

Dal combattente a Omar Gatlato: Modelli di mascolinità nell'Algeria indipendente

Jolanda Guardi

Shortly after independence (1962), Algeria put in place different political discourses in order to strengthen the new citizens' identity. Among these the discourse about manhood was crucial and focused especially on the *muǧāhid*, the fighter, whose fighting allowed Algerian to conquer freedom and independence. Therefore, manhood became a political ideal engaging social and political dynamics devoted to define the man-woman relationships. Moreover, it helped constructing a collective and normative imaginary in line with the hegemonic masculinity (Robert Connell 1996), i.e., men's identity was construed as a universal model influencing society as well as politics. In this paper I present different forms of this discourse and outline the characteristic of the "true" *muǧāhid*, underscoring how this was built in order to define an imaged manhood.

Il legame fra definizione della mascolinità e nazionalismo è stato esplorato a partire dagli anni Novanta del secolo scorso in diverse forme. George L. Mosse (1984) ha anticipato lo sviluppo degli studi sulla mascolinità analizzando il legame fra sessualità e nazionalismo e legando la sua analisi alla creazione di una sensibilità estetica specifica che conduce al concetto di rispettabilità e alla conservazione di convenzioni sociali borghesi. A sua volta, Anne McClintock, in *Imperial Leather* (1995), analizza il legame tra genere, razza e sessualità nel colonialismo e sostiene che

Nationalism is thus constituted from the very beginning as a gendered discourse and cannot be understood without a theory of gender power; nonetheless, theories of nationalism reveal a double disavowal. If male theorists are typically indifferent to the gendering of nations, feminists' analyses of nationalism have been lamentably few and far between. White feminists, in particular, have been slow to recognize nationalism as a feminist issue. A feminist theory of nationalism might thus be strategically fourfold: (1) investigating the gendered formation of sanctioned male theories; (2) bringing into historical visibility women's active cultural and political participation in national formations; (3) bringing nationalist institutions into critical relation with other social structures and institutions; and (4) at the same time paying scrupulous attention to the structures of racial, ethnic and class power that continue to be devil privileged forms of feminism (McClintock 1995: 354-357).

Le nazioni, inoltre, sono spesso rappresentate come genealogie familiari. Il tropo della famiglia è importante nel discorso del nazionalismo per almeno due motivi: innanzitutto offre un’immagine che fa riferimento a un ordine cosiddetto ‘naturale’ per sanzionare una gerarchia all’interno di un’ipotetica unità di interessi, in secondo luogo simboleggia il tempo della nazione. Se, tuttavia, la figura femminile è quella che viene utilizzata per rappresentare la nazione relegando quindi la donna a un ruolo inferiore, poiché dev’essere protetta nel suo ruolo simbolico, “nationalism has typically sprung from masculinized memory, masculinized humiliation and masculinized hope” (Cynthia Enloe 1990: 15). Nel discorso nazionalista, pertanto, la virilità è un ideale politico (Sandro Bellasai 2011: 17) che comporta dinamiche sociali e culturali volte a definire le relazioni fra uomini e donne e a costruire un immaginario collettivo e normativo in relazione a quella che Robert Connell (2005) ha chiamato *mascolinità egemone*, ossia l’identità degli uomini come modello universale che costituisce anche un valore influente dal punto di vista politico. Tale modello viene declinato sotto diverse forme: il discorso politico, l’immagine, la cinematografia, la narrativa.

Nel presente articolo, analizzando le diverse forme che assume il discorso, delinearò la figura del *muğāhid*, sottolineando anche come questa sia costruita a discapito di quella della sua controparte femminile, la combattente, che fino ad anni recenti è stata relegata in secondo piano per consentire la definizione di una virilità immaginaria. Tenendo presente quanto detto *supra*, nel caso dell’Algeria l’analisi dovrà tener conto anche della variabile religiosa. Il nazionalismo algerino, infatti, non riesce nell’impresa rivoluzionaria a tutto tondo (Franz Fanon 2006: 143-147) e, pur eliminando i fattori disumanizzanti presenti nella società coloniale, ripropone, dopo l’indipendenza, un modello di società patriarcale ancorato ai valori dell’Islām.

La retorica della mascolinità propone in generale un’immagine di uomo che trascende la propria realtà fisica per essere definita in termini di astrazione universalista (Samira Aghacy 2007: 5). Nel sistema patriarcale – quale quello della società algerina – la mascolinità è una forma di potere maschile circoscritta soprattutto nelle istituzioni. Per questo riflette in un momento dato gli interessi materiali delle classi al potere e si contrappone a quelle che sono subalterne. Da questo punto di vista la mascolinità è un concetto locale e in trasformazione, pur se in alcuni casi il modello prevalente è destinato a durare nel tempo. E in questo si distingue dal maschilismo, cioè dall’ideologia che giustifica la dominazione maschile (Bourdieu 1998).

La guerra di liberazione algerina (1954-1962) pur avendo una visione “socialista” del futuro del paese, non è riuscita a sradicare la tradizione nei rapporti sociali. All’indomani dell’indipendenza, infatti, la narrazione relativa alla guerra di liberazione si concentra sul maschio e sulle imprese del *muğāhid*, il combattente, colui grazie al quale la patria ha riconquistato la propria indipendenza e,

con essa, la propria identità (Laurie Brand 2014: 117-152). Nell'Algeria socialista del primo ventennio il discorso dello stato esalta una mascolinità a tutto tondo che si identifica nel combattente rientrato nella vita civile e che andrà a ricoprire posizioni di potere rappresentative per la nazione. In tal modo nasce l'esigenza di una rappresentazione retorica, che generalmente trascende la sua realtà fisica e viene definita in termini di astrazione universalista, divenendo una forma di potere maschile circoscritto nelle istituzioni e nei costumi sociali (Wilson Chacko Jacob 2011: 1-26). L'uomo, il maschio algerino e la sua rappresentazione, sono tuttavia il frutto di condizioni economiche e culturali precise e non corrispondono alla definizione assolutista di un inesistente "uomo arabo". Per sostenere il discorso nazionalista sulla mascolinità il discorso dello stato si avvale di diversi strumenti tra cui la propaganda, volta a riconfermare la memoria storica della rivoluzione, sempre presente nel linguaggio dei discorsi politici e che utilizza quello che Elizabeth Anker (2014) ha definito linguaggio melodrammatico. In tale forma di linguaggio la patria assume connotazioni tipicamente femminili, e viene inserita in un discorso politico e di politiche e pratiche di cittadinanza all'interno di un'economia morale che identifica la nazione come la vittima innocente di azioni vili:

What I call *melodramatic political discourse* casts politics, policies, and practices of citizenship within a moral economy that identifies the nation-state as a virtuous and innocent victim of villainous action. It locates goodness in the suffering of the nation, evil in its antagonists, and heroism in sovereign acts of war and global control coded as expression of virtue. By evoking intense visceral responses [...] melodramatic discourse solicits affective states of astonishment, sorrow, and pathos through the scenes it shows of persecuted citizens. It suggests that the redemption of virtue obligates state power to exercise heroic retribution on the forces responsible for national injury. Melodrama depicts [the State] as both the feminized, virginal victim and the aggressive, masculinized hero in the story of freedom, as the victim-hero of geopolitics. Its national injuries morally legitimate the violence, extensions, and consolidations of state power that melodrama posits as necessary both for healing the nation's wound and for reestablishing the state's sovereign freedom. Melodramatic political discourse provides the tableaux and the legitimacy for the late-modern expansion of state power (*Ibi*: 2-3).

Tra i diversi discorsi posti in essere e che determinarono quella che Beth Baron definisce una "gendered Nation" (Beth Baron 2005: 3-8), in Algeria quello sulla virilità è certamente centrale e si focalizza in particolare sulla figura del *muğāhid*, il combattente, colui che appunto combattendo aveva

permesso agli algerini di riconquistare la libertà e l’indipendenza. Non solo: il termine *muğāhid* fa riferimento a colui che compie un *ğuhd*, uno sforzo (sulla via di Dio) e indica in particolare coloro che hanno raggiunto l’ALN (Armée de Libération Nationale) e si sono dati alla macchia specialmente in campagna e sulle montagne (Hugh Roberts 2004: 77).¹ Questi elementi vanno tenuti in considerazione per un’analisi della figura del *muğāhid* nel discorso post indipendenza algerino, poiché fanno leva non solo sul sentimento nazionale, ma anche sull’appartenenza religiosa e su una rivalsa da parte della classe dei più deboli. Solo la volontà e la giustezza dell’obiettivo dei *muğāhid* ha potuto salvare l’Algeria.

Lo stato chiede anche agli intellettuali di assumersi il compito di formare l’uomo nuovo attraverso una letteratura che si vuole in qualche modo pedagogica e che, nel periodo 1970-1990 vede, oltre alla presenza di autori e pubblicazioni di narrativa di vaglia, una serie di romanzi di livello letterario mediocre il cui scopo precipuo è quello di sostenere quest’immagine. Non solo: un impulso viene anche dato alla nascita delle riviste a fumetti, impulso che farà sì che a oggi l’Algeria sia il paese arabo con la più alta e più interessante produzione in questo settore (Lazhari Labter 2009: 77).

Ma è sicuramente nella cinematografia che la retorica del combattente trova la sua migliore manifestazione nei primi anni dopo l’indipendenza (Mani Sharpe 2015; Christine Quinan 2016). Quando i francesi vennero scacciati dal paese, infatti, la popolazione autoctona era analfabeta per l’85% circa (sia in arabo che in francese) ma era abituata ad andare al cinema: in Algeria vi erano moltissime sale cinematografiche – 350, un numero superiore anche a quelle dell’Egitto (Rachid Boudjedra 1971: 33 e Lofti Maherzi 1982: 64-65) – e il cinema divenne quindi il miglior strumento a disponibilità immediata. Del resto gli algerini avevano già cominciato a produrre documentari per informare la popolazione e per far conoscere la situazione all’esterno nel 1957 quando, a Tebessa, nella wilaya V, viene formata la prima cellula di tecnici dell’immagine (Sabri Hafez 1995: 47), composta da Ali Djenaoui,² Mohamed Guenez, Djamel Chanderli, Ahmed Rachedi³ e René Vautier.⁴

¹ I combattenti delle zone urbane venivano indicati con il termine *fidāī*, altrettanto pregno di significati legati alla mascolinità.

² Djenaoui, all’epoca da poco diplomato all’Istituto di Alti Studi Cinematografici, risponde all’appello del responsabile algerino dell’informazione Mohamed Yazid e guida il gruppo.

³ Nato a Tebessa nel 1938 Ahmed Rachedi firma il suo primo lungometraggio nel 1965 (*L’alba dei dannati*), e giunge al successo internazionale per la regia nel 1969 de *L’Opium e le baton*, tratto dal romanzo di Mouloud Mammeri. Direttore generale dell’ONCIC (Office National pour le Commerce et l’Industrie Cinématographique) dalla sua creazione nel 1967 e sino al 1971, Rachedi ha prodotto in tale funzione *Z l’orgia del potere* di Costa-Gavras, *Le Moineau* di Youcef Chaine ed *Eldridge* di William Klein. Durante gli anni ‘70 produce alcuni film che si occupano dell’emigrazione algerina in Francia. Attivo anche per la televisione, continua a produrre film fino a oggi. La sua più recente produzione è *Krim Belkacem* (2012).

⁴ Così René Vautier racconta la storia del primo gruppo cinematografico del FLN: Pendant que j'étais emprisonné au Mornag, au nord-est de Tunis, puis à Denden, à l'ouest de Tunis, le film Algérie en flammes était projeté un peu partout dans le monde, et suscitait la demande internationale d'autres films sur le problème algérien; le responsable algérien à l'information, M'hamed Yazid, décida la création d'un groupe cinéma pour assurer la relève des images et tourner d'autres films (M'hamed Yazid ignorait ma détention en Tunisie, et croyait que j'étais resté au Caire) ; il fit transmettre de Tunis à l'organisation algéroise du FLN une demande d'examen de la possibilité de faire passer en Tunisie un certain nombre de techniciens de la production télévisuelle... Le FLN contacta des jeunes militants ou sympathisants travaillant au sein de la Télévision française à Alger et, sous l'égide d'Ali Djenaoui, diplômé depuis peu de l'institut des hautes études cinématographiques, se constitua clandestinement, dans les locaux du boulevard Bru qu'occupait la Télévision française, une «unité de production FLN». Ils étaient onze : des réalisateurs, des opérateurs de prise de vue et de son, des assistants, des monteurs... tout ce qu'il fallait pour pouvoir réaliser des œuvres illustrant les objectifs de la Révolution. Les consignes arrivèrent de Tunis : les jeunes techniciens devaient, par petits groupes, prendre l'avion discrètement pour Paris, puis passer en Italie et rejoindre la direction de l'information du FLN à Tunis. Mais les jeunes apportèrent des modifications importantes à ce plan : craignant que le FLN ne puisse mettre à leur disposition le matériel nécessaire à la production des films, ils décidèrent d'emmener le matériel de la Télévision française dont ils se servaient pour leur travail quotidien: les caméras, les Nagras ... Le monteur regrettait de ne pas pouvoir emporter sa table de montage ! Evidemment, il devenait impossible de prendre l'avion avec tous ces impedimenta, et la décision fut prise de se faire conduire en voiture, avec de faux ordres de mission, jusqu'à l'entrée de la Kabylie et de rejoindre ensuite, par la wilaya III (Kabylie) et la wilaya II (nord Constantinois), la frontière tunisienne. C'est ainsi que le groupe Djenaoui, avec armes et bagages, c'est-à-dire avec les caméras et les enregistreurs son, s'enfonça dans la forêt kabyle. A Alger, l'alerte fut donnée assez rapidement : la disparition de 11 membres du personnel de la Télévision, ça fait quand même un trou dans l'entreprise, surtout lorsque disparaît en même temps un lot important de matériel ... Le problème fut soumis aux services de renseignements du colonel G - nous n'utiliserons ici que des initiales : la loi d'amnistie nous interdit de citer les noms de responsables d'actions commises pendant la guerre d'Algérie qui peuvent porter atteinte à leur honneur... -, qui le transmit, pour suite à donner, au capitaine L, en laissant entendre qu'il s'agissait là sans doute d'une tentative du FLN de créer un outil de propagande par l'image. Le capitaine L arriva vite à la conclusion que le groupe ne resterait pas en Algérie, où aurait trop de difficultés à fonctionner, mais essaierait de rejoindre une frontière pour passer soit au Maroc, soit en Tunisie. Deuxième stade de réflexion : la direction du FLN étant à Tunis, il y avait de fortes chances pour que ce soit là le but du groupe. Les rattraper ? Difficile dans les maquis... mais il conçut et mit à exécution un plan dont le machiavélisme le faisait, paraît-il, rire tout seul dans son bureau. Le capitaine L savait que, parmi le personnel algérien travaillant sous ses ordres, il y avait un informateur du FLN, en liaison avec la wilaya III, la wilaya de Kabylie. Cette certitude lui venait des renseignements fournis par un de ses agents infiltrés dans l'état-major de la wilaya, et qui avait pu voir, entre les mains du colonel Amirouche, responsable de la wilaya, des photocopies de papiers émanant du service du capitaine L. D'où l'idée de laisser traîner sur son bureau un piège - un faux rapport interne adressé au colonel G., et lui faisant part de l'envoi en Kabylie par le capitaine L d'un groupe de jeunes techniciens de la Télévision, muni de matériel image et son, qui, sous couleur de ralliement à l'Armée de libération nationale algérienne, filmerait à l'intérieur même du maquis et ferait parvenir aux officiers de renseignements français des images et des sons permettant d'identifier un grand nombre de maquisards et d'être informé sur les implantations armées dans les montagnes, ainsi que sur les appuis donnés par les populations aux maquisards. Il fallait, pour que cela marche, d'abord que l'informateur du FLN infiltré dans le service de renseignements fasse une copie du rapport et le transmette, et, deuxièmement, que les responsables algériens de la wilaya III n'aient pas été prévenus par la direction de Tunis de la convocation des jeunes par les responsables de l'Information. La chance fut du côté du capitaine L. Au bout de quelques jours de marche en Kabylie, Ali Djenaoui et ses amis eurent le contact avec une troupe de l'ALN, qui les achemina vers le PC d'Amirouche... Celui-ci avait déjà en mains copie du rapport du capitaine L au colonel G., et n'avait aucun doute sur l'authenticité de ce papier. Il était convaincu d'avoir mis la main sur des traîtres, et les fit interroger par les plus «qualifiés» de ses hommes. Puis, ils furent exécutés un à un. Seul un hasard assez extraordinaire sauva les deux derniers, Ouled Moussa et Youssef Sahraoui : le colonel Haouez, colonel d'une autre wilaya, était en visite au PC d'Amirouche, et crut reconnaître le

Cinema militante, tra i film rimasti realizzati dal gruppo ricordo *L'Algérie en flamme* del 1957 e *'Umri tamān sanawāt* (Ho otto anni) di Yann Le Masson scritto da Fanon e Vautier, quest'ultimo proiettato per la prima volta a Parigi il 10 febbraio del 1962 clandestinamente e che ottenne il visto della censura francese solo quattordici anni dopo, nel 1974 (Maherzi 1982).

L'OAA, Office des Actualités Algériennes, venne fondato nel 1963 e fu diretto da Lakhdar Hamina fino al 1974; nello stesso anno Youcef Saadi fonda la Casbah Film (Guy Austin 2012), che ha coprodotto *La battaglia di Algeri* di Gillo Pontecorvo, *Z l'Orgia del potere* di Costa-Gavras e *L'étranger* di Luchino Visconti. Nel 1964 l'Algeria attua la nazionalizzazione delle sale cinematografiche, che andranno sotto il controllo del CDC, Centre de Diffusion Cinématographique (Salhi 2008). Scopo dello sviluppo della cinematografia era quello, tra gli altri citati, di passare da una rappresentazione "esterna" della guerra d'Algeria e degli algerini (*Vertretung*) a una interna, dove il soggetto si autorappresenta con coscienza sovrana (*Darstellung*).

Il cineasta, dunque, è un intellettuale in un paese da poco indipendente e inserisce il suo lavoro nella politica culturale dello stato come soggetto ideologico all'interno del discorso del potere, pur se, come vedremo, ciò non significa il totale appiattimento su questo discorso. Il suo obiettivo è quello di riscrivere la storia delle vittime della violenza e di contribuire a costruire la nuova identità dei subalterni contro la violenza epistemica del soggetto coloniale (Gayatri Chakravorty Spivak 1988).

Poiché la guerra è generalmente considerata un affare di uomini, il discorso del potere sostiene una retorica militante e nazionalista nella quale la nazione viene naturalizzata come eterosessuale e omosociale, uno spazio nel quale le costruzioni del genere vengono reificate nel momento in cui una

jeune Ouled Moussa qu'on allait exécuter. Le jeune homme confirma qu'il avait reçu le colonel lorsque celui-ci était venu à son domicile annoncer à sa mère la mort au combat de son adjoint, le capitaine Ouled Moussa – son père. Haouez intercédait alors en sa faveur auprès d'Amirouche, qui, bon prince, lui accorda la grâce du jeune homme en lui recommandant de bien le surveiller, «car il était complètement intoxiqué par la France»; et pour faire bon poids, il gracia aussi le petit dernier – parce qu'il était jeune, et sans doute aussi parce que c'était son jour de chance. Ouled Moussa, après avoir fini la guerre avec le grade de lieutenant dans l'ALN, est aujourd'hui un honorable commerçant; le «petit» Youssef Sahraoui est un des meilleurs chefs opérateurs algériens. C'est grâce à eux que nous connaissons l'histoire du «groupe Ali Djenaoui». Ils l'ont gardée pour eux pendant longtemps: les responsables des Moudjahiddine leur avaient demandé, à leur retour dans l'Alger de l'indépendance, de faire la tournée des familles de leurs amis pour annoncer que chacun de ces amis était tombé héroïquement face à l'ennemi. Et ils avaient accepté de transmettre ce message, considérant à ce moment-là qu'il eût été plus cruel de dire toute la vérité. C'est seulement en 1982 que Youssef Sahraoui m'a autorisé à raconter cette portion d'histoire dans une émission consacrée aux débuts du cinéma algérien; Youssef hésitant, puis me disant: «Toi, tu peux le dire, il faut même que tu le dises, moi, j'ai attendu longtemps; mais aujourd'hui, il faut que tu dises le vrai...» Le vrai, c'est la mort de neuf jeunes cinéastes qui voulaient mettre leurs connaissances au service de la liberté de leur pays. Mais qui est leur assassin: celui qui les a dénoncés en laissant traîner un fax, ou celui qui est tombé dans le piège et a ordonné le meurtre? René Vautier. (1998). *Caméra citoyenne*. Paris: Apogée.

mascolinità forte viene messa alla prova (Joane Nagel 1998), demarcando rigidamente le relazioni fra i sessi.

Ovviamente questa concezione essenzialista del genere nel discorso della nazione, legittimizza la posizione secondaria della donna nella società. Ella diviene così il simbolo della nazione e della fecondità della terra, un rifugio per gli uomini dall'umiliazione e dalla demascolinizzazione. Nel discorso nazionalista, gli uomini possiedono un impegno irremovibile – sostenuto da un cameratismo orizzontale che spinge all'azione e che libererà la patria – e una chiara visione teologica e di azione che darà loro il coraggio di riconquistare la terra. Naturalmente questa costruzione non è monolitica e la sfida più grande che il discorso sulla mascolinità ha dovuto affrontare durante e subito dopo la guerra di liberazione è la riscoperta del corpo (George Mosse 1984: 53-72). Il discorso nazionalista in Algeria, attraverso la figura del *muğāhid*, rassicura gli uomini sulla persistenza della loro virilità e supremazia nei confronti delle donne. La triade nazionalismo, virilità e patriarcato consente infine di traghettare la popolazione maschile verso una dimensione politica e sociale di massa, cioè moderna, offrendo in cambio la garanzia del privilegio. Se durante il colonialismo l'Europa veniva rappresentata come attiva e virile e l'Oriente come degenerato e femminile (Fanon 2006), operando una sessualizzazione dei termini del discorso, la decolonizzazione si oppone a questa politica paternalistica e propone la costruzione di un modello di "uomo algerino" che si distingue dallo sguardo coloniale così come espresso in discorsi sul genere e sulla sessualità durante l'occupazione francese. Il *muğāhid* diventa dunque il modello di virilità e ha a che fare con una performance, o più esattamente, un insieme di performance che interessano la storia e la vita quotidiana.

In tale contesto, il *muğāhid* è colui che ha dedicato la vita alla causa sacra della rivoluzione e che spesso ha subito il martirio. Egli è il termine di paragone della mascolinità idealizzata, la cui lotta coraggiosa contro il nemico è tale che viene da molti considerato una sorta di profeta. Maherzi (1984: 121) definisce il *muğāhid* archetipico come un figura idealizzata seppur spersonalizzata, spesso descritta come sacrificante se stessa alla causa nazionale con atti di violenza e martirio. Questa è la ragione per cui il *muğāhid*, l'eroe positivo, è fortemente opposto all'antieroe, il francese o un collaborazionista. Il *muğāhid* è sempre nobile, generoso, orgoglioso, pronto a sacrificare tutto per la rivoluzione. In molti dei primi film è spesso idealizzato. *Dawriyya nahw aš-šarq* (Pattuglia orientale, 1972) di Aḥmad 'L'askarī (Ahmed Laskari),⁵ a esempio, si apre con le seguenti parole: "Ci sono uomini che dimentichiamo senza rimorso e altri che restano scolpiti nella nostra memoria per sempre. A

⁵ Il film, che vinse il premio per il Ventesimo anniversario della rivoluzione, narra di una pattuglia dell'ALN che deve attraversare la frontiera orientale per trasportare un prigioniero a Tunisi. Ispirato a un fatto realmente accaduto, porta sullo schermo l'esperienza vissuta dal regista quando era alla macchia durante la guerra.

costoro dedichiamo questo film” (00’ 02”). E al termine del film, il concetto viene ribadito: “Abbiamo visto, abbiamo saputo che erano uomini che non possiamo dimenticare né di cui possiamo cancellare la memoria” (132’ 07”). Il *muğāhid* è l’incarnazione della ragione, della gentilezza e della consapevolezza. In *Mintāqa muḥarrama* (Zona proibita, 1972) di Aḥmad ’L’allām (Ahmed Lalle),⁶ alcune ragazze commentano ammirate i combattenti: “Se vedeste quanto sono grandi! Sono gentili, i loro denti sono di un bianco brillante. Non vengono mai colpiti” (Maherzi 1984: 247). Ne *Aṭ-ṭarīq* (La strada, 1968) di Muḥammad Salīm Riyād (Slim Riad), il *muğāhid*, anche se male armato in confronto ai francesi, gode dell’appoggio della popolazione e non ammette mai la sconfitta, anche in prigione sorride ed è pieno di speranza, organizza corsi di alfabetizzazione e si prepara alla fuga. In *Al-layl taḥāf aš-šams* (La notte teme il sole, 1965) di Muṣṭafā Badi’ (Moustapha Badie),⁷ la metafora del titolo associa il *muğāhid* alla luce e al sole che dissipa la notte francese, l’esercito dell’oscurità. Essere *muğāhid* è anche il ruolo inevitabile cui ogni algerino è destinato. *Ḥasan Terro* (1967), un film di Lakhdar Hamina molto noto in Algeria perché tratta del tema utilizzando il linguaggio della comicità (Boudjedra 1995: 264), è un esempio dell’inevitabilità del ruolo. Ḥasan, il protagonista, cerca di evitare la politica in ogni modo, ma più cerca di farlo più vi si ritrova coinvolto. Il suo tentativo di allontanarsi dalla politica e dalla guerra di liberazione lo porterà a essere erroneamente identificato con un *muğāhid*: diventerà Hasan Terro (Hasan Terrore). La scoperta della propria identità è sinonimo di svelamento del *muğāhid* che è dentro ciascuno. Spazialmente, il *muğāhid* è associato al cuore del paese, alle sue montagne e alle sue campagne, che compaiono spesso in tutti i film citati.

I cineasti algerini utilizzano pertanto il cinema come un’arma e uno strumento e sono consapevoli di rappresentare quello che viene chiamato il “terzo cinema”,⁸ il cinema della decolonizzazione (Ranjana Khanna 2008: 105) che ha la sua migliore manifestazione ne *La battaglia di Algeri* di Gillo Pontecorvo, nel quale tutte le caratteristiche del *muğāhid* trovano la loro apoteosi.

⁶ Il film ripercorre la vita in un villaggio alla vigilia della rivoluzione e all’inizio della guerra. Sebbene le riprese siano iniziate nel 1972, l’ONCIC decise di abbandonare il progetto e il regista dovette cambiare sceneggiatura e inserire spezzoni documentaristici per portare a termine il film, cosa che avvenne nel 1974.

⁷ Affresco storico che segue l’evoluzione della lotta di classe prima, durante e dopo la rivoluzione. La trama ruota attorno ad ‘Alī e al suo datore di lavoro, algerino collaborazionista, che cercherà di trarre profitto dall’indipendenza.

⁸ Il concetto di “terzo cinema” venne formulato per la prima volta dai registi argentini Fernando Solanas e Octavio Getino alla fine degli anni ’60. Il terzo cinema si distingue da altri generi nel teorizzare un cinema aggressivo, di trasformazione politica e intende la macchina da presa come un’arma nella lotta nazionalista e nella violenza rivoluzionaria. Il manifesto del terzo cinema chiama allo smantellamento dell’egemonia hollywoodiana nel nome di un cinema politico di decolonizzazione. Fernando Solanas y Octavio Getino. (1969). *Toward a Third Cinema. Tricontinental*. (Oktubre): 107-132. In Algeria l’impianto teorico del “terzo cinema” venne formulato da Franz Fanon.

Youcef Saadi, infatti, con il quale Pontecorvo scrisse la sceneggiatura e che fu egli stesso un *muǧāhid*, era ben consapevole del ruolo del “terzo cinema”, ancor prima della teorizzazione di Solanas e Getino:

La caméra demeurait... une arme, au même titre qu'un fusil, et ils s'en servaient pour aider la révolution armée. Il ne s'agissait pas là de viser l'œuvre d'art ou d'élaborer les prémices d'un véritable cinéma artistique, mais «le cinéaste rebelle» se voulait tout simplement un témoin qui donnerait avec sa pellicule une mémoire précise et précieuse à son peuple. (Boudjedra 1971: 49).

Il discorso dello stato, che fa leva sulla memoria della rivoluzione, tuttavia, non coincide con l'evoluzione della società algerina post indipendenza. I giovani soprattutto, non si sentono rappresentati da un'immagine di virilità che non corrisponde al loro passato e che non tiene conto di quanto viene loro richiesto dal giovane stato indipendente. Questo malessere viene rappresentato alcuni anni dopo dal film *'Umar qatalathu ar-ruǧla* (1976, di seguito *Omar Gatlato*),⁹ primo lungo metraggio di Mirzaq 'Alwāš (Merzak Allouache),¹⁰ che costituisce un momento chiave nella storia del cinema algerino in rapporto al tema della mascolinità. In Algeria, la sua uscita nelle sale cinematografiche avrà un effetto dirompente, in un momento denso di cambiamenti a tutti i livelli, soprattutto, per quello che qui interessa, culturali. Per i giovani sarà una ventata di aria fresca: “Parlate di cose nuove, mostrate qualcosa che ci riguarda” (Roy Armes 1999: 15) è il commento più frequente al film da parte del pubblico. Il film presenta una visione in chiave comica della generazione post rivoluzionaria ad Algeri. La sua proiezione batte tutti i record di incasso (300.000 spettatori). Presentato in diversi festival internazionali ha ricevuto la medaglia d'argento a Mosca nel 1977, è stato selezionato a Cannes lo stesso anno e premiato al Festival Internazionale del film a Karolyv Vary nel 1978. Il 1976 segna un cambiamento nella cinematografia algerina: l'interesse è ora rivolto alla vita quotidiana, ai giovani che spesso si sentono fuori posto e che si interrogano su quale possa essere il loro futuro, piuttosto che soffermarsi sulla tradizione e la guerra di liberazione. Omar

⁹ Riporto la trascrizione dei titoli e dei nomi dei registi così come appare sulle locandine e/o sui DVD e cassette originali rinunciando scientemente alla traslitterazione scientifica.

¹⁰ Merzak Allouache, classe 1944, ha prodotto numerosi film e documentari in e sull'Algeria, sempre con un taglio comico. Ha iniziato la sua carriera a metà degli anni '60 presso l'Institut National du Cinéma e in seguito presso l'Institut des Hautes Etudes Cinématographique di Parigi (Allouache possiede la doppia nazionalità algerina e francese ma si rifiuta di considerarsi regista emigrato come spesso è stato definito. Cfr. Higbee 2007: 60). Rientrato in Algeria nel 1968, ha lavorato per l'Office des Actualités Algériennes e in seguito per il Centre National de la Cinématographie francese. Nel 1975, è diventato membro dell'Office National du Commerce et de l'Industrie Cinématographiques di Algeri (ONCIC). *Omar Gatlato* è il suo film d'esordio.

Gatlato rappresenta dunque, per la prima volta, la cultura popolare urbana (Liz Constable 2009: 180) della città di Algeri.¹¹

Il titolo del film fa riferimento al personaggio principale e significa letteralmente “Omar è stato ucciso dalla virilità”. Questo è il titolo così come compare sui manifesti del film, sono pertanto senza senso le discussioni interpretative di Hafez (1995) o quelle di Armes (1999: 17), secondo cui il titolo “è comprensibile solamente ai parlanti arabi”. Khaloua Taleb-Ibrahimi (2004: 444) spiega che *rudjula* è un miscuglio di machismo, senso dell’onore e fierezza. Omar è dunque schiavo della *rudjula*, che lo uccide. Il film ebbe talmente successo che in seguito, e ancora oggi, nel dialetto algerino della generazione che negli anni ’70 era giovane, il termine Gatlato sta a indicare un “macho”, peraltro anche un po’ ridicolo nel suo volersi atteggiare come tale. Allouache spiega questa nozione di machismo nei maschi del Mediterraneo:

Il termine Gatlato è un concetto molto specifico del Mediterraneo e che si ritrova ad Algeri: evoca una forma di machismo di espressione della virilità. Da noi, ad Algeri, capita di dire di alcuni che sono talmente prigionieri di questo concetto che li uccide. E Gatlato significa “essa lo uccide”. È la virilità che uccide, soffoca il protagonista (Armes 1999: 17).

Omar è un funzionario dei servizi contro le frodi, che vive con la sua numerosa famiglia in un quartiere sulle colline di Bab El-Oued ad Algeri. La sua vita si riassume negli incontri con gli amici per andare al cinema, a serate di varia natura, alle feste di matrimonio. Omar è appassionato di *chaabi*, genere musicale che registra su un piccolo magnetofono. Una sera, di ritorno da una festa in compagnia del suo amico Ali Cocomani, viene aggredito e il piccolo registratore che con orgoglio ha presentato alle/agli spettatrici/spettatori nella scena iniziale del film gli viene rubato.¹² Moh, un altro amico, gliene procura un altro e, quando Omar lo accende, scopre che contiene una cassetta sulla quale è registrata la voce di una donna che parla della sua solitudine. Da quel momento il suo unico scopo è conoscere la ragazza. Grazie a Moh, riesce a ottenere il suo numero di telefono, la chiama, le dà un appuntamento, ma all’ultimo momento si rassegna a non recarvisi.

¹¹ È importante sottolineare l’aspetto “urbano” del film, poiché all’epoca il divario fra città e campagna in Algeria era ancora molto forte. Sarà solo negli anni ’90 che le differenze verranno colmate.

¹² Importante dal punto di vista cinematografico il fatto che Omar, l’attore Boualem Bennani, si presenti nella prima scena del film direttamente al pubblico, accorciando con esso la distanza, per sottolineare come sì, si tratti di una fiction, ma di una fiction che parla di realtà.

Nel film un ruolo non secondario viene svolto dalle scelte linguistiche di Allouache. La vita quotidiana di Omar e dei suoi amici a Bab El-Oued, uno dei quartieri più emblematici di Algeri (che sarà oggetto anche di un film più recente del regista, *Bab El-Oued City*, sull'integralismo islamico), si svolge in lingua dialettale urbana. Il gruppo di amici è composto da persone che non sono né delinquenti né cattivi ragazzi. Sulla trentina, scapoli, non sono diplomati ma hanno un lavoro. La loro vita si riassume nei momenti che trascorrono insieme al cinema per ascoltare le canzoni dei film indiani, a teatro o nei matrimoni per registrare le canzoni *chaabi*, al club sportivo o allo stadio, in spiaggia o semplicemente a suonare la chitarra. Questo universo è esclusivamente maschile.

Poiché tratta di una società periferica (Bab El-Oued è un quartiere molto popolare, fatto sottolineato all'inizio del film, quando Omar si presenta, dalla scena che mostra le abitazioni popolari costruite subito dopo l'indipendenza) anche la scelta linguistica lo è, la lingua è quella di quartiere, o delle periferie, ambientazione prediletta da Allouache, che in un'intervista rilasciata a *Le Matin d'Algérie* nel 2008 afferma: "Sono un cineasta urbano" (Fayçal Anseur 2008).

La virilità dei giovani del 1976 si manifesta negli atteggiamenti, ma anche e soprattutto nei dialoghi e nella conversazione che Omar intrattiene con il pubblico. In una delle scene del film, egli confessa alla/allo spettatrice/spettatore la sua passione per le canzoni indiane, ma rifiuta qualsivoglia coinvolgimento emotivo che considera come tratto negativo e distintivo delle donne: *kun ġīt madma nebki ki-nesma'hom*, se fossi una donna piangerei ascoltandole (5' 38").¹³ In un'altra scena Omar si brucia con la sigaretta davanti all'amico Moh (78' 58"), per punirsi di aver ceduto all'amore. Questo machismo presuppone anche l'allontanamento dell'uomo dal pericolo che costituisce la donna e il suo potere di seduzione. In un'altra scena, Omar è sull'autobus e la sua mano sfiora casualmente quella di una ragazza accanto a lui; questo contatto fisico ha l'effetto di un elettrochoc e Omar ritira bruscamente la mano (11' 59"). La virilità, nei personaggi di Allouache, è dunque vissuta come un principio di esistenza, in essa si riassume tutta la dignità del maschio: per essa potrebbe morire. Del resto, è lo stesso Omar a sottolinearlo, quando, all'inizio del film, si presenta alle spettatrici e agli spettatori (1' 12"):

isemouni Omar, ouled-el-houma ou chi msagher mel khedma igoulouli gatlato ya3ni eredjla saknetni, ma3naha gatlatni. 3andhom elhaq, 3andi eredjla hia esah fi had edenia, fi 3aqliti lazem eradjel imout 3la enif ou charaf (Il mio nome è Omar. I ragazzi del quartiere e i colleghi di lavoro mi hanno soprannominato Gatlato, che significa che la virilità mi possiede a

¹³ Il minutaggio fa riferimento a un'edizione in DVD in mio possesso, che non ha riferimenti di edizione.

morte, cioè mi uccide... hanno ragione, per me conta solo la virilità in questo mondo... sì, penso che l’uomo debba morire per la dignità e l’onore).¹⁴

Il maschio modello Omar è incapace di stare al passo con le trasformazioni che mettono sotto sopra la società retta da norme sociali tradizionali.

Il lavoro della donna, il suo nuovo statuto di donna emancipata e la competizione con l’uomo gli fanno paura. Non si fida di lei, così come di tutto ciò che è differente. Attraverso questo cambiamento, che l’uomo non riesce ad affrontare, si sviluppa una visione molto maschilista dell’universo femminile. Quando Omar insiste con Moh perché questi faccia da intermediario tra lui e Selma (la ragazza la cui voce è registrata sulla cassetta) egli risponde: “Omar, ho fatto più del necessario, rispettami, superi i limiti. Non sono una sensale di matrimonio! (66’ 16”).

La virilità, per Omar, è assimilata al senso dell’onore, ma anche al modo di parlare. Una delle regole della *rujula* è l’esclusione della donna proibendosi di nominarla. E chiamandola *tefla*, bambina.

Un parlare virile dal quale sono escluse le parole affettuose, d’amore, considerate sinonimo di debolezza. Omar non ha alcuna relazione affettiva né verbale con le componenti femminili della sua famiglia e l’incontro tanto atteso con Selma non avrà luogo; quest’affettività negata, Omar la ritrova nel gruppo di amici, a rappresentare una società maschile che si nutre dei suoi stessi membri e non vuole lasciarne andare nessuno. Quando Omar sta per andare verso Selma, infatti, i suoi amici, che assistono alla scena gli gridano: “Non andare, Omar, Torna da noi” (71’ 23’).

Nel film i giovani protagonisti mostrano che il discorso dello stato – la retorica del *muğāhid* – non ha nulla a che vedere con la cultura popolare: siamo in pieno periodo della rivoluzione agraria in Algeria ma i giovani non partecipano ai dibattiti, non leggono il testo sui giornali per discuterne, non si interessano degli anziani di famiglia che, da ex combattenti, desiderano proporre loro un modello in linea con quello del discorso ufficiale.

Allouache è consapevole del fascino che il suo film poteva ingenerare, per questo ha inserito molti sguardi in camera rivolti direttamente al pubblico e al termine del film, interviene egli stesso come voce fuori campo, rivolgendosi alle spettatrici e agli spettatori e parlando del suo personaggio con l’obiettivo di evitare che essi possano essere troppo affascinati dall’immagine di loro stessi rappresentata sullo schermo.¹⁵ “Per mostrare che si tratta di cinema, che non è un documentario” (Wasyla Tamzaly 1979: 91).

¹⁴ Il film utilizza ampiamente lo sguardo in camera.

¹⁵ Il pubblico attendeva l’apertura serale dei cinema per assistere alla proiezione serale sin dalle 11 della mattina, un pubblico che somigliava a Omar Gatlati (Tamzali: 1979: 91).

In conclusione *Omar Gatlato* mette in discussione l'immagine di una mascolinità a tutto tondo tesa alla sola difesa dell'onore e della patria. Come afferma Wacyla Tamzali:

Ci chiedevamo proprio cosa stessimo aspettando, camminando davanti alla cineteca o vagando per i festival stranieri. Più il tempo passava e più il cinema si scioglieva nelle nostre mani. Ora lo sappiamo. Aspettavamo *Omar Gatlato* (Wasyła Tamzaly 1979: 91).

Entrambe le rappresentazioni di mascolinità presentate, pur se contrastanti, forniscono – contrariamente a quanto era avvenuto durante l'occupazione francese – un'immagine de-erotizzata del maschio algerino, che procede di pari passo con il processo di decolonizzazione e, in particolare, contro

gli anatemi di Cassandra di un' "invasione araba" che postulano, alla fine degli anni '60, le pretese perversioni degli immigrati algerini per meglio tenere in scacco le rivendicazioni di rivoluzione sessuale e politica [in Francia] (Catherine Brun et Todd Shepard 2016: 12-13).

Esse costituiscono quindi un punto di interesse per gli studi sulla guerra d'Algeria, nello specifico in relazione alla sessualizzazione del conflitto. Un campo di studi ancora poco indagato e che si colloca al confine tra diverse discipline.¹⁶

Bibliografia

- Aghacy, Samira. 2007. *Masculine Identity in the Fiction of the Arab East since 1967*. Syracuse: Syracuse University Press.
- Anker, Elizabeth R. 2014. *Orgies of Feeling. Melodrama and the Politics of Freedom*. Durham: Duke University Press.
- Anseur, Fayçal. 2008. Le cinéma algérien est moribond... Interview avec Merzak Allouache. *Le Matin d'Algerie*. 18 avril. <http://www.lematindz.net/news/1312-interview-merzak-allouache-le-cinema-algerien-est-moribond.html>. (Ultimo accesso 22.12.2016).
- Armes, Roy. 1999. *Omar Gatlato de Merzak Allouache : un regard nouveau sur l'Algérie*. Paris: L'Harmattan.
- Austin, Guy. 2010. Against amnesia: representations of memory in Algerian cinema. *Journal of African Cinemas* 2/1: 27-35.

¹⁶ Cito, a titolo di esempio, gli studi seminali di Todd Shepard, in particolare Shepard 2012.

- Austin, Guy. 2011. Spaces of the Dispossessed in Algerian Cinema. *Modern & Contemporary France* 19/2: 195-208.
- Austin, Guy. 2012. *Algerian National Cinema*. Manchester and New York: Manchester University Press.
- Austin, Guy. 2015. Representing Algerian War in Algerian Cinema: Le Vent des Aurès. *French Studies* 61/2: 182-195.
- Baron, Beth. 2005. *Egypt as a Woman. Nationalism, Gender, and Politics*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press.
- Bellassai, Sandro. 2011. *L'invenzione della virilità*. Roma: Carocci.
- Berger, Maurice, Brian Wallis and Simon Watson (eds.). 1995. *Constructing Masculinities*. London, New York: Routledge.
- Boudjedra, Rachid. 1971. *Naissance du cinéma algérien*. Paris: Maspéro.
- Boudjedra, Rachid. 1995. The Birth of Algerian Cinema. *Alif: Journal of Comparative Poetics* 15: 260-265.
- Bourdieu, Pierre. 1998. *La domination masculine*. Paris: Editions du Seuil.
- Brand, Laurie A. 2014. *Official Stories. Politics and National narratives in Egypt and Algeria*. Stanford: Stanford University Press.
- Brun, Catherine and Todd Shepard. 2016. *Guerre d'Algérie. Le sexe outragé*. Paris: CNRS Editions.
- Connell, Robert W. 2005. *Masculinities*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Constable, Liz. 2009. Hearing Cultures: Acoustic Architecture and Cinematic Soundscapes of Algiers in Merzak Allouache and Nadir Moknèche. *Contemporary French Civilization: An Interdisciplinary Journal Devoted to the Study of French Speaking Cultures throughout the World* 33/1: 179-208.
- Enloe, Cynthia. 1990. *Bananas, Beaches, and Bases: Making Feminist Sense of International Politics*. Berkeley: University of California Press.
- Fanon, Frantz. 1962. *I dannati della terra*. Torino: Einaudi [originale: *Les damnés de la terre*. Paris: Maspéro: 1961].
- Fanon, Frantz. 2006. *Scritti politici. Per una rivoluzione Africana*. Vol. I. Roma: DeriveApprodi.
- Gauch, Susanne. 2013. Impasses of Algerian Cinema. *Third Text* 27/2: 260-277.
- Guardi, Jolanda. 2015. Etant entendu que parler c'est exister pour l'autre. Le donne algerine nella guerra di liberazione. *Storia delle donne* 10: 97-112.
- Hadj-Moussa, Ratiba. 2008. Marginality and Ordinary Memory: body centrality and plea for recognition in recent Algerian films. *The Journal of North African Studies* 13/2: 187-199.
- Hafez, Sabry. 1995. Shifting Identities in Maghribi Cinema: The Algerian Paradigm. *Alif: Journal of Comparative Poetics* 15: 39-80.
- Higbee, Will. 2007. Locating the Postcolonial in Transnational Cinema: The Place of Algerian Émigré Directors in Contemporary French Film. *Modern & Contemporary France* 15: 1: 51-64.
- Jacob, Wilson Chacko. 2011. *Working out Egypt. Effendi Masculinity and Subject Formation in Colonial Modernity, 1870-1940*. Durham and London: Duke University Press.

- Khalil, Andrea. 2005. Interview with Merzaq Allouache. *The Journal of North African Studies* 10/2: 143-156.
- Khalil, Andrea. 2007. The Myth of Masculinity in the Films of Merzak Allouache. *The Journal of North African Studies* 12/3: 329-345.
- Khanna, Ranjana. 2008. *Algeria Cuts. Womens & Representations, 1830 to the Present*. Stanford: Stanford University Press.
- Labter, Lazhari. 2009. *Panorama de la bande dessinée algérienne 1969-2009*. Alger: Labter Editions.
- Maherzi, Lofti. 1982. *Le Cinéma algérien: institutions, imaginaire, idéologie*. Alger: SNED.
- McClintock, Anne. 1995. *Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*. New York, London: Routledge.
- Mosse, George L. 1984. *Sessualità e nazionalismo*. Bari: Laterza.
- Nagel, Joane. 1998. Masculinity and Nationalism: gender and sexuality in the making of nations. *Ethnic and Racial Studies* 21/2: 242-269.
- Quinan, Christine. 2017. Postcolonial Memory and Masculinity in Algeria. *Interventions* 19/1: 17-35.
- Roberts, Hugh. 2003. *The Battlefield Algeria 1988-2002. Studies in a Broken Polity*. London and New York: Verso.
- Salhi, Kamal. 2008. Visualising postcolonial cultural politics in Algeria: from state cinema to cinema d'auteur. *The Journal of North African Studies* 13/4: 441-454.
- Sharpe, Mani. 2015. Representing masculinity in postcolonial Algerian cinema. *The Journal of North African Studies* 20/3: 450-465.
- Shepard, Todd. 2012. "Something Notably Erotic": Politics, "Arab Men", and Sexual Revolution in Post-Decolonization France 1962-1974. *Journal of Modern History* 84: 80-111.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 1988. Can the Subaltern Speak? In *Marxism and the Interpretation of Culture*, edited by Carl Nelson and Lawrence Grossberg, 271-313. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Taleb-Ibrahimi, Khaloua. 2004. Un cas exemplaire de métissage linguistique: les pratiques langagières des jeunes algériens. In *Trames de langues. Usages et métissages linguistiques dans l'histoire du Maghreb*, édité par Jocelyne Dakhlia, 439-454. Paris: Maisonneuve & Larose.
- Tamzali, Wasyla. 1979. *En attendant Omar Gatlato*. Alger: ENAG.

Filmografia citata

- Al-layl taḥāf aš-šams* (La notte teme il sole) di Muṣṭafā Badi'. Algeria 1965. b/n. 180'.
- Aṭ-ṭarīq* (La strada) di Muḥammad Salīm Riyāḍ. Algeria 1968. b/n. 105'.
- Dawriyya nahw aš-šarq* (Pattuglia orientale) di Aḥmad 'L'askarī. Algeria 1972. b/n. 115'.
- Ḥasan Terro* di Muḥammad 'Laḥḍar Amīna. Algeria 1968. b/n. 90'.
- Miṇṭaqa muḥarrama* (Zona proibita) di Aḥmad 'L'allām. Algeria 1972. b/n. 100'.

‘Umar qatalathu ar-ruġla (La virilità ha ucciso ‘Umar) di Mirzaq ‘Alwāš. Algeria 1976. Colore. 80’.

Jolanda Guardi currently teaches Arabic Literature and culture at the University of Macerata. She is the scientific director of the ILA-Arabic Certificate Program and Editor of Barzakh’s Series Translation from Arabic at Jouvence Publishing House. Guardi holds an International PhD in Anthropology from the Universitat Rovira i Virgili of Tarragona. Her research focuses on the dynamics of intellectuals and power especially as deployed in Arabic literature and gender issues and is based on feminist research methodology. Among her latest publications: (2018) Arabic Literary Narratives on Homosexuality. In Achim Rohde, Christina von Braun, Stefanie Schuler-Springorum (eds.), *National Politics and Sexuality in Transregional Perspective*. London and New York: Routledge.