

Coscienza di classe, identità ebraica e “zona grigia”.

Per una rilettura politica di *Kapò*

[Class consciousness, Jewish identity, and “grey zone”.

For a political rereading of the 1959 movie *Kapò* by Gillo Pontecorvo]

Damiano Garofalo *

Abstract. The aim of this essay is to link the Marxist concept of "class consciousness" to the analysis of the evolution of the character of Edith (Susan Strasberg) in Gillo Pontecorvo's 1959 movie *Kapò*. Here, in fact, Pontecorvo and Solinas (the screenwriters) choose to put at the center of the film a direct reference of what Primo Levi called the "gray zone", that vast ambiguous and paradoxical area that extends between the persecutors and the victims of the Holocaust. In particular, we refer to the story of Edith, a Jewish girl deported to Auschwitz who, by the time she arrived, decided to take the opportunity of change her identity in a political prisoner, thus escaping to death. Just entered the camp, she becomes a *Kapò*, a victim that the inhumane conditions of the *Lager* forced to become a collaborator of the persecutors, and then a perpetrator. The *Lager* in Pontecorvo's intentions is nothing more than a transposition of society in the Marxist sense, in which the Nazi executioners metaphorically represent the bourgeois classes, while the victims are the proletarian classes oppressed by history and reduced to a subordinate condition. Starting from this, the character of Edith puts on a real awareness of her social condition (class), and at the same time of her identity. And it is precisely from the intersection between class consciousness and religious identity that the paper will begin, with the aim of giving an account both of the Marxist interpretation of the society made by Pontecorvo through the representation of the *Lager*, and of the "gray" historical condition of its ambiguous protagonist - also through a conclusive analysis of the Italian political reception of the film.

Keywords: Italian cinema; Holocaust cinema; Gillo Pontecorvo; class consciousness; gray zone

Riassunto. L'obiettivo di questo saggio è quello di applicare il concetto marxista di «coscienza di classe» all'analisi dell'evoluzione del personaggio di Edith (Susan Strasberg) in *Kapò* (Gillo Pontecorvo, 1959). Qui, infatti, Pontecorvo e Solinas scelgono di mettere al centro del quadro un personaggio di quella che Primo Levi avrebbe chiamato la «zona grigia», quella vasta area ambigua e paradossale che si estende tra i carnefici e le vittime della Shoah: nella fattispecie, ci riferiamo appunto alla vicenda di Edith, una ragazza ebrea deportata ad Auschwitz che, al suo arrivo, decide di sfruttare l'opportunità di fingersi una prigioniera politica appena deceduta, scampando così alla morte. Entrata nel campo, ella diventa una *Kapò*, ovvero una vittima che le condizioni inumane del campo spingono a diventare collaboratrice degli aguzzini, e quindi carnefice. Il *Lager* nelle intenzioni di Pontecorvo non è altro che una trasposizione della società in senso marxista, in cui i carnefici nazisti rappresentano metaforicamente le classi borghesi, mentre le vittime le classi proletarie oppresse dalla storia e ridotte a una condizione subalterna. A partire da questo presupposto, il personaggio di Edith pone in atto una vera e propria presa di coscienza della propria condizione sociale (di classe), e allo stesso tempo della propria identità. Ed è proprio dall'intersezione tra coscienza di classe e identità religiosa che il saggio prenderà le mosse, con l'obiettivo di dare conto sia dell'interpretazione marxista della società fatta da Pontecorvo attraverso la rappresentazione del *Lager*, sia della “grigia” condizione storica della sua ambigua protagonista, anche attraverso un'analisi conclusiva della ricezione politica del film.

Parole chiave: Cinema italiano; Cinema e Shoah; Gillo Pontecorvo; Coscienza di classe; Zona grigia

1. Struttura di classe e presa di coscienza

Il concetto di coscienza di classe, come è noto, è stato sviluppato soprattutto in seno all'analisi marxista della società e della storia. Secondo la tradizione di questa concezione, gli appartenenti a una stessa classe costituiscono un collettivo organico soltanto successivamente a una determinata “presa di coscienza”. La loro autocoscienza quali membri di una classe, infatti, emerge soltanto come risultato conclusivo di un processo collettivo. Si tratta, nello specifico, di uno sforzo teorico

* Università Cattolica del Sacro Cuore, Dipartimento di Scienze della Comunicazione e dello Spettacolo, Via Sant'Agnes 2, 20123 Milan, Italy, tel.+(39) 02-72342872, E-Mail <damiano.garofalo@unicatt.it>.

che segue una certa esperienza politica, spesso indirizzata da una leadership rivoluzionaria, e che porta a un mutamento della propria soggettività e del proprio ruolo all'interno della società stessa in quanto classe. La coscienza di classe, secondo questa visione, si trova quindi soltanto al termine di un processo di soggettivazione politica, cui corrisponde una determinata organizzazione sociale e strutturale del mondo¹.

In aggiunta a questa visione, in una nota nella seconda versione del saggio sull'*Opera d'arte* (1936), Walter Benjamin attribuisce alla coscienza di classe un ruolo meno deterministico, certamente più attivo e rivoluzionario. Più che sull'omogeneità della classe, il filosofo tedesco insiste sulla scomposizione delle sue componenti: non è più, infatti, la dimensione del lavoro a determinarne la conformazione strutturale, ma è la società stessa a divenire il campo allargato di infinite e possibili configurazioni di classe². La prospettiva, potremmo dire, è analoga a quella già proposta, qualche anno prima, da Wilhelm Reich nella *Psicologia di massa del fascismo* (1933). Qui, lo psicanalista austriaco aveva già messo in discussione la tradizionale interpretazione socio-economica del concetto di classe in favore di una decodificazione di questa in chiave psico-sessuale. Asserendo una naturale corrispondenza della struttura della società a quella della dimensione individuale, Reich svelava, ad esempio, l'istante generativo del totalitarismo nella repressione delle pulsioni primarie delle masse³.

In tale prospettiva, la proposta di Benjamin pare un tentativo di sistematizzazione teorica delle intuizioni di Reich, uno sforzo di assolutizzare la riflessione politico-economica marxista in una dimensione sociale, culturale, psicologica. Seguendo questa interpretazione, l'acquisizione di una coscienza di classe si configura come un processo attivo, modificando la tradizionale visione di una massa passiva e ornamentale, costantemente sottoposta alla leadership politica⁴. In questo modo, la struttura della classe diventa configurazione della società stessa, una società in cui, nell'epoca della riproducibilità tecnica, sia l'estetica che la politica rappresentano due dimensioni non più separabili. La classe diviene, così, metafora del mondo e della storia; la sua presa di coscienza, di conseguenza, principio generativo di ogni conflittualità sociale, reale o immaginata.

2. La rappresentazione del Lager come metafora della società capitalista

Se la struttura delle dinamiche di classe e la decodificazione della presa di coscienza devono, secondo il punto di vista appena tracciato, essere applicati all'interpretazione della società e della storia, il trauma della Shoah ha certamente rappresentato un fortunato terreno di traslazione di questo paradigma. Lo è stato, prima di tutto, in riferimento a quelle letture filosofiche che hanno visto nella condizione annichilente del Lager una metafora della subalternità di classe nella società⁵. In secondo luogo, lo stesso rapporto psicologico tra vittima e carnefice – così spesso erotizzato in chiave psicanalitica – può essere letto come un'analogia della più nota dialettica tra servo e padrone, tra proletariato e borghesia⁶.

¹ Per le principali elaborazioni di queste teorie, cfr. soprattutto K. Marx, *Miseria della filosofia*, trad. it., Samonà e Savelli, Roma 1970 e V.I. Lenin, *Che fare?* (1902), trad. it. a cura di V. Strada, Einaudi, Torino 1971.

² Cfr. W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. it., Einaudi, Torino 2000, in particolare la nota 24. Per la ricostruzione delle posizioni di Benjamin sul concetto di classe, cfr. A. Cavalletti, *L'esigenza comunista. Note sul concetto di «classe»*, in "Alfabeta2" (maggio 2011), pp. 10-11, e id., *Walter Benjamin e il concetto di classe*, in "Zapruder", n. 37 (2015), pp. 138-144.

³ Cfr. W. Reich, *Psicologia di massa del fascismo*, trad. it. a cura di F. Belfiore e A. Wolf, Sugar, Milano 1976, in particolare p. 51.

⁴ La prospettiva di Benjamin è, per certi versi, simile a quella già tracciata Lukács, che pone l'accento sulla spontaneità e sull'immediatezza dell'azione rivoluzionaria di classe, più che sulla sua leadership che la guida. Cfr. G. Lukács, *Storia e coscienza di classe*, trad. it., Sugar, Milano 1967.

⁵ Si vedano, tra tutte, le riflessioni di Primo Levi sulla condizione di subumanità vissuta dai prigionieri ad Auschwitz. In particolare, cfr. P. Levi, *I sommersi e i salvati*, Einaudi, Torino 1986, pp. 24-52, su cui torneremo dopo.

⁶ Mi riferisco, in particolare, alla recensione di Susan Sontag di due libri fotografici usciti nel 1974: *The Last of the Nuba* di Leni Riefenstahl e *SS Regalia* di Jack Pia, cfr. S. Sontag, *Fascinating Fascism* in "New York Review of Books", 6 febbraio 1975, ripubblicata anche in id., *Under the Sign of Saturn*, Farra-Straus-Girauz, New York 1980, pp. 73-105. Inoltre, si vedano le numerose riflessioni in proposito di Pier Paolo Pasolini, cfr. P.P. Pasolini, *Questo è il mio testamento*, in "Gente", 17 novembre 1975 e, più in generale, id., *Petrolino*, Mondadori, Milano 2005.

In questo, il cinema ha innegabilmente tracciato delle robuste basi di riflessione, estetica e morale, che hanno condizionato diversi tentativi successivi di fare i conti con l'etica della rappresentazione della Shoah⁷. Il riferimento è, nello specifico, a una serie di *topoi*, presenti in buona parte degli *Holocaust film*, in virtù dei quali la dimensione politica e metaforica del Lager, così come quella del rapporto tra vittima e carnefice, appaiono allusivamente anticipate o, di richiamo, velatamente assorbite⁸. Il percorso, da *Roma, città aperta* (Rossellini, 1945) a *Il figlio di Saul* (Nemes, 2015), appare lungo, tortuoso e dissestato: per questa ragione, abbiamo deciso di concentrarci sul primo esempio che ha avvistato e interiorizzato queste disseminazioni, concettualizzando le sfumature politiche all'interno della chiave narrativa del melodramma. Si tratta di *Kapò* (Pontecorvo, 1959), di cui si vorrebbe qui tracciare una breve analisi a partire da due elementi, considerati di particolare rilevanza: a) l'imbrigliamento della condizione subalterna della vittima nell'ambiguità della «zona grigia» leviana, in cui si colloca da subito il personaggio di Edith/Nicole, in fuga e alla ricerca della propria coscienza/identità; b) la messa in scena del Lager come metaforico laboratorio politico-sociale, dove la coscienza rivoluzionaria e la solidarietà di classe trionfano sull'oppressore, nazista o padrone che sia⁹.

Se la decodificazione del rapporto tra vittima e carnefice ha messo spesso in gioco sia questa dimensione politica, sia una sfera più marcatamente psico-sessuale – che non di rado, come abbiamo visto, si sono intrecciate –, prima di entrare nell'analisi del film di Pontecorvo è necessario richiamare qualsiasi riflessione al concetto di «zona grigia» già elaborato da Primo Levi. Scrive Levi, infatti, ne *I sommersi e i salvati*:

«L'ascesa dei privilegiati, non solo in Lager ma in tutte le convivenze umane, è un fenomeno angosciante ma immancabile: essi sono assenti solo nelle utopie. È compito dell'uomo giusto fare guerra ad ogni privilegio non meritato, ma non si deve dimenticare che questa è una guerra senza fine. Dove esiste un potere esercitato da pochi, o da uno solo, contro i molti, il privilegio nasce e prolifera, anche contro il volere del potere stesso; ma è normale che il potere, invece, lo tolleri o lo incoraggi»¹⁰.

Lo scrittore torinese definisce la «zona grigia» come quel campo di intersezione tra bene e male in cui il potere si esercita sotto forma di privilegi. Nella «zona grigia», potremmo dire, la coscienza di classe si annacqua in un ibridismo dai contorni sfumati che stravolge l'ordine sociale. Non è più chiaro chi sia il servo e chi il padrone, chi il borghese e chi il proletario, chi la vittima e chi il carnefice: i ruoli sociali vengono continuamente invertiti, a scapito delle identità individuali e delle prese di coscienza di sé. Avallando questa interpretazione, per poi traslarla in chiave metaforica, la «zona grigia» non sarebbe altro che una manifestazione dell'oppressione del padrone (i nazisti) che,

⁷ Non ci riferiamo, in esclusiva, a tutti quei film d'autore che hanno messo esplicitamente in scena le dinamiche sopra citate – dalla lettura ibrida, tra Wilhelm Reich e Thomas Mann, dell'ascesa del regime nazista ne *La caduta degli Dei* (Visconti, 1969) al rapporto perverso tra vittima e carnefice ne *Il portiere di notte* (Cavani, 1974), passando per ulteriori versioni erotizzanti, alcune estreme come la villa-Lager di *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (Pasolini, 1975), altre grottesche come *Pasqualino Settebellezze* (Wertmüller, 1976) – e nemmeno a quel filone *sadiconazista*, o se si preferisce al cosiddetto sotto-genere di serie B della *Nazisexploitation*, che grazie all'accentuazione della dimensione pornografica e alla sempre più costante predominanza del *gore* ha condotto tale riflessione estetico-politica alla sua fase terminale. Per un approfondimento sul sotto-genere dei *Nazisexploitation*, cfr. M. Stiglegger, *Sadiconazista. Faschismus und Sexualität im Film*, Gardez, St. Augustin 1999 e D. H. Magilow, K. T. Vander Lugt ed E. Bridges, *Nazisploitation! The Nazi Image in Low-Brow Cinema And Culture*, Continuum, New York 2012. Per i pochi contributi in italiano cfr. G. Vitiello, *Il testimone immaginario. Auschwitz, il cinema e la cultura pop*, Ipermedium, Santa Maria Capua Vetere 2011, pp. 119-152 e id., *L'erotica di Auschwitz. Una genealogia della «Nazi-Sexploitation» italiana*, «Cinema e storia», n. 2 (2013), pp. 85-101.

⁸ Per un'organica definizione di questi *topoi*, cfr. soprattutto A. Insdorf, *Indelible Shadows: Film and the Holocaust*, Cambridge University Press, Cambridge 2003 e A. Kerner, *Film and the Holocaust. New Perspectives on Dramas, Documentaries and Experimental Films*, Continuum, New York 2011.

⁹ Il film di Pontecorvo è noto soprattutto per la celebre critica al «carrello» proposta da Jacques Rivette nel 1960 sui «Cahiers du Cinéma» (n. 120) e ripresa, nel 1992, da Serge Daney su «Trafic» (n. 4). Non è questa la sede per una trattazione del problema: tuttavia, per un'accurata ricostruzione del dibattito si rimanda a C. Bioni, *Il carrello di Kapò visto da qui. Il film di Pontecorvo e la sua ricezione critica riletti in prospettiva*, in «Cinema e storia», n. 2 (2013), pp. 117-128.

¹⁰ P. Levi, *I sommersi e i salvati*, cit., p. 29.

tendendo a controllare e circoscrivere l'unità di classe, mirerebbe direttamente all'annientamento delle classi proletarie (i deportati) e al sopimento di qualsiasi istanza rivoluzionaria da loro proveniente. Come scrive ancora Levi, il Lager non è altro che una manifestazione della società capitalistica, in quanto esso stesso

«può ben servire da “laboratorio”: la classe ibrida dei prigionieri-funzionari ne costituisce l'ossatura, ed insieme il lineamento più inquietante. È una zona grigia, dai contorni mal definiti, che insieme separa e congiunge i due campi dei padroni e dei servi. Possiede una struttura interna incredibilmente complicata, ed alberga in sé quanto basta per confondere il nostro bisogno di giudicare»¹¹.

3. *Kapò*: un'analisi politica

Gillo Pontecorvo e Franco Solinas scelgono di mettere al centro di *Kapò* un personaggio che alberga proprio in una metaforica «zona grigia», quella vasta area ambigua e paradossale che si estende tra vittime e carnefici: nella fattispecie, ci riferiamo alla vicenda di Edith (Susan Strasberg), una ragazza ebrea deportata ad Auschwitz che, al suo arrivo, decide di sfruttare l'opportunità di fingersi una prigioniera politica appena deceduta (Nicole), scampando così alla morte immediata. Entrata nel Lager, ella diventa una *Kapò*, ovvero una vittima che le condizioni inumane del campo spingono a diventare collaboratrice degli aguzzini: carnefice con i deportati e vittima con i nazisti, Edith è costretta a prostituirsi in cambio della propria condizione di privilegiata. Così come anticipato, l'ambiguità del rapporto tra vittima e carnefice si manifesta anche nella sfera sessuale¹².

La circostanza è rilevante, non solo perché Edith, diventando Nicole, ripudia la propria identità ebraica per andare ad abitare quella «zona grigia» dove è necessario abbandonare qualsiasi coscienza di sé. Ma anche e soprattutto perché, grazie all'arrivo nel Lager di Sasha, un soldato comunista dell'Armata Rossa con cui Edith/Nicole inizia una relazione segreta, ella sarà condotta verso una presa di coscienza della propria condizione sociale (di classe, ovvero quella di deportata ebrea). Anche in questo caso, la presa di coscienza passerà attraverso un'iniziazione di tipo sessuale: se, infatti, i nazisti avevano ridotto Edith/Nicole alla sua “grigia” condizione in virtù dei favori sessuali che ella forniva loro, la sua presa di coscienza arriverà dopo l'autenticità della relazione amorosa e romantica con Sasha. È proprio dal rapporto con Sasha, quindi, che emergerà la coscienza di classe di Edith/Nicole: attraverso il suo sacrificio finale, per certi versi indotto da Sasha stesso, ella ritroverà la condizione subalterna di oppressa che le appartiene per inerzia, nonché quell'identità ebraica che lei stessa aveva ripudiato all'arrivo nel Lager. Solo attraverso la morte, prima della quale reciterà dei versetti della *Shemà Israel* (una preghiera ebraica), Nicole può tornare Edith, abbandonando così il grigiore della condizione esistenziale cui era destinata, manifestando una presa di coscienza di sé ma, soprattutto, svelando un ritorno alla tradizione ebraica che la condurrà, in un meccanismo di redenzione spirituale, verso la salvezza ultra-terrena¹³.

La messa in scena del Lager in *Kapò* diventa, quindi, un laboratorio politico-sociale in cui la coscienza rivoluzionaria e la solidarietà di classe, manifestate sotto forma di sacrificio, trionfano sull'oppressore nazista. Quest'ultimo, di fatto, assume nel Lager il ruolo metaforico che corrisponde alla borghesia nella società capitalista. I ruoli che Pontecorvo e Solinas definiscono all'interno del Lager possono, quindi, essere trasposti nella società tutta. La condizione dei prigionieri del Lager non è altro che la condizione universale delle classi oppresse nella storia: se la borghesia ha tentato di imbrigliare le coscienze di classe nel limbo dell'apoliticità della «zona grigia», le classi proletarie hanno il compito di ribellarsi e risorgere dalla condizione di subumanità cui sono ridotte.

Questa sorta di apologia della resistenza collettiva dei deportati richiama, fin troppo esplicitamente, il legame indissolubile tra la prigionia del Lager a la condizione umana di

¹¹ *Ibidem*.

¹² Su questa dimensione ambigua del personaggio di Edith/Nicole, cfr. G. Vitiello, *Gillo Pontecorvo, Kapò. Il tragico della “zona grigia” e il bianco e nero del melodramma*, in “Storiografia” n. 19 (2015), pp. 97-109 (105-107).

¹³ Per un'interpretazione del film in chiave religiosa, cfr. I. Avisar, *Screening the Holocaust. Cinema's Images of the Unimaginable*, Indiana University Press, Bloomington 1988, p. 45.

subalternità vissuta dalla classe proletaria nella società capitalista. Non è un caso che la massa indistinta dei prigionieri del Lager abbia bisogno, per ribellarsi, di una guida politica, rappresentata in *Kapò* dall'arrivo dei prigionieri sovietici che cantano un coro di battaglia russo. Se i soldati dell'Armata rossa si costituiranno come ideatori della rivolta¹⁴, Pontecorvo ci suggerisce come il ruolo realmente rivoluzionario sia, però, compiuto non tanto da Sasha, ideatore della rivolta nel Lager, quanto da Edith/Nicole. Grazie al suo sacrificio finale, infatti, ella potrà immergersi all'interno di una più generale solidarietà di classe, a partire dalla quale non finirà tanto per emergere come eroina, ma per scomparire in essa, grazie proprio alla presa di coscienza di sé¹⁵. Se Sasha, infatti, dimostra di poter mandare consapevolmente a morire Nicole in nome di un bene comune – la liberazione della condizione di subalternità di tutti i prigionieri, e quindi la realizzazione del socialismo – Nicole ritroverà sì la sua coscienza di sé – divenendo «una dei centomila»¹⁶, direbbe Benjamin – ma morirà, di fatto, da ebrea, tornando nuovamente Edith in una conversione melodrammatica, forse un po' frettolosa, ma decisamente coerente con il suo percorso politico/spirituale. L'analogia proposta da Pontecorvo e Solinas sta tutta, quindi, nell'ambiguità del trasformismo di Edith/Nicole: quella «zona grigia» non è altro che una condizione umana universale, così come quella lotta contro l'oppressore delle classi subalterne una ridondanza della storia.

4. La ricezione politica di *Kapò*

Il successo internazionale di *Kapò* colse di sorpresa gli stessi Pontecorvo e Solinas: il film, infatti, venne candidato all'Oscar per l'Italia come migliore film straniero, dopo essere stato presentato fuori concorso a Venezia con circa dieci minuti di applausi e critiche eccellenti apparse su riviste internazionali¹⁷. La critica italiana, soprattutto quella di stampo marxista, venne attratta soprattutto dal tema della distruzione morale e dell'annichilimento prodotto dal Lager. Edoardo Bruno sulla rivista “rosselliniana” «Filmcritica» sottolinea, ad esempio, come temi che emergono dal film quali il sacrificio, la redenzione o l'espiazione delle colpe siano fortemente connessi con un preciso punto di vista morale dell'autore sul mondo¹⁸. Sulla stessa scia, sul rotocalco comunista «Vie Nuove» Antonello Trombadori assolutizza il dilemma della scelta politica di Edith/Nicole, sottolineando come il film non mostri soltanto la ferocia di un conflitto razziale o ideologico, ma anche e soprattutto «le atrocità del conflitto tra le insopprimibili aspirazioni dell'uomo in quanto individuo e la crudeltà di situazioni collettive che non ammettono soluzioni individuali»¹⁹. La critica marxista, dunque, sembra insistere molto nel riportare il dilemma etico e religioso della protagonista di *Kapò* su un piano essenzialmente morale. Maurizio Liverani, ad esempio, afferma su «Paese Sera», quotidiano pomeridiano fondato nel 1948 dal Partito comunista italiano, come il film di Pontecorvo sia «uno spettacolo di una grande dignità, sul piano estetico e sul piano dei moti dei sentimenti», ovvero, «uno spettacolo necessario sul piano della morale»²⁰.

Tra le voci fuori dal coro, Alberto Moravia su «L'Espresso» critica invece la seconda parte del film, giudicata eccessivamente melodrammatica e superficiale, osservando come «la cosa più orribile dei campi, e cioè che la maggioranza dei prigionieri era ridotta in tali condizioni di

¹⁴ Secondo Ilan Avisar, la rivolta finale di *Kapò* sarebbe direttamente ispirata a quella del campo di sterminio di Sobibór, realmente avvenuta nell'ottobre del 1943. Cfr. I. Avisar, *Screening the Holocaust. Cinema's Images of the Unimaginable*, cit., p. 45.

¹⁵ A questo proposito Vitiello ha parlato di una sorta di “coscienza di Lager”, cfr. id., *Gillo Pontecorvo, Kapò. Il tragico della “zona grigia” e il bianco e nero del melodramma*, cit., p. 105.

¹⁶ L'espressione è citata in A. Cavalletti, *Walter Benjamin e il concetto di classe*, cit., p. 141.

¹⁷ Al di là delle polemiche suscitate dalle critiche francesi sul “carrello”, sembra che la ricezione internazionale del film sia stata per lo più trionfale. Cfr. Irene Bignardi, *Memorie estorte ad uno smemorato. Vita di Gillo Pontecorvo*, Feltrinelli, Milano 1999, p. 115.

¹⁸ E. Bruno, *Kapò*, «Filmcritica», Ottobre 1960, n. 102.

¹⁹ Antonello Trombadori, *Kapò*, «Vie Nuove», 25 ottobre 1960, p. 47.

²⁰ Maurizio Liverani, *Cade e si redime l'ebrea di Kapò*, «Paese sera», 5 ottobre 1960.

abbruttimento e di bestialità da giustificare, agli occhi dei nazisti, lo sterminio, questa cosa Pontecorvo non ha saputo e voluto dircela», preferendo invece puntare «sull'eccezionalità d'un caso individuale, romanzesco e improbabile. Secondo l'intellettuale romano, Pontecorvo ha creato «una macchina spettacolare estrovertita la quale, sia pure con verosimiglianza, punta più di fuori, sullo spettatore, che di dentro, sulla materia»²¹. Sulla stessa onda, un altro scrittore come Vasco Pratolini osserva sul settimanale «ABC» come il film, pur essendo «troppo impeccabile nella ricostruzione del lager, decade rapidamente dopo la bellissima sequenza dell'arrivo dei prigionieri e della tortura inflitta a Sacha, quando cioè dalla rappresentazione di una umanità tragicamente allenata, entra nella sfera dei sentimenti, diciamo pure del sentimentalismo»²².

Secondo la critica di stampo marxista, dunque, la seconda parte del film, e nello specifico le esigenze melodrammatiche e più specificatamente d'intrattenimento messe in scena da Pontecorvo e Solinas, sembrano annacquare la forza dell'iniziale intento politico e morale dei suoi autori. Tuttavia, il legame diretto tra la metaforica rappresentazione della società capitalista attraverso il Lager e le intenzioni di Pontecorvo e Solinas di politicizzare, e dunque assolutizzare, una lettura della Shoah in termini marxisti non viene dunque rilevato in modo palese dalla maggioranza dei critici. Gli osservatori, dimostrandosi maggiormente interessati a sottolineare le venature melodrammatiche e sentimentali della vicenda narrata, smarriscono per strada i segni e le tracce di un punto di vista che, oltre a trarre il proprio avvio da una precisa matrice politico-ideologica, s'inserisce all'interno di una tradizione teorica, filosofica e letteraria di lungo raggio.

Bibliografia

- Avisar I. (1988). *Screening the Holocaust. Cinema's Images of the Unimaginable*. Bloomington: Indiana University Press.
- Benjamin W. (2000). *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Torino: Einaudi.
- Bignardi I. (1999). *Memorie estorte ad uno smemorato. Vita di Gillo Pontecorvo*. Milano: Feltrinelli.
- Bisoni C. (2013). Il carrello di *Kapò* visto da qui. Il film di Pontecorvo e la sua ricezione critica riletti in prospettiva. *Cinema e storia*, 2.
- Bruno E. (1960). *Kapò*. *Filmcritica*, 102 (ottobre).
- Cavalletti A. (2011). L'esigenza comunista. Note sul concetto di «classe». *Alfabeta2* (maggio).
- Cavalletti A. (2015). Walter Benjamin e il concetto di classe. *Zapruder*, 37.
- Insdorf A. (2003). *Indelible Shadows: Film and the Holocaust*. Cambridge: Cambridge U.P.
- Kerner A. (2011). *Film and the Holocaust. New Perspectives on Dramas, Documentaries and Experimental Films*. New York: Continuum.
- Lenin V.I. (1902). *Che fare?* (trad. it. a cura di V. Strada). Torino: Einaudi, 1971.
- Levi P. (1986). *I sommersi e i salvati*. Torino: Einaudi.
- Liverani M. (1960). Cade e si redime l'ebrea di *Kapò*. *Paese sera* (5 ottobre).
- Lukács G. (1967). *Storia e coscienza di classe*. Milano: Sugar.
- Magilow D.H., Vander Lugt K.T., Bridges E. (2012). *Nazisploitation! The Nazi Image in Low-Brow Cinema And Culture*. New York: Continuum.
- Marx K. (1970). *Miseria della filosofia*. Roma: Samonà e Savelli.
- Moravia A. (1960). Personaggi ingiustificati. *L'Espresso* (6 ottobre)
- Pasolini P.P. (1975). Questo è il mio testamento. *Gente* (17 novembre)
- Pasolini P.P. (2005). *Petrolio*. Milano: Mondadori.
- Pratolini V. (1988). Un'eroina senza eroismo, *ABC* (18 ottobre)
- Reich W. (1976). *Psicologia di massa del fascismo* (trad. it. a cura di F. Belfiore e A. Wolf). Milano: Sugar.
- Rivette J. (1960). De l'abjection. *Cahiers du Cinéma*, 120.
- Sontag S. (1975). Fascinating Fascism. *New York Review of Books* (6 febbraio).
- S. Sontag (1980). *Under the Sign of Saturn*. New York: Farrar-Straus-Girauz.
- Stiglegger N. (1999). *Sadiconazista. Faschismus und Sexualität im Film*. St. Augustin: Gardez.
- Trombadori A. (1960). *Kapò*. *Vie Nuove* (25 ottobre).
- Vitiello G. (2011). *Il testimone immaginario. Auschwitz, il cinema e la cultura pop*. Santa Maria Capua Vetere: Ipermedium.
- Vitiello G. (2013). L'eroticità di Auschwitz. Una genealogia della «Nazi-Sexploitation» italiana. *Cinema e storia*, 2.
- Vitiello G. (2015). Gillo Pontecorvo, *Kapò*. Il tragico della «zona grigia» e il bianco e nero del melodramma. *Storiografia*, 19.

²¹ Alberto Moravia, *Personaggi ingiustificati*, «L'Espresso», 6 ottobre 1960.

²² Vasco Pratolini, *Un'eroina senza eroismo*, «ABC», 18 ottobre 1988.