale differenza di durata con la versione restaurata? Si tratta di una versione corta che avrebbe dovuto accompagnare *La battaglia di Algeri*? Circa sessant’anni dopo, *Mains libres/Tronc de figuier* continua a celare il mistero.

²² C. CHABOUD, in «Cinéma 66», maggio-giugno 1966, 166-67.

²³ In «Algerie Presse Service», 01 ottobre 2021, h. 08:58.

‘Un mondo completamente nuovo in cui molte cose rimasero uguali’¹. La rappresentazione delle donne in *Les Mains libres*²

Viviane Saglier

Gli anni che immediatamente seguirono l’indipendenza algerina (raggiunta, com’è noto, il 5 luglio 1962) furono cruciali per re-immaginare il significato di una convivenza tra libere e liberi cittadini all’indomani di 132 anni di violenza e obliterazione da parte del colonialismo di popolamento francese. Se, da una parte, la lotta armata aveva contribuito a unificare il popolo algerino, come testimoniato dallo slogan, diffusissimo, «un seul héros, le peuple» («un solo eroe: il popolo»), la fine della guerra aveva portato con sé la necessità di trovare nuovi percorsi per rafforzare il corpo sociale popolare. Nel mese (giugno) che precedette l’indipendenza formale, i leader militari della rivoluzione si incontrarono in Libia, a Tripoli, per definire un programma politico per il nuovo Stato. Nonostante i conflitti, si decise di promuovere la via al socialismo come collante per tenere insieme la società e condurre a una «rivoluzione democratica popolare»³. Questa decisione pose immediatamente l’Algeria all’interno di quelle reti di solidarietà transnazionali nate a partire dalla conferenza di Bandung del 1955 e consolidatesi attorno al Movimento dei Non-Allineati nel 1961. La leadership algerina avrebbe poi reso Algeri la capitale del Terzo Mondo negli anni ‘60 e ‘70 e ne avrebbe fatto un centro “tricontinentale” di solidarietà cinematografica⁴.

¹ Citazione da N. VINCE, *Our Fighting Sisters: Nation, Memory, and Gender in Algeria: 1954-2012*, Manchester, Manchester UP, 2015, p. 106.

² Traduzione dall’inglese di Erica Bellia.

³ V. ‘Il Programma di Tripoli (giugno 1962)’ (trad. in it. in *I documenti ideologici della Rivoluzione Algerina*, in «Oriente moderno», 1964, 6-7, pp. 365-438), pp. 376 e ss..

⁴ Cfr. K. DICKINSON, *Cinematic Third Worldism: ‘Resolutions on the Third World Film-*

Come parte integrante del progetto di assicurarsi amicizie internazionali, la casa di produzione algerina Casbah Film, diretta da Yacef Saadi, ex leader del Front de Libération National (FLN), lanciò e coprodusse nel 1964 il documentario sperimentale *Les Mains libres* (1964), del regista italiano Ennio Lorenzini. Il film offre un'analisi dei primi anni della transizione algerina post-indipendenza, quando il paese si trovò a dover affrontare le promesse e le sfide della ricostruzione socialista e dell'unificazione così come erano state immaginate nel programma di Tripoli. Da questo punto di vista, *Les Mains libres*, in qualche caso citato come «il primo lungometraggio algerino»⁵, si distingue dai precedenti film di guerriglia come *L'Algérie en flammes* ('L'Algeria in fiamme', René Vautier, 1958) e *Djazairouna* ('Algeria nostra', Pierre Chaulet, Djamel Chanderli, Mohamed Lakhdar-Hamina, 1961), e dalla successiva co-produzione italo-algerina *La battaglia di Algeri* (Gillo Pontecorvo, 1966), che narrano tutti la guerra e le sue radici, durante o dopo lo svolgimento dei fatti. Il film di Lorenzini si differenzia anche da quelli epici di Mohamed Lakhdar-Hamina girati dopo il 1965, che, come scrive Malika Rahal, intendevano «ricreare il passato e farlo presente»⁶. *Les Mains libres* ritorna occasionalmente su storie centenarie di resistenza, su brevi narrazioni della lotta armata e del terrorismo francese. Tuttavia, il film, piuttosto che concentrarsi sulla guerra di liberazione, affronta il momento di transizione che seguì l'indipendenza, le difficoltà sorte in questo processo e la formazione del popolo algerino in quanto tale.

Mi concentrerò qui sui rari momenti in cui il film, dal punto di vista visivo, inserisce in questo processo di transizione le donne. *Les Mains libres* non sembra voler problematizzare la "questione femminile" nell'Algeria postcoloniale. Piuttosto, inquadra le donne come parte coerente dello sfaccettato progetto socialista di unità e moder-

makers Meeting' (Algeria 1973), in *Arab Film and Video Manifestos Forty-Five Years of the Moving Image Amid Revolution*, Londra, Palgrave Macmillan, 2018, pp. 49-80. Cfr. anche E. MOKHTEFL, *Algiers, Third World Capital: Freedom Fighters, Revolutionaries, Black Panthers*, Londra - New York, Verso, 2018. Sugli eventi cui qui si accenna, v. anche il contributo di Caterina Roggero in questo vol.

⁵ J.N., *Le premier film algérien 'Les Mains libres' a été réalisé par l'Italien Ennio Lorenzini*, in «Le Monde», 28 gennaio 1966.

⁶ M. RAHAL, *L'invention du passé*, in *Algérie 1962: une histoire populaire*, Parigi, Éditions La Découverte, 2022.

nità che le donne stesse contribuiscono a disegnare, sebbene in maniera impari. La liberazione delle donne figurava tra gli obiettivi del programma di Tripoli⁷ e lo Stato consolidò il suo impegno a favore della loro causa in successive dichiarazioni. Nel marzo 1963, il presidente della repubblica algerina Ahmed Ben Bella dichiarava che «Il cammino [verso il socialismo] non può avvenire senza [la donna algerina]»⁸. Puntando i riflettori sulle donne nel film, si farà qui luce sulla costruzione del discorso dominante che definì l'essere donna in Algeria attraverso il processo rivoluzionario che precedette il colpo di stato del 1965, con il quale il Colonnello Houari Boumédiène assunse il potere. Allo stesso tempo, la retorica socialista di unità presente in *Les mains libres* verrà qui letta controcorrente e ne verranno rivelate alcune tensioni latenti, in alcuni casi inconsapevoli, relative alla rappresentazione delle donne e al ruolo che esse effettivamente ricoprono all'interno della rivoluzione socialista. L'obiettivo, per dirla con Lila Abu Lughod, è quello di usare il film per studiare il progetto di emancipazione delle donne «non lungo una traiettoria di liberazione dal patriarcato, bensì all'interno del caotico contesto rappresentato dalla costruzione dello Stato, dal nazionalismo anticoloniale, dal cambiamento sociale e dall'emergere di nuove classi»⁹. In altre parole, la paradossale posizione delle donne negli anni che immediatamente seguirono l'indipendenza è sintomatica del più ampio processo di riorganizzazione della società nel suo complesso. In quanto frutto di reti di solidarietà internazionale e dialogo transnazionale, il film suggerisce anche la necessità di ripensare cosa una solidarietà socialista attenta alle differenze di genere potesse significare in un tale contesto.

Natalya Vince riflette su come la lotta armata avesse creato uno spazio nel quale le donne algerine combattevano insieme agli uomini in nome di relazioni di tipo fraterno. Dopo l'indipendenza, al contrario, la sessualità delle donne venne messa in primo piano nella mutevole definizione di una cultura e di un'identità algerina "autentiche", che metteva in discussione gli ideali di alcune donne rela-

⁷ Cfr. 'Il Programma di Tripoli...', cit., pp. 386-387.

⁸ in N. VINCE, *Our Fighting...*, cit., p. 43.

⁹ L. ABU LUGHOD, *Preface*, in *Remaking Women: Feminism and Modernity in the Middle East*, edited by L. ABU LUGHOD, Princeton, Princeton University Press, 1998, p. viii. Il passo è anche riportato in N. VINCE, *Our Fighting...*, cit., pp. 7-8.

tivamente alla neutralità di genere¹⁰. Inoltre, le donne parteciparono alla modernizzazione dello Stato in misura diversa a seconda della loro classe sociale, delle competenze e dell'educazione della quale avevano potuto godere. Mentre alcune donne di classe media fecero parte dell'Assemblea Nazionale, diressero organizzazioni femminili nazionali, o trovarono impiego come giornaliste o segretarie, l'indipendenza non offrì altrettante opportunità alla grande maggioranza delle donne al tempo analfabete¹¹. Per Vince, a cambiare realmente fu il rapporto delle donne con l'autorità statale, «dal dominio coloniale, sotto il quale nulla era dovuto e dal quale nulla ci si doveva aspettare, allo Stato post-indipendenza [...], che avrebbe dovuto realizzare le speranze delle sue cittadine», allo stesso tempo affidando loro dei compiti¹². Questa relazione, nei decenni successivi, sarebbe stata mediata dal processo, spesso difficoltoso, attraverso il quale le donne potevano ottenere una pensione per la partecipazione – loro e dei mariti sacrificatisi in guerra – alla lotta di liberazione.

L'analisi postcoloniale della condizione delle donne nel Terzo Mondo ha in molti casi visto la luce solo alcuni decenni dopo il raggiungimento dell'indipendenza e ha orientato lo studio della relazione fra genere, Stato e modernità in fasi storiche precedenti¹³. L'Algeria è spesso stata al centro di analisi disincantate che denunciavano l'inclusione simbolica delle donne nelle narrazioni di Stato ma la loro simultanea esclusione dal riconoscimento politico, dallo sviluppo economico, dall'indipendenza legale e dalle pratiche di governo, nonostante la loro partecipazione cruciale alla guerra di liberazione¹⁴. Secondo Rahal, queste narrazioni, «sebbene non false, furono in larga parte costruite *a posteriori*»¹⁵. E nonostante vi furono dibattiti tra donne anche nei primi anni successivi all'indipendenza, è importante riconoscere che questo momento conservava ancora alcune delle speranze della liberazione anticoloniale così come ve-

¹⁰ N. VINCE, *Our Fighting...*, cit., p. 146.

¹¹ Malgrado le campagne di alfabetizzazione di massa, la percentuale di donne analfabete nel 1966 ammontava all'85,9%. Cfr. *Ibidem*.

¹² *Ibid.*, p. 135.

¹³ L. ABU LUGHOD, *Introduction: Feminist Longings and Postcolonial Conditions*, in *Re-making Women...*, cit., pp. 3-31.

¹⁴ M. LAZREG, *The Eloquence of Silence: Algerian Women in Question*, Londra - New York, Routledge, 2019², pp. 135-164.

¹⁵ M. RAHAL, *Introduction*, in *Algérie 1962...*, citata.

nivano espresse nel 1960 da una *moudjahida* affiliata all'FLN sulle pagine del giornale rivoluzionario «El Moudjahid»: «Sapevamo che le donne algerine avrebbero preso parte alla ricostruzione del nostro paese»¹⁶. *Les mains libres* offre uno scorcio sulle forme che questa partecipazione poté effettivamente assumere e su come fu immaginata tra il 1962 e il 1964.

Mappare le donne attraverso lo sguardo

Guidata da principi di redistribuzione della terra e del potere, negli anni che seguirono l'indipendenza, la rivoluzione socialista operò in Algeria una ri-mappatura degli spazi, delle risorse, e della popolazione (lungo assi di genere, classe e livello di istruzione) come pratica di unificazione popolare e solidarietà su scala nazionale. Tutto ciò si riflette nella struttura di *Les Mains libres*. I produttori algerini vollero che il film fosse diviso in tre parti (Mare e Deserto; La Lotta; Liberazione), che riproducono con efficacia la dialettica di cambiamenti politici e sociali sull'asse storico e su quello geografico. In contrasto con l'opinione di Lorenzini, secondo cui questa struttura avrebbe potuto portare a un «*fourre-tout*» ('guazzabuglio'),¹⁷ il film mostra la negoziazione di abitudini, narrazioni, e formazioni sociali spesso dipinte come 'tradizionali' nel momento in cui venivano articolate attorno alle promesse di modernità della rivoluzione socialista. Come verrà discusso a breve, l'inizio della sequenza d'apertura, nella quale vediamo una commemorazione nazionale dell'indipendenza, presenta già queste tensioni, mettendo assieme immagini relative al popolo algerino che ritroviamo poi nel resto del film. Questo suggestivo mosaico rimanda al compito di generare collettività nonostante la frammentazione del popolo algerino dovuta a decenni di colonizzazione. Registrando queste tensioni, la strategia di montaggio ribadisce le distinzioni di genere ed età e quelle legate all'appartenenza a contesti urbani o rurali, mettendo tuttavia in primo piano un evento che avrebbe dovuto celebrare un popolo ormai unificato.

Il film si apre su una parata militare che occupa tutto lo spazio

¹⁶ in M. LAZREG, *The Eloquence...*, cit., p. 131.

¹⁷ G. GAUTHIER, *Intervista a Lorenzini*, «Image et Son. La revue du cinéma» 1966, 196, p. 45. V. la trad. dell'intervista nel presente volume.

dell'inquadratura. Il motivo regolare dei soldati in marcia – uomini – è interrotto soltanto dal fluttuare della bandiera algerina. I soldati corrono a ritmo, incoraggiati dalle ripetute istruzioni del loro comandante, a cui rispondono con disciplinate acclamazioni. Segue un taglio sul primo piano di un bimbo/a (non è facile definirne il genere) riccio/a che tiene in mano un bambolotto (anch'esso difficilmente definibile dal punto di vista del genere) in tuta mimetica e cappello militare poggiato sui capelli lisci. Lo sfondo è fuori fuoco, ma si avverte ancora il suono della marcia e si intuisce che si tratta di un controcampo rispetto alla scena dei soldati in corsa. Il/la bimbo/a guarda la bambola con grande attenzione: c'è, nel suo sguardo, un barlume di speranza, una visione di ciò che il futuro ha in serbo? Eppure, perché il/la bambino/a si concentra sul bambolotto pur avendo dei soldati in carne e ossa a pochi metri di distanza? Taglio nuovamente sui soldati, questa volta con una panoramica sui loro volti che guardano lontano. Taglio. Adesso non abbiamo più un controcampo dallo stesso spazio diegetico e tuttavia avvertiamo sia una simmetria nella composizione che ci ricorda l'inquadratura del/la bambino/a, sia un rinnovato contrasto rispetto alla parata militare. Ci viene adesso presentato il primo piano di una giovane contadina che trasporta un cesto carico sulle spalle. Il suo sguardo è rivolto alla macchina da presa ma il viso è in gran parte coperto dai titoli di testa. L'occhio destro emerge tra le lettere; è nascosto e tuttavia ne percepiamo la carica: è accusatorio? La ragazza distoglie lo sguardo e poi torna nuovamente a fissare la macchina; quando i titoli svaniscono, la telecamera zooma sul suo sguardo esitante e al tempo stesso insolente, provocatorio – per due secondi, prima che quel volto sparisca. [si fa riferimento alle immagini alle pagine 286-287]

Si è tentati di leggere queste prime scene come una potente esibizione del carattere virile del nazionalismo algerino negli anni post-indipendenza, in cui le donne e i bambini sarebbero ridotti a meri spettatori passivi. Questa lettura sarebbe però storicamente inesatta. Fra le migliaia di testimonianze e studi successivi, il romanzo di Assia Djebar *Les enfants du nouveau monde* (1962), per esempio, mette in luce il cruciale e molteplice coinvolgimento delle donne delle città – e soprattutto delle campagne – nella lotta di liberazione, sia nelle operazioni militari, a volte condotte proprio da donne, sia nella logistica, attraverso la raccolta di informazioni, il passaggio di messaggi, la fornitura di cibo, cure mediche e alloggio ai combattenti che si nascondeva-

no¹⁸. Secondo Danièle Djamila Amrane Minne, «senza [le donne], [la resistenza] non sarebbe mai durata gli otto mesi che in effetti durò [durante la Battaglia di Algeri]»¹⁹. Se da una parte lo Stato sembrò intuire il potere simbolico del contributo delle donne,²⁰ la sequenza allude in realtà a come, nel dopoguerra, il loro ruolo cruciale nella lotta armata fosse spesso oscurato. La sequenza descritta, di fatto, non smentisce l'idea che le donne appartenessero a spazi diversi dall'esperienza militare. Tuttavia, propone un ritratto distanziato della commemorazione, nel quale la giustapposizione del potere di Stato e di spettatori diffidenti o quanto meno sospettosi rivela una tensione fra lo spettacolo dell'indipendenza e i dubbi di quanti la osservavano allora e ci osservano nel film.

Les Mains libres in parte cattura questo momento di transizione, la negoziazione di una società postcoloniale in pieno cambiamento, e il ruolo delle donne in essa, attraverso una lente etnografica sperimentale. L'intero processo di realizzazione del film fu caratterizzato da un impulso etnografico. Lorenzini girò per i vasti paesaggi della repubblica algerina guidato da Yvon Dupré, che la giornalista e viaggiatrice incallita Jane Rouch, in una recensione, descrive come «un maestro di scuola francese, che è un po' come un etnografo»²¹. Rouch inoltre è fra i primi ad attirare l'attenzione sullo sguardo della giovane contadina cui si è fatto riferimento e sulla tensione che crea entrando in relazione con l'operatore. La scena ricorda ciò che Fatima Tobing-Rony chiama la «restituzione dello sguardo» da parte del soggetto razzializzato che resiste all'approccio etnografico nel cinema coloniale²². Se il film è il frutto di reti di solidarietà e colla-

¹⁸ Marnia Lazreg cita la stima di Alistair Home secondo cui: «il 77,9% della popolazione femminile complessiva che partecipò alla guerra era composto da donne provenienti da zone rurali», M. LAZREG, *The Eloquence...*, cit., p. 113.

¹⁹ D. D. AMRANE MINNE, *Women at War: The Representation of Women in The Battle of Algiers*, in «Interventions», 2007, 9: 3, p. 340.

²⁰ Ben Bella inviò note *moudjahidat*, come Djamila Bouhired e Djamila Boupacha, come inviate ufficiali in missioni diplomatiche in giro per il mondo. Cfr. N. VINCE, *Our Fighting...*, cit., p. 157.

²¹ J. ROUCH, *Casbah, Année Zéro*, in «Cahiers du Cinéma», 1965, 166-167, p. 112. Nel catalogo della Cinémathèque Française questo articolo è attribuito a Jean Rouch, ma sulla rivista l'articolo risulta firmato dalla moglie, Jane Rouch. Pertanto, si è qui deciso di dar credito al materiale a stampa piuttosto che alla scelta di catalogazione.

²² F. TOBING-RONY, *Seeing Anthropology: Félix-Louis Régnauld, the Narrative of Race, and the Performers at the Ethnographic Exposition*, in *The Third Eye: Race, Cinema, and Ethno-*

borazione, cosa poté significare essere ripresa per la lavoratrice per cui, per dirla con Vince, «il 1962 non rappresentò né una svolta né un “anno zero” ma un mondo completamente nuovo in cui tante cose rimasero uguali»?²³ Possiamo supporre che la troupe italo-algerina fosse al tempo vista con lo stesso sospetto riservato a quanti avevano documentato la vita rurale negli anni precedenti all'indipendenza? O gli operatori venivano piuttosto guardati come soggetti distaccati rispetto alla realtà rurale delle donne?

Il film non mostra alcuna intenzione di catalogare le differenze etniche secondo l'etnografia tradizionale, che Lorenzini rifiutava come modello, ma piuttosto mira a creare un inventario di immagini poetiche, che possiamo leggere come quadri autonomi, che comunicano dati fattuali, sensoriali e atmosferici e il cui significato è dato dal montaggio. L'approccio composito all'estetica del film rafforza il carattere sperimentale di una tale attitudine etnografica. Se da una parte Lorenzini immaginava il film come un'esperienza pienamente visiva, i produttori algerini tenevano al fatto che *Les Mains libres* “parlasse” al pubblico algerino. Lorenzini ha ricordato come i suoi partner premessero perché fosse aggiunto un commento sonoro (in francese, scritto e letto da S. Bagdadi) che potesse compensare la confusione eventualmente creata, nel pubblico rurale a cui il film era in parte indirizzato, dalle scelte di montaggio²⁴. L'uso del commento riproduceva la strategia didattica dei film di guerriglia precedenti. Poiché *Les Mains libres* intendeva offrire alle diverse componenti del popolo algerino una visione della loro liberazione sociale nel momento in cui essa avveniva, il film introduceva anche sensibilità diverse alla rivoluzione.

Documentando le mutevoli circostanze della vita in Algeria attraverso ritratti affettivi di uomini e donne di ambiente rurale, il film si avvicina a ciò che Lorenzini definiva una «*chanson de geste*»²⁵ – la narrazione in tono epico di una storia che si sviluppa dal basso. Certe scene raggiungono una certa astrazione estetica, registrando allo stesso tempo rituali, danze e musiche tradizionali. Ne sono un esempio i primi piani delle donne che, nel deserto, scuotono le chio-

graphic Spectacle, Durham, Duke University Press, 1996, pp. 21-43.

²³ N. VINCE, *Our Fighting...*, cit., p. 106.

²⁴ G. GAUTHIER, *Intervista a Lorenzini*, cit., p. 46.

²⁵ *Ibid.*, p. 45.

me a ritmo di tamburi e canti. Le donne più anziane battono il tempo con i piedi sulla sabbia. Le aspettative didattiche connesse a un approccio di tipo etnografico sono presto disattese, dunque, e il film affianca questa scena alle esplosioni che seguono la trivellatura di pozzi di petrolio, nei quali gli uomini del luogo trovano impiego. Le donne rimangono pertanto associate alla conoscenza tradizionale, mentre gli uomini sono spinti ad adattarsi alla nuova economia basata sull'industria estrattiva. Attraverso un approccio poetico che si appella alla distribuzione dello sguardo fra ciò che accade sullo schermo e ciò che rimane fuori, il film si fa portavoce della tensione fra la tradizione e il racconto della modernizzazione statale, centrale in un paese con una popolazione in maggioranza rurale. Questa tensione assume in qualche caso connotazioni di genere, come nella sequenza appena descritta, ma ha un carattere prevalentemente sociale (di classe) e geografico.

Le donne e il lavoro nelle campagne

Lo sguardo etnografico sperimentale cattura la significativa distinzione tra la situazione delle donne nelle aree rurali e in contesti urbani. Stando alla proporzione delle immagini girate, la troupe di *Les Mains libres* si trattenne a lungo fuori dalle città per documentare gli effetti e le promesse della tanto celebrata rivoluzione agraria, vista come inscindibile dalla rivoluzione socialista. Annunciato ufficialmente nel marzo 1963, il progetto ambiva a regolare ed espandere la spontanea riappropriazione, da parte degli algerini, delle terre sfruttate dai colonizzatori sotto il regime coloniale francese dopo l'indipendenza²⁶. I ben noti decreti di marzo di Ben Bella tentarono di favorire la redistribuzione dei poteri coloniali e di incoraggiare la formalizzazione di quelle cooperative autogestite (*coopératives auto-gérées*) che si sviluppavano accanto alle più persistenti aziende agricole private. In questo nuovo modello di proprietà, gli agricoltori algerini prendevano decisioni collettive in merito alle terre condivise, con l'obiettivo finale di costituire una forza politica a livello nazionale. Il film documenta l'euforia e la solennità del primo voto amministrativo espresso dagli agricoltori.

²⁶ D. OTTAWAY - M. OTTAWAY, *The March Decrees, in Algeria: The Politics of a Socialist Revolution*, Berkeley, University of California Press, 2022, pp. 50-68.

In questo contesto, le donne erano coinvolte nei processi decisionali in maniera irregolare. L'ex *moudjahida* Marie-Aimée Hélie-Lucas, poi divenuta sociologa di stampo marxista, ne scriverà a metà degli anni '80, dopo la nuova riforma statale avvenuta sotto Boumédiène e in un momento di diffuso disincanto rispetto allo stato algerino postcoloniale. Nell'analisi di Hélie-Lucas, anche nei primi anni successivi all'indipendenza, furono poche le donne a cui venne attribuita un'unità di terra o che vennero integrate all'interno delle imprese agricole tecnologicamente più avanzate. Al contrario, le donne erano impiegate prevalentemente presso aziende tradizionali a gestione familiare, che sopravvivevano accanto alle cooperative, e nelle quali non erano considerate soggetti produttori attivi²⁷. Significativamente, Hélie-Lucas sostiene una visione socialista e la sua valutazione critica sottolinea la necessità di considerare le donne rurali come parte della – e in solidarietà con la – più ampia classe contadina.

Con uno sguardo più ottimistico sulla promettente rivoluzione agraria ancora al suo stadio iniziale, *Les Mains libres* propone una simile interpretazione dell'iscrizione delle donne rurali all'interno della classe lavoratrice dei contadini ed è qui che la solidarietà del film nei confronti delle donne sembra essere espressa in maniera più efficace. L'immagine della restituzione dello sguardo da parte della giovane donna che appare una prima volta nella sequenza iniziale è ripetuta più avanti nel contesto di una sequenza più lunga dedicata al lavoro nei campi. La seconda sezione del film, intitolata 'La lotta' (*La lutte*), offre un breve riassunto storico delle vicende della resistenza algerina nell'ultimo secolo di colonizzazione. Presenta poi la rivoluzione agraria come parte del cambiamento di rotta che caratterizza il paese dopo l'indipendenza, portando con sé tuttavia instabilità e povertà. Il film pone l'accento sul duro lavoro contadino svolto dagli uomini, la cui fatica è trasferita sulla terra verso la quale questa classe sociale prova un senso di attaccamento. L'uomo e la terra divengono così risorse da mobilitare per costruire la nuova società. Il commento sonoro recita: «Il suolo ha dato tutto... Il suolo, consumato dalle innumerevoli braccia di coloro che adesso sono attesi dalle fabbriche e di coloro che il mare

²⁷ M.-A. HÉLIE LUCAS, *Les femmes algériennes rurales dans la politique de développement après l'indépendance*, in «Labor, Capital, and Society / Travail, capital et société», 1985, 18: 1, p. 135.

ha portato via»²⁸. Presto le masse rurali lasceranno i loro antichi villaggi per cercare lavoro nelle periferie urbane o nei porti, spesso invano. Uno dei principali elementi di interesse del film risiede in quelle mani che lavorano per ricostruire il paese e che allo stesso tempo devono far fronte alla necessità di acquisire nuove competenze. Se il precedente titolo del film, *Tronc de figuier*, alludeva all'insulto razzista che i coloni francesi rivolgevano agli algerini, il nuovo titolo, *Les Mains libres* (letteralmente: 'le mani libere') insiste piuttosto sulla visione del futuro di un'Algeria libera e socialista. 'Libere' può anche voler dire 'disponibili', cioè 'senza lavoro', 'disoccupate', e il film non esita a mostrare le difficoltà insite nel mettere in piedi una nuova economia.

È significativo che il commento sonoro sull'esodo dalle campagne (raffigurato come fenomeno maschile) si sovrapponga all'inizio della sequenza che mostra un gruppo di contadine intente a raccogliere erbe e legna. La voce fuoricampo, maschile, dà voce a ciò che interpretiamo come i pensieri delle donne: «Mi dicono che è disoccupato; non riesco a crederci. Se ne è andato per cercare lavoro. Il buon Dio lo aiuterà»²⁹. Come per l'uomo, la comunione della donna con la terra che lavora viene qui evocata, sebbene in termini diversi. La macchina da presa occupa una posizione quasi voyeuristica, osservando la donna da dietro un albero. Questa distanza dal soggetto contrasta con i primi piani sugli attrezzi agricoli impiegati dagli uomini e risuona con alcune immagini incluse nella sequenza iniziale del film e poi riprese in una scena successiva, nella quale le attività delle donne sono catturate attraverso un velo spesso di fogliame. Lì, un gruppo di donne, distanti nei loro eterei abiti bianchi, è interpretato dalla voce fuoricampo come un'illustrazione della prossimità degli algerini «al mondo invisibile» dei morti. [si fa riferimento alle immagini a pagina 284] Qui, tuttavia, l'obiettivo è re-indirizzato verso quello stesso sguardo di ragazza su cui il film si apre e la sua tristezza adesso risuona con le difficoltà legate al lavoro nei campi e alla perdita degli uomini. Attraverso questo gioco tra prossimità e distanza, la macchina da presa pone il lavoro delle donne all'incrocio fra mondo materiale e immateriale.

²⁸ «La terre a tout donné...La terre épuisée par les bras innombrables que les usines attendent et que la mer a pris».

²⁹ «On me dit qu'il est chômeur; mon cœur ne veut le croire. Il est parti travailler, il y a le bon dieu qui va l'aider».

Con questa seconda inclusione dello sguardo “restituito” della ragazza, il film re-inscrive in maniera significativa queste donne nel dominio del lavoro, nonostante non siano retribuite né da una cooperativa né da una moderna società agricola. Come descritto da Hélié-Lucas, le donne che si occupavano quotidianamente della propria sussistenza e di quella delle loro famiglie erano spesso trattate come se non facessero parte della forza-lavoro. Ciò che producevano era destinato al loro uso e consumo personale o familiare e non aveva alcun valore di scambio: il loro lavoro esisteva al di fuori del lavoro salariato, e dunque al di fuori del sistema capitalistico che continuava a soggiacere al progetto di modernizzazione socialista degli algerini. La scena che segue la raccolta delle piante ci riporta al lavoro manuale degli uomini e al loro rapporto di comunione con una terra che è «innaffiata a sudore e sangue». Incorniciando le scene di donne al lavoro con tali evocative espressioni di dolore e sofferenza, il film allo stesso tempo istituisce un contrasto tra il lavoro delle donne e degli uomini (negando, in certa misura, le asperità sperimentate dalle prime) e riconosce che, presi assieme, donne e uomini costituiscono un'unica classe sociale di lavoratori agricoli, verso cui i socialisti internazionalisti avrebbero dovuto essere ugualmente solidali.

Donne, solidarietà fra classi e ‘algerinità’

Inquadrare le donne all'interno di un discorso sul lavoro rivela la loro inclusione simbolica e materiale nel progetto socialista ma suggerisce anche una irregolare strutturazione della loro presenza nel processo di costruzione della rivoluzione popolare democratica. Nonostante il film tenda a leggere le differenze attraverso narrative lineari e progressive, dobbiamo tuttavia considerare queste modalità di inclusione come dinamiche, fluide e in continuo mutamento, specialmente in quei primi anni di indipendenza. Quando la macchina da presa si sposta verso il vibrante spazio della città, mette in luce la diversità delle donne che si incrociano in strada, alcune con indosso lo *haik*, altre in *tailleur*. In altri casi, le donne presentate come tradizionali sono quelle che reclamano lo spazio pubblico, come nelle registrazioni delle celebrazioni dell'indipendenza del '62 su cui il film si chiude. Contrariamente alle tante donne rurali di cui si è appena discusso, la nuova generazione di donne della classe media, istruite, fu quella che vide la propria finestra di opportuni-

tà mutare radicalmente con l'indipendenza. Queste donne parteciparono direttamente alle discussioni sul significato del progetto di liberazione (il titolo dell'ultima sezione del film è *Liberté*, 'Libertà') per il rinnovamento dell'ordine sociale algerino.

L'ultima sequenza che verrà qui esaminata documenta una conversazione tra giovani donne e uomini socialisti sulla terrazza di un caffè in una città algerina non identificata. È interessante, in primo luogo, contrapporre le qualità sonore di questa sequenza al trattamento linguistico nel resto del film. Mentre, nella scena che è stata descritta, le riflessioni interiori delle donne rurali erano mediate dalla voce maschile fuoricampo, parlante francese, qui sentiamo la voce di una giovane donna di classe media e dai capelli corti, che parla delle strategie per unificare il corpo sociale all'interno del nuovo Stato. Lei e le sue compagne parlano francese, mentre i lavoratori agricoli uomini che sentiamo occasionalmente parlare tra loro o alla macchina da presa (senza la mediazione della voce fuoricampo) si esprimono in *darija* o arabo algerino o standard. Qui il film allo stesso tempo sottolinea e riproduce lo status sociale gerarchico delle donne e degli uomini di provenienza rurale rispetto alle donne e agli uomini istruiti delle città, a ognuno dei quali è dato un diverso grado di accesso alla parola.

La distinzione linguistica tra questa sequenza e le precedenti è importante perché una tra le più spinose questioni oggetto di dibattito sulla scena nazionale riguardava i modi in cui preservare il carattere algerino della nuova repubblica. Ciò portò in seguito a campagne statali di arabizzazione che ignoravano le lingue Amazigh, molto diffuse in alcune regioni, e questa era una forma di obliterazione culturale messa in atto per la prima volta dal regime coloniale francese. Inoltre, l'argomento di conversazione all'ordine del giorno in questa sequenza riguarda un altro aspetto dello stesso dibattito, ovvero l'integrazione del socialismo all'interno della cornice rappresentata dall'Islam. In una riappropriazione del discorso coloniale che identificava gli algerini come 'musulmani'³⁰, il nuovo stato algerino cercava di riaffermare il proprio carattere arabo attraverso la sua fusione con una (fluida) pratica dell'Islam. L'articolazione di socialismo e Islam, così come il ruolo della lingua nella nuova socie-

³⁰ Il regime coloniale, a partire dal decreto Crémieux del 1870, aveva creato una categoria di cittadinanza speciale per gli ebrei algerini allo scopo di dividere i colonizzati.

tà e la posizione delle donne nella sfera pubblica, erano questioni separate ma collegate che mettevano faccia a faccia diverse visioni dello stato moderno. Il problema era come tutti questi aspetti così diversi dovessero convergere per condurre a una definizione dell'identità algerina e della cittadinanza.

In questa sequenza, la giovane donna supporta la conciliazione, da parte dello Stato, di Islam e socialismo e la prospettiva di unificare le masse come vera base dell'“algerinità”. Il suo ragionamento deriva dal lavoro con la «realtà esistente del paese», nella quale la religione era centrale, specialmente nelle aree rurali. In questo modo, la ragazza prende posizione indirettamente nel concomitante dibattito femminile sul tipo di femminismo da difendere e sulle priorità da darsi. Nel 1954, Fadéla M'Rabet, che aveva fatto parte dell'FF-FLM, pubblicò il suo controverso articolo *La femme algérienne* (1964) che, come è noto, identificava un “problema della donna” laddove la liberazione delle donne era spesso presentata, a suo modo di vedere, come una questione secondaria nella società algerina³¹. Nel suo pamphlet, M'Rabet stendeva un inventario di comportamenti maschili individuali teso a costruire una critica collettiva, che fu percepita come un attacco ai valori arabo-islamici³². Per Vince, gli uomini non furono gli unici a contestare le opinioni di M'Rabet e solo poche donne la sostennero quando, nel 1967, dovette fronteggiare reazioni tanto avverse alla pubblicazione del suo libro successivo da costringerla a lasciare l'Algeria³³. L'attaccamento a un senso arabo-islamico di “algerinità” non riguardava semplicemente valori, lingua e religione. Oltre a fornire una base storica e anticolonialista per un rinnovato senso di appartenenza, da un punto di vista più pragmatico l'identità arabo-islamica rispondeva all'orientamento di gran parte delle classi proletarie e contadine. È sintomatico che la giovane donna in questa sequenza insista sul mettere al centro gli interessi della più ampia classe popolare. Difende un'idea della rivoluzione allineata a quella della realtà degli uomini e delle donne delle campagne che il film presenta come il cuore della nuova Algeria.

³¹ L'Ff-fln è la sezione dell'Fln attiva nella Francia metropolitana (Federazione Francese).

³² F. M'RABET, *La femme algérienne*, Parigi, Maspero, 1969, p. 11.

³³ Come Vince riporta, comunque, M'Rabet riconosceva anche il valore della cultura arabo-islamica come forma di appartenenza a cui ambire. Cfr. N. VINCE, *Our Fighting...*, cit., pp.156-157.

Guardare *Les Mains libres* attraverso il prisma delle donne rileva ciò che Malika Rahal identifica come i complessi meccanismi emotivi della «fusione in un unico corpo, quello del popolo»³⁴ negli anni che seguono il 1962. Attraverso il doppio obiettivo del documentarista italiano uomo e dei produttori e tecnici rivoluzionari algerini, il film sviluppa una sfaccettata interpretazione della solidarietà e dell'unità. Insieme agli uomini delle campagne e alla loro controparte urbana, emergono voci e immagini di donne che offrono una visione complessa della rivoluzione socialista nel suo farsi e di un mondo nuovo nel quale le cose avrebbero potuto non rimanere uguali.

³⁴ *Ibid.*, cit., p. 155.

Scambi, memorie, incontri: Zineb Sedira al padiglione francese alla Biennale d'Arte 2022

Luca Peretti

È un serio gioco di scambi, incroci, mise en abyme, quello andato in scena al padiglione francese della Biennale arte 2022. È l'opera *Les rêves n'ont pas de titre* (i sogni non hanno titolo), dell'artista franco-algerina residente a Londra Zineb Sedira, a cura di Yasmina Reggad, Sam Bardaouil, e Till Fellrath.

Il nome di Sedira viene annunciato a inizio 2020, per la Biennale che doveva originariamente svolgersi nel 2021 (rimandata per la pandemia da COVID-19), invitata da Jean-Yves Le Drian, Ministro dell'Europa e degli Affari Esteri, e da Franck Riester (Ministro della Cultura), e scelta da un comitato di selezione internazionale¹. Una nomina importante; come lei stessa ricorda, si tratta «solo della quinta donna, e la prima donna non bianca, ad essere invitata a rappresentare la Francia alla Biennale di Venezia»². La nomina causa

This project was supported by the following fellowships: a British Academy Postdoctoral Fellowship and a WIRL-COFUND Fellowship (under the Marie Skłodowska Curie Actions COFUND scheme 2020-2022).

¹ Presieduto da Charlotte Laubard (Art historian and Curator, Professor and Head of the Visual Arts Department at HEAD – Geneva School of Art and Design), e composto inoltre da Naomi Beckwith (Senior Curator, Museum of Contemporary Art, Chicago), Hélène Guenin (Director, Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, Nice), Rebecca Lamarche-Vadel (Managing Director, Lafayette Anticipations, Parigi), Morad Montazami (Independent Curator and Writer, Parigi) and Yves Robert (Executive Director, Les Biennales de Lyon). *Zineb Sedira représentera la France à la 59ème Biennale internationale d'art de Venise 2022*, Institut Français, 22 settembre 2021, consultabile online a <https://www.if.institutfrancais.com/fr/actualite/zineb-sedira-representera-la-france-a-la-59eme-biennale-internationale-art-de-venise-2022> (consultato il 16 maggio 2022).

² R. TAPPONI, *Zineb Sedira's Films Recreate Radical Political Alliances of the Past*, in «Frieze», 226, consultabile anche online: <https://www.frieze.com/article/roisin-tapponi-interviews-zineb-sedira> (consultato il 16 maggio 2022).

prevedibilmente controversie, venendo addirittura definita “scandalosa” dal quotidiano di destra «Causeur»³. Lo scandalo sta nel (presunto) supporto di Sedira al BDS (Boycott, Divestment and Sanctions, la campagna globale di boicottaggio verso Israele), smentito a stretto giro dalla stessa artista⁴, non (o almeno, non apertamente) nel fatto che la Francia abbia scelto un’artista di origini algerine per la Biennale del 2022 – un anno simbolico, peraltro, a 60 anni dall’indipendenza del paese nordafricano dalla Francia.

Quando il padiglione apre al pubblico, ad aprile 2022, non rimane quasi nulla di quelle polemiche. Quello francese è uno dei padiglioni di più successo, registrando un tutto esaurito costante e file notevoli⁵, oltre ad un generale successo di critica. Tanto da meritare anche una delle menzioni speciali dell’anno, con la seguente motivazione: «Come riconoscimento e gratitudine per lo scambio di idee e la solidarietà, come l’idea di costruire comunità nella diaspora. Per aver esaminato la complessa storia del cinema oltre l’occidente e le molteplici storie di resistenza nel suo lavoro»⁶.

Un omaggio al cinema dunque, la stessa artista a precisa doman-

³ M. NAHUM, *Pourquoi Zineb Sedira ne doit pas représenter la France à la Biennale de Venise*, in «Causeur», 28 gennaio 2020, consultabile anche online, <https://www.causeur.fr/zineb-sedira-biennale-venise-antisionisme-171885> (consultato il 16 maggio 2022).

⁴ Alex Greenberger ha ricostruito i vari passaggi della vicenda nel suo articolo A. GREENBERGER, *Zineb Sedira, Artist Representing France at 2021 Venice Biennale, Faces Controversy Over Alleged Ties to BDS*, «ARTnews», 31 gennaio 2020, consultabile anche online a <https://www.artnews.com/art-news/news/zineb-sedira-venice-beinnale-bds-allegations-1202676680/> (consultato il 16 maggio 2022). V. anche S. AMIRI, *Zineb Sedira, «L’artiste de la mémoire algérienne»*, «in TSA», 6 maggio 2021, consultabile online a <https://www.tsa-algerie.com/zineb-sedira-lartiste-de-la-memoire-algerienne/> (consultato il 16 maggio 2022).. E sulla genesi dell’opera, *Zineb Sedira évoque le Pavillon français de la Biennale internationale d’art contemporain de Venise en 2022*, Institut Français, 22 aprile 2022, consultabile online a <https://www.institutfrancais.com/fr/rencontre/zineb-sedira> (consultato il 16 maggio 2022).

⁵ Christian Caliandro parla di: «lunghissima fila (quasi due ore)» in C. CALIANDRO, *Immersivo senza retorica. Il Padiglione Francia alla Biennale di Venezia*, in «Artribune», 9 maggio 2022, consultabile anche online a <https://www.artribune.com/arte-visive/arte-contemporanea/2022/05/padiglione-francia-zineb-sedira-biennale-veneziana/> (consultato il 16 maggio 2022). Anche chi scrive ha visitato il padiglione durante a preapertura dedicata ad addetti ai lavori e giornalisti, riscontrando file lunghissime.

⁶ *Biennale Arte 2022: I premi ufficiali*, in «La Biennale di Venezia», 23 aprile 2022, consultabile online a <https://www.labiennale.org/it/news/biennale-arte-2022-i-premi-ufficiali> (consultato il 16 maggio 2022).

da (qual è il tema della tua installazione?) ha risposto “il cinema”, ma anche “le collaborazioni tra diversi paesi”⁷. Si tratta infatti di un viaggio che ci restituisce pezzi di attraversamenti tra Francia, Algeria, Gran Bretagna, e un po’ d’Italia con una lente personale e autobiografica, in linea con il lavoro dell’artista (definita nel 2018 da «Le Monde» “artista della memoria algerina”⁸). Entrando nel padiglione, composto da quattro grandi sale, si veniva accolti dalla scenografia ricostruita del film italo-algerino *Ballando ballando* (*Le bal*, 1983) di Ettore Scola, con tanto di ballerini in carne ed ossa, in un bar parigino. Nelle altre sale di quest’opera multimediale e immersiva ci sono anche scenografie tratte da *F come falso* (*F for fake*, 1973) di Orson Welles, che fa da cornice all’intera storia, e da altre produzioni italo-algerine, *La battaglia di Algeri* (1966) di Gillo Pontecorvo e *Lo straniero* (1967) di Luchino Visconti. Nelle prime tre sale, oltre alle scenografie ricostruite, si trovano tantissimi materiali (manifesti, libri, volantini, riviste) relativi alla fine della decolonizzazione e soprattutto al clima di internazionalismo e terzomondismo che ha proprio in Algeri, alla fine degli anni sessanta, il centro principale. In tutto questo, Sedira inserisce sé stessa: una sala ricostruisce proprio la sua casa londinese, luogo di accumulo di tracce e storie, dal suo processo di migrazione al di là della manica a un arazzo che era a casa dei genitori ad Algeri. In una televisione della sala c’è anche un dialogo tra la stessa artista con Sonia Boyce (che alla stessa Biennale rappresentava il Regno Unito), sua amica e per un periodo anche vicina di casa a Londra.

Proprio all’interno di queste sale Sedira gira il corto di 25 minuti che chiude il padiglione, proiettato in una sala ispirata a un piccolo cinema d’epoca, e composto in larga parte dalle scene rimesse in scena dei film già citati. Il padiglione quindi si configura come uno spazio che ne ricrea altri, in cui l’artista mette in scena pezzi

⁷ L. CÉNAC, *Zineb Sedira : «Mon installation célèbre surtout les solidarités politiques, intellectuelles et artistiques entre les trois pays»*, in «Madame Figaro», 23 aprile 2022, consultabile online a <https://madame.lefigaro.fr/celebrities/culture/zineb-sedira-mon-installation-celebre-surtout-les-solidarites-politiques-intellectuelles-et-artistiques-entre-les-trois-pays-20220423> (consultato il 16 maggio 2022).

⁸ R. AZIMI, *Zineb Sedira, artiste de la mémoire algérienne*, in «Le Monde», 30 novembre 2018, consultabile anche online a https://www.lemonde.fr/m-le-mag/article/2018/11/30/zineb-sedira-artiste-de-la-memoire-algerienne_5390867_4500055.html (consultato il 16 maggio 2022).

di film che diventano il suo film, accumulando quindi strati di rappresentazioni e identità. A terra ci sono con lo scotch i segni per le posizioni degli "attori", la messa in scena è dichiarata, esplicitata. Ed ha un intendo politico, anche di genere: «non si tratta soltanto di una rievocazione di una estetica formale degli anni sessanta e settanta. Il film usa un processo di mise-en-abyme con costumi, oggetti di scena e set design. La voce fuoricampo – solitamente maschile – era comune nei film terzomondisti, così io uso invece la mia voce per raccontare storie personali»⁹. Le attrici e gli attori di questo breve film sono i suoi amici e gli stessi curatori, attingendo a quello che sta intorno a lei: «volevo ricreare lo spirito comunitario e famigliare che univa queste produzioni. Ho invitato i miei genitori e mio figlio, e poi amici, e i curatori stessi del padiglione. Ci sono anche alcuni artisti»¹⁰.

La vita dunque come archivio, ma anche l'archivio si fa vita. C'è infatti una solida ricerca dietro alla costruzione di questo padiglione, con viaggi in archivi e studio di materiale dell'epoca. Nel suo film, Sedira usa in particolare proprio *Les Mains libres*. Il film di Lorenzini puntella il cortometraggio di Sedira: è proprio su una delle prime scene del film del 1964, il ritorno degli algerini di Francia nella patria finalmente indipendente, che Sedira inserisce, giustapponendosi alle immagini, sé stessa che emigra in Gran Bretagna. Autobiografia dell'artista, autobiografia della (o meglio, delle) nazioni. Non solo infatti *Les rêves n'ont pas de titre* è un'opera transnazionale, ma una che fa della solidarietà internazionalista e degli scambi transnazionali la sua ragion d'essere: «vuole proprio celebrare la solidarietà politica, intellettuale e artistica tra i tre paesi. Era un momento in cui i registi volevano lavorare con l'Algeria perché erano loro stessi anticolonialisti e anticapitalisti. L'Algeria veniva presa ad esempio perché si era guadagnata la libertà attraverso una guerra»¹¹. Verrebbe da dire che c'è poca Francia, in un padiglione francese, e la sfida sembra essere proprio quella di andare oltre e questionare i confini dell'esagono – ma forse, i confini in generale.

In una biennale molto postcoloniale e in (apparente, tentata) de-

⁹ R. TAPPONI, *Zineb Sedira's Films...*, citata.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ L. CÉNAC, *Zineb Sedira...*, citata.

colonizzazione, quello di Sedira è uno degli esperimenti più riusciti, proprio perché si sottrae a un intento politico esplicito¹², evita sensi di colpa e washing vari, e ci fa vedere gli effetti di questi continui scambi tra culture.

Intervista con Zineb Sedira

Com'è nato questo progetto?

Stavo lavorando a un altro progetto, sul festival panafricano di Algeri del 1969 e sul film di William Klein. Mi sono resa conto che c'era moltissimo materiale. Sono andata diverse volte in Algeria, e anche grazie alla ricercatrice e curatrice Léa Morin che aveva contatti con la cineteca algerina e altre istituzioni ho visto moltissimi film finanziati dallo stato algerino, che non conoscevo. Quando mi hanno scelta per la Biennale (una scelta sicuramente anche politica), ho pensato a come intersecare Venezia (e la Mostra del Cinema) e Italia, Francia, Algeria... e poi sessant'anni dall'indipendenza, e la questione algerina che è sempre molto importante in Francia.

Volevi dare un taglio cinematografico

Sì, la mia è senz'altro un'opera sul cinema. Ho pensato alle produzioni prima di tutto, quelle tra Italia, Algeria e Francia negli anni sessanta e settanta. Non solo film esplicitamente militanti, ma anche film che hanno un qualcosa di politico, un qualcosa di intellettuale che lega i filmmaker all'Algeria. Non sono naïve naturalmente, so che si andava a filmare in Algeria anche perché il governo pagava, ma rimaneva comunque la scelta di lavorare lì e spesso questo allineava i registi alle politiche algerine.

¹² «Non sono un'artista che è anche un'attivista politica, ma c'è sicuramente contenuto politico e personale nel mio lavoro, i due aspetti non possono essere dissociati», (G. HARRIS, *French pavilion: Once-banned movie about war of independence inspires cinematic installation*, «The Arte Newspaper», 11 aprile 2022, consultabile anche online a <https://www.theartnewspaper.com/2022/04/11/french-pavilion-once-banned-movie-about-algerian-war-of-independence-inspires-cinematic-installation> (consultato il 16 maggio 2022)).

Come sei arrivata a Les Mains libres

Continuavo a incrociare nella ricerca il titolo di questo film. Chiedevo in giro e mi veniva detto sì si esiste, ma nessuno sembrava averlo visto. Poi, dopo aver guardato per un po' nei posti sbagliati, semplicemente consultando il catalogo dell'AAMOD abbiamo capito che loro lo avevano.

È molto interessante come usi Les Mains libres nel tuo progetto, inserendo te stessa nel ritorno degli algerini in patria

Mi interessava il processo di ricreare pezzi di questi film, attraverso una forma di mise en abyme. Allora ho ricreato, usando amiche e colleghe come attrici, parte di questi film girati in Algeria, come *Le bal* di Ettore Scola, *Lo straniero* di Luchino Visconti, *La battaglia di Algeri* ecc, e questo girato è diventato parte del mio cortometraggio. Un film sul fare i film. *Les Mains libres* è stato un po' il punto di partenza, ritorna ben quattro volte nel mio cortometraggio, a partire da quella che citavi, dove metto in scena la mia storia di migrazione e esperienza diasporica. Le altre clip, le ho lasciate com'erano, e non ho fatto nessun remake, ho messo proprio le scene del film, a differenza di come ho lavorato sugli altri. Ho poi girato altre scene (come quella di una festa) che anche se non erano direttamente in nessuno dei film su cui ho lavorato, erano motivi presenti nel cinema soprattutto militante dell'epoca, avevano dei riferimenti insomma. Mi sono molto divertita molto, costruendo questo film in un ambiente familiare, mettendomi in scena.

Mi hai parlato dell'importanza del voiceover.

In molti di questi film che ho visto c'era una voce narrante maschile, anche molto poetica (quella di *Les Mains libres* sicuramente). Ho inserito la mia, in inglese con il mio accento francese: mi sembrava interessante provare così a portare un'idea di internazionalismo, visto che il mio progetto ha molto a che fare con lo spostarsi da paese a paese, le collaborazioni internazionali come quelle che l'Algeria aveva con Cuba, i paesi dell'Est, l'Egitto, la Jugoslavia. Ho provato a fare una voce narrante che fosse politica, militante, poetica ma doveva essere anche personale, visto che non sono una scrittrice. E così ho scritto della mia vita, cercando l'elemento politico: sono cresciuta

nei sobborghi di Parigi, come franco algerina negli anni sessanta, quando c'era molto razzismo. Grazie al voiceover, ho legato la mia vicenda a quel momento negli anni sessanta quando i registi collaboravano tra vari paesi, unendo (come faccio sempre nel mio lavoro) le piccole storie a quelle grandi.

Consideri il restauro Les Mains libres come parte del tuo progetto, come un intervento artistico.

Assolutamente, e adesso dobbiamo farlo circolare. È un film che appartiene agli studi postcoloniali, anche gli studenti devono vederlo. La condivisione è importante per me, bisogna trasmettere la storia, la memoria. Nel mio lavoro ho sempre ascoltato e poi riraccontato.

[una versione ridotta della prima parte di questo capitolo è uscita per *il manifesto* con il titolo “La vita è come un grande archivio che mescola culture e confini”, il 24 aprile 2022. L'intervista è invece uscita per *Alias*, settimanale culturale de *il manifesto*, il 2 luglio 2022. L'autore ringrazia Francesco Zucconi per gli scambi – e per l'ospitalità, intesa nel senso alto del termine – in occasione della Biennale d'Arte di Venezia.]

Le Mains libres, il restauro

Cecilia Cenciarelli e Elena Correrà

Ho cercato di realizzare un 'film-chanson de geste' non un film d'inchiesta. Non un'opera sociologica o etnografica ma una sorta di poesia in cui si parla delle superstizioni, dell'entusiasmo, del futuro e del passato. Credo che il merito maggiore del film, se si pensa che è il primo film di un giovane paese che ha appena fatto una rivoluzione, è cercare di porre delle domande e non cadere nell'apologia. [...]

Pontecorvo sta girando un film in questo momento, spero che queste esperienze incoraggino i giovani algerini a fare i loro film adesso, spero che venga data loro questa possibilità.

Ennio Lorenzini, «Image et Son. La revue du cinéma», 1966

Accade spesso che l'intenzione di restaurare un film scaturisca da un progetto preesistente, o che la sua esecuzione sia promossa e sostenuta da diversi soggetti o istituzioni. È senz'altro più raro che un restauro nasca in funzione e a completamento di una visione artistica solo trasversalmente legata al cinema. Ogni volta che ciò si verifica è una nuova conferma di quanto gli archivi siano materia viva, in grado di ispirare e alimentare nuovi gesti creativi. L'incontro con Zineb Sedira e il restauro del film di Ennio Lorenzini *Les Mains libres* (1963) rientra in questa seconda categoria.

Negli ultimi quindici anni il restauro cinematografico ha assunto un ruolo centrale nel processo di riconfigurazione del canone filmico, contribuendo al superamento di categorie critiche obsolete come 'centro' o 'periferia' e alla formulazione di molteplici storie del cinema. In questo senso dobbiamo molto anche alle tecnologie digitali, che da un lato hanno sollevato una serie interminabile di dibattiti estetici, etici e terminologici confondendo ambiti e finalità diverse tra loro, dall'altro hanno moltiplicato le possibilità a disposizione

delle cineteche, e di tutti coloro che si occupano di conservazione, restauro e programmazione.

Oggi la tecnologia ci consente di lavorare con risultati sempre migliori anche in assenza di elementi di prima generazione, quando cioè i negativi di un film sono andati perduti o sono inutilizzabili. Questo ha avuto ripercussioni storiografiche significative, consentendo l'inclusione di un cinema proveniente dalle aree del mondo più disparate in cui la carenza di infrastrutture o risorse, le condizioni climatiche o l'instabilità politica rendono molto difficile preservare il proprio patrimonio cinematografico. In un'epoca in cui abbiamo la sensazione che tutto sia visibile e accessibile, esistono ancora film grandi o piccoli che spariscono dalle filmografie ufficiali: rimontati, censurati o distrutti dai regimi politici, o semplicemente trascurati dalla critica o dall'industria cinematografica dell'epoca. Ecco perché attraverso le sue norme etiche e scientifiche il restauro può essere anche un atto critico e di resistenza culturale.

Il restauro di *Les Mains libres* è il capitolo più recente della lunga esperienza maturata dalla Cineteca di Bologna nel recupero di un cinema troppo a lungo definito marginale, un'esperienza che affonda le sue radici nel DNA della nostra istituzione, ulteriormente intensificata nel corso degli ultimi due decenni. Dall'adesione, all'inizio del Duemila, al progetto europeo Cinema Med con un grande festival itinerante dedicato al cinema dei paesi arabo-mediterranei¹; all'acquisizione dello straordinario fondo archivistico del pioniere tunisino Albert Samama Chikli che ha consentito di identificare i primissimi film provenienti dal continente africano; alla guida scientifica dell'African Film Heritage Project insieme alla Fédération Panafricaine des Cinéastes (FEPACI), la Film Foundation e Unesco.

Grazie ai restauri di capolavori quali *Al Momia (La mummia)* di Shadi Abdel Salam (Egitto, 1969), *Chronique des années de braise (Cronaca degli anni di brace)* di Mohammed Lakhdar-Hamina (Algeria, 1975) o *La battaglia di Algeri* di Gillo Pontecorvo (Italia-Algeria, 1966), e di film minori ma ugualmente essenziali come *Alyam Alyam*

¹ L'iniziativa fu parte del programma di "Bologna 2000 città europea della cultura" in collaborazione con la Fondazione Laboratorio Mediterraneo e il programma triennale Cinemamed. Il progetto doveva coinvolgere 70 partecipanti in un programma triennale a sostegno delle cinematografie nei paesi arabo-mediterranei e delle loro relazioni con l'Europa. L'attentato terroristico alle Torri Gemelle del settembre 2001 sfortunatamente mise fine al progetto.

(Marocco, 1978) e *Trances* (Francia-Marocco, 1981) di Ahmed El Maanouni la Cineteca ha imbastito un numero sempre maggiore di relazioni, scambi e collaborazioni tra le due sponde del Mediterraneo.

Quando nel maggio del 2020 veniamo contattate da Zineb Sedira con la proposta di affiancarla nelle ricerche per la realizzazione del Padiglione francese della Biennale di Venezia, il progetto ci appare da subito ricco di potenzialità oltre che perfettamente congruo con la vocazione e la missione della Cineteca. La ricerca sarebbe stata incentrata sul cinema militante e sulle co-produzioni cinematografiche, tra gli anni Sessanta e Ottanta, tra Francia, Algeria e Italia. Insieme a Léa Morin e Malika Laïchour, a cui l'Institut Français aveva affidato le ricerche nei primi due paesi, il nostro compito sarebbe stato quello di setacciare gli archivi italiani alla ricerca di materiali filmici ed extrafilmici che mettersero a fuoco i rapporti tra l'Algeria moderna e la nostra penisola. Se è vero che il cinema algerino è nato dalla guerra che il Paese ha sostenuto per affrancarsi dal dominio coloniale francese, altrettanto certo è che l'Italia abbia avuto un ruolo in questo processo. Quella tra Italia e Algeria è una storia che non solo vanta un tessuto ricco di rapporti – economici, culturali, sociali, scientifici – in epoca moderna, ma che affonda le sue radici in una vicenda millenaria: dall'epoca fenicia a quella romana, dalle dinastie arabe all'era ottomana e poi al periodo coloniale, vi è un flusso ininterrotto di relazioni e scambi. Non può meravigliare, quindi, che ancora prima della proclamazione dell'indipendenza nel 1962, la “questione algerina” si fosse imposta all'attenzione del Governo e dell'opinione pubblica italiana animando un acceso dibattito. Se da un lato il Governo si sentiva obbligato a un atteggiamento di inevitabile prudenza, dati i rapporti complessivi con la Francia nel quadro della allora nascente Comunità Europea e dell'Alleanza Atlantica, gran parte delle forze politiche, sindacali e della stampa si espressero in maniera progressivamente più decisa a favore della causa algerina. Contarono in ciò molti fattori, tra cui l'eredità del Risorgimento (che aveva coniugato la causa dell'unità e dell'indipendenza, con l'impronta e l'aspirazione liberale) e della Resistenza, il cui ricordo era allora molto vivo².

² Alcune personalità giocarono un ruolo di primo piano, come ricorda Abderrahmane Khelifa: «Basti ricordare per tutti Giorgio La Pira, che dette spazio agli esponenti

La cooperazione cinematografica tra Italia e Algeria è molto attiva tra gli anni Sessanta e Settanta, anni in cui la decolonizzazione segna un punto di svolta storico, ma le tracce del colonialismo sono facilmente evidenti anche attraverso la lente del cinema e della sua filiera produttiva. È importante ricordare che la maggior parte dei film nord africani di quegli anni (così come tutti i film realizzati nei neonati stati indipendenti del continente africano) venivano sviluppati nei laboratori europei, principalmente francesi e italiani,³ dove frequentemente rimanevano. Uno di questi è il laboratorio Micro-stampa di Roma, dove fino a una decina d'anni fa erano presenti un centinaio tra negativi e copie d'epoca di film algerini⁴.

Spina dorsale della nostra ricerca è stata dunque la compilazione della filmografia delle co-produzioni italo-algerine (o italo-franco-algerine), tra cui: *L'insoumis (Il ribelle di Algeri)*, Alain Cavalier, 1964), *Soleil Noir (L'angelica avventuriera - Sole nero)*, Denys de La Patellière, 1966), *Tre pistole contro Cesare* (Enzo Peri, 1966), il più noto *Lo straniero* di Luchino Visconti (1967), *L'asino d'oro: processo per fatti strani contro Lucius Apuleius cittadino romano* (Sergio Spina, 1970), *Les aveux les plus doux (Ricatto di un commissario di polizia a un giovane indiziato di reato)*, Edouard Molinaro, 1971), *Brancaleone alle crociate* (Mario Monicelli, 1970). Due di questi furono prodotti o co-prodotti da Casbah Film, ormai leggendaria casa di produzione fondata da Yacef Saadi, ex combattente del Fronte Nazionale di Liberazione, le cui memorie di battaglia *Souvenir de la Bataille d'Alger* (1962) ispirarono la sceneggiatura di *La battaglia di Algeri*, che nel 1966 valse a Gillo Pontecorvo il Leone d'oro alla Mostra Internazionale del Cinema di

della resistenza algerina in occasione dei "Colloqui per la Pace", a Firenze, a fine anni Cinquanta, nonché vari intellettuali. Feltrinelli pubblicò le traduzioni di opere apparse in Francia e in altri paesi europei, che denunciavano la situazione in Algeria. Ma il vero cardine e simbolo dell'appoggio alla causa algerina fu senza dubbio Enrico Mattei, che è rimasto non a caso fino ad oggi nel cuore degli Algerini» (*Il contributo dell'Italia alla costruzione dell'Algeria indipendente*, Algeri, Ambasciata d'Italia - Istituto Italiano di Cultura ad Algeri, 2011, p. 35).

³ Secondo alcuni, l'Algeria aveva anche frequenti contatti con i laboratori di Belgrado. Si ringrazia Alessandro Marotto per la preziosa condivisione di informazioni e contatti.

⁴ Ci sembra inevitabile, oggi, che qualunque ricognizione approfondita sul patrimonio cinematografico algerino e nordafricano dovrebbe concentrarsi sulla storia dei laboratori di sviluppo e stampa in Europea.

Venezia, suscitando un'indignata reazione della Francia⁵. Ci siamo soffermate a lungo su *Ballando ballando* di Ettore Scola (*Le bal*, 1983) candidato all'Oscar come miglior film straniero algerino, film che mette al centro una sala da ballo parigina in cui scorre danzando la storia, dagli anni Trenta, alla guerra in Algeria, al rovente maggio del Sessantotto. Un titolo questo che interessava molto Zineb Sedira, oltre che per le vicende narrate, per la ricostruzione scenografica della sala da ballo parigina a Cinecittà.

La ricerca della documentazione esistente riguardante i titoli individuati ha portato alla tappa fondamentale della consultazione degli archivi che ne conservavano sia gli originali in pellicola che il materiale extrafilmico. A questo punto è stato chiaro che oltre ad una solida ricerca archivistica Zineb aveva l'esigenza di vedere con i propri occhi film, documenti, scatole, ruggine e per quanto possibile 'toccarli e annusarli' nella loro presenza materica. Nonostante le estreme difficoltà legate alla pandemia siamo riuscite a prendere accordi con cineteche e istituzioni con cui collaboriamo abitualmente e che hanno generosamente aperto le porte a Zineb e a Yasmina Reggad, una delle curatrici del padiglione francese. Oltre agli archivi filmici ed extra filmici della Cineteca di Bologna hanno visitato numerosi archivi italiani, tra cui il Museo del Cinema di Torino, Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC), l'archivio storico dell'ENI, la Cineteca Nazionale, Cinecittà, e l'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico di Roma. Proprio all'AAMOD è stato reperito uno dei titoli più interessanti per questa ricerca, *Le Mains libres* (1964), primo film dell'Algeria indipendente, a firma dell'italiano Ennio Lorenzini, prodotto dalla stessa Casbah Film. Secondo i colleghi di AAMOD fu lo stesso Lorenzini a depositare una copia 35mm all'Unitefilm, società storica fondata dal PCI nel 1963 per raccogliere e conservare la produzione dei film di propaganda, realizzati da una serie di strutture centrali e periferiche del partito, oltre che caratterizzati da una propria autonoma produzione.

La copia 35mm è stata dunque inviata presso il laboratorio di restauro L'immagine ritrovata di Bologna per realizzare un telecine-

⁵ Per celebrare il cinquantenario del Leone d'oro alla 73ª Mostra Internazionale del Cinema di Venezia, la Cineteca di Bologna ha restaurato nel 2016 *La battaglia di Algeri* nella versione franco-araba.

ma che avrebbe consentito a Zineb di vedere questo film, il cui titolo continuava a ricorrere ai margini delle filmografie ufficiali.

Da lì il passo è stato breve, e quella che era nata come una collaborazione di ricerca si è trasformata in progetto che ha coinvolto attivamente oltre che l'Institut français e la Cineteca di Bologna, anche il laboratorio di restauro L'Immagine Ritrovata (e L'Image Retrouvée a Parigi), AAMOD e Casbah Entertainment (successore di Casbah Film). I contatti con la Cinémathèque d'Alger e con le cineteche della Fédération Internationale des Archives du Film non hanno rivelato elementi filmici migliori per compiere il restauro che si è dunque avvalso del positivo da proiezione preservato presso AAMOD.

Considerando i molti contributi presenti in questo volume tralasceremo, volutamente, qualunque riflessione critica sull'importanza della riscoperta di quest'opera. Ci limiteremo ad accennare alla sorpresa nel costatare — in fase di ispezione dei materiali, e poi di test — che *Les Mains libres* fosse stato girato in gran parte su pellicola Technicolor (rullo 1/3 e parte del 3/3), a conferma che si trattava di un progetto ambizioso affidato non a un mestierante ma a un regista di chiaro talento. I colori dell'Algeria liberata, ritrovati grazie al restauro, ci appaiono oggi in tutta la loro potenza. Il restauro in 4K ha consentito di minimizzare gli aloni rossi e verdi causati dal disallineamento delle matrici Technicolor in fase di stampa e di restituire l'originale bianco e nero alle immagini di repertorio stampate invece su pellicola Eastmancolor. Qui il colore risultava fortemente decaduto e non è stato sempre possibile, in fase di *grading*, ritrovare i colori originali.

Dopo l'inaugurazione della Biennale lo scorso marzo e la menzione speciale della Giuria assegnata all'opera di Zineb Dreams Have No Titles, siamo ansiosi di vedere per la prima volta il restauro di *Les Mains libres* su uno dei grandi schermi del Cinema Ritrovato 2022. Possiamo solo augurarci che sia l'inizio, per questo film, di una seconda vita lunga e luminosa.

Intervista con Ennio Lorenzini, 1966

Guy Gauthier

Quella che ripubblichiamo, nella traduzione di Chiara Pittaluga, è l'unica intervista a Ennio Lorenzini uscita all'epoca su Les Mains libres. È stata pubblicata in Image et son, numero 196 del luglio 1966. Le riviste francesi erano molto attente a quello che succedeva al cinema italiano, basti pensare che lo stesso numero ospita uno speciale su documentario e cortometraggio italiano scritto da Claudio Bertieri.

Qual è stato il suo primo film?

Un'indagine su due donne scappate di casa. Cinque anni fa era un fenomeno molto italiano, c'erano molte ragazze dalla Sardegna e dalla Sicilia che se ne andavano così da casa loro. A Roma c'è un'organizzazione religiosa che accoglieva queste ragazze. Con le storie che ho scelto ho provato a raccontare la situazione della donna italiana. Il mio secondo film, *Un coin caché*, con attori mandati in strada, era la ricostruzione di una situazione tipica della piccola borghesia: due amanti che per tutto il giorno cercano un posto per nascondersi dagli sguardi indiscreti, ritrovandosi a vivere sia situazioni spontanee sia indotte. Il film ha avuto successo ma direi che a tutt'oggi preferisco ancora le indagini di tipo sociale. Ho condotto anche un'inchiesta sui lavoratori portuali di Genova, un'altra su uno sciopero di muratori dal titolo: *Edili*, film prodotto dalla CGIL, l'equivalente della CGT francese. È un film che cerca di mettere in mostra quell'anarchia contadina presente tra i muratori italiani, analizzando le cause di una rivolta nel bel mezzo del neocapitalismo, e studiando le reazioni del pubblico romano nel corso del processo. È un film che mi ha causato non pochi problemi. Oltre ai film di indagine sociale mi sono lasciato tentare anche da esercizi puramente estetici e cinematografici, come ad esempio *Photo-Tic*, uno studio sull'aggressività in cui esamino la pubblicità, gli slogan politici e il condizionamento che ne deriva. È un film un po' folle. Poi ho girato

un film per bambini, ma è stato censurato dalla commissione ministeriale perché la storia è stata giudicata “per adulti”. Poi un altro film, *Don Lorenzo Milani*, abbastanza conosciuto in Italia. È la storia di un prete, praticamente allontanato dal Vaticano, che vive su una collina un po’ impervia, non distante da Firenze. Lì c’è una scuola, nel bel mezzo della campagna, che accoglie i giovani sindacalisti. È un tipo strano, ma mi interessava per quella sua intransigenza che in Italia esiste ancora in tutti gli schieramenti politici. Ho anche girato un film incentrato su una poesia – questo per soddisfare le mie velleità estetiche. È una poesia ungherese che letteralmente si intitola: “Chiudete bene”.

Come è arrivato a girare Tronc de figuier in Algeria?

Alcuni militanti algerini vennero in Italia, videro alcuni dei miei film senza che lo sapessi e mi proposero di fare un film sull’Algeria che sarebbe stato il loro primo lungometraggio. Io avrei preferito scegliere una sola questione alla volta, invece di fare un film che le trattava tutte. E poi avevo paura di essere un po’ troppo sorvegliato: lo Stato è sempre lo stesso e quello che dico non toglie niente alla stima che provo nei confronti del popolo algerino. Ho chiesto quindi di avere la massima libertà e di lasciarmi lavorare da solo fino al montaggio, e solo a quel punto avremmo potuto confrontarci. Ho cercato di fare un film *chanson de geste*, più che un film di indagine sociale. Non volevo fare un film sociologico, o etnografico, ma una specie di componimento in cui si parla delle superstizioni, delle gioie, del nuovo e del vecchio. Il film è stato un successo in Algeria, nonostante lo stile un po’ rapido del montaggio abbia un po’ spiazzato gli algerini. Penso che il principale merito del film, se si pensa che è il primo film di un paese giovane che ha appena fatto la rivoluzione, è quello di cercare di sollevare le questioni, non accontentandosi di un’apologia.

È stato libero in questo processo?

Sono stato libero nelle mie idee, nello scegliere quello che volevo, nel filmare quello che mi interessava. Avevamo a disposizione una strumentazione tradizionale, uno staff di algerini pieni di buona volontà ma un po’ inesperti. Il film è stato girato in cinque settimane, cosa che mi ha un po’ limitato. L’aspetto importante per me è essere

riuscito a dare al film il tono che volevo. Ora il cinema algerino potrà fare altre esperienze. Pontecorvo si trova in Algeria proprio in questi giorni e sta preparando un film sulla Battaglia di Algeri, e poi ci sono altri giovani che a loro volta potranno girare altri film. Spero che gli vengano date le possibilità che meritano.

Ma la voce fuori campo le è stata imposta?

Io ho fatto un film che parla per immagini, non avevo nessun bisogno della voce fuori campo. Ma per il pubblico algerino, non abituato a frequentare il cinema, occorreva un po' calcare la mano. Ci siamo interrogati anche sullo stile del montaggio, un po' rapido, che pensavamo sarebbe stato poco accessibile per gli spettatori delle campagne. Capisco le ragioni che ci hanno portato a inserire la voce fuori campo, ma non sono d'accordo sul fuori campo stesso.

E gli altri film?

Faccio anche dei reportage per la tv americana. C'è un film ormai dimenticato, che però a me piace molto. È una caccia allo squalo da parte di un gruppo di aristocratici romani che si mettono a cacciarlo per vendicare l'amico ucciso. Ad interessarmi era la distanza che potevo prendere rispetto al soggetto, e soprattutto un certo modo di pensare e di vivere tipico di una classe sociale. Oscillo sempre, e sarebbe bene una volta per tutte che mi decidessi, tra un cinema dal contenuto sociale, violento e politico - con tutte le questioni legate al linguaggio ovviamente - e un cinema di finzione, costruito attorno ai personaggi.

Sta preparando un lungometraggio?

Sì, ma non so ancora esattamente cosa sarà, perché sto lavorando con uno sceneggiatore. Sarà una specie di leggenda futura, un film di rivolta. Penso che in Italia ci sia bisogno di fare film di rivolta, film politici, perché il cinema italiano è troppo orientato allo spettacolo puro. Per imporre un cinema di idee bisogna lottare contro il cinema commerciale che regna su tutto. Penso che il cinema italiano ora sia di fronte a una scelta importante. La società è cambiata molto rispetto all'epoca del Neorealismo, ma c'è sempre una realtà che va ritrovata. Ora occorre affrontare i problemi con più serietà, con un occhio

più critico. Bisogna mettere da parte certi temi e certe situazioni.

Il direct cinema non è stato molto esplorato in Italia. Perché?

Io un po' ne ho fatto. Ma occorre dire che la situazione del documentario italiano non è delle migliori, lavoriamo in condizioni pessime, e i mezzi sono così scarsi che non possiamo neanche permetterci una cuffia con cancellazione del rumore (*blimp*). Per non parlare delle cineprese, l'Arriflex o l'Eclair ce le dobbiamo proprio scordare. La legislazione passata ha portato a una situazione molto dura per il cortometraggio, il pubblico non vede nemmeno più i film. Adesso c'è una nuova legge, ma non sappiamo esattamente a cosa porterà. Per ora è impossibile inserire nuove tecniche. Ci sono quattro case di produzione che fanno quello che vogliono, non distribuiscono neanche più i film che prima superavano il giudizio della commissione. C'è una censura in tutti i sensi, economica e politica. Il documentario ha quindi il privilegio di superare due censure. Ma tutto questo è estremamente complicato, gli italiani stessi non ci stanno più capendo molto.

Ma rimane comunque qualche produttore indipendente?

Sì. Gian Vittorio Baldi, Mario Carbone, Mingozzi. Io stesso ho prodotto alcuni dei miei film. Del resto, l'unica via d'uscita possibile per il nostro cinema è una produzione e una distribuzione indipendenti, ma adesso...

Fotogrammi di *Les Mains libres*
[Tronc de figuier]







ESCALIERS DE LA RUE EL MOSSILL.











ENNIO LORENZINI, REGISTA

I film documentari di Ennio Lorenzini

Samuel Antichi

Il cinema documentario italiano negli anni Cinquanta e Sessanta, specialmente nella forma del cortometraggio grazie al sistema dell'abbinamento obbligatorio, vede una crescita esponenziale. Da una parte, centinaia di produzioni promuovono e legittimano il Piano Marshall e la linea politica della Democrazia Cristiana, si pensi ad esempio ai documentari realizzati dal Centro di Documentazione della Presidenza del Consiglio dei ministri, che illustrano a fini propagandistici i progressi operati dal governo. Dall'altra parte, l'opposizione cerca di produrre una contro-informazione della retorica filogovernativa gettando luce sull'altra faccia del miracolo economico, l'arretratezza del meridione, lo sfruttamento e la crisi del lavoro, proteste, manifestazioni e lotte di classe fino ad arrivare al Sessantotto¹.

La maggior parte della produzione di Ennio Lorenzini, che abbraccia un quindicennio, dal 1961 fino alla seconda metà degli anni Settanta, si inserisce nel filone militante² e d'inchiesta con l'intenzione di rispondere, in primo luogo, ad un'urgenza, riflettendo sulle trasformazioni economiche e sociali di un mondo in cambiamento. Questo lo si riscontra sia per quanto riguarda i documentari sia per il lungometraggio di finzione, *Quanto è bello lu murire acciso* (1975)³.

¹ Per una panoramica sul cinema documentario italiano del periodo si vedano ad esempio M. BERTIOZZI, *Storia del documentario italiano*, Venezia, Marsilio, 2008; I. PERNIOLA, *Oltre il neorealismo. Documentari d'autore e realtà italiana del dopoguerra*, Roma, Bulzoni, 2005.

² Sul cinema militante del periodo si rimanda a C. UVA, *L'immagine politica. Forme del contropotere tra cinema, video e fotografia nell'Italia degli anni Settanta*, Milano, Mimesis, 2015. Per quanto concerne, nello specifico, il rapporto tra cinema documentario e mondo del lavoro si veda *Annali vol. 3. Filmare il lavoro*, a cura di A. MEDICI, Roma, Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, 2000.

³ Il film, il cui titolo è tratto da un brano di Roberto De Simone, incentrato sulla spedizione risorgimentale di Carlo Pisacane, richiama i valori politici e sociali che

In particolar modo, lo sguardo del regista si concentra sul lavoro, sulle condizioni del precariato, sulle contraddizioni dei processi di modernizzazione e sviluppo nell'epoca del boom, scendendo nelle piazze, nelle strade, entrando nelle fabbriche per documentare manifestazioni e lotte di classe del periodo pre- e post- sessantotto.

Il carattere politico e civile del cinema di Lorenzini è evidente fin dalle prime produzioni, *Portuali* (1961), ad esempio, prodotto dalla Documento Film, si sofferma sulle condizioni di vita degli operai del porto di Genova e soprattutto sul rapporto tra uomo e macchina. I portuali si riuniscono in un'assemblea al fine di discutere su come coniugare lo sviluppo dei processi di meccanizzazione delle pratiche di sbarco e imbarco delle merci e contemporaneamente mantenere i posti di lavoro. Il documentario sottolinea fin dalla didascalia iniziale, in cui viene ripreso un passo de *Le lotte del lavoro* di Einaudi⁴, la coscienza politica dei lavoratori genovesi che già da tempo si raggruppano in corporazioni per tutelare i loro interessi e il loro salario. L'anno precedente alla realizzazione del film, il 30 giugno, gli operai si unirono in protesta contro l'organizzazione a Genova del sesto congresso del MSI (Movimento Sociale Italiano). Al corteo di manifestazione seguirono scontri con le forze dell'ordine⁵.

Prodotto dalla Fillea-CGIL di Roma, *Edili* (1963), diretto da Lorenzini e Mario Curti, ricostruisce la giornata di manifestazione del 9 ottobre 1963, da parte dei lavoratori edili di Roma che scendono in piazza Santi Apostoli per protestare contro la serrata decisa dai costruttori. Per evitare di cedere e perdere anni di lotte, gli operai decidono di ribellarsi, "basta essere compatti, uniti siamo più forti", intona solenne la voce over. Tuttavia, la manifestazione viene repressa con durezza dalle forze dell'ordine. Cinquecento edili vengono rastrellati e tenuti in stato di fermo, trentadue di essi arresta-

contraddistinguono la produzione documentaristica. In particolare, come notano Grazzini e Keich, il protagonista, che lascia un messaggio rivoluzionario ai contadini, ricorda la figura di Che Guevara. Per il film Lorenzini vince il premio speciale alla regia ai David di Donatello e il Nastro d'argento come miglior regista italiano esordiente. T. KEZICH, *Il Mille film. Dieci anni al cinema 1967-1977*, Perugia, Edizioni Il Formichiere, 1978. Sul film si veda anche il contributo di Roberto Silvestri in questo vol.

⁴ L. EINAUDI, *Le lotte del lavoro*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2012.

⁵ Per gli eventi di quell'estate v. ad ex. L. COMPAGNINO - A. BENNA, *30 giugno 1960. La rivolta di Genova nelle parole di chi c'era*, Genova, Frilli, 2015.

ti e processati a condanne con pena fino a due anni di reclusione⁶. Sufficiente è stata la loro partecipazione alle proteste, nonostante nessuno avesse dei capi d'incriminazione concreti. "Il maglione rosso ti ha fregato", "Tu vieni con noi perché sei tutto sudato", commenta la voice over riprendendo le parole utilizzate dai poliziotti e carabinieri per giustificare gli arresti, mentre vengono mostrate le immagini della manifestazione. Il film oltre alla ricostruzione degli avvenimenti della giornata ne segue anche i successivi sviluppi attraverso interviste ad alcuni operai che sono stati fermati e incarcerati quel giorno. Molti di questi, come Plinio Mosca, hanno deciso di impegnarsi nella milizia operaia. Il lavoro di Lorenzini intende però offrire anche una panoramica più vasta sulle condizioni di vita e di lavoro degli operai edili romani, gettando luce sulle problematiche che attanagliano la loro quotidianità, dai salari alle precarie condizioni di sicurezza fino alle case in cui abitano, spesso costruite con lamiere o i lunghissimi viaggi per raggiungere il cantiere con i mezzi di trasporto pubblico. Il film vuole smascherare il nuovo padrone, ovvero il capitale finanziario, sollecitando i lavoratori edili a prendere coscienza e riconoscere la propria condizione in quella di altre centinaia di persone. Unendosi è possibile trasformare la secolare rassegnazione all'ingiustizia in vigile coscienza proletaria, decisa volontà di lottare. Uscito nelle sale italiane a fine anno, *Edili* viene, tuttavia, tolto dopo poco tempo dalla programmazione, come riportato da Ugo Casiraghi su l'Unità il 12 gennaio 1964⁷. Il giornalista si interroga sulla misteriosa sparizione, da ricondursi, secondo lui, inevitabilmente all'intenzione di bloccare e sostituire il film perché scomodo. *Edili* verrà poi riabilitato e inserito nella programmazione grazie all'intervento dell'ANAC (Associazione Nazionale Autori Cinematografici).

L'anno seguente, Lorenzini e Vittorio Nevano realizzano *Una città da salvare* (1963), prodotto dall'Unitelefilm, che si concentra su

⁶ Il film si apre con una didascalia, aggiunta nel novembre 1990, che recita: «A 30 anni di distanza dai fatti raccontati, un ex generale del SID rivela che il grande corteo degli edili in lotta fu aggredito per esercitazione con lancio di pietre e bastoni da un commando della struttura segreta del SID denominata Gladio». In seguito a questa notizia l'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico ha deciso di diffondere questo film.

⁷ U. CASIRAGHI, *Documentario sugli edili tolto dallo schermo*, in «L'Unità», 12 gennaio 1964, p. 11.

Torino e le sue problematicità negli anni del boom economico. Il film si apre con una panoramica aerea della città, su una zona periferica simbolo della speculazione edilizia. “La più indicativa città di questi anni”, commenta la voice over, in cui, nonostante l’aumento demografico esponenziale, cinquecento mila abitanti in dieci anni, per un totale di un milione e duecento mila residenti nel comune, non ha saputo incrementare alcuni servizi essenziali per sostenere il fabbisogno. Si contano circa mille aule scolastiche e duemila posti letto in meno del necessario. Una città che vive di contrapposizioni, di dualismi, ad uno sviluppo economico non corrisponde un adeguato sviluppo umano e sociale, un’impetuosa crescita della produzione ma pochissime scuole professionali, i nuovi palazzi si alternano a baracche e case fatiscanti in lamiera, automobili veloci e tram lentissimi. La città sembra crescere sotto l’impulso di forze invisibili, incontrollabili, come una foresta, “ma la città non è una foresta, se progredisce nel disordine, se cresce nel caos, se il suo sviluppo economico produttivo urbanistico non risolve il problema degli uomini che ci vivono, vuol dire che ciò serve ad altri uomini molto meno numerosi, pochissimi ma potenti”, commenta ancora la voce fuori-campo. Riflettendo sullo sviluppo produttivo e urbanistico della città, Lorenzini pone ancora l’accento sugli interessi delle nuove forme di potere, dominate dal capitale finanziario, che non corrispondono a quelli dei cittadini o della collettività nazionale. La macchina da presa punta il proprio occhio sulle potenze occulte, Agnelli e Valletta, così come su chi, ubbidiente, ne ha permesso la crescita, gli assessori e il sindaco Anselmetti, socialdemocratici, democristiani e liberali, dediti alla vocazione di fare qualcosa di non necessario per non fare quello che è indispensabile. Gli uomini vengono mostrati attraverso dei primissimi piani, che quasi ne deformano i lineamenti in espressioni grottesche.

La FIAT è il grande monopolio che ha fatto sì che l’automobile diventasse il destino piuttosto che il simbolo di Torino. Un abitante su sei ne possiede una. Il film mostra come le vetture abbiano invaso la città. Il traffico è in tilt e il caos regna sovrano. Se Torino all’apparenza pare essere una città moderna, si può dire lo stesso della vita delle persone che vi abitano? Da salvare, oltre alla città, ci sono anche i lavoratori, gli operai massacrati da ritmi incessanti e dalle paghe misere, costretti a viaggiare per ore per raggiungere la fabbrica dalle zone limitrofe della città, Pinerolo, Carmagnola, Saluzzo. Nonostante a Torino ci siano moltissime case, c’è anche la speculazione

sulle aree che porta gli affitti alle stelle. Il film, in maniera analoga a *Edili*, assume la forma dell'inchiesta, documentando le condizioni di vita degli operai che sono obbligati a vivere in veri e propri bunker, casermette posizionate ai confini della città dove sparisce il verde e si cominciano ad alzare grattacieli.

Come per l'opera descritta precedentemente, anche in questo caso, *Una città da salvare* richiama gli operai ad una presa di coscienza, a lottare e ribellarsi, ad assumere un coraggio politico. "Una città non può continuare a lungo a svilupparsi come una foresta se coloro che ci vivono non lo vogliono", commenta la voice over mentre vengono mostrate immagini di scioperi e manifestazioni. L'obiettivo dei padroni è quello di tenere gli uomini docili, ubbidienti, rassegnati, fare in modo che non si occupino di politica, quindi anche dei propri interessi e della propria vita. È necessario unirsi nelle lotte operaie che in città hanno interessato un gran numero di aziende, un movimento compatto e unitario di cui i padroni hanno paura. Il film mostra come alla FIAT abbiano infatti deciso di assoldare un vero e proprio esercito privato di guardiani con il compito di sorvegliare gli operai, facendo rispettare il disprezzo con cui la direzione del monopolio guarda alle leggi dello stato e ai diritti costituzionali dei cittadini. Girato contemporaneamente a *Una città da salvare* (1965), da cui riprende alcuni passaggi, *Torino dopo il miracolo* (1965) sottolinea ulteriormente le contraddizioni del piano di sviluppo, una città simbolo del boom economico in cui si sono però accentuate le disparità sociali ed economiche.

Lo sviluppo economico e del tessuto urbano risulta centrale anche in *Nasce una regione* (1968), ancora prodotto dall'Unitelefilm con il commento scritto da Stefano Falco e recitato da Sbragia, Giancarlo, dove l'attenzione si concentra sulla storia recente del Friuli-Venezia Giulia, dal dopoguerra fino alla seconda metà degli anni Sessanta. Un paesaggio e un territorio segnati incontrovertibilmente dai due conflitti mondiali, di cui il film alterna alcune immagini di repertorio. Vedove, orfani e mutilati ereditano cimiteri e memoriali. Il film ripercorre alcuni episodi della Resistenza, il racconto delle brigate partigiane, per poi concentrarsi sul tema del lavoro. Gli uomini sono molte volte costretti a varcare la frontiera in cerca di un impiego mentre le donne lavorano nei campi, imparando fin da subito il sacrificio fisico. In Friuli ci si adatta ad una vita di stenti e rinunce. La macchina da presa si aggira tra i paesi ai piedi della Carnia, abitazioni vuote, spranghe alle finestre, balconi chiusi, camini spenti.

Il film denuncia lo spopolamento, negli ultimi dieci anni, delle valli friulane, riconducendone la causa alla situazione imposta dai governi democristiani che facevano credere che il benessere fosse in ogni angolo di strada. Le mummie di Venzone, prima attrazione del luogo, diventano ora triste simbolo dell'immobilità economica e sociale che affligge questa terra. Le risorse sono infatti appannaggio dei monopoli e la politica di sfruttamento criminale ha il suo tragico epilogo nel disastro del Vajont del 1963. *Nasce una regione* alterna immagini di ruderi e di oggetti risparmiati dalla furia delle acque del bacino della morte, biciclette, scarpe, vestiti. Viva Erto e abbasso SADE (La Società Adriatica Di Elettricità) ed Enel, vediamo scritto sulle saracinesche dei paesi della valle di Longarone. Il silenzio delle strade è un'accusa verso i responsabili che non hanno ancora pagato. Il film raccoglie le testimonianze di alcune donne, a cui è dato il peso di mantenere le famiglie. Queste non vogliono abbandonare i loro luoghi nati così come non vogliono essere mantenute dal governo tramite i sussidi ma reclamo interventi concreti da parte delle autorità e delle istituzioni. Per economia salariale, le donne sono anche le principali lavoratrici della fabbrica di Marano, un'antica fortezza trasformata in stabilimento per la produzione di tonno in scatola, il più grande d'Europa fino agli anni Settanta. Giovani e anziane, spesso spose o figlie di pescatori disoccupati, testimoniano davanti alla macchina da presa le condizioni di sfruttamento a cui sono sottoposte.

Lo stabilimento tessile di Tor Viscosa, monopolio della SNIA, nato dallo sfruttamento dei braccianti con le bonifiche e poi cresciuto con la manodopera a buon mercato, scarica i veleni degli acidi nella laguna ormai diventata "un mare di fantascienza" vuoto, privo di vita animale e vegetale. I pescatori non riescono più a lavorare, persi in una distesa di deserto liquido. Unica alternativa la migrazione, commentano gli uomini intervistati nel film. Le difficoltà si riscontrano anche a livello burocratico per la licenza di barche e motori. La regione ha bisogno di una politica di giustizia, affermano a gran voce i portuali triestini, di cui la macchina da presa riprende un'assemblea. Il porto del capoluogo ha abbassato drasticamente il commercio nel dopoguerra, occorre intervenire sia dal punto di vista delle infrastrutture, con un processo di modernizzazione, sia stipulando nuovi accordi internazionali con i paesi esteri. Come in *Edili* e in *Una città da salvare*, *Nasce una regione* si conclude sottolineando la forte coscienza sindacale e politica dei portuali, mostrando le lotte

operaie che in questi anni hanno segnato il territorio, battaglie intraprese da artigiani e contadini, a Pordenone, Gorizia, Monfalcone e Udine. Il film cerca ancora una volta di chiamare la classe operaia a riacquisire un protagonismo sociale e politico, a stabilire una comunità forte e coesa per lottare al fine di sovvertire la degradazione economica imposta dalla politica impopolare democristiana.

La modernizzazione aveva portato inevitabilmente ad un processo di meccanizzazione del sistema lavorativo e industriale andando a segnare l'esodo dalle campagne verso i centri urbani. Questo aspetto è centrale, ad esempio, nel film *Un paese* (1974), prodotto dalla Documento Film, in cui Lorenzini volge lo sguardo al mondo contadino di Piticchio, un borgo medioevale di ottocento anime nelle Marche nel comune di Arcevia. Il castello rappresenta ancora il centro nevralgico della vita del paese. Al di fuori i contadini si riuniscono in organizzazioni associative e cooperativistiche per essere più "protagonisti della loro vita" e combattere contro la riforma dell'economia agricola. Con la legge "stralcio" del 1950, e con le successive modifiche e decreti ad opera dei Ministri Gullo prima e Segni poi, i coltivatori vengono privati della maggior parte delle terre, andate in mano ai grandi proprietari terrieri. Ai contadini, venendo meno il diritto d'uso dei terreni comuni, con il raccolto non riescono spesso neanche a soddisfare il fabbisogno minimo legato alla produzione di sussistenza. Nel paese di Piticchio, celata da un'apparente realtà romantica fatta di rievocazioni storiche medievali, è in corso un esempio virtuoso di rinnovamento e crescita. Il film si sofferma sulle criticità della politica agraria e sugli interventi della Federazione Nazionale dei Coltivatori, sottolineando ancora una volta la necessità da parte dei contadini e dei braccianti di prendere coscienza politica e civile, riunirsi in una comunità, in un collettivo per portare il risollevarmento delle zone di sottosviluppo.

Lo spirito militante di Lorenzini emerge nuovamente in *A Paolo Rossi nostro compagno* (1966), prodotto dall'Unitelefilm, che ricostruisce gli avvenimenti svoltisi all'Università Sapienza di Roma, prima e dopo la morte dello studente Paolo Rossi, ucciso il 26 Aprile 1966 all'interno dell'Ateneo dai militanti del Movimento Sociale Italiano. Il film mostra il funerale del giovane diciannovenne e la grande manifestazione antifascista, raccogliendo gli interventi di dirigenti e politici come Ingrao, Nenni, Parri, Longo, De Martino, Lombardi, e la successiva occupazione dell'Università. Gli studenti chiedono a gran voce le dimissioni del rettore Papi come segnale di cambia-

mento e chiara presa di posizione verso un indirizzo democratico dell'ateneo.

In linea con le intenzioni, forme ed espressioni del documentario d'inchiesta e di contro-informazione dei cinegiornali liberi di Zavattini o dei cinegiornali del movimento studentesco⁸, Lorenzini utilizza il 16 millimetri e la macchina in spalla per penetrare tra la folla, cercando di restituire immediatezza, cogliere le espressioni, le preoccupazioni dei giovani studenti. I rapidi movimenti di macchina restituiscono un clima teso e febbrile, già si intravedono i presupposti del 68.

Nel cinema documentario italiano, militante e d'inchiesta, della seconda metà degli anni Sessanta, il Vietnam diventa un riferimento fondamentale, simbolo di resistenza di ogni popolo contro il colonialismo e l'imperialismo⁹. Tra il 68 e il 69, tre lavori di Lorenzini sono dedicati, o comunque richiamano, la guerra in Vietnam. Per Terzo Canale¹⁰, una serie di servizi prodotti dal Partito Comunista dal 1968 al 1974, come strumento di contro-informazione, in opposizione al predominio governativo delle due reti Rai, il regista realizza il secondo cinegiornale, uscito nel 1968. Il primo dei temi affrontati è proprio l'analisi della guerra con un breve cenno storico sulle cause che hanno determinato la situazione odierna. Vengono alternate immagini di repertorio che mostrano la guerriglia tra l'esercito di liberazione e le truppe americane con le dichiarazioni di Ho Chi Min

⁸ Per un approfondimento sui cinegiornali di contro-informazione degli anni Sessanta si veda ad esempio A. LOMBARDINI, *Counter-Information and Counter-Power: The Italian 60's Newsreels*, in «Zapruder», 6, accessibile online a <https://zapruderworld.org/volume-6/counter-information-and-counter-power-the-italian-60s-newsreels/> (consultato l'8 settembre 2022); C. UVA, *L'immagine politica...*, citata.

⁹ V ad ex. i documentari prodotti dalla Unitelefilm *Il Vietnam è qui* (1965, Giuseppe Ferrara), *Vietnam Test* (1965, Antonio Bertini), *Della conoscenza* (1968, Alessandra Bocchetti) così come quelli realizzati alla fine del conflitto, come *Vietnam i giorni per la vittoria* (1975, Antonio Bertini) oppure *Oltre la guerra, ad Hanoi* (1975, Ugo Gregoretti). Per una panoramica si rimanda anche a M. BERTOZZI, *Storia del documentario...*, citata; C. UVA, *L'immagine politica...*, citata.

¹⁰ La produzione di Terzo Canale prevedeva la realizzazione di almeno un numero al mese, di circa trenta minuti, ognuno dei quali a tema monografico oppure composto da più servizi, poi distribuito in circa mille copie. Per una panoramica sulla produzione documentaristica del PCI si rimanda a *Annali vol. 4. Il PCI e il cinema tra cultura e propaganda. 1959-1979*, a cura di A. MEDICI - M. MORBIDELLI - E. TAVIANI, Roma, Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, 2001.

e del presidente Johnson, di cui viene svelata la vera sembianza nel momento in cui questi assume i tratti caricaturali di uno scheletro con i denti da vampiro. Negli altri servizi del cinegiornale vengono mostrate le proteste studentesche nelle università milanesi, Cattolica e Statale. Si lotta per la democratizzazione del diritto allo studio, per l'assistenza economica tramite borse di studio, così come contro la carenza di servizi quali mense, dormitori, biblioteche o aule. L'ultimo servizio mostra invece le conseguenze del terremoto del gennaio 1968 in Sicilia. Il cataclisma ha colpito ancora una volta i più deboli, solo le case dei poveri infatti sono state distrutte, quelle senza cemento armato, commenta un uomo. A Palermo, gli sfollati, in attesa venga loro assegnata una nuova sistemazione, occupano le case popolari che da anni sono vuote, costruite semplicemente per accaparrare voti.

La guerra del Vietnam è il fulcro anche di *Non dirò il mio numero di matricola* (1969), prodotto ancora dall'Unitelefilm. Il film mostra il movimento pacifista dei Provos in Olanda che assolve una funzione di riferimento per quanti vogliono lottare attivamente contro la guerra¹¹. Il documentario si concentra su alcuni soldati statunitensi disertori, di stanza in Germania che vengono in Olanda per il weekend, protetti e sostenuti dal movimento che li aiuta, al momento opportuno, a varcare la frontiera per chiedere asilo politico in Francia o in Svezia. Il documentario raccoglie interviste sia ad esponenti del gruppo sia a soldati americani, i quali giustificano la propria scelta in quanto contrari alla guerra e perché hanno paura di quello che potrebbe accadere loro. La macchina da presa decide di tenere celata l'identità dei militari, a venire inquadrati non sono i loro volti ma le ombre che i loro corpi proiettano sul muro.

Nello stesso anno Lorenzini realizza *Attenzione: Grecia* (1969), un altro documentario prodotto dall'Unitelefilm che si occupa di politica estera. Il film alterna immagini di repertorio della città di Ate-

¹¹ Il titolo provvisorio del film era *Dolce Olanda*. Lorenzini, lo stesso anno, presenta anche un altro progetto, poi non realizzato, denominato *Morte dei Provos* che si sarebbe dovuto focalizzare sulla situazione del movimento e su alcune scelte, da parte dei leaders, considerate integrazioniste rispetto al sistema economico-sociale contro cui avevano proclamato la loro battaglia. La documentazione relativa ai progetti è conservata presso ARCHIVIO AUDIOVISIVO DEL MOVIMENTO OPERAIO E DEMOCRATICO, *Non dirò il mio numero di matricola*, busta 17 busta, fasc. 202, 19 ottobre 1967 - 13 maggio 1970.

ne, vedute aeree panoramiche, i turisti al Partenone, le cerimonie religiose e le parate militari, manifestazioni e scontri con l'esercito, mentre la voce over rievoca il colpo di Stato dell'aprile 1967, a seguito del quale sono stati arrestati migliaia di dirigenti e militanti dei partiti democratici. La Grecia dei colonnelli adotta misure a favore del grande capitale finanziario straniero, sopprimendo i diritti salariali ed eliminando le tasse ai ceti più abbienti. Nel finale, Stylianos Pattakos, il volto della dittatura, viene mostrato attraverso primi e primissimi piani, mentre le musiche composte da Egisto Macchi sembrano ridimensionare e parodiare la figura del generale. Le immagini del comizio si alternano a fotografie di uomini arrestati, di scontri tra manifestanti ed esercito. La voce libera della resistenza copre quella altisonante dei colonnelli, la musica tradizionale folkloristica che accompagna le parate e le cerimonie.

Negli anni Settanta Lorenzini realizza inoltre diversi film industriali¹² per CineFiat¹³, che hanno l'obiettivo, principalmente, di pubblicizzare e promuovere alcuni prodotti della fabbrica torinese¹⁴. *Trasporto leggero*¹⁵ mostra, ad esempio, i vari utilizzi e funzioni del furgone di medie dimensioni Fiat 238, prodotto dal 1967 al 1983. Il

¹² Sul cinema industriale in Italia si rimanda, ad ex., a *Immagini industriali. Film e fotografia industriali nella cultura visuale italiana: interfaccia, evento, archivio (1945-1963)*, a cura di F. PIEROTTI- F. PITASSIO, in «Immagine», 2019, 19; *Media-Impresa. Discorsi e pratiche cinematografiche e mediali nella cultura industriale*, numero monografico di «Cinema e Storia», 2022, 1, a cura di D. CAVALLOTTI, S. DOTTO, J. MALVEZZI e L. PERETTI.

¹³ Nata nel 1952 come casa di produzione cinematografica del gruppo Fiat, l'intera collezione consiste di circa 1600 pellicole che possono essere divise in tre gruppi: il primo e il più corposo è quello relativo ai documentari di prodotto, in cui il soggetto principale è uno specifico prodotto Fiat; la seconda categoria è composta dai documentari istituzionali in cui la compagnia è il centro nevralgico della narrazione, spesso vengono pubblicizzate le varie opere sociali, mentre il terzo gruppo è riservato a film prettamente istituzionali mirati alla formazione del personale. Cfr. P. BONIFAZIO, *Schooling in Modernity: The Politics of Sponsored Films in Postwar Italy*, Toronto, University of Toronto Press, 2014.

¹⁴ Sulla produzione audiovisiva della FIAT si veda ad esempio M. TORCHIO, *Il cinema industriale degli archivi Fiat*, in «La Valle dell'Eden», 6 (2004), 12-13, pp. 221-227.

¹⁵ Presentato alla IX edizione della rassegna nazionale del cinema industriale, tenutasi a Siracusa nel 1968, il film viene visto da Claudio Bertieri come: «la migliore idea offerta dalla rassegna», nonostante fosse stata ignorata dal palmarès; «Una sequenza agile e divertente di immagini eleganti, tagliate con gusto aggiornato, impaginate con raffinato senso del colore», (C. BERTIERI, *La IX rassegna nazionale del cinema industriale*, in «Bianco e nero», maggio - giugno 1968, 5-6, pp. 67-76, pp. 73-74.

film alterna il carattere puramente informativo e divulgativo, illustrando le specificità meccaniche e strutturali del veicolo con immagini che mostrano il suo possibile impiego come scuolabus, per il trasporto di strumenti musicali di un gruppo pop, degli attrezzi di una squadra di hockey, di alimenti e di bestiame, vestiti o come auto-ambulanza. Analogamente, *The new FIAT-OM light transport range*, realizzato da Lorenzini e Osvaldo Mauri, si concentra sulla serie di autocarri prodotti dalla Fiat illustrando nel dettaglio le caratteristiche meccaniche e tecnologiche a partire dalla fase di design, assemblaggio, lavorazione e collaudo. In *Leggero medio pesante*, il regista torna sugli autocarri di grossa cilindrata, concentrandosi questa volta sulle dinamiche promozionali e di vendita dei veicoli a partire da fiere internazionali come Il Gala dell'autobus in Germania o la Settimana Internazionale dell'autobus in Costa Azzurra. In quest'ultima manifestazione, paragonata al Festival del cinema di Cannes, che si svolge nello stesso arco di tempo, sottolinea la voce over, "ci sono più concorrenti che aspiranti alla Palma d'Oro". L'evento ha un vero e proprio concorso in cui i veicoli si devono esibire e una giuria dare un premio per la miglior carrozzeria, veicolo più sicuro ecc.... *Sicurezza superstar* mostra invece i test e gli esami condotti nel centro di sicurezza Fiat di Orbassano, le prove statiche e dinamiche dei veicoli e le simulazioni di incidenti automobilistici con l'uso dei manichini. *X 1/38 ritmo* ripercorre, invece, l'evoluzione e le fasi di progettazione e realizzazione dell'automobile Fiat Ritmo, nata con il numero di progetto X 1/38. Ad assumere il ruolo centrale nel documentario, di carattere prevalentemente promozionale e divulgativo, sono le tecniche di lavoro nello stabilimento, i collaudi, la costruzione di prototipi, i test di tenuta su strada e nella galleria del vento.

Lorenzini realizza, inoltre, un film per Alitalia, *Transit Roma*, in cui illustra il servizio di navetta per i passeggeri in transito a Roma. Differentemente dai casi precedenti, il regista non si concentra sulle specifiche dettagliate del servizio ma costruisce una sorta di narrazione che vede protagonista una giovane donna di passaggio a Roma che riesce a concedersi, grazie alla navetta che la porta in poco tempo in città, una visita nella Capitale. Anche chi ha poche ore di parentesi tra un viaggio ed un altro, tra uno spostamento e un altro, ha la possibilità di scoprire le bellezze di Roma, che il film tende a valorizzare con spettacolari immagini panoramiche e aeree.

Nel 1974 Lorenzini realizza per gli sperimentali Rai *Cronaca di*

un gruppo, conciliando ancora una volta lo sguardo verso la politica estera e la lotta di classe. Il documentario si concentra su un gruppo di ragazzi francesi e sulle loro pratiche e attività di controinformazione e di protesta nel maggio 68. Il film parte dalla riflessione sull'eredità del movimento a seguito della sconfitta nelle elezioni politiche della classe operaia e del comunismo con la vittoria di Charles De Gaulle. Robert Chevassu, giovane intellettuale del gruppo, sostiene come la violenza si sia pagata a caro prezzo, e teme per imminenti repressioni a qualunque forma di manifestazione o protesta così come l'extradizione per gli stranieri. Parallelamente, la macchina da presa segue Sophie Laurence, insegnante d'improvvisazione teatrale. Assistiamo al training degli attori e ad un teatro che cerca di essere espressione della linea contestatrice, teso a provocare lo spettatore, a stimolare un ripensamento critico. Tuttavia, anche in questo caso, gli attori, se non sono mossi dai giusti obiettivi e intenzioni, rischiano di "restare a balbettare come sordomuti", come sottolinea la donna, e di non servire a nessuno per la lotta di classe. Didier Sandre, che fa parte del gruppo di Teatro Sperimentale di Nanterre, si interroga sulle proprie responsabilità nella mancata rivoluzione socialista. "Non possiamo far scendere in piazza il proletariato per qualcosa che non ha nessuna concretezza", afferma il giovane al resto del gruppo. Assistiamo ad una loro performance nelle strade parigine durante le proteste del maggio 68. Con dei copricapi e delle maschere interpretano i fantasmi della Bastiglia. Queste immagini vengono alternate a scene di scontri tra i manifestanti e le forze dell'ordine mentre la colonna sonora composta da Egisto Macchi distorce il rumore di sirene e di esplosioni con altri suoni metallici. Nell'ultima parte del film, l'azione si sposta in avanti nel tempo, siamo nel 1972, e di luogo. Siamo nel Sud della Francia, nell'entroterra della Provenza dove decine di braccianti lavorano incessantemente tra le otto e le dodici ore al giorno per l'industria del profumo, i cui marchi più prestigiosi vengono ancora visti come espressione del grande capitale finanziario. Gli attori del gruppo interpretano la parte dei braccianti, li vediamo salire sugli alberi per raccogliere i licheni, seminare i campi, così come andare nelle strade del paese a fare volantinaggio, cercare di chiamare gli abitanti a raccolta per una manifestazione. L'azione teatrale si performa davanti alla macchina da presa e assume un carattere d'informazione e formazione politica, dal momento che cerca di riunire la comunità, persone di

lingue differenti che prima non comunicavano tra di loro, e portarla ad una presa di coscienza sociale e politica.

Mosso da un'istanza anticapitalistica, il cinema d'inchiesta e militante di Lorenzini, non semplice reportage ma testo di alto valore antropologico, riflette sulla possibilità d'intervento del cinema nella realtà, non solo di documentarla o re-interpretarla ma di condizionarla, influenzarla. Lo spettatore non deve rimanere figura passiva ma deve essere complice, co-autore, chiamato ad assumere coraggio e protagonismo socio-politico, vigile coscienza proletaria, a stabilire e formare una comunità tramite organizzazioni associative e cooperative per lottare le nuove forme del potere dominate dal capitale finanziario.

Quanto è bello lu murire acciso

Roberto Silvestri

Nelle terrazze del PCI, come si vedrà nel film di Ettore Scola del 1980, si ironizzava pesantemente sui compagni estremisti, gli irriducibili e anacronistici idealisti, ben rappresentati proprio nel 1974 da Nicola Palumbo in *C'eravamo tanti amati* (Stefano Satta Floris, non a caso), quelli che sarebbero capaci perfino di partire col piroscabo per il Vietnam a combattere, *manifesto rivista* in tasca, gli americani (*Lettera aperta un giornale della sera*, è un Maselli del 1970).

«I malati di testa aumentano sempre, e i manicomi non bastano», dice a un tratto in un salotto un ricco liberale napoletano, poco dopo i titoli di testa, commentando lo spericolato progetto di Carlo Pisacane. Altro che “riforma Basaglia”.

Però potrebbe non essere solo un'allusione sarcastica allo spontaneismo chic, allo “stalinismo beat” che Pier Paolo Pasolini attribuiva con perfidia su *Vie nuove* a chi, dopo il XX congresso del PCUS, sciolto dal giuramento, coniugava ormai l'impegno politico al di là del PCI, con formalismi radicali e sperimentalismo artistico indecifrabile per proletari e sottoproletari. Da inguaribile individualista del PSIUP.

Forse, invece, quella battuta sulla follia dilagante è proprio autoironica, auto-parodistica. Intanto perché *Quanto è bello lu murire accisu*, oltre al soggetto, è presentato sui titoli di testa dalla cooperativa Aata, “Autori, attori, tecnici associati”, e già promette un modo di produzione maoista, basato sull'egualitarismo assoluto tra autore e macchinista, altro che genuflettersi al mercato che esalta la differenza tra lavoro intellettuale e manuale. L'Aata è finita proprio come Carlo Pisacane, anzi peggio perché il nostro rivoluzionario, come se fosse il Doctor Strange, in viaggio nel multiverso, calmo, cosciente e consapevole, accende la scintilla della libertà che si trasformerà in incendio devastante, impossibile da spegnere. Ma in un'altra dimensione.

Lorenzini è un cineasta in bilico. Vive, troppo poco, e fa pochi

film bellissimi nel decennio più incandescente. Ha trent'anni circa quando escono i *Quaderni Rossi* e *Classe operaia*. E poi: il sud est asiatico, Guevara, la dittatura in Grecia nel 1967, che ci racconta assieme a Luciana Castellina, Allende assassinato alla faccia dei supremi valori democratici, calpestati come in Spagna "per superiori motivi", il Vajont che sbriciola villaggi senza che nessuno paghi, i servizi segreti non deviati che in Italia ne fanno di ogni contro gli italiani, la Torino 1961 degli Agnelli che butta soldi in opere inutili e stipa gli operai spremuti come limoni nelle baracche o nei prefabbricati... C'è tutto questo nel "Pisacane" e nei suoi corti ribelli che cercano costantemente di liberarsi dai trucchi del cinema di parte: la voce stentorea fuori campo, la musica illustrativa, il ricorso ai suoni d'ambiente standardizzati del rumorista Caciottolo... Il corto è più indisciplinato, la tirannia della struttura a tre tempi non opprime più dopo la nouvelle vague.

Lorenzini è oscillante, tra ortodossia e eresia teorica, classicità e modernismo stilistico, rabbia e *rabbia civile*. Tra PCI e gruppuscoli. Anche le sue immagini, di una violenza speciale, lo sono. Violenza di sensazione, mai di rappresentazione. Violenza statica o potenziale. Di reazione o di espressione. Quali forze invisibili agiscono sulla carne? Le vediamo. Come Rossellini, ma solo a tratti, sa catturare la bellezza rozza e casuale dell'improvvisazione.

Immagini mai "preziose", le sue, spesso tremanti e sfocate ma non orrorifiche, semmai urlanti come i cardinali di Bacon. Le scene cruente le lascia al materiale di repertorio (quel che ha fatto l'OAS ad Algeri in *Le mani libere* lo vediamo sfogliando un album di fotografie).

Si sa che se prendete un attore o un intervistato e lo tenete nell'estrema destra dell'inquadratura la sensazione creata è quella della instabilità, dell'irrequietezza, dell'inquietudine. Diventa uno "squilibrato", gli occhi slittano nel fuori campo oscuro... Come se si contorcresse sullo sgabello, per esempio, quel militante neofascista di *Con civile rabbia* (1966), non perché dice bugie sull'assassinio di Paolo Rossi, arrampicandosi sugli specchi per giustificare il rettore Papi e parlare di "lurida speculazione della sinistra" ma perché si rende conto con sgomento, dopo l'occupazione di Lettere e dopo il caso milanese della *Zanzara*, che il potere all'università la Caravella l'ha perso per sempre. Non potrà più spaccare in testa la chitarra a chi si rifiuta, nel campus, di suonare *Faccetta nera*. Ma soprattutto che il mondo sta cambiando, pericolosamente, per lui.

L'ufficiale De Liguoro che guida i contadini, sobillati dai padroni, a trucidare a Salemmè, presso Sanza, quei 25 'tagliagole stranieri' è proprio così, consapevole di un futuro tragico. Non c'è neppure bisogno di chiedere alle luci di Guatiero Manozzi di inondargli il volto di ombre, di nero crescente, per vendicare subito – come succede nel documentario su Paolo Rossi – “con tutta la collera, con tutto lo sdegno, con tutta la rabbia, giusta e civile!”, i nostri morti libertari. Oltretutto ci fa capire che Pisacane ha semplicemente sbagliato i tempi di attacco, se no avrebbe facilmente vinto. Non era poi così folle, l'insurrezione. Peccato per i “proletari senza rivoluzione”.

Troviamo, tra i protagonisti dell'avventura più “fuori di testa” della nostra storia e della nostra storia del cinema, solo attori estremi: Stefano Satta Floris, che interpreta in trance il rivoluzionario duro e puro. È un Carlo Pisacane poco martire e molto visionario, nemico dell'oppressore straniero ma anche lucido critico del borghese Cavour e del prete laico Mazzini. Un socialista scientifico, o meglio, fantascientifico, che applica il codice militare anche contro i suoi combattenti “irregolari”.

E Giulio Brogi, il suo nemico, il Borbone, il maggiore De Liguoro, ufficiale moderato, centrista, di buon senso, meditabondo. Feroce ma perbene, e consapevole della propria sicura estinzione, anche se una parte del pubblico crede che sia lui l'eroe buono.

Nel cast di *Quanto è bello lu murire accisu* altri performer irregolari come Alessandro Haber e Laura De Marchi. Tra i produttori esecutivi c'è il futuro ufficio stampa Amelia Marconcini e in piccole parti anche i registi non riconciliati Nico D'Alessandria e Gianni Toti, il montatore 'fuori schema' e mai lineare Roberto Perpignani, lo sceneggiatore comunista del PCI Aldo De Jaco, storico del brigantaggio.

Siamo in pieno '800, nel Regno delle due Sicilie, il punto debole, oscurantista e corrotto, dell'Italia da liberare. Il piano prevede per i 24 volontari partiti da Genova sotto il comando di un rivoluzionario di lungo corso, Carlo Pisacane, reduce dalla repubblica romana, l'appoggio, logistico e armato di una borghesia napoletana liberale, piuttosto scettica e pigra, però. Pisacane coinvolge, pericolosamente troppa “marmaglia” infida... Dopo il sequestro a Ponza di un piroscampo britannico diretto a Tunisi, rapinato delle armi, lo sbarco a Sapri e la liberazione di 323 galeotti, “giovani e forti”. Ma i liberali svaniscono mentre preti e possidenti, invece, agiscono....

Certo, come hanno scritto all'epoca Grazzini e Kezich, *Quanto*

è bello lu murire acciso racconta di Carlo Pisacane, il più socialista dei nostri eroi risorgimentali, e del nostro '48 fertile, dell'abisso che separa da sempre gli intellettuali dal popolo, e soprattutto gli intellettuali borghesi radicali tra di loro, ma allude anche a Che Guevara, alla più romantica delle utopie sconfitte, con rispetto critico e lirica adesione. Tutti hanno notato che il corpo di Pisacane è inquadrato proprio come quelle del Che in Bolivia. Ebbene, a proposito di immaginario e di mandanti, quella foto spedita da La Paz era identica – notò la stampa underground americana – a quella del cadavere di Dillinger fatta scattare nel 1934 da Edgar G. Hoover....

Il film piacque molto. Vinse David di Donatello e Nastri d'argento. Forse perché al fraseggio più libero rubato ai 'period movies' dei fratelli Taviani (i costumi sono di Lina Neri Taviani), affiancava revival folk napoletano alla moda. Era per metà un film poetico, come se l'architettura emozionale fosse affidata soprattutto ai ritmi da cantastorie di Roberto De Simone e Lina Sastri, e metà politico, anche se gli sceneggiatori (e anche attori) Stefano Calanchi, Aldo De Jaco e Gianni Toti scambiano il rigido protezionismo sabaudo dell'epoca per moderno liberoscambismo (semmai borbonico). Anche se è un film doppiato e sonorizzato in studio, Lorenzini accoglie le sporcature del registro vocale e visivo, certe immagini frammentate, storte, montate a salti, quasi da reportage televisivo.

Si vede qui l'apporto dei suoi maestri, due cineasti importanti, sottovalutati, anomali ed eccentrici, Luigi Di Gianni e Gian Vittorio Baldi. Il primo viene dal Centro Sperimentale di Cinematografia e vuole fare, da sempre, film di finzione, ma un concorso vinto nel 1955 alla RAI, lo avvinghia per anni al reportage televisivo etnoantropologico influenzato da De Martino e Carpitella. Chiama Lorenzini nel 1960 come aiuto per *Frana in Lucania*. Impara a studiare attentamente i territori e a catturare l'"ambiente", più che a sfruttare, come un marine in missione, i paesaggi, peggio se esotici: il film è l'"ambiente" anche mentale, anche culturale, più che l'azione. Lorenzini del lungometraggio di finzione sarà lo stesso Lorenzini del reportage civile, sociale e politico. L'ambiente da modificare con il suo sguardo e le sue risposte (l'etica rosselliniana di una carrellata è *intervenire, giudicare*) è l'Italia, la sua natura, la sua storia. Un paese che cambia. Nel 1958 sul set di *Lucania magica* due ragazze della troupe di Di Gianni vengono prese a pietrate dalle donne del villaggio perché portano i pantaloni. Scappano, prendono il treno e tornano a Roma...

Il secondo maestro, Gian Vittorio Baldi, sprovvincializzerà il nostro documentario allacciandolo ai più avanzati esiti internazionali e, ereticamente per il panorama nostrano, sarà un teorico drastico della "presa diretta". Addestra Lorenzini alla messa in scena con attori non professionisti, con chi deve recitare in un film sé stesso e non una parte, un personaggio 'estraneo'. Entrambi gli insegnano che la realtà va maneggiata, mediata, truccata, falsata se si vogliono toccare e modificare, con un film, le cose vere. Anche una panoramica su un paesaggio, da sinistra a destra o da destra a sinistra, è un embrione di narrazione. Il montaggio e le luci regalano al profilmico un punto di vista forte e intensificato. Ma siamo in anni di forte censura. Il caso *Edili* (1964) è emblematico. Ancor più il progetto di Luigi Di Gianni che prima di entrare alla Rai vorrebbe girare un lungometraggio di finzione su un caso di cronaca vera degli anni 50. Il maresciallo dei carabinieri Cannaroccio, di stanza a Ancona, non riesce ad affittare una casa per la sua famiglia, perché 'terrone', viene dalla Sicilia. Impazzito entra nel cinema più affollato della città per distruggerlo con le bombe. Un tremendo dramma della solitudine. Vietato. Gian Vittorio Baldi, in *Fuoco!* nel 1969, si ispirerà a una tragedia simile.

Un ricordo di Ennio Lorenzini, 1982

Ennio era un cineasta atipico. Probabilmente per il suo forte impegno politico, e per le sue origini di documentarista "di denuncia" ("Edili" e i servizi televisivi) mostrava una certa idiosincrasia per il cinema di finzione.

Ricordo ancora con quanta spavalderia, mostrandoci una piccola camera 16mm Bolieux, diceva, con quella sua aria un po' guascona-romanesca, che un film si poteva fare anche in tre, quattro persone...

Istintivo e alle volte proprio geniale, pativa evidentemente la pianificazione e la complessità del cinema commerciale e forse sognava di trasferire l'agilità e la libertà del lavoro documentaristico nel cinema di finzione. Portandosi dietro magari quella capacità tutta artigiana di risolvere una scena con un'inquadratura "trovata" o con un gesto "rubato". Era una libertà alla quale non voleva rinunciare.

Quindi un personaggio scomodo per un lavoro di gruppo come il cinema; scomodo anche per me che ho collaborato a tanti suoi lavori come sceneggiatore.

Ricordo soprattutto il primo: "Cronaca di un gruppo", un lavoro sul Maggio francese nato quasi per scommessa. Basti dire che tutto il materiale e la troupe entravano in una sola vettura, quella di Ennio.

Era un cosiddetto "lavoro sul campo", ma dati i pochi mezzi a disposizione doveva a un certo punto finire o, per lo meno il materiale, mostrato ad un produttore per continuare... E invece per Ennio questo "campo" diventava giorno per giorno più vasto; si dilatava dal quartiere latino, alla facoltà occupata di Nanterre, agli esuli greci e argentini, alle singole e personali storie degli attori di quel gruppo di teatro che aveva fornito lo spunto per il film sul '68. A me che facevo lo sceneggiatore, l'amministratore e tante altre cose toccava il compito di dirgli che non avevamo ancora girato la scena tale o che i franchi stavano finendo, o che serviva un altro fonico... ma lui, l'ho capito più tardi, stava facendo semplicemente coincidere quel momento della sua vita con quello spazio-tempo, magico e potente che è fare cinema.

Aveva una macchina da presa, pellicola e registratore: avrebbe voluto testimoniare tutto, una specie di generoso avidità, il rifiuto della sintesi perchè troppo povera. In quel momento lui era "Ennio, le metteur en scene italien" che un giorno scopriva la storia di Marie Françoise, un giorno quella di Didier, di Sophie e sentiva che tutte quelle vite intorno a lui, le manifestazioni di operai e studenti, la grafica rivoluzionaria, il Drugstore con i giornali di notte, le Gitanes, la Marc de champagne, i guardiglieri curdi con i loro poveri volantini nel cortile della Sorbona, tutto era più esaltante di qualsiasi sceneggiatura....!

Stefano Calanchi

Note biografiche

Samuel Antichi. È ricercatore a tempo determinato presso l'Università della Calabria, dove insegna Cinema italiano e Televisione e nuovi media. Tra i suoi principali interessi di ricerca, studi sul trauma e sulla memoria, il cinema documentario contemporaneo e la storia culturale del cinema italiano del dopoguerra. Ha pubblicato la monografia: *The Black Hole of Meaning. Ri-mettere in scena il trauma nel cinema documentario contemporaneo* (Bulzoni, 2020).

Erica Bellia. Ha recentemente conseguito un dottorato in Italianistica presso l'Università di Cambridge, con una tesi sui rapporti fra letteratura industriale e pensiero anticolonialista nell'Italia degli anni Cinquanta e Sessanta. A Cambridge tiene attualmente corsi di cultura italiana e continua la sua ricerca grazie a una borsa finanziata dalla Modern Humanities Research Association.

Andrea Brazzoduro. È Marie Skłodowska-Curie Global Fellow all'Università di Torino dove è Principal Investigator per il progetto di ricerca Horizon 2020 «Algeria, Antifascism, and Third Worldism: An Anticolonial Genealogy of the Western European New Left (Algeria, France, Italy, 1957–75)». Attualmente è visiting fellow all'Università di Oxford (Faculty of History e Maison Française d'Oxford). I suoi interessi di ricerca includono: le decolonizzazioni e i «Global 1960s», la storia delle rappresentazioni e degli usi sociali del passato (memory studies, storia orale, epistemologia della storia), la teoria critica e gli studi postcoloniali (con un'attenzione particolare al Mediterraneo e alle relazioni tra Algeria, Francia e Italia, nel passato e nel presente).

Ahmed Bedjaoui. Si è laureato all'istituto di studi cinematografici di Parigi e ha un dottorato in studi americani. È professore di comunicazioni audiovisive e cinema all'università di Algiers 3 e

direttore artistico dell'Algiers International film Festival. Tra le sue pubblicazioni, *Images et visages* (2012), *Cinéma et guerre de libération, des batailles d'images* (2014), *Littérature et cinémas arabes* (2016) *La Guerre d'Algérie dans le cinéma mondial* (2016) e *Le cinéma à son âge d'or* (2018), tutti pubblicati dalle edizioni Chihab di Algeri. In inglese è uscito *Cinema and the Algerian War of Independence: Culture, Politics, and Society* per Palgrave Macmillan (2020). Ha anche pubblicato due articoli per NHK review e altri in volumi collettanei in USA e Germania. Nel 2015 Bedjaoui ha ricevuto la medaglia Federico Fellini dell'UNESCO per il suo contributo alla cultura cinematografica globale e nel 2019 è stato presidente della giuria dei lungometraggi del festival FESPACO di Ougadougou.

Francesca Maria Cadin. Lavora in Rai dal 1986 si occupa degli archivi Rai dal 2001 nella Direzione Rai Teche. Svolge attività di consulenza, ricerca e messa a disposizione dei materiali dell'archivio aziendale per le istituzioni, per il sistema dell'education e per il mondo associativo no profit. Collabora alla realizzazione di mostre, convegni, seminari, lezioni e studi universitari, sostenendo archivi di enti e fondazioni e contribuisce alla realizzazione di filmati di tipo istituzionale e/o didattico alimentando rassegne cinematografiche e festival di settore.

Luca Caminati. Professore di studi cinematografici e direttore del corso di laurea magistrale in "Film and Moving Image Studies" alla Concordia University di Montreal. Si occupa di teorie postcoloniali applicate ai discorsi orientalisti nel cinema e nei media italiani del secondo dopoguerra, con un interesse specifico per il cinema di non-fiction e le arti visive. Il suo volume monografico *Traveling Auteurs. The Geopolitical Engagements of Italian Art Cinema* è in corso di pubblicazione.

Cecilia Cenciarelli. Responsabile del Settore Ricerca & Progetti Speciali della Cineteca di Bologna presso la quale lavora dal 2000. Ha supervisionato, tra gli altri, il lavoro di catalogazione e digitalizzazione dell'archivio di Charlie Chaplin e di quelli, in corso, di Bernardo Bertolucci e del pioniere tunisino Albert Samama Chikli. Dal 2007 coordina i progetti di restauro realizzati dalla Cineteca con il sostegno del World Cinema Project, un'iniziativa creata da Martin Scorsese e The Film Foundation che ha consentito il restauro di

cinquanta film provenienti da ventisette paesi. Membro del comitato esecutivo della Fédération Internationale des Archives du Film (FIAF), Cecilia co-dirige, dal 2018, Il Cinema Ritrovato, il festival della Cineteca dedicato al patrimonio e al restauro cinematografico.

Elena Correrà. Laureata in Scienze politiche con una tesi in sociologia dell'arte, si specializza nella conservazione e valorizzazione degli archivi fotografici. Dal 2006 lavora presso la Cineteca di Bologna, prima presso l'archivio fotografico, poi nel Settore Ricerca & Progetti Speciali. Tra le altre cose ha co-curato per il festival Il Cinema Ritrovato alcuni programmi sul cinema muto napoletano e negli ultimi anni le proposte della sezione Cinemalibero incentrata sulle cinematografie esterne ai circuiti tradizionali dell'industria culturale.

Letizia Cortini. Saggista e giornalista pubblicista, lavora da oltre venti anni all'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, di cui è una garante. Esperta formatrice di linguaggi cinematografici e fotografici, nell'ambito del Piano nazionale cinema e immagini per la scuola (promosso dal MIC e dal MI). Archivistica e storica, collabora periodicamente con diversi istituti culturali e scolastici. Per diversi anni è stata titolare dell'insegnamento "Storia e fonti del documento audiovisivo" presso la Scuola di Specializzazione in beni archivistici e librari all'Università degli studi di Roma "La Sapienza".

David Forgacs. Insegna alla New York University, dove tiene la Zerilli-Marimò Chair of Contemporary Italian Studies. Ha insegnato anche all'University College London e alle Università di Cambridge e del Sussex. Tra le sue pubblicazioni recenti *Messaggi di sangue. La violenza nella storia d'Italia* (Laterza 2021) e *Margini d'Italia. L'esclusione sociale dall'Unità a oggi* (Laterza 2015).

Alice Ortenzi. È un'archivista che si occupa del trattamento di patrimoni audiovisivi. Laureata in Scienze archivistiche e librerie presso La Sapienza di Roma con una tesi sul riordino dell'archivio del regista Antonello Branca, lavora dal 2013 alla Fondazione Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico di Roma. Socia fondatrice e presidente dell'Associazione Archivio Riavvolte, tratta dal 2018 fonti amatoriali e di famiglia, si sta specializzando nella conservazione e nel restauro del film e del video presso l'Università di Udine.

Tullio Ottolini. Originario di Reggio Emilia ma bolognese d'adozione, classe 1987, si laurea in Storia Contemporanea all'Università di Bologna nel 2013 con una tesi sul *soutien* italiano alla guerra d'indipendenza algerina, in particolare sulla figura di Giovanni Pirelli di cui pubblica nel 2016 un estratto nel volume «Giovanni Pirelli intellettuale del Novecento» curato da Maria-margherita Scotti. Nell'aprile 2018 ottiene il dottorato di ricerca discutendo una tesi di dottorato intitolata «Dal *soutien* alla cooperazione. Il terzomondismo in Italia fra il Centro di Documentazione Frantz Fanon e il Movimento Liberazione e Sviluppo». È attualmente insegnante di italiano e storia nelle scuole della provincia di Bologna.

Luca Peretti. Storico del cinema e delle culture italiane, lavora all'Università di Warwick nel Regno Unito, dove ha una British Academy Postdoctoral Fellowship. Ha scritto per varie riviste accademiche in italiano e inglese, e curato un libro su cinema e terrorismo (*Immagini di piombo. Cinema, storia e terrorismi in Europa*, Postmediabooks, 2013) e uno su Pasolini (*Pier Paolo Pasolini, Framed and Unframed. A Thinker for the Twenty-First Century*, Bloomsbury Academics, 2019). Collabora con riviste e giornali.

Caterina Roggero. Dottore di ricerca in Storia Internazionale, insegna Cultura araba alla Statale di Milano e ha un incarico di ricerca presso l'Università Bicocca. Si occupa da più di dieci anni di storia socio-politica contemporanea dell'Algeria, del Nord Africa e delle relazioni euro-mediterranee. Tra le sue ultime pubblicazioni, oltre a numerosi articoli su riviste scientifiche e divulgative, si ricorda la monografia *Storia del Nord Africa indipendente. Tra imperialismi, nazionalismi e autoritarismi* (Bompiani, Milano 2019), la nuova edizione con Gian Paolo Calchi Novati di *Storia dell'Algeria indipendente. Dalla guerra di liberazione a Bouteflika* (Bompiani, Milano 2018) e la postfazione storica alla riedizione di Henri Alleg, *La Tortura* (Einaudi, Torino 2022).

Paola Scarnati. Nel 1979 ha promosso la costituzione dell'Archivio Storico Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico che ha diretto per molti anni, e di cui è stata componente del Consiglio di Amministrazione (dal 2011 al 2018). Dal 2016 al 2019 ha promosso e fatto parte della Direzione del Premio Cesare Zavattini/ Unarchive.

Attualmente collabora con lo stesso archivio, tra le altre cose per *Il progetto e le forme di un cinema politico*.

Ha fatto parte del Consiglio nazionale presso il Garante per la Radiodiffusione e l'Editoria. Ha rappresentato l'Italia nel Consiglio d'Amministrazione della Map Tv (Memoria-Archivi-Programmi) programma Media dell'UE. Nel 2016 ha ricevuto il Sigillo della Pace del Comune di Firenze, per l'attività svolta per la conservazione della memoria audiovisiva del nostro paese e la sua utilizzazione in ambito formativo e di ricerca per il cinema e la storia delle donne.

Roberto Silvestri. Giornalista e critico cinematografico, conduttore di Hollywood Party, ha pubblicato *Da Hollywood a Cartoonia* (edizione il manifesto), *Macchine da presa* (minimum fax), *I lciottasilvestri* (Einaudi), *Il film del secolo* (Bompiani), *Bambole perverse* (La nave di Teseo). Tra i fondatori del cineclub Il Politecnico di Roma, ha diretto i festival di Lecce, Rimini, Bellaria, Aversa, Ca'Foscari di Venezia, Sulmona e la collana "Illegal and Wanted" per Raro Video. Ha ideato e diretto "Alias" il supplemento culturale del quotidiano "il manifesto", dove ha lavorato dal 1973 al 2012. Ha insegnato critica cinematografica al Dams del Salento.

Andrea Torre (1974). Archivista. Dal 2012 dirige l'Archivio dell'Istituto nazionale Ferruccio Parri (ex Insml), ente dove lavora dal 1998. È Garante della Fondazione Aamod, per la quale ha curato "Le carte delle immagini" (Annale n. 10, 2007)

Vincenzo Maria Vita. Giornalista, è Presidente dell'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, nonché dell'Associazione per il rinnovamento della sinistra e dei Garanti di Articolo21. Deputato con l'Ulivo nel 1996, è stato Sottosegretario del Ministero delle Comunicazioni fino al 2001. Dal 2003 al 2008 ricoprì la carica di Assessore alla cultura della Provincia di Roma. Dal 2002 al 2003 componente del consiglio di amministrazione del "Palaexpo" di Roma. Da 2002 al 2007 ha tenuto corsi come docente a contratto presso l'Università di Sassari sulle teorie dei media. Senatore del Pd nel 2008, è stato Vicepresidente della Commissione Istruzione e Cultura. Ha scritto diversi testi sulla comunicazione e collabora con "il manifesto".

Indice dei nomi

- Abbas Ferhat 23; 26; 49n
Abderlahmen Sidi 221
Achour 'Abd el-Magid 30n
Achour el-Hashimi Mohammed 30n
Adenauer Conrad 167
Adolphe Crémieux (*Decreto*) 261n
Adriano Pino 196n
Ageron Charles-Robert 19n
Agliani Giorgio 51n
Agnelli (*Famiglia*) 308
Agnelli Giovanni (*Fondazione*) 118n
Agnelli Giovanni 296
Agosti Aldo 61n
Agosti Silvano 208
Ahmed Aït 29n; 30n
Ahmed Ben 30n
Ahmed Rashid Aït 30n
Aimone Nino 85n
Aish Saïd 30n
Aitken Ian 197n
Aknoun Ben 240
Al Ouanis Sidi Ahmed 221
Alemanno R 196n
Ali Mocki 104n
Ali Tariq 129n
Alicata Mario 105
Alleg Henri 41; 48n; 49; 102; 106; 204n; 318
Allende Salvador 308
Allouache Merzak 169
Alvarez Santiago 140; 145
Amelio Gianni 236n
Amendola Giorgio 49n
Amico Gianni 139
Amidei Sergio 105
Amirat Suleiman 30n
Amiri Soraya 266n
Anderson Grey 39n
André Mandouze 54n; 56; 1961
Andreose Beatrice 109n
Andrioli Massimo 196n
Angela Piero 15; 154; 154n; 155; 160; 161; 162
Anselmetti Giovanni Carlo 296
Antichi Samuel 15; 233; 236n; 315
Arendt Hannah 41
Argan Giulio Carlo 41
Arnaudi Carlo 88n
Arouet François-Marie Voltaire 37
Arpa Angelo 139
Arpino Giovanni 106; 109; 109n
Arthur Grosjean 58n
Assante Michèle 246; 246n
Assaouessess Paul 48n
Attardi Ugo 85n
Aureli Romeo 75n
Austin Guy 234; 234n
Ayad Ahmed Rouiched 119
Azimi Roxana 267n
Bach Johann Sebastian 130
Bacon Francis 308
Badie Mustapha 117; 227; 245
Baghdadi Si Mohamed 246
Bagnato Bruna 48n; 99n; 105n; 155n; 182n
Baj Enrico 42; 42; 42n
Balbi Mathias 77n
Baldacci Gaetano 51n
Baldelli Pio 140; 140n; 141; 144
Baldi Gian Vittorio (*Fondo*) 197n
Baldi Gian Vittorio 197; 197n; 240; 282; 310; 311
Balestrini Nanni 62n

Bandiera Pasquale 72n; 183; 204n
 Bardaoul Sam 265
 Barrat Robert 37; 57n
 Bartesaghi Ugo 72n; 183; 204n
 Bassani Giorgio 43; 44; 45; 72n; 183; 184; 204n
 Basso Lelio 50; 63
 Batchelor Kathryn 55n
 Battaglia Maria 100n
 Bazin André 120
 Bazi Salah 114
 Beckett Samuel 205
 Beckwith Naomi 265n
 Bedjaoui Ahmed 104; 104n; 105n; 107; 108;
 180n; 228; 228n; 232n: 315; 316
 Belkacem Krim 22
 Bellamio Dante 60
 Bellecca Giuseppe 196n
 Bellia Erica 14; 50n; 86n; 100n; 105; 108;
 113; 249n; 315
 Bellocchio Marco 208
 Ben Asir Hussein 30n
 Ben Barka Mehdi 65
 Ben Bella Ahmed 14; 19; 20; 21; 22; 23; 25;
 26; 28; 29; 29n; 30; 31; 80; 87; 87n; 89;
 116; 168; 225; 232; 239; 251; 255n; 257
 Ben Boulaïd 80; 225
 Ben Khedda 21; 23; 85
 Ben M'hidi Larbi 80; 124; 129; 219; 225; 246
 Ben Tobbal Lakhdar 23
 Ben Tumi Abdelkader 30n
 Ben Yahia Mohammed 23
 Ben Younes Mohammed 30n
 Ben Youssef Sidi Mohamed MOHAMMED V 224
 Ben-Ghiat Ruth 148n
 Bendjedid Chadli 153
 Benna Alessandro 294n
 Benyoucef Ben Khedda 21; 23; 85
 Berengo Marino 60n
 Berio Luciano 41
 Berlin Isaiah 41
 Bermani Cesare 54
 Bermani Cesare 54n
 Berrah Mouny 236n
 Bertieri Claudio 180n; 279; 302n
 Bertini Antonio 300n
 Bertolucci Bernardo 316
 Bertozzi Marco 135n; 293n; 300n
 Bessis Simone 185; 185n
 Biagi Enzo 158
 Bignardi Irene 113n; 117n; 119n; 130n;
 234n; 236; 236n
 Birri Fernando 139; 140; 147
 Bisiach Gianni 110
 Bizzarri Libero (*Fondo*) 195n
 Bizzarri Libero 110; 136; 137; 175
 Blanchot Maurice 37
 Boato Marco 62n
 Bobbio Norberto 88n
 Bocchetti Alessandra 300n
 Boldrini Arrigo 72n; 73n; 74; 88n; 183; 204n
 Bonfantini Mario 105
 Bonifazio Paolo 302n
 Borelli Franco 59; 59n
 Borgeaud Henri 27; 220; 234; 242; 243
 Borruso Paolo 49n; 101n
 Boschi Massimiliano 62n
 Bouamari Mohamed 169
 Bouchouchi Mourad 228; 230; 231; 231n
 Boudiaf Mohammed 20; 22; 23; 26; 30; 30n
 Boudjema Bouras 222
 Bouhired Djamilia 255n
 Boulez Pierre 37
 Boumédiène Houari 116; 239; 251; 258
 Boupacha Djamilia 255n
 Bourges Hervé 29n
 Boussouf Abdelhafid 23
 Bouteflika Abdelaziz 20; 318
 Boyce Sonia 267
 Bozzo Anna 16; 236; 236n
 Brahimi Noureddine 230; 230n
 Brambilla Giuseppe 184; 185; 185n
 Branca Antonello (*Fondo*) 195n;

Branca Antonello 317
 Brando Marlon 128
 Braudel Fernand 35; 35n
 Brazzoduro Andrea 13; 34n; 39n; 41n; 52n;
 73n; 86; 86n; 102; 102n; 106n; 187n; 315
 Breddo Gastone 85n
 Breton André 37; 42
 Brogi Giulio 309
 Brondoni Siro 88n
 Bruller Jean Marcel Adolphe Vercors 37
 Brun Catherin 36n
 Brunetta Gian Piero 118n
 Brunori Enzo 85n
 Bulferretti Luigi 88n,
 Byrne Jeffrey James 103n
 Cabral Amilcar 54; 144; 145; 205
 Caciuoottolo Antonio 308
 Cadin Francesca Maria 15; 316
 Cagli Corrado 85n
 Cahen Janine 56n; 102n; 110; 110n
 Calabria Ennio 85n
 Calanchi Stefano 15
 Calchi Novati Gian Paolo 20n; 26n; 47; 48n;
 50; 50n; 71; 72n; 87n; 318
 Caldiron Guido 103n
 Caldiron Marco 102
 Caleffi Pietro 74n
 Caliendo Christian 266n
 Calvino Italo 184
 Caminati Luca 15; 44n; 107; 135n; 142n;
 316
 Campo Javier 140n
 Camus Albert 57n; 118
 Carbone Carmelo 72n; 88n; 183; 204n
 Carbone Mario 282
 Carocci Alberto 72n; 74; 74n; 76; 76n; 88;
 88n; 89; 183; 204n
 Carpitella Diego 310
 Carron Damien 48n; 58n
 Cascavilla Maurizio Azio 196n
 Casiraghi Ugo 295; 295n
 Casorati Felice 85n
 Cassigoli Renzo 63n
 Castellina Luciana 308
 Castro Fidel 65; 66
 Cavalcanti Alberto 120
 Cavalier Alain 276
 Cavallone Alberto 108; 109; 110
 Cavallotti Diego 302n
 Cavani Liliana 208
 Caviglia Francesco 126n
 Cavour Camillo Benso 309
 Cénac Laetitia 267n; 268n
 Cenciarelli Cecilia 14; 316; 103n
 Cerreti Giulio 72n; 183; 204n
 Chaabani Mohammed 22; 30
 Chaboud Charles 247; 248n
 Chakrabarty Dipesh 34; 34n; 137n
 Chala Mahmud 30n
 Chandleri Djamel 180n; 227; 228; 250
 Chaplin Charlie 316
 Charby Jacques 56; 57n; 58n; 104; 227; 245
 Chaulat Pierre 180n; 250
 Chessa Mauro 85n
 Chevassu Robert 304
 Chiarante Giuseppe 59; 59n
 Chiaromonte Nicola 37; 41n
 Chikli Albert Samama 274; 316
 Choate Mark I. 185n
 Chollet Laurent 38n
 Cialdea Basilio 159
 Civicus 110n
 Clement Pierre 104
 Clemente Pietro 64; 64n
 Codignola Tristano 63; 88n
 Cohen-Solal Annie 36n
 Collotti Pischel Enrica 61; 61n
 Colombi Arturo 172
 Comandini Federico 88n
 Compagnino Lucia 294n
 Condorelli Vincenzo 177

Contino Francesca 108m
 Contino Vittorugo (*fondo*) 108n
 Contino Vittorugo 107; 107n; 108
 Corghi Corrado 88n
 Correa Elena 14; 103n
 Cortini Letizia 15; 208n; 317
 Crippa Roberto 42
 Cristaldi Franco 115; 122
 Crowds Gary 113n; 123n; 127n; 128n
 Curi Giandomenico 163
 Curiel Henri 57; 57n; 58n
 Curti Mario 16; 294
 Curtis Oliver 129n
 D'Alessandria Nico 309
 D'Altavilla Enrico 157
 D'Amico Savino 60; 60n;
 D'Ascia Ugo 75n; 85n
 Darbois Dominique 49n; 65n
 Daulatzai Sohail 103; 103n
 Davezies Robert 160
 Davis Angela 176
 De Andrade Mario 45n; 205
 De Angelis Pompeo 86; 185n; 186n; 187n
 de Beauvoir Simone 66n
 De Berardinis Simona 16
 De Bernardi Alberto 52n
 De Cori 88n
 de Cori Guido 88n
 De Falco Jean GIOVANNI NINO 30n
 De Gaulle Charles 8; 20; 35; 37; 44; 87n; 109;
 126; 153; 154; 157; 160; 161; 167; 171
 De Giuseppe Massimo 61n; 68n
 De Jaco Aldo 309; 310
 de La Patellière Denys 276
 De Laude Silvia 43n
 De Laurentis Dino 118
 De Lorenzo Giovanni 67
 De Marchi Laura 309
 De Martino Ernesto 34; 34n; 159; 299
 De Martino Francesco 310
 De Rinaldo Nicola 176
 De Santis Giuseppe 119
 De Seta Vittorio 147
 De Sica Vittorio 119
 De Simone Roberto 293n; 310
 De Stefano Armando 85n
 Debray Regis 146
 Decugis Cecilia 104
 Dehiles Suleiman 30n
 Del Boca Angelo 8; 88; 88n; 106n; 149;
 Del Bosco Paola 196n
 del Duca Cino 51; 220
 Delaney M 230; 230n
 dell'Orto Adriana 102n
 Delle Piane Mario 88n
 Delmas Jean 240; 240n
 Deplano Valeria 149n
 Di Bitonto Valeria 207n
 Di Carlo Carlo 205
 Di Carlo Vittorio Maria 85n
 Di Gianni Luigi 310; 311
 Di Maggio Marco 101n
 Dickinson Kay 249
 Diddi Brunella 61n
 Didouche Mourad 80
 Dillinger John 310
 Djebar Assia 254
 Djehiche Mohammed 107n
 Dolci Danilo 88n
 Dondero Mario 51n; 107
 Dos Santon Marcelino 205
 Dotto Simone 302n
 Douzon Henri 82
 Dova Gianni 42
 Drew Allison 24n
 Drif Zohra 124; 127
 Du Bois William Edward Burghardt 149
 Dubell Béatrice 58n
 Dupré Yvon 248; 255
 Duranton-Crabol Anne-Marie 39n
 Duras Marguerite 37

Durst Kevin 114n
 Duvivier Julien 119
 Eades Caroline 142n
 Eco Umberto 142; 143n
 Einaudi (*Casa editrice*) 41; 49; 53; 56; 60; 138; 318; 319
 Einaudi (*Libreria di Roma*) 60
 Einaudi Giulio 55
 Einaudi Luigi 294n
 Eisenstein Sergej Michajlovič 130
 El Houssi Leila 185n
 El Maanouni Ahmed 275
 El Mokrani Boumezrag 219
 el-Kader Abd 219
 Elia Celestino 205
 Éluard Paul 44; 240
 Enriques Agnoletti Enzo 88n
 Eshun Kodwo 137; 137n
 Espinosa Julio Garcia 139
 Fabbri Lorenzo 233n
 Faccini Luigi 196n
 Falco Stefano 297
 Faldini Franca 113n; 236n
 Fanfani Amintore 153; 185
 Fanon Frantz (*Centro di ricerca*) 89n; 139n
 Fanon Frantz 34; 47; 54; 55n; 56; 56n; 59; 60n; 64; 78; 79n; 106; 114; 138; 144; 168; 183n; 190n; 217; 233; 240; 318
 Fantoni Gianluca 236n
 Faruk I d'Egitto 57n
 Farulli Fernando 85n
 Favre Le Bret Robert 229; 229n; 230; 230n; 231; 231n
 Fedele Turi 110n
 Fejérd András 101n
 Fellini Federico 106; 316
 Fellrath Till 265
 Feltrinelli (*Casa editrice*) 40; 102
 Feltrinelli Carlo 67n
 Feltrinelli Giangiacomo 59; 64; 65; 65n; 66; 67; 68
 Ferraboschi Alberto 204n
 Ferrara Giuseppe 110; 175; 208; 300n
 Ferrari Paolo 52n
 Fidotta Giuseppe 135n; 148n
 Filippi Alberto 140; 140n; 144
 Fioravanti Maria Letizia 75n
 Fiore Ilario 49n
 Fleck Robert 42n
 Flores Marcello 64n
 Floris Stefano Satta 307
 Fo Dario 60n
 Foa Lisa 61; 62n
 Fofi Goffredo 113n; 121n; 126; 126n; 236n
 Forgacs David 14; 113; 235; 317
 Forti Dina 72n; 74; 76n; 184; 184n; 204n
 Forti Spazzali Paola 60
 Fortini Franco 35; 63; 99; 99n
 Francese Franco 85n
 Franchina Sandro 205
 Franza Angelo 49n; 65n
 Frescobaldi Girolamo 130
 Frezza Andrea 196n
 Frisighelli Christine 80n
 Fusar Evaristo 107
 Fuscagni Nino 187
 Gacef Laf Mohamed 222
 Galante Garrone Alessandro 88n
 Galeazzi Marco 49n; 101n; 182n; 184n
 Gallico Loris 205
 Gallo L 206n
 Gambetti Giacomo 228; 228n
 Gandin Michele 15; 196n
 Garin Eugenio 88n
 Garofalo Damiano 16
 Gass Karl 104; 167
 Gassmann Vittorio 106
 Gatti Marcello 130n; 146
 Gauthier Guy 14; 243; 228n; 240n; 244n; 246n; 247n; 253n; 256n; 279
 Genzlinger Neil 237n
 Gervais G 113n
 Getino Octavio 139; 140; 14; 142

Ghiglia Benedetto 145
 Ghirelli Massimo 113n; 115n; 196n
 Giannarelli Ansano 145; 146; 147; 180n;
 195; 196; 196n; 198; 199; 200; 203; 206;
 207; 207n; 208; 210
 Giáp Võ Nguyễn 206
 Giovana Marco 49; 53n; 54; 54n; 183; 183n
 Giovanni Xxiii 43
 Giuliani Gaia 143
 Giuseppe Saragat 106n
 Glissant Edouard 37
 Gobetti Paolo 59; 183; 187n
 Godard Jean-Luc 37; 137; 138; 141
 Gonzales Serigne N'Diaye 144
 Gorresio Vittorio 88n
 Goudjil Salah 153
 Gouedard Annie 42n
 Goya Francisco 244
 Gramsci Antonio (*Fondazione*) 181n
 Grandi Aldo 65n; 66n
 Grani Oreste 186
 Gravano Viviana 149n
 Gravina Carla 146
 Gray Ros 137; 137n; 184n
 Grazzini Giovanni 294n; 309
 Grazzini Renzo 85n
 Grechi Giulia 149n
 Greenberger Alex 266n
 Gregoretti Ugo 208; 209n; 300n
 Guadagnino Luca 149
 Guðmundsson Guðmundur Errò 42
 Guenin Hélène 265n
 Guérin Anne 37
 Guérin Daniel 37
 Guerreschi Giuseppe 85n
 Guerricchio Luigi 85n
 Guevara Alfredo 203
 Guevara CHE Ernesto 61; 64; 66; 136; 146;
 294n; 308; 310
 Gullo Fausto 299
 Guttuso Renato 85n
 Haber Alessandro 309
 Hadad Moussa 118
 Hadj Messali Ben Ahmad 124
 Hadjadi Brahim 116; 130
 Hage Julien 139n
 Hajj Messali 161; 162
 Harbi Mohammed 19n; 22n; 23; 235n
 Hardin Sue-Ann 55n
 Haroun Ali 58n
 Harris Gareth 269n
 Harrison Nicholas 113; 114n; 121n; 127n
 Hartog Simon 104n; 235n
 Hassan II 28
 Hautreux François-Xavier 40n
 Hélie-Lucas Marie-Aimée 258; 258n
 Hennebelle Guy 118n; 121; 121n; 236n
 Hervé Hamon 58n
 Heusch Paolo 146
 HO CHI MINH 136
 Hocine Aït Ahmed 28
 Hogienkamp Bert 197n
 Home Alistair 255n
 Home Stephanie Malia 149n
 Hoover Edgar John 310
 Humphrey Hubert Horatio 63
 Ignatieff Michael 126; 127; 127n
 Ingrao Pietro 299
 Isneghi Mario 185n
 Ivens Joris 120; 138; 197; 199
 Jacques José-Pierre 180n
 Jeanson Colette 40; 41n; 49n; 102; 102n
 Jeanson Francis 39; 40; 41n; 49n; 57; 57n;
 65n; 102; 102n
 Johnson Lyndon B. 64; 301
 Jona Emilio 53; 183
 Kadri Aïssa 102n
 Kael Pauline 71n
 Kaid Ahmed 22
 Kaminsky Adolfo 58n
 Kaminsky Sarah 58n
 Kateb Ahmed 155n

Kateb Kamel 19n
 Keramane Hafid 65n
 Kessel Patrick 55; 55n; 56n
 Kezich Tullio 113n; 117; 294n; 309
 Khalfa Jean 55n; 183n
 Khelifa Abderrahmane 275n
 Khider Mohammed 20; 30n
 Klein William 138; 269
 Korda Alberto 66; 66n; 67
 La Malfa Ugo (*Fondazione*) 75n; 106n
 La Pira Giorgio 63; 74; 275n
 La Pointe Ali 123; 125; 127; 132; 234
 Labanca Nicola 48; 49n
 Labini Paolos Sylos 184
 Labudovic Stevan 104; 105n
 Lacheraf Moustafa 20; 121n
 Laichour Malika 275
 Lajolo Davide 172
 Lakhdar-Hamina Mohammed 107; 117; 227;
 228; 234; 245; 250; 274
 Lamarche-Vadel Rebecca 265n
 Lanly A 246
 Lanzafame Carlo Mario 204n; 211n
 Lanzmann Jacques 37
 Lattuada Alberto 106
 Laubard Charlotte 265n
 Laurence Sophie 304
 Lazreg Marnia 252n; 253n; 255n
 Le Drian Jean-Yves 265
 Le Masson Yann 104
 Leacock Richard 197
 Lebel Jean-Jacques 42
 Ledda Romano 176
 Leiris Michel 37
 Lelouch Claude 138
 Lenin Vladimir Il'ič 147
 Leonardi Alfredo 206
 Leopoldo Dino Leon 60
 Levi Carlo 72n; 85n; 183; 184; 204n
 Liberovici Sergio 53; 183
 Lindon Jérôme 37; 64
 Lippi Filippo 85n
 Lizzani Carlo 208
 Lo Pane Emilio 72n; 74; 75; 75n; 184; 204n
 Lo Pane Maurizio 72n
 Lombardini Alessia 300n
 Lombardo Radice Lucio 172
 Longo Luigi 172; 299
 Lorenzini Ennio 7; 8; 9; 10; 14; 15; 68; 69;
 99; 107; 110; 118; 163; 167; 206; 227;
 227n; 228; 228n; 229; 232n; 233; 235;
 236; 236n; 237; 239; 240; 240n; 241;
 242; 242n; 243; 244; 244n; 245; 246;
 247; 247n; 248; 250; 250n; 253; 253n;
 255; 256; 256n; 268; 273; 277; 279; 291;
 293; 294; 294n; 295; 296; 299; 300; 301;
 301n; 302; 303; 305; 307; 308; 310;
 311; 313
 Lorenzini Marco 15
 Love Rachel E. 139n
 Lucas Negri Adele 51n
 Lucas Uliano 51; 51n; 52; 52n; 107
 Lughod Lila Abu 251; 251n; 252n
 Lumumba Patrice 136; 144; 145
 Luther King Martin 137
 Luzzato Lucio 72n; 85n; 181; 183; 184; 188;
 204n
 M'Rabet Fadéla 262; 262n
 Maasoum Abdellah 155n
 Macchi Egisto 302; 304
 Magnolato Cesco 85n
 Mahler Anne Garland 138; 138n
 Maitan Livio 235; 235n
 Maldoror Sarah 104; 168; 175; 199
 Malraux André 39
 Malvezzi Jennifer 302n
 Mammì Oscar 183; 204n
 Mancini Antonio 85n
 Mancini Francesca 115n
 Mancosu Giamarco 148n
 Manozzi Gualtiero 309
 Maraldi Antonio 107n
 Marcantonio Franceschini 85n
 Marcelli Gianfranco 181n; 186n

Marchand Jean-Pierre 173
 Marcorelles Louis 232; 232n
 Mariani Anna Laura 111n
 Marker Chris 138
 Marotto Alessandro 276n
 Márquez Evaristo 130
 Martellini Amoreno 61n; 63n
 Martin Jean 119; 119n
 Martino Franco 85n
 Marx Karl 71n
 Maselli Augusto 85n
 Maselli Citto 135; 136; 208; 307
 Masoni Tullio 207n
 Maspéro François 37; 56
 Massari Alberto 181n; 185n; 186n
 Materazzo Roberto (*Fondo*) 195n
 Mattei Enrico 100; 100n; 276n
 Maulini Pasquale 105
 Maurer Monica 164
 Mauri Osvaldo 303
 Mazzacurati Renato Marino 85n
 Mazzetti Irene 109n
 Mazzini Giuseppe 309
 Mazzullo Giuseppe 85n
 McCarthy Mary 41
 McDougall James 40n
 Medici Antonio 163n; 293n; 300n
 Medvedkin Aleksandr 170
 Mellen Joan 113n
 Mendjili Ali 22
 Mercuri Lamberto 72n; 75n; 76n; 88n; 184; 204n
 Merizzi Gianmario 111n
 Mestman Mariano 139; 140n
 Mestman Mario 135n
 Meynier Gilbert 22n
 Micciché Lino 139; 139n
 Michel Albin 58n
 Mida Massimo 110; 196n
 Milano Emanuele 157; 181
 Militello Giacinto 72n; 204n
 Mimmi Oscar 72n
 Mingozzi Gianmarco 110; 282
 Minne Danèle Djamila Amrane 255; 255n
 Miodini Lucia 51n
 Mitterand François 36
 Mohamedi Said 124
 Mohand Ou El-Hadj 29
 Mokhtefi Elaine 103n; 250n
 Molinaro Edouard 276
 Mollet Guy 59; 160
 Monicelli Mario 88n; 108n; 276
 Montaldo Giuliano 126n
 Montazami Morad 265n
 Morandini Morando 71n
 Moravia Alberto 74n; 184
 Morbidelli Mauro 163n; 300n
 Mordiglia Irene 64n
 Morganti Franco 60
 Morin Edgar 233
 Morin Léa 16; 232n; 269; 275
 Morin Pierre 117n
 Moroldo Gianfranco 107
 Moroni Pino (*Archivio*) 60n
 Moroni Primo 62n
 Morra Mario 130
 Morriconne Ennio 113n; 116; 126; 130; 132; 142
 Mortilla Armando M. 49n; 54n
 Mosca Plinio 295
 Moscatelli Cino 105
 Mostefaoui A 231n
 Mourad Ramel 123
 Mourad Si 123
 Mousnier Roland 38
 Mulas Ugo 51n
 Murgia Pier Giuseppe 196n
 Muscetta Carlo 88n
 Musu (*Famiglia*) 115n
 Musu Antonio 116; 121
 Musu Paolo 114n
 Nahum Maya 266n

Nava Giuseppe 99n
 Nehru Jawaharlal 65
 Nelli Piero 110; 196n; 205; 207; 207n
 Nencini Elisabetta 99n
 Nenni Pietro 106n; 299
 Neto Agostinho 54; 205
 Nevano Vittorio 295
 Newman Paul 115
 Nievo Stanis 155
 Nkrumah Kwame 65
 Noto Paolo 16; 111n
 Noura M'Bareck 187n
 NOUR 244n
 Novella Agostino 85
 Novelli Massimo 53n
 O'Leary Alan 143; 143n; 181; 181n; 190n;
 193n; 233n
 Olivetti Arrigo 88n
 Olivieri Claudio 181n
 Olla Gianni 115n
 Orsini Valentino 140; 142; 143; 144; 145
 Ortenzi Alice 14; 317
 Ottaviani Alfredo 43
 Ottaway David 25n; 257n
 Ottaway Marina 25n; 257n
 Ottolini Tullio 13; 47n; 49n; 59n; 72n; 89n
 OUHADJ 22
 Pajetta Gian Carlo 49; 159
 Pajetta Giuliano 72n; 88n; 172; 183; 204n
 Palmas Luca Queirolo 149n
 Palmieri Dorina 13; 91
 Palombelli Fabrizio 155
 Palumbo Patrizia 149n
 Pampiglione Silvio 74; 75; 75n; 76; 85n
 Pancaldi Augusto 8
 Panijel Jacques 138
 Panizza Cesare 41n
 Panzieri Raniero 41
 Papazian Elizabeth 142n
 Papi Giuseppe Ugo 299; 308
 Parri Ferruccio (*Istituto*) 71; 71n; 74n; 89n;
 181; 181n; 189n; 319
 Parri Ferruccio 72; 72n; 74; 74n; 75; 85; 183;
 184; 188; 204; 204n; 299
 Pasolini Pier Paolo 33n; 34; 34n; 35; 35n; 43;
 43n; 44; 44n; 45; 45n; 106; 106n; 135;
 135n; 142; 145; 180n; 208; 307; 318
 Passerini Luisa 61n
 Passi Mario 62n
 Pattakos Stylianos 302
 Pedini Mario 159
 Penot-Lacassagne Olivier 36n
 Peretti Luca 11; 14; 44n; 109n; 135n; 179n;
 180n; 302n; 318
 Pérez-Blanco Humberto 140n
 Peri Enzo 108n; 118; 276
 Perniola Ivelise 293n
 Perpignani Roberto 309
 Perrault Gilles 58n
 Perrucchi Sergio 101; 101n
 Perugini Nicola 44n
 Pervillé Guy 19n
 Pes Alessandro 149n
 Pianciola Cesare 36n
 Piccardi Leopoldo 72n; 183; 204n
 Piccinato Luigi 88n
 Pieraccini Giovanni 183; 204n
 Pieraccini Giovanni 72n
 Pieroni Stefano 177
 Pierotti Federico 302n
 Pierre Bourdieu 79n; 80n
 Pietra Italo 49n; 51n
 Piovene Guido 88n
 Piperno Marina 15; 195; 198; 198n; 199; 207
 Pirelli Giovanni 54; 54n; 55; 55n 56; 56n;
 59; 59n; 72n; 88n; 89; 89n; 100; 100n;
 106; 109; 138; 139n; 184; 318
 Pisacane Carlo 10; 293n; 307; 308; 309; 310
 Pitassio Francesco 302n
 Pittaluga Chiara 16; 239n; 279
 Pizzinato Armando 85n
 Plaisant Odile 246; 246n
 Podaliri Carlo 204n; 211n

Polizzi Rosalia 196n
 Pollutri Sergio 49n
 Pons Silvio 101n
 Pontalis Jean-Bertrand 37
 Pontecorvo Gillo 9; 13; 14; 68; 69; 71n; 77n;
 99; 104; 107; 108; 113; 113n; 114; 115;
 116; 117; 119; 119n; 120; 121n; 122;
 123; 124; 125; 126; 126n; 127; 128; 129;
 129n; 130; 130n; 131; 132; 141; 142;
 179; 186; 192; 199; 208; 227; 228; 233;
 233n; 234; 234n; 236; 240; 244; 246;
 247; 250; 267; 273; 274; 276; 281
 Portelli Alessandro 182n
 Pouteau Micheline 56n; 102n; 110; 110n
 Prashad Vijay 103n
 Prette Maria Rita 60n
 Prospero Franco 155
 Pugliese Enotrio 85n
 Pugliese Giovanni 153
 Pulici Davide 110; 110n
 Quarantotti Gambini Pier Antonio 88n
 Quattrucci Carlo 85n
 Quercioli Elio 172
 Rachedi Ahmed 227
 Ragghianti Carlo L. 88n
 Ragni Eugenio 74n
 Ragonesi Gabriele 16
 Rahal Malika 45n; 250; 250n; 252; 252n; 263
 Rahola Federico 149; 149n
 Rainero Romain 48n; 71n; 101; 186n
 Raizen Karen T. 44n
 Ramdane Abane 124
 Rame Franca 60n
 Ramous Mario 85n
 Raphael Anton Mengs 85n
 Rapini Andrea 80n
 Ray Man 240
 Recalcati Antonio 42
 Reggad Yasmina 265; 277
 Reggiani Mauro 85n
 Régnauld Félix-Louis 255n
 Reid Donald 128; 128n
 Renard Delphine 39
 Resnais Alain 138
 Revelli Marco 62; 63n; 64n
 Rezzoug Mohamed 240
 Riccardo Lombardi 73n; 74
 Richou Claude 247; 247n
 Riester Franck 265
 Rioux Jean-Antoine 38n
 Risi Nello 196n
 Robbe-Grillet Alain 37
 Robert Yves 265n
 Roberto Ruspanti 101n
 Robin Paul 114
 Rocco Giansante 106n
 Rocha Glauber 139; 139n; 140;
 Rogati Elio 49n
 Roggero Caterina 14; 20n; 26n; 87n; 250n; 318
 Romano Sergio 51n
 Roos Jørgens 197
 Rosemberg Harold 41
 Rosi Francesco 120
 Rossellini Renzo 308; 37
 Rossellini Roberto 119; 130; 131; 133
 Rossi Paolo 299; 308; 309
 Rossi Umberto 180n
 Rothberg Michael 191n
 Rothko Mark 41
 Rouch Jean 139; 232; 232n; 233; 243; 243n;
 244; 244n; 248; 255; 255n
 Rouquier Georges 197
 Rozsa Irene 135n
 Ruscio Alain 24n
 Russel Bertrand 41
 Russo Vincenzo 190n
 Sábato Ernesto 139
 Sacchi Andrea 85n
 Sacriste Fabien 80n
 Sadoul George (*Fondo*) 231n; 232n
 Sadoul George 231; 231n; 232; 245
 Saglier Viviane 235; 235n
 Said Edward 36n; 129n

Salam Shadi Abdel 274
 Salazkina Masha 135n
 Salines Antonio 145
 Salmame Hala 104n; 235; 235n
 Samama Chikli Albert 274; 316
 Sandre Didier 304
 Sané Pierre 177
 Sanjinés Jorge 141
 Santi Fernando 72n; 183; 204n
 Sartarelli Marcello 110
 Sartre Jean-Paul 36n; 37; 57; 57n; 66n; 85; 106; 109; 135;
 Sastri Lina 310
 Satta Floris Stefano 307; 309
 Sauvy Alfred 33; 33n
 Sayad Abdelmalek 79n
 Sbragia Giancarlo 297
 Scandurra Sofia 196n
 Scaparro Maurizio 196n
 Scarnati Paola 8; 11; 14; 50n; 199; 199n; 207; 207n; 228; 236; 236n; 318
 Schifano Mario 137
 Schultheis Franz 80n
 Schwartz Laurent 37
 Schwarz Gui 106n
 Sciascia Leonardo 184; 205
 Scola Ettore 208; 267; 270; 277; 307
 Scordia Antonio 85n
 Scorsese Martin 316
 Scotti Massimo 55n; 59n; 72n; 89n; 100n
 Sedira Zineb 8; 14; 16; 232n; 265; 265n; 266; 266n; 267; 267n; 268; 268n; 269; 273; 275; 277
 Segni Antonio 299
 Selvi Renato 85n
 Semmar Kaddour 107
 Serandrei Mario 130; 233
 Sermonti Vittorio 196n
 Severo Giannini Massimo 88n
 Sidhoum Amine 178
 Silone Ignazio 37; 41
 Silvestri Roberto 15; 294n; 319
 Siracusano Gabriele 101n; 185n
 Sirinelli Jean-François 38n
 Siti Walter 35n; 43n; 135n
 Sofri Stella 61n
 Soldati Mario 88n; 105; 161
 Solinas Franco 108; 113n; 114; 114n; 115; 115n; 116; 117; 120; 122; 123; 125; 126n; 128; 129; 130n; 132
 Sorgonà Gregorio 101n
 Sorrentino Elido 111
 Spazzali Giuliano 60n
 Spazzali Sergio 60n; 61n
 Spazzali Tommaso 61n
 Spina Sergio 108; 110; 155; 173; 276
 Spriano Paolo 41; 102
 Srivastava Neelam 52n; 55n; 138; 138n; 183n; 189; 190n
 Steiner Albe 40; 102
 Stoler Ann Laura 148; 148n
 Stora Benjamin 19n; 49n; 236n
 Straniero Michele Luciano 53; 183
 Strode Woody 144
 Sylos Labini Paolo 72n; 204n
 Tahar Zeggagh 222
 Tanda Ausonio 85n
 Tapponi Roisin 265n; 268n
 Taviani Ermanno 163n; 300n
 Taviani Franco 236n
 Taviani Lina Neri 310
 Taviani Paolo 208; 310
 Taviani Vittorio 208; 310
 Tereschkova Valentina 176
 Terracini Umberto 72n; 74
 Tetzlaff Kurt 176
 Tillion Germaine 127; 128; 128n
 Tobing-Rony Fatima 255; 255n
 Todici G 74n
 Tofano Gilberto 106; 109; 180n
 Tolomelli Marica 50n; 52n; 62n; 63n; 65n; 67; 67n; 68; 68n

Torchio Maurizio 302n
 Tornabuoni Lorenzo 85n
 Torre Andrea 13; 50n; 100n; 181n; 319
 Torri Bruno 139
 Tortorella Aldo 172
 Tosi Virgilio 196n
 Toti Gianni 208; 309; 310
 Tranfaglia Nicola 61n
 Traverso Enzo 39n
 Treccani Ernesto 85n
 Trento Giovanna 35n
 Turchiaro Aldo 85n
 Turi Giorgio 196n; 205
 Tutino Saverio 49n
 Uboldi Raffaello 49n; 53n; 54; 54n
 Ulloa Marie-Pierre 57n
 Ungaretti Giuseppe 41
 Uva Christian 208n; 293n; 300n
 Vais Marco 185
 Valenzi Maurizio 72n; 88n; 184; 204n
 Valletta Vittorio 296
 Valli Alida 106
 Valli Bernardo 49n; 50; 51; 51n
 Vancini Florestano 15; 198; 208; 210; 212
 Varda Agnes 138
 Vaucelle Josette 30n
 Vautier René 103; 104; 104n; 114; 123; 138;
 180n; 227; 240; 250
 Vecchi Paolo 207n
 Vecchiotti Giorgio 158
 Vedova Emilio 85n
 Verardo Silvio 189
 Vergine Aldo 196n
 Vergine Antonio 196n
 Vidal-Naquet Pierre 37; 48n
 Vieira José Luandino 130
 Viganò Aldo 139
 Vigneau Philippe 49n; 65n
 Vignorelli Ezio 88n
 Vince Natalya 249n; 251; 251n; 252; 252n;
 255n; 256; 256n; 262; 262n
 Visconti Luchino 108n; 114; 118; 120 267;
 270; 276
 Vita Vincenzo Maria 319
 Vittorelli Paolo Battino 72n; 159; 184; 204n
 Vittorini Elio 41; 72n; 88n; 99; 99n; 184; 204n
 Volpato Mario 62
 Von Bulow Mathilde 48n; 58n
 Wagstaff Christopher 118n
 Wallenbrock Nicole Beth 102n
 Wallerstein Immanuel 35n
 Walsh Martin 143; 143n
 Weil-Ménard 56n
 Welles Orson 267
 Wilson David 104n; 235n
 Wollen Peter 143n
 Yacef Saadi 14; 113; 113n; 114; 115; 116;
 117; 119; 120; 121; 122; 123; 124; 124n;
 125; 126; 127; 128; 132; 133; 227; 228;
 228n; 230; 237; 237n; 239; 239n; 240;
 245; 247; 248; 250; 276
 Yacef Zaphira 114n
 Yacono Xavier 19n
 Yazid M'Hammed 228n
 Young Robert 55n; 183n
 Zancanaro Antonio 85n
 Zavattini Cesare (*Archivio*) 211n
 Zavattini Cesare 7; 15; 88n; 105; 106; 196n
 197; 198; 199; 199n; 200; 203; 204;
 204n; 205; 206; 206n; 207; 207n; 208;
 208n; 209; 209n; 210; 211; 212; 300
 Zbiri Tahar 22
 Zefferi Ezio 158
 Zerguini Mohamed 22
 Zevi Bruno 72n; 88n; 184; 204n
 Zinet Mohamet 104
 Zucconi Francesco 44; 271
 Zurlini Valerio 144

Finito di stampare:
novembre 2022
per conto di

Effigi