

# ***L'ora dei forni* e il cinema politico italiano prima e dopo il '68<sup>1</sup>**

Mariano Mestman

Un'estesa bibliografia fa riferimento all'influenza del neorealismo cinematografico italiano sul cosiddetto Nuovo Cinema Latinoamericano degli anni '60. Ciononostante, la realizzazione di *La hora de los hornos* (*L'ora dei forni*, Fernando Solanas e Octavio Getino, 1966-68) è evidentemente un caso ben diverso, che probabilmente implica un'influenza inversa – cioè dal cinema politico latinoamericano a quello europeo – o quanto meno reciproca, in cui è evidente un dialogo tra ambiti politici e cinematografici<sup>2</sup>. Per il cinema latinoamericano, gli anni '60 sono un momento di rinnovamento, poiché vedono la formazione di una nuova generazione di giovani cineasti. Questa seconda generazione (quella di Glauber Rocha, Jorge Sanjinés, Miguel Littín, Fernando Solanas, e tanti altri) sperimentò linguaggi nuovi e, in certi casi, recuperò una tradizione di montaggio e di *agit-prop* che era distante dalle prime opere narrative “realiste” dei neorealisti italiani. S'impregnò invece in istanze politico-ideologiche di sentore terzomondista molto in voga in quel periodo. *L'ora dei forni* è un film emblematico, in questo senso, sia per il suo radicalismo ideologico sia per il suo linguaggio filmico, che possiede uno ampio spettro di influenze.

Il film argentino, della durata di più di quattro ore, si struttura in tre parti, ognuna distinta da una specifica elaborazione formale, da una tematica e da precisi obiettivi. La prima, “Neocolonialismo e violenza” (90') è concepita come un *film-*

<sup>1</sup> Traduzione di Riccardo Boglione. Ringrazio tutte le persone intervistate, e in particolare Giovanni Spagnoletti e Pedro Armocida per avermi accordato l'accesso agli archivi dei documenti inediti della Mostra di Pesaro; Claudio Olivieri e Antonio Medici per la copia della registrazione di tre minuti dell'Assemblea di Pesaro 68, conservata nell'AAMOD; Alberto Filippi per la copia del film *I dannati della terra*.

<sup>2</sup> Ho scritto su questi due momenti delle relazioni tra cinema italiano e latinoamericano in: Mariano Mestman *From Italian Neorealism to New Latin American Cinema: Ruptures and continuities during the 1960*, in Saverio Giovacchini and Robert Sklar (a cura di), *Global Neorealism 1930-1970: The Transnational History of a Film Style*, University Press of Mississippi, Jackson 2011, pp. 163-177.

*saggio* in cui, attraverso tredici capitoli, viene analizzato il carattere neocoloniale della dipendenza argentina e latinoamericana. La seconda, "Azione per la liberazione" (120'), si suddivide in due grandi parti: "Cronaca del peronismo" e "Cronaca della resistenza". Pensata come un *film-azione* e dedicata al proletariato peronista, questa parte consiste, rispettivamente, di un'analisi dei dieci anni di governo peronista (1946-1955) e di una ricostruzione del successivo periodo di lotte, conosciuto come "Resistenza peronista". La terza parte, "Violenza e liberazione" (45'), si propone come uno studio sul significato della violenza e della sua forza rivoluzionaria.

Fin dall'inizio, diversi critici sottolinearono il modo in cui il film, in particolare la prima parte, fosse riuscito ad articolare un linguaggio originale affine al suo progetto rivoluzionario. In realtà, nella costruzione di quel linguaggio, oltre all'influenza della precedente esperienza pubblicitaria di Solanas, *L'ora dei forni* adoperava una grande quantità di mezzi e tecniche cinematografiche (sequenze di notiziari, interviste e reportage, materiale documentario e ricostruzione di scene, frammenti di altri film, foto, cartelli, inserti grafici, fermo-immagine, immagini pubblicitarie, effetti di montaggio, collage), mentre assorbiva e rielaborava diverse influenze cinematografiche<sup>3</sup>. Attacco diretto allo spettacolo cinematografico, in particolare nella sua versione hollywoodiana, la prima parte include varie strategie di contrasto alla passività dello spettatore, mentre le parti successive proseguono su una linea documentaria più classica, pur esibendo un'innovativa cadenza riflessiva che include delle testimonianze dirette e invita lo spettatore a riflettere e a trarre le proprie conclusioni, per poi passare all'azione. In questa prospettiva va visto il ricorso agli stilemi del *film-azione* che influisce sulla struttura stessa del film in diversi punti. Per esempio, alla conclusione della "Cronaca del Peronismo", alcune parole scritte sullo schermo in nero dichiarano: "Spazio aperto al dialogo", e annunciano il momento in cui l'animatore e il gruppo militante riuniti alla proiezione devono coordinare il dibattito, in un momento di eccezionale scambio col pubblico, per arrivare all'azione politica. Ritorniamo su questo punto più avanti.

Durante lo stesso processo di realizzazione del film (1966-1968), i registi iniziarono a integrare uno sguardo sulla classe operaia peronista come soggetto fondamentale della trasformazione rivoluzionaria in Argentina, così come accadde a molti intellettuali di quegli anni che, influenzati dalla cosiddetta "sinistra nazionale", si unirono al Peronismo. Se la seconda parte dell'opera sviluppa questa linea, nel suo

<sup>3</sup>Per ciò che riguarda il suo dialogo con il cinema italiano post-neorealista, per esempio, si potrebbero ricordare il trattamento di alcuni personaggi della borghesia argentina in chiave quasi felliniana, o gli echi della classe sottoproletaria pasoliniana nel ritratto dei settori popolari dei sobborghi di Buenos Aires. È evidente anche il legame cruciale con *La Battaglia di Algeri* (Gillo Pontecorvo, 1966) riguardo al discorso sul (neo)colonialismo e sulla violenza rivoluzionaria.

complesso il film s'inscrive in una prospettiva politico-ideologica che combina un "revisionismo storiografico", i principali temi della "Tricontinental" dell'Avana e un terzomondismo intransigente di tradizione fanoniana. Ma, sebbene quest'ultimo aspetto fosse in sintonia con una parte importante della critica e degli intellettuali italiani ed europei, la questione del Peronismo e la figura di Perón generarono più di una riserva durante le presentazioni internazionali del film. Mentre alcuni la intesero come espressione delle "vie nazionali" (argentina in questo caso) per arrivare alla Rivoluzione, per altri risultava inaccettabile perchè –a dire il vero poco informati- consideravano Perón vicino al fascismo europeo. Di queste posizioni politiche ci sono esempi in Italia e nel mondo.

### ***Prima della rivoluzione sessantottina***

Un legame fra il cinema politico italiano e *L'ora dei forni* (alle sue origini) ebbe inizialmente come protagonista il regista italiano Valentino Orsini che, verso la metà degli anni '60, chiamò a Buenos Aires Fernando Solanas e Octavio Getino per partecipare ad un progetto di film ambientato in Argentina. Il cineasta italiano, fra il 1964 e il 1965, era in Argentina perché stava realizzando, su commissione, un documentario industriale relativo al gasdotto Pico Truncaldo-Buenos Aires, costruito da un'azienda italiana per l'Ente Nazionale Idrocarburi (ENI). Fu così che ebbe modo di conoscere l'ambiente politico e intellettuale di Buenos Aires e di convocare alcuni giovani legati al cinema per realizzare *Los que mandan* (*Quelli che comandano*), un film ambientato alla vigilia di un golpe militare, di quelli che accadevano abitualmente in Argentina. Lì si incontrarono per la prima volta Solanas e Getino e verso la fine del 1965, dopo che il progetto fu rifiutato dall'Instituto de Cine Argentino, cominciarono le riprese di *L'ora dei forni*.

Sebbene il progetto di *Los que mandan* non andò a buon fine, venne pubblicato un libro cinematografico presentato nel settembre del 1965 firmato da Orsini, Solanas, Getino, il regista Fernando Arce e i critici Agustín Mahieu e Horacio Verbitsky (quest'ultimo autore di un'intervista a Orsini nel 1964 a Buenos Aires). Sono gli anni in cui Orsini lavora in Italia con i fratelli Taviani nei film *Un uomo da bruciare* e *I fuorilegge del matrimonio*. Da lì proviene l'interesse dell'intervista per la storia politica (la resistenza) e artistica (teatrale, cineclubistica) del cineasta italiano. Nel reportage, Orsini definisce il suo cinema coi Taviani distante da tendenze "irrazionaliste" come quelle di Antonioni, Fellini o Bergman, dalle "sperimentazioni formali" di Godard, e dal cinema sociale come quello di Francesco Rosi, accusato di "rinuncia[re] alla poesia" e alla "fantasia creatrice" e di mancare di "immaginazione artistica". Anche

se Orsini recupera aspetti di tutte queste tendenze (in particolare l'ultima), lì si pronuncia a favore di un cinema realista e contemporaneamente poetico, assumendo "un'attitudine critica (verso temi e personaggi), una distanza, un'ironia che impedisce l'identificazione"<sup>4</sup>. Si tratta, in un certo senso, della prospettiva che caratterizzava *Los que mandan*. Anni dopo Orsini ricorderà quell'incontro col gruppo argentino:

Il nostro rapporto fu molto stretto. Ma quello con cui ho avuto un rapporto veramente stretto è Solanas. Perché sentivo che Solanas aveva un vero temperamento per il cinema (...). In quel periodo stavo lavorando per un consorzio che praticamente aveva in appalto i lavori del gasdotto. Però ero molto libero e stavo per lunghi periodi a Buenos Aires e naturalmente potevo curare i rapporti con loro. In Italia si stava discutendo moltissimo di cinema politico. E cinema politico – in modo particolare come ne discutevamo noi in Europa, cioè almeno le avanguardie europee – significava un cinema politico che mettesse in discussione anche il linguaggio cinematografico. Che non fosse servita solamente la storia, cioè la vicenda, ma anche i modi, i codici con i quali raccontare(...). Allora in seguito a queste discussioni, io lanciai l'idea di invitare il gruppo a tentare di fare un film di carattere politico. E un film che era diviso in due parti, una prima parte doveva essere l'analisi del potere in Argentina, dove si sentiva già nell'aria la presenza di un colpo di mano da parte dei militari; la seconda parte doveva contenere i modi per reagire e per contestare un'eventualità di questo genere. Cioè praticamente un film-saggio (...) C'era una scaletta della prima parte, la seconda parte era tutta da inventare, anche perché era più difficile (...). Facessero tutto loro; io discutevo con loro e poi loro pensavano alla stesura<sup>5</sup>.

Colpisce che la storiografia abbia appena menzionato questo vincolo così precoce che è all'origine dell'incontro fra Solanas e Getino e che durerà fino alla prima mondiale del film in Italia, alla "TV Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro" del 1968<sup>6</sup>. In questo senso, il libro cinematografico di *Los que mandan* contiene elementi recuperati più tardi – anche se indirettamente – in *L'ora dei forni* e ne *I dannati della terra*, il film di finzione e di testimonianza che Orsini e Alberto Filippi stavano realizzando negli stessi anni. Alla vigilia della Mostra di Pesaro, Orsini metterà in contatto gli argentini con Giuliani De Negri, proprietario della Ager Film e produttore dei Taviani,

<sup>4</sup> Valentino Orsini y su fe en el hombre, «Cine 64», vol. 1, n.7, 1964, pp. 3-4.

<sup>5</sup> Intervista inedita con l'autore, Roma, 27 settembre 2000.

<sup>6</sup> Al punto che, nel questionario che la Mostra richiede ai cineasti partecipanti, alla domanda sugli autori stranieri che più gli interessavano, fra gli europei, Solanas menziona solo Godard (cosa che può risultare ovvia) e Orsini ("l'autore che più contribuisce ad una problematica ideologico-rivoluzionaria", diceva Solanas). Risposta di Fernando Solanas al Questionario della Mostra di Pesaro 68, Roma, ciclostilato, p. 5.

per terminare l'edizione di *L'ora dei forni* a Roma nell'aprile-maggio del 1968. Orsini e Filippi daranno agli argentini anche riprese precedenti, filmate nelle zone liberate dalla *guerilla* del "Partito Africano per l'Indipendenza della Guinea e di Capo Verde", nella Guinea-Bissau, da inserire nella terza parte del film argentino. A gennaio dell'anno seguente, Solanas coinvolgerà gli italiani in un progetto – alla fine non andato in porto – di un film collettivo dal titolo *Por mucho Vietnam* [*Per molto Vietnam*] che si proponeva di "dar testimonianza delle nuove forze rivoluzionarie che oggi coincidono, dalla lotta del Terzo Mondo a quelle dei movimenti rivoluzionari europei e statunitensi"<sup>7</sup>.

Probabilmente la cosa più interessante di questa stretta relazione tra gli argentini e Orsini è il dialogo, anche a livello testuale, fra *L'ora* e *I dannati*. Anche se il film italiano porta generalmente la data 1969, la produzione comincia ben prima<sup>8</sup>. Il montaggio fu terminato anch'esso nella sede della Ager Film, quasi in simultanea con quello di *L'ora dei forni* e in una moviola attigua a quella usata dagli argentini, nelle settimane precedenti a Pesaro '68. La sede della casa produttrice di De Negri fu uno spazio di incontro e convivenza per i registi italiani e argentini. Pur trattandosi di un documentario e di un film di finzione, per usare una distinzione classica, se si osserva con attenzione, assieme alla comune ideologia terzomondista, guevarista e fanoniana<sup>9</sup>, entrambi i film condividono elementi ideologici e formali: un simile uso degli intertitoli, cartelli sulla violenza, flash su schermo nero, e perfino un'esortazione all'azione politica dello spettatore, fino a quel momento inedita.

Orsini, in quegli anni, era un "comunista senza tessera": «Naturalmente non ero d'accordo con le linee politiche del partito», ricorda<sup>10</sup>. In un certo senso, come Filippi, aderiva ad una nuova sinistra più terzomondista che operaista o studentesca.

<sup>7</sup> Lettera di Solanas ad Alfredo Guevara, Roma, 10 gennaio 1969, in Alfredo Guevara *¿Y si fuera una huella? Epistolario*, Ed. del autor, Madrid 2008, p. 182.

<sup>8</sup> Filippi ricorda aver mostrato una prima edizione parziale del suo film a Alfredo Guevara, direttore del ICAIC, in dicembre di 1967, alla vigilia del celebre Congresso Cultural de La Habana (Cuba).

<sup>9</sup> Federica Colleoni ha scritto un importante articolo sull'influenza di Fanon nell'opera di Orsini, in particolare in *I dannati*: Federica Colleoni, *Fanon, Violence and Rebellion in Italian Cinema*, in «International Journal of Postcolonial Studies». Tre mesi dopo Pesaro '68, intervistato da «Cine al día» (*Mirarse en un espejo o verse por dentro. Entrevista con Guido Aristarco*, n.6, 1968, pp.18-23), Aristarco parlò de *I dannati* come del "film ideologicamente più avanzato fra quelli realizzati in Italia negli ultimi anni". La sua rivista «Cinema Nuovo» – al di là di alcune osservazioni critiche – considererà *L'ora dei forni* "il film più importante della rassegna di Pesaro" (Gianfranco Corbucci, *L'ora dei forni e autocontestazione*, «Cinema Nuovo», n. 194, 1968, pp. 279-81) dedicandogli poi un altro lungo articolo di Adelio Ferrero dove il film è caratterizzato come una "grossa lezione di onestà politica e di correttezza socialista" (Adelio Ferrero, *L'ora dei forni e il nostro terzo mondo*, «Cinema Nuovo», n. 202, 1969, pp. 424-9).

<sup>10</sup> Intervista inedita con l'autore, Roma, 27 settembre 2000.

Sicuramente la sua conoscenza e il suo interesse per i gruppi insorgenti latinoamericani si deve, in buona misura, alla relazione con Filippi, che aveva iniziato la sua militanza con le lotte studentesche contro la dittatura del generale Pérez Jiménez in Venezuela. Filippi, inoltre, negli anni del lavoro collettivo era rappresentante del Fronte di Liberazione Nazionale del Venezuela in Europa e dirigeva, dal 1967, la sezione latinoamericana dell'Istituto per lo Studio della Società Contemporanea a Roma. Tuttavia Orsini ripudiava la figura di Perón – legittimata invece in *L'ora dei forni* –, anche se riconosceva la complessità del Peronismo e le forze operaie di sinistra all'interno di questo movimento politico. Di conseguenza rivendicava il film di Solanas e Getino come espressione politico-culturale terzomondista in sintonia con quel momento storico, e criticava la sinistra comunista internazionale per la sua mancanza di comprensione verso la singolarità del processo argentino e dei movimenti rivoluzionari del Sud del mondo. «Era necessario spiegare (in Italia) che il Partito Comunista Argentino aveva il peccato originale d'essersi schierato contro Perón, per cui aveva perso contatto con le masse, che il peronismo era fatto di più anime, che aveva un'anima sinceramente sindacalista e di sinistra (...). Piano piano questa idea passò e passò soprattutto grazie al film di Solanas», ricorda Orsini.<sup>11</sup>

In questo senso, in un ampio testo di analisi politico-culturale delle tre parti del film intitolato "Appunti su una metodologia di cinema rivoluzionario nel Terzo Mondo"<sup>12</sup>, Alberto Filippi segnala la complessità ideologica, linguistica e spettacolare della pellicola. La definì un "manifesto, un programma di lavoro ed uno spartiacque di straordinaria importanza", in riferimento al ruolo dell'intellettuale nella lotta di liberazione (tema chiave de *I dannati* e, come vedremo, delle discussioni di Pesaro '68) e al problema di come concepire la violenza politica e la violenza quotidiana, quella legale e quella illegale, quella dell'oppressore e quella dell'oppresso, sia in Argentina che nel resto del Terzo Mondo e in Europa. Oltre a precisare i meccanismi linguistico-stilistici del film nella costruzione di una "pedagogia anticoloniale", Filippi si soffermava sulla questione del Peronismo come forza operaia, nazionalista e antimperialista. Al di là di critiche minori sull'assenza, nel film, di certe precisazioni, l'autore riconosceva l'importanza della critica che il film muoveva sia al ruolo storico e contemporaneo del Partito Comunista Argentino e di quelli latinoamericani sia agli errori del Peronismo. Filippi metteva in risalto non solo queste ultime critiche, ma pure il lavoro svolto, nella seconda parte del film, tramite lettere e interviste a dirigenti della Resistenza peronista (iniziata dopo la caduta di Perón nel 1955)

<sup>11</sup> Intervista inedita con l'autore, Roma, 27 settembre 2000.

<sup>12</sup> Alberto Filippi, *L'ora dei forni*, «Cinema 60», n. 69, 1968, pp. 43-9.

come “ricorso alla memoria popolare quotidiana e collettiva” della classe operaia con l'obiettivo di costruire un'alternativa rivoluzionaria in quel momento storico<sup>13</sup>.

Si tratta di una specie di accettazione della proposta politica del film argentino, ossia l'opzione operaia peronista articolata alla maniera fanoniana-guevarista che, in diversi modi e con diverse prospettive, era condivisa in quegli anni da diversi cineasti e critici italiani. Tuttavia alcuni misero in discussione apertamente sia la posizione politica del gruppo Cine Liberación sia quelli che consideravano i limiti del linguaggio filmico. In un periodo di ricerca di un linguaggio “appropriato” per il cinema politico-militante, Adriano Aprà e Gianni Menon fecero una lunga intervista a Orsini per «Cinema e Film» a proposito de *I dannati*<sup>14</sup>. Coerentemente con la linea della rivista<sup>15</sup>, gli intervistatori cominciano facendo notare che *I dannati* «è uno dei primi film in cui la politica sia vista come un soggetto, e non solo come un oggetto», un film politico ma «su un individuo che ha fra i suoi problemi personali la politica, che vive come dimensione soggettiva la politica». E, in quest'ottica, la fine dell'intervista si risolve in una discussione fra gli intervistatori e Orsini sui limiti di un film come *Lora dei forni*, che caratterizzano come «unidimensionale, asseverativo, comiziante, con tecnica carosellistica» e considerano limitato, negativo, «né più né meno di certi film populistici del neorealismo italiano». Di fronte a queste obiezioni, Orsini difende apertamente Solanas e il film argentino definendolo un film “calzante, preciso” e dichiarando che quelle che in Europa possono leggersi come “semplificazioni”, non lo sono in Sud America. Orsini riabilita *Lora dei forni* come «il primo approccio che un intellettuale fa con la classe in forma diretta, senza mediazioni», e continua: «Solanas fa un discorso esclusivamente politico, che è il tipo di approccio più immediato, più leggibile, perché questo è il tipo di discorso che il sindacato peronista, che l'operaio della fabbrica vuol sentire, perché non è costretto ad affrontare una serie di riferimenti che invece propone lo spettacolo di (Glauber) Rocha».

<sup>13</sup> Filippi (testimonianza dell'autore) sottolinea l'impatto dell'immagine del volto del Che Guevara morto che Solanas aveva introdotto nel finale della prima parte. Anni dopo scrisse un saggio proprio sul mito del Che e l'utopia guevariana dove ricorda e discute l'importanza della figura ed il pensiero di Guevara nella sinistra europea dalla fine del 1967 e ritorna anche sul film argentino (Alberto Filippi, *Il mito del Che*, Einaudi, Torino 2007). Si veda anche: Mariano Mestman [2006], *The Last Sacred Image of the Latin American Revolution*, «Journal of Latin American Cultural Studies», vol. 19, n. 1, 2010, pp. 23-44.

<sup>14</sup> Adriano Aprà, *Valentino Orsini: I dannati della terra*, «Cinema e Film», n. 7-8, 1969, pp. 58-69.

<sup>15</sup> Gian Piero Brunetta (in: *Storia del cinema italiano. Dal miracolo economico agli anni novanta*, Roma, Editori Riuniti, 1982: 129), caratterizzò *Cinema e Film* come una rivista che “rifiuta programmaticamente qualsiasi appoggio di tipo storicistico all'opera, che guarda con sospetto le analisi tematiche e privilegia il momento della fruizione e della valutazione della cinematograficità dei procedimenti”.

Sebbene Orsini ammirasse il cinema novo brasiliano e Glauber Rocha, qui si riferisce alla dimensione d'intervento politico diretto del film di Solanas. In effetti questa contrapposizione fra Solanas e Rocha è presente in numerosi dibattiti europei di quegli anni sul cinema latinoamericano<sup>16</sup>.

Prima di questa polemica sul film di Solanas, la rivista *Cinema e film* aveva dedicato una sezione del numero precedente all'analisi della Mostra di Pesaro – su cui torneremo a breve –, a cura di Adriano Aprà e Piero Spila<sup>17</sup>. Nella sua nota, Spila aveva attaccato duramente *L'ora dei forni*, accusando il film di rappresentare un modello di cinema politico sbagliato: “colmo di equivoci ideologici ed estetici, interni ed esterni”; “un processo d'autore che rimane arbitrario (perché) quando ricatta ideologicamente, sconvolge emotivamente”; “un'ipotesi di politicizzazione di una realtà filmica, emotiva e a-prioristica che manca però di essere razionalizzata”.

Poco tempo dopo, Solanas risponderà dalle pagine della rivista *Ombre Rosse* con altrettanta vigore: «*Cinema e film*, la rivista di Aprà, dice un sacco di imbecillità (...). Hanno l'ottica di via Veneto; di quattro case romane (...). Se noi ci siamo accinti ad uno sforzo così grande, non è stato precisamente per figurare sulle pagine di un'eccelsa e pura rivista europea di cinema»<sup>18</sup>. L'obiettivo di Solanas, così come l'impatto del film era, invece, politico.

Questa risposta di Solanas è inclusa in una lunga intervista della rivista *Ombre Rosse* nata a Torino e diretta da Goffredo Fofi, il quale in quel momento era interessato al film argentino e alle idee del suo autore. In un numero precedente di *Ombre Rosse*, uscito dopo la Mostra di Pesaro, Fofi comincia il suo articolo intitolato “Solanas e il cinema didattico: molti Vietnam” con un elogio diretto del film, associato ai materiali che la rivista stessa e il Movimento Studentesco avevano presentato nel suddetto Festival (e sui quali torneremo subito):

<sup>16</sup> *Cinema e Film* fu fondata da un gruppo di giovani che si era scisso da *Filmcritica*. Nel 1972 *Filmcritica* organizzò una tavola rotonda con Renzo Rossellini (ed altri) dove si ripeté una simile contrapposizione. Rossellini affermava che la realtà del Terzo Mondo aveva bisogno di una “espressione diretta” che “documentasse la lotta”. Al contrario, Ciriaco Tiso (dello staff della rivista) metteva in questione questa “specie di feticismo della cinepresa portatile” giacché relegava il realizzatore/creatore ad un secondo piano. Anche qui la contrapposizione principale era quella fra Solanas e Rocha (“controinformazione” contro “nuove poetiche”). Tiso rifiutava de *L'ora dei forni* la centralità della “visceralità”, della passionalità e irrazionalità, del sentimentalismo e, ovviamente, l'esaltazione del peronismo, che “è puro fascismo”, affermava. (*Filmcritica*, 222, 1972, pp.84-104).

<sup>17</sup> Piero Spila, *Politicità del cinema e politicizzazione*, «Cinema e Film», n.5-6, estate 1968, pp. 41-52.

<sup>18</sup> Gianni Volpi, *Fernando Solanas: il cinema come fucile*, «Ombre Rosse», vol. 3, n.7, 1969, pp. 3-23. Uno studio importante su entrambe le riviste con saggi critici e note si trova in: Gianni Volpi, Alfredo Rossi e Jacopo Chessa (curatori), *Barricate di carta*, Milano-Udine, Mimesis Cinema, 2013.

Analisi e proposta, si dice nei nostri documenti sul 'cinema al servizio della rivoluzione', ed ecco nella gran confusione di Pesaro il primo film politico che sappia trascurare i dilemmi estetici e servirsi di un metodo marxista di analisi e proposta (ricerca attiva di una oggettività rivoluzionaria, quella della lotta di classe, contro tutte le deformazioni e le evasioni borghesi)<sup>19</sup>.

Dopo una breve analisi del film – letto con precisione nella dialettica delle sue tre parti e nel suo interesse per la classe operaia peronista come protagonista della rivoluzione nella situazione specifica argentina e come “motore del cambiamento possibile”, i suoi limiti e l'appello finale alla violenza come forza di liberazione –, Fofi riconosce: «Ecco: è il film da noi teorizzato coi nostri documenti, come metodo e come forma». E, al di là di qualche riserva, di qualche mancanza imputabile al film, lo riconosce come “nostro” e asserisce:

si pone ormai con sempre maggiore urgenza la necessità di un cinema di questo genere anche da noi, o ancora meglio, di un film che, come fa *L'ora dei forni* per il 'terzo mondo', spieghi e proponga a coloro che dovranno essere i protagonisti della rivoluzione qui, il mondo della società del capitalismo complesso in cui noi operiamo, e ricerchi con loro le vie rivoluzionarie necessarie e possibili<sup>20</sup>.

Com'è noto, qualche anno dopo Goffredo Fofi si distanzierà dalle derive “leniniste” del '68 e dai gruppi settari che negli anni Settanta avevano proliferato<sup>21</sup>. A questo punto, prenderà anche le distanze dal film di Solanas:

C'era Pino Solanas in giro, io l'ho portato in alcuni posti, altri lo hanno portato in altri posti, c'eravamo entusiasti assolutamente per *L'ora dei forni* (...). La gente si entusiasmava per qualsiasi cosa che dicesse rivoluzione, rivoluzione, poi gli studenti erano molto borghesi e piccolo borghesi, insomma un ideologismo che si tagliava a fette. [Il peronismo forse] lo consideravano una via nazionale. Sì, dopo di che ci siamo accorti molto presto che era un'altra truffa della storia. [Ma in quegli anni] ci piaceva, sostanzialmente. Io scrissi una re-

<sup>19</sup> Goffredo Fofi, *Solanas e il cinema didattico: molti Vietnam*, «Ombre Rosse», n. 5, 1968, pp. 10-12, p. 10.

<sup>20</sup> Ivi, p. 12.

<sup>21</sup> “Il primo dubbio sugli effetti del '68 nacque in me allora, dall'esplosione della contestazione dentro le categorie e le scuole degli artisti, nelle accademie e nei festival. L'aspetto corporativo, le lotte di gruppo e quelle dei 'rimasti fuori' contro gli affermati (...), la spregiudicatezza con cui dei piccoli bonzi si riciclavano come rivoluzionari mi dette paura per quanto il '68 avrebbe potuto scatenare nella nostra società. Più tardi si aggiunsero le lotte tra i nuovi partitini, il risorto culto della violenza e la militarizzazione progressiva dei 'servizi d'ordine', e tutto questo mentre nuovi pezzi di società sembravano invece aver avuto qualcosa da apprendere dal '68 degli studenti, a cominciare dagli operai”. Id., Fofi, *Il '68 senza Lenin*, Edizioni e/o, Roma, 1998, p. 10. Si veda anche, dello stesso autore, il capitolo “Lontano dal cinema”, *Le nozze coi fichi secchi*, L'ancora, Napoli 1999; ed il capitolo “Cinema militante e cinema-verità”, *Dieci anni difficili*, La casa Usher, Firenze 1985.

censione entusiasta su *L'ora dei fornì*, mi ricordo poi che Italo Calvino mi prese in giro per una settimana. Avevo esagerato.<sup>22</sup>

### *Pesaro, giugno 1968*

I fatti della Mostra di Pesaro '68 sono abbastanza noti, ma è importante tornarci sopra perché costituiscono uno scenario cruciale, radicale sebbene confuso, che spieghino la penetrazione del film argentino in Italia e nel mondo, ma anche perché permettono di introdurre nella nostra storia un altro protagonista del legame tra *L'ora dei fornì* e il cinema politico italiano: Lino Micciché, il direttore della Mostra.

Una scena si ripete nei racconti della prima internazionale de *L'ora dei fornì* a Pesaro: gli spettatori, dopo la proiezione della prima parte, mossi dalla sua forza espressiva, interrogati dal volto in primissimo piano del cadavere di Che Guevara sullo schermo musicalmente sottolineato da un ritmo percussivo assordante, si alzano in piedi gridando e portano in spalla i registi del film. I ricordi dei testimoni tendono a collegare questa scena alla contemporanea agitazione sessantottina per le strade di Pesaro, alla confluenza degli spettatori ad una manifestazione terminata con scontri con gruppi fascisti e con la polizia, e alla detenzione di militanti e cineasti. "Ogni spettatore è un codardo o un traditore": questa frase di Frantz Fanon era stata scritta su un cartello sotto lo schermo durante la proiezione. Il film era diventato *atto* politico, come speravano i suoi registi ad ogni proiezione e come avrebbero teorizzato poco tempo dopo tramite l'idea del *film-azione*, propria del cinema militante che, secondo loro, era la categoria più avanzata del Terzo Cinema.

Qualche giorno prima, il prestigioso Festival di Cannes era stato occupato da critici, cineasti e studenti e si era concluso senza premiazioni il 19 maggio, in contemporanea con la nascita a Parigi degli "Stati Generali del cinema francese". Tra Cannes (maggio) e Venezia (agosto-settembre), Pesaro (giugno) si collocava in una posizione speciale. In quell'ambito, la direzione della Mostra, con Micciché al comando, aveva istituito l'"autocontestazione", proclamando che anche i festival si trovavano in una crisi storica. All'apertura dell'evento, un'Assemblea Permanente decise di rivedere la propria struttura organizzativa, di ampliare i suoi criteri operativi verso un'"autogestione" in collaborazione con gruppi culturali, artistici e politici e di estendere le proiezioni al circuito urbano e a zone operaie suburbane, dove *L'ora dei fornì* fu proiettato, insieme ad altri film.

<sup>22</sup> Intervista inedita con l'autore, Roma, 2000.

Il critico spagnolo Fernando Lara pubblicò un'esaustiva cronaca dei fatti di Pesaro, giorno per giorno. Lara menzionò la citata coincidenza, il 4 di giugno, fra una manifestazione politica sessantottina nel centro della città e la proiezione della prima parte de *L'ora dei forni* alla Mostra, a pochi isolati di distanza. E riferì anche delle provocazioni dei gruppi di estrema destra italiani contro gli spettatori del Festival: in risposta all'inasprimento del clima, dovuto alle provocazioni neofasciste nei bar della città dove si radunavano gli spettatori della Mostra, soprattutto nella notte fra il 6 e il 7 di giugno, l'Assemblea del Festival decise, come "atto rivoluzionario", di proiettare nuovamente, nella sessione pomeridiana, il film argentino, stavolta intero, con le tre parti. Scrive Lara: «Il film si è convertito nella bandiera del concorso, nel punto di riferimento di tutti gli appuntamenti, di tutti i commenti, da quando, martedì scorso, se ne è proiettata la prima parte»<sup>23</sup>. Questo protagonismo del film argentino è simile a quello che ricorda Lino Micciché: «Solanas e Getino vennero qua durante un mesetto per finire il film, e poi andarono a Pesaro, dove furono i protagonisti del dibattito»<sup>24</sup>.

Da parte loro, Valentino Orsini e Goffredo Fofi furono due dei principali referenti di queste agitate giornate, anche se, in un certo senso, su posizioni opposte.

Fofi ed altri redattori di *Ombre Rosse*, assieme agli attivisti del Movimento Studentesco, furono gli iniziatori della contestazione anti-istituzionale. Vale la pena leggere con attenzione i documenti da loro redatti, "Cultura al servizio della Rivoluzione" e "Centro-sinistra allargato", del giugno 1968. Con prese di posizione radicali sulla congiuntura, questi documenti criticavano duramente la capacità del sistema politico dominante (della Democrazia Cristiana ma anche dell'opposizione della "sinistra ufficiale") di neutralizzare l'intervento degli intellettuali di sinistra, non solo relegandoli a una zona "specializzata", ossia la cultura, il cinema, ma anche garantendo loro una "palestra di esercitazioni inoffensive che forniscano l'illusione di una pseudo-autonomia, alibi soggettivo per la loro effettiva integrazione". È su questa linea che *Ombre Rosse* e il Movimento interpretavano, criticandola, la funzione del Festival di Pesaro e la sua identità di centro-sinistra, incluso il ruolo di Micciché ("critico ufficiale del PSU"): tutto parte di una politica culturale basata su una serie di "grandi mistificazioni". Fra queste, la richiesta di "libertà di cultura" avanzata dalla categoria degli intellettuali che sarebbe stata, invece, "chiaramente un'illusione" nella società borghese e soltanto raggiungibile in una società "autenticamente socialista" (che non era il caso dell'URSS). Seguendo questa linea di analisi, la storia di Pesaro, nelle edi-

<sup>23</sup> *Nuestro Cine*, n.74, giugno 1968, pp. 31-36.

<sup>24</sup> Intervista inedita con l'autore, Roma, 2000.

zioni comprese fra il 1965 e il 1967, era criticata come una “variante culturale della stessa ideologia borghese” dove si verificava “l’applicazione di analisi puramente linguistiche o di mozioni sensibilistiche misticheggianti”. Questa caratterizzazione della storia di Pesaro si estese anche ad una presa di posizione della contestazione durante l’edizione del 1968.

In un secondo documento, “Centro-sinistra allargato”, si metteva in discussione l’“operazione culturale” dell’“alleanza di critici e cineasti presenti a Pesaro” con il fine di “coinvolgere” e “integrare” il Movimento che aveva iniziato la contestazione. In questo modo si leggeva l’“autocontestazione” proposta dalle autorità del Festival. Di fronte ad un Movimento che si era “dimostrato ancora una volta come l’unica forza in grado di elaborare nuove proposte e tradurle in azione”, nel documento si affermava che la “cultura di sinistra” (manifestatasi nella Mostra di Pesaro) «non è stata capace di un qualsiasi tentativo di aggiornamento effettivo» e «ha cercato di mantenere l’unità ad ogni costo (...) per paura di perdere il ruolo di mediatrice culturale di interessi borghesi e di strumento per alibi coesistenziali».

Fofi insistette in più di un’occasione sulla portata delle posizioni radicali di Ombre Rosse e del Movimento contro critici e cineasti appartenenti a una sinistra socialista o comunista in fin dei conti “socialdemocratica”, “opportunistica” e “corporativa”, sui suoi interessi nel mondo del cinema<sup>25</sup>. Ad appena pochi giorni dal Festival, sul n. 35 di *Quaderni Piacentini* (luglio 1968), Fofi recuperò e commentò questi documenti, avanzando un’esplicita contrapposizione tra “cultura di sinistra” del PCI, dell’ANAC (Associazione Nazionale Autori Cinematografici) e degli altri gruppi, precisando le azioni dei gruppi del Movimento durante le giornate di Pesaro e le ragioni del suo abbandono finale dell’Assemblea in segno di protesta contro le operazioni che il Festival e la sua direzione sottendevano.

Senza abiurare le sue posizioni, in testi successivi, Fofi propose riletture attenuate di quelle giornate, ma comunque critiche verso i partiti della sinistra tradizionale italiana di quegli anni e i suoi riferimenti cinematografici. Anni dopo avrebbe ricordato: «A Pesaro è stata la distruzione, capitanata da noi, quindi, la distruzione dell’unico festival di sinistra che c’era in Europa. In un modo forse sconsiderato... Questo l’abbiamo capito dopo. Ma un po’ lo sapevamo. Noi dicevamo: c’è il cinema del sistema, c’è il cinema delle boutique»<sup>26</sup>.

Altri punti di vista e ricordi delle giornate di Pesaro presentano prospettive diverse e apportano dati importanti su tutte queste dispute. Mino Argentieri, per esem-

<sup>25</sup> Goffredo Fofi, *Il cinema italiano, servi e padroni*, Feltrinelli, Milano 1971.

<sup>26</sup> Intervista inedita con l’autore. Roma, 2000.

pio, faceva parte in quegli anni della commissione direttiva della Mostra e dal 1964 era il responsabile della commissione sul cinema del PCI. Di conseguenza, operava in direzione opposta alla "contestazione" del Movimento. Argentieri ha fornito una dettagliata testimonianza sulla rivolta iniziale e l'accordo raggiunto dalla commissione direttiva della Mostra con una parte dei dimostranti per mantenere le proiezioni in parallelo all'Assemblea, ed anche sulla sollecitazione del Partito Comunista di Roma di infiltrare con dirigenti studenteschi fedeli al partito i manifestanti nell'Assemblea affinché pacificassero gli animi<sup>27</sup>.

Per quanto riguarda la posizione del film argentino e, in generale, del cinema latinoamericano, all'interno della Mostra risulta interessante osservare che «Ombre Rosse» e il Movimento riconoscevano "un unico interlocutore valido: la delegazione latino-americana" e capivano "la necessità politica (di questa delegazione) di non rompere del tutto con la 'cultura di sinistra borghese' nel momento attuale". Non è casuale, in questo senso, la sintonia fra il documento "Cultura al servizio della Rivoluzione" e le idee che Solanas aveva portato a Pesaro. Infatti, nel documento italiano si citavano due paragrafi del testo di presentazione de *L'ora dei forni* a Pesaro (datato maggio 1968, sicuramente circolante in ciclostile in quei giorni) relativi alla capacità della cultura ufficiale, la cultura del Sistema, di digerire, assorbire qualsiasi critica o attività che non servisse alla lotta per la Liberazione Nazionale<sup>28</sup>. Anche altre parti del documento dialogavano con le idee di Solanas a Pesaro. Pur essendo alcune di queste idee tipiche dell'epoca, è comunque interessante osservare temi comuni fra i testi del gruppo Cine Liberación e quelli di *Ombre Rosse* e del Movimento sul cinema come atto politico, sugli interventi cinematografici possibili "dentro" e "fuori" dal Sistema, sul cinema d'aggressione e di demistificazione, sul cinema come espressione di un collettivo di militanti che intervengono nel processo rivoluzionario.

Allo stesso tempo, il film argentino metteva in gioco anche altri attori chiave della scena di Pesaro, giustamente criticati da *Ombre Rosse* e dal Movimento, che cercavano di negoziare con loro la non sospensione della Mostra, come Micciché o Orsini. In effetti, Orsini e Filippi facevano parte di un gruppo di cineasti di sini-

<sup>27</sup> Conversazione fra Argentieri e Antonio Medici, in *Il Pci e il cinema tra cultura e propaganda*, Annali 4, AAMOD, Roma, 2001, pp. 64-87.

<sup>28</sup> Anche Fofi recuperava questa citazione dall'articolo già menzionato di «Quaderni Piacentini» (n. 35), dove parlava di *L'ora dei forni* come di un "film politicamente esemplare". Riprodotta in Goffredo Fofi, *Capire con il cinema*, Feltrinelli, Milano 1977, pp.134-139.

stra che proponeva di convertire l'evento in una "Mostra per un cinema libero e di opposizione" disposta a confrontarsi con la Mostra di Venezia poche settimane dopo<sup>29</sup>.

Presidente della nuova Assemblea in cui la Mostra si convertì, arrestato nella citata manifestazione di piazza, Orsini, con il suo gruppo e assieme ai latinoamericani e alle autorità, fecero sì che la Mostra di Pesaro non fosse sospesa, come era accaduto a Cannes. Pesaro costituiva una finestra fondamentale per mostrare i film prodotti in America Latina nel mondo, cosa che lo stesso Movimento riconosceva, come già abbiamo visto. Solanas e i cineasti latinoamericani, condividendo in generale lo spirito di protesta e solidarizzando con esso, facevano però pressione insieme alle autorità affinché l'evento, tenute in considerazione le modifiche proposte, potesse comunque svolgersi.

L'articolo di Julio García Espinosa pubblicato in un numero di *Cine Cubano* è eloquente per quanto riguarda la presa di posizione dei cubano-latinoamericani<sup>30</sup>. Orsini a sua volta avrebbe ricordato la propria posizione, in ultima istanza contraria al sabotaggio del Festival: «A Pesaro c'era un grande casino, un Movimento Studentesco che voleva naturalmente far abortire tutto e noi riuscimmo a far abortire questo sabotaggio, dimostrando che per gli amici latinoamericani era importantissimo il Festival, era importante dal punto di vista politico (...) Il problema era Venezia, era Cannes, ma non era Pesaro»<sup>31</sup>.

Bruno Torri, all'epoca Segretario Generale della Mostra, ricorda:

si può dire che Pesaro, a differenza di Venezia e di altre manifestazioni, non è stata contestata *in toto* proprio perché i cineasti latinoamericani, e ce n'erano tanti in quell'occasione, hanno voluto difendere la mostra dicendo 'no, questa è una mostra d'avanguardia, politicamente impegnata, che per noi cineasti latinoamericani è molto importante'<sup>32</sup>.

Torri rammenta che nei giorni precedenti all'apertura, la direzione della Mostra si era riunita a Roma, fra gli altri, con il cubano Julio García Espinosa e con Solanas. Anche il regista argentino Fernando Birri, che allora risiedeva nella capitale ed era un frequentatore abituale della Mostra, ricorda una riunione a casa sua con

<sup>29</sup> Questo documento è firmato anche da Pio Baldelli. Filippi e Baldelli avrebbero successivamente diretto la rivista «Cinema e Rivoluzione» (1970/1971). Nel suo primo numero saranno inclusi documenti del cinema latinoamericano come "Verso un terzo cinema" di Solanas e Getino.

<sup>30</sup> Julio García Espinosa, *Pesaro y la nueva izquierda*, «Cine cubano», nn. 49-51, 1968, pp. 85-92.

<sup>31</sup> Intervista inedita con l'autore, Roma, 2000.

<sup>32</sup> Intervista inedita con l'autore, Roma, 2000.

Miccichè e vari latinoamericani, alla vigilia dell'apertura, organizzata proprio per discutere della situazione<sup>33</sup>. In un'intervista rilasciata a Miccichè sulla rivista «Cinema 60» nel 1970, Solanas avrebbe ricordato:

Ho vissuto (...) quella che fu l'espressione più forte della contestazione ai festival: quella di Pesaro (...). Fu alquanto spontaneista e confusa (...) Noi tutti fummo un po' stupiti da una contestazione tanto violenta e frontale nei confronti di un festival così avanzato (...). Il quale, ripeto, era l'unico, o uno dei pochissimi, a dare tanto spazio alle cinematografie più avanzate; e in particolare nei confronti del cinema latinoamericano aveva dimostrato, tramite il suo Comitato organizzatore, un'apertura, un interesse ed una predisposizione che fino ad allora nessun altro festival aveva mai avuto<sup>34</sup>.

Pesaro '68 è stato, allora, un evento chiave per la ricezione de *L'ora dei forni* a livello internazionale, nonché per la sua spinta in una zona peculiare del cosiddetto circuito alternativo.

### *Il circuito militante*

Il film argentino, soprattutto la prima parte, quella più proiettata, ebbe un forte impatto anche fra i cineasti della sinistra italiana, i quali, seppur ciascuno col proprio peso, si muovevano nelle organizzazioni, o quanto meno nell'orbita, non soltanto della *nuova sinistra* ma anche della politica culturale socialista o comunista. Ad un certo momento il film venne inserito nel catalogo dell'ARCI (Associazione Ricreativa e Culturale Italiana). Già nel 1968 *L'ora dei forni* appare come riferimento esplicito di Gianni Toti nel dialogo fra i cineasti e i giovani militanti sulle forme del nuovo cinema politico nel primo *Cinegiornale Libero* di Cesare Zavattini. Allo stesso tempo, la pellicola fu omaggiata da altri militanti attivi nel cinema come Ugo Gregoretti e Ansano Giannarelli. Addirittura, in una parte di *Sierra Maestra*, il film di finzione del 1969 di Giannarelli realizzato insieme a Fernando Birri, quest'ultimo, nel ruolo di un *guerrillero* latinoamericano, evocava esplicitamente la frase di Frantz Fanon "ogni spettatore è un codardo o un traditore", ricordando come essa fosse stata citata nel film di Solanas. Questo appello allo spettatore fu uno degli elementi del film maggiormente evidenziati dalla critica italiana e mondiale.

L'obiettivo era quello di convertire lo spettatore tradizionale in *attore* del pro-

<sup>33</sup> Intervista con l'autore, Roma, 2008. Si veda anche la Dichiarazione del cinema latinoamericano a Pesaro, in *Pesaro 68. Documenti*, p. 84 (ciclostile depositato presso l'Archivio Mostra di Pesaro).

<sup>34</sup> Lino Miccichè, *Solanas: un cineasta militante*, «Cinema 60», nn. 73-74, 1970, pp. 9-23, p. 19.

cesso politico attraverso il dibattito durante o dopo la proiezione e la sua successiva azione. In effetti, in certi punti della seconda e terza parte, il film si interrompeva e la voce *off* o i sottotitoli invitavano al “dialogo” con gli spettatori. Anni dopo Goffredo Fofi assocerà queste idee sulla “partecipazione diretta dello spettatore alla creazione pratica del film, l’abolizione della distanza e della separazione tra autore e spettatore” alle teorizzazioni posteriori sul videotape e le radio libere che, negli anni ‘70 e primi ‘80, proliferarono in Italia<sup>35</sup>.

Alla Mostra di Pesaro, Micciché programmò la proiezione de *L’ora dei forni* nel circuito dei quartieri popolari articolato dal Festival. Da parte sua Fofi accompagnò Solanas a Trento per presentare il film all’Università occupata dagli studenti e anche in altre università del Nord d’Italia<sup>36</sup>. Nel febbraio del 1969, il potente Collettivo Cinema Militante lo proiettò completo delle sue tre parti a Torino, in presenza del cineasta argentino. Fu anche proiettato a Perugia e a Milano. Negli anni successivi uno dei gruppi che inserì il film con frequenza nelle sue proiezioni fu il Centro Documentazione Cinema e Lotta di Classe, coordinato da Vico Codella. Questo gruppo era nato da una divisione interna del nucleo romano del Collettivo Cinema Militante (CCM) e per un certo tempo lavorò in collaborazione con la casa di produzione San Diego Cinematografica di Renzo Rossellini<sup>37</sup>. Codella ricorda che, fra i film stranieri che si mostravano, *L’ora dei forni* era uno dei più proiettati perché si prestava bene all’organizzazione di dibattiti<sup>38</sup>. Verso il 1971-72 il Centro Documentazione utilizzava vari film italiani e stranieri per fare un lavoro politico in diverse zone d’Italia. Nelle lettere che ancora si conservano fra i suoi organizzatori e i gruppi di altri punti del paese si trovano riferimenti di questo uso politico non poco frequente del film argentino<sup>39</sup>:

Caro compagno,  
Nella prossima settimana provvederemo ad inviarti i films richiesti telefonicamente: *La hora de los hornos*.

<sup>35</sup> Goffredo Fofi, *Dieci anni difficili*, cit., p. 215.

<sup>36</sup> Testimonianza all’autore. Esiste una fotografia nella rivista francese «CinemAction» dedicata a Solanas (n. 101, 2001, p. 38) che lo mostra durante quel viaggio insieme a Fofi e al sociologo Carlo Donolo dei «Quaderni Piacentini». I tre sono in piedi di fronte all’auto con le pizze cinematografiche impilate sull’asfalto.

<sup>37</sup> Oltre all’attività di produzione, la San Diego distribuiva alcuni film. Nel caso de *L’ora dei forni* si trattava di una versione di due ore, sintesi della prima e seconda parte. (Intervista di Renzo Rossellini con l’autore, Roma, 2000).

<sup>38</sup> Intervista inedita con l’autore, Roma, 2000.

<sup>39</sup> Lettera del Centro Documentazione (firmata da Maurizio Carassi). Roma, 9 febbraio 1971. Archivio Vico Codella.

*Winter Soldier 71*

Le pellicole, come hai comunicato al compagno Pasquali saranno trattenute dal C.U.B. di Urbino per almeno due settimane per il previsto programma di proiezioni nelle Puglie. Ti chiediamo pertanto: il programma delle proiezioni, le località toccate e il dibattiti politici che si pensa di fare con i film (...).

Tieni presente che il film 'La hora' é già stato fornito dal C.D. al Circolo "La comune" della Puglia e proiettato in diverse località della regione. (...)

In attesa di quanto richiesto abbiti saluti comunisti.

Dalla sua prima internazionale a Pesaro nel '68, *L'ora dei forni* partecipò al dibattito del cinema politico mondiale in altri Festival di quegli anni. Il film venne utilizzato anche in modo militante non soltanto da gruppi politici italiani, come abbiamo visto in questo saggio, ma anche da gruppi di Francia, Spagna, Gran Bretagna, Stati Uniti, Canada, tra altri paesi del così detto Primo Mondo.

