

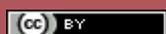
L'anomalia di Gillo Pontecorvo

Sergio Di Lino

Roma, Italia

sergio@cinemavvenire.it

Artículo recibido el 30/06/2015, aceptado el 15/10/2015 y publicado el 15/07/2016



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

RIASSUNTO: Gillo Pontecorvo regista per il quale ogni progetto equivale a ricominciare da zero. Il suo atipico percorso di formazione rispetto alla maggior parte dei cineasti formati con il Neorealismo e affermatosi all'indomani del Dopoguerra. La scarsa attenzione critica e saggistica ricevuta in Italia. La trasversalità dell'opera di Pontecorvo, capace di esplorare orizzonti storici, geografici e antropologici estremamente lontani fra loro, e di dare vita a un autentico "cinema delle nazioni". Cenni biografici, con un'attenzione particolare ai principali progetti non portati a termine tra un film e l'altro.

Parole chiave: Resistenza, Neorealismo, critica, biografia, documentario.

]

ABSTRACT: *Gillo Pontecorvo, a director for which every project is like a new blank sheet start. His unusual professional background, compared with the most part of directors educated in Neorealism and established in the postwar period. The slender critical attention received in Italy. His cross-referred filmography, where he explores historical, geographical and anthropological landscapes that are widely distant, giving rise to an authentic "cinema of nations". Biographical notes, with a specific focus on those projects finally not achieved.*

Keywords: *Resistance, Neorealism, critics, biography, documentary.*

1. DOSSIER PONTECORVO. A dieci anni dalla sua scomparsa e a trentasette dall'uscita del suo ultimo lavoro regolarmente distribuito nelle sale, la figura di Gillo Pontecorvo –e di conseguenza la sua filmografia– rimane una sorta di mistero, o quantomeno di anomalia, all'interno dello spettro della Storia del Cinema Italiano. Una sciarada apparentemente irrisolvibile, che fa pensare al cineasta pisano come a una di quelle figure di magnifici solisti della Settima Arte, per i quali ogni film rappresenta un progetto diverso, quasi una sorta di nuovo esordio, in grado di riazzerare, o quasi, ogni considerazione sui loro lavori precedenti. Abel Gance, Eric Von Stroheim, John Huston, Stanley Kubrick, Bernardo Bertolucci, e pochi altri: per quanto collocati in punti tra loro lontanissimi di un'ideale cartografia della Storia del Cinema, appartengono alla stessa famiglia, quella dei cineasti che riescono a fondere un irredento individualismo con una dimensione umanista altrettanto presente, sia a livello contenutistico che sul piano formale.

Ciò ha una duplice valenza, se si considera il fatto che l'opera di Pontecorvo si colloca all'interno di una stagione, per il cinema italiano, in cui la libertà espressiva e la dimensione autoriale convivevano con un "protocollo di formazione" delle nuove leve di registi estremamente regolare. Viceversa, Pontecorvo ha da subito manifestato una vocazione che oggi definiremmo *multitasking*, ed estemporanea, del tutto consustanziale alla personalità e persino alla biografia del regista, passato dai campi da tennis –era considerato una delle promesse nazionali di tale sport– all'attività come partigiano e infine come giornalista, per poi dedicarsi con passione al documentario militante prima, e al cinema di narrazione dopo. Da un punto di vista puramente anagrafico, Gillo Pontecorvo appartiene alla generazione formata culturalmente e ideologicamente all'ombra della Resistenza e affacciata al "mestiere" del cinema all'indomani della deflagrazione del fenomeno neorealista attraverso sentieri professionali consolidati (l'assistentato in primis, ma anche la scrittura, intesa sia come produzione di sceneggiature sia come esercizio critico-ermeneutico). Sentieri che, salvo alcune sporadiche esperienze giovanili, il regista pisano ha sostanzialmente aggirato, scegliendo un percorso di formazione tanto peculiare quanto ondivago. Non a caso, forse, con gli anni il regista ha operato un progressivo distanziamento, sia sul piano tematico che su quello formale, rispetto ai segni e alle tracce più evidenti di quella autentica stagione-spartiacque rappresentata dalla nascita e dalla rapida consunzione del fenomeno neorealista, cercando un equilibrio il più possibile virtuoso fra spettacolo popolare e afflato ideologico. Teoricamente vicino, anche per una questione di età, alle posizioni formali di Francesco Maselli, Carlo Lizzani, Giuseppe De Santis, Giuliano Montaldo (tutti amici e sodali coi quali Pontecorvo ha condiviso gli esordi e soprattutto la militanza politica, unico autentico vettore di continuità fra un regista e l'altro), Pontecorvo ha in seguito maturato, attraverso un pugno di cortometraggi documentari (prima) e lungometraggi di finzione (dopo), uno stile peculiare, transeunte e contaminato, non immune sia dalle ingerenze apportate dal precipitato linguistico dei generi classici che dalla persistenza della lezione delle avanguardie storiche; dando di fatto luogo a un'ibridazione ossimorica tra posizioni formali antitetiche, e azzerrando, come diretta conseguenza di tale molteplicità, qualsiasi sospetto di maniera o comoda adesione a nostalgiche forme derivate.

L'antica diarchia –vecchia almeno quanto il cinema stesso– fra una vocazione naturalistico-documentaria e un'altra plastico-fabulatoria che da sempre convivono in seno alla Settima Arte, sembra sbriciolarsi al cospetto dell'opera di Gillo Pontecorvo presa nella sua totalità. E se anche lo stesso regista ha fatto spesso professione di discendenza diretta dalla prima istanza, i suoi film sono le testimonianze più vive e incontrovertibili di una feconda oscillazione fra le due estremità, in una sorta di inesausto anelito alla *reductio ad unum*, alla pratica sincretica, alla crasi tra verità e affabulazione. Fra Rossellini ed

Eizenštejn, per citare i due cineasti che –forse non a caso– lo hanno maggiormente influenzato: da un lato lo sguardo indagatore sugli oggetti del reale, dall’altro l’istanza formalizzante. Da una parte della barricata Marlon Brando e il virtuosismo della costruzione performativa della più raffinata scuola attoriale che il cinema –o quantomeno il cinema dei paesi occidentali, quello con cui noi spettatori abbiamo una più immediata familiarità– abbia mai conosciuto; dall’altra il “buon selvaggio” Evaristo Márquez, scovato da Pontecorvo per puro caso e cooptato come deuteragonista di Brando in virtù di una suggestione puramente fisiognomica. Lo stesso Pontecorvo ebbe modo di sintetizzare con queste parole il suo humus referenziale:

Mi considero un figlio tardivo del Neorealismo: sono stato influenzato non tanto dai suoi prodotti, ma dalla sensazione che questo tipo di approccio alla realtà poteva dare. Mi entusiasmava Rossellini per la sua capacità di rendere vero, più vero del reale, quello che toccava. Qualcosa di simile l’ho sentito nel cinema sovietico, Eizenštejn, Pudovkin e soprattutto Dovženko, per la sua straordinaria umanità e dolcezza. Pensavo che il perfetto regista, il regista ideale, avrebbe dovuto avere tre quarti di Rossellini e un quarto di Eizenštejn (Ghirelli, 1978, p. 3).

Queste considerazioni preliminari (che valgono anche come constatazione dell’irriducibilità degli autori sunnominati a meri elementi di palinsesto o *exempla* di categorie preordinate) possono in parte giustificare la contraddittorietà della figura del Gillo Pontecorvo cineasta; e più segnatamente del sistema percettivo e ricettivo che la sua filmografia ha instaurato con il pubblico, soprattutto con la galassia critico-analitica. Tra i registi italiani più apprezzati e soprattutto studiati all’estero, in Italia Pontecorvo è tuttora oggetto, da parte della critica come della storiografia, di una sussiegosa marginalizzazione, come se i suoi lavori fossero già parte integrante di un immaginario condiviso che –a differenza della maggior parte dei cineasti italiani– non ha bisogno di alcun ripensamento o rielaborazione. Gli odierni studi sul cinema italiano continuano a proporre inesauste riletture e riformulazioni ermeneutiche sull’opera di registi dallo statuto autoriale già da tempo assodato e inviolabile; oppure voluttuose rivalutazioni, a volte tardive, che investono di volta in volta i nomi migliori del cosiddetto “cinema civile”, da Francesco Rosi a Elio Petri, da Damiano Damiani al già citato Montaldo, o i protagonisti, grandi o piccoli, del magmatico sottobosco dei generi di profondità, laddove la Commedia all’Italiana e i suoi autori di spicco sono stati già da tempo elevati al *Gotha* della storiografia più nobile. In questi casi, l’analisi sembra essere davvero, freudianamente, interminabile.

Al contrario, nel caso di Gillo Pontecorvo l’attenzione, da parte della critica è –ed è stata– decisamente più marginale. Gli agenti di questa relativizzazione, che nemmeno la morte del cineasta ha finora scalfito in maniera significativa¹, sono perlopiù di natura esogena, e hanno a che fare soprattutto con la problematica collocazione semantica dell’opera pontecorviana, specie se in essa si innestano tutte quelle esperienze che non hanno direttamente a che fare con la regia cinematografica. Detto in altri termini, la questione pare spostarsi dai testi filmici alla percezione diffusa che di essi si è proiettata all’esterno, soprattutto alla luce della loro centralità all’interno di una costellazione di attività e opere “su” e “con” il cinema

¹ Si sottrae al silenzio diffuso il bel documentario, a firma di Mario Canale e Annarosa Morri, dal titolo *Gillo. Le donne, i cavalieri, l’armi e gli amori* (2007), realizzato a circa un anno dalla morte del regista, ed è forse oltremodo significativo che la traccia monografica più incisiva finora dedicata a Pontecorvo sia un film e non un libro: quasi a sottolineare implicitamente la doppia anima del regista, *homo faber* e al tempo stesso attento indagatore delle implicazioni cognitive legate alla prassi cinematografica.

variamente parcellizzate. Nel *mare magnum* della multiforme ed episodica attività professionale del regista, in cui la regia propriamente detta è andata progressivamente diluendosi fino ad assumere una dimensione poco più che incidentale, l'analisi della filmografia del regista è rimasta come bloccata alla critica di impianto ideologico che ne aveva fissato storie, glorie e (alterne) fortune *in medias res*, al momento dell'uscita dei singoli film o con una dilazione relativamente contenuta. O al massimo si era avventurata nei territori della pura forma legata a una supposta etica dello sguardo, come nel caso della famigerata istruttoria vergata da Jacques Rivette, con il tempo divenuta, assieme ai più veementi scritti degli allora giovanissimi Jean-Luc Godard e François Truffaut, archetipo del *brand* critico-polemico dei «Cahiers du Cinéma» nel loro periodo più fervido e incendiario. E se, per quanto riguarda i *case studies* a più ampio respiro, il prototipico *excursus* di Massimo Ghirelli tentava, pur in un contesto di analisi di dimensioni ancora contenute, di proiettare la filmografia pontecorviana (che all'epoca doveva ancora completarsi, per quanto riguarda il *portfolio* dei lungometraggi, dell'ultimo lavoro per le sale, quell'*Ogro* che nella filmografia del volume viene dato "in lavorazione") su territori di lettura anche epistemologica; se il più recente volume di Carlo Celli (2005) –peraltro redatto in inglese e mai tradotto in italiano–, così come quello collettaneo redatto in seno all'Associazione Nazionale Circoli Cinematografici Italiani (AA.VV., 1998), hanno tentato di aggiornare la lettura dell'opera del regista alla luce di più attuali –e forse urgenti– metodologie di analisi, a oggi il lavoro di esplorazione più completo e a modo suo esaustivo della figura di Pontecorvo, quello che ha tenuto conto in maniera più sistematica della costante embricazione che si è giocata, a livello percettivo, fra l'immaginario evocato nei suoi film e l'immagine –pubblica– dell'uomo e del cineasta, risulta essere ancora quello firmato da Irene Bignardi nel 1999: guarda caso una biografia e non uno studio applicato, che sin dalla prima pagina esplicita gli angusti confini entro cui si muove:

Questo non è un libro di cinema né, tantomeno, di critica. È il racconto –fatto in una terza persona sotto cui si nascondono una prima persona che racconta, dimentica, ricostruisce i ricordi di settantanove anni di vita, e una prima persona che ascolta, provoca, chiede– di una storia molto speciale, che si dà il caso sia quella di un signore, Gillo Pontecorvo, che è stato "anche" un grande regista di cinema (Bignardi, 1999, p. 7).

Tuttavia, malgrado i già enunciati assunti di partenza e la presunzione di atipicità del regista, bisogna riconoscere che Gillo Pontecorvo non è mai stato né un apocalittico né un rivoluzionario, pur rimanendo a suo modo un *unicum* nel panorama del cinema italiano. Perché ha realizzato pochi film, solo quando ne ha sentito l'urgenza al di là di ogni ragionevole remora; perché giunto al cinema attraverso un percorso estremamente peculiare, ondivago, sinusoidale, inseguendo suggestioni, ispirazioni, gusti e inclinazioni eteroclitici; perché, in ultima istanza, Pontecorvo ha esplorato paesaggi geografici e umani lontanissimi da quelli più familiari allo spettatore italiano, ricevendo in cambio, a titolo di ricompensa e al tempo stesso di contrappasso, più attenzione all'estero che in patria. Tanto basterebbe per riaprire un ideale –e potenzialmente infinito– "dossier Pontecorvo". Ma non è tutto.

2. STORIE E GEOGRAFIE. Non è soltanto, infatti, la suggestione di un giusto risarcimento, o malintese velleità di giustizia nei confronti di un regista troppo spesso trascurato e solo tardivamente profeta in patria, a motivare l'esistenza di questo dossier. Alla base c'è, innanzitutto, la convinzione che quanto è stato detto e/o scritto in merito a Gillo Pontecorvo e alla sua opera (provando anche a estendere il concetto di opera alle sue attività collaterali a quella principale di autore cinematografico), sia ancora incredibilmente deficitario rispetto a

quanto si è taciuto o sottaciuto, dato per scontato o sottinteso in quanto considerato non pertinente o accantonato perché ritenuto non interessante. Tutto ciò, proviamo ad azzardare, per un semplice motivo: la critica e l'analisi sono fundamentalmente interessate al Gillo Pontecorvo cineasta, al *corpus* della sua opera impressa su celluloido o (al limite) registrata su video, ma questa non può essere in alcun modo scissa dalla transeunte biografia del suo autore, da quelle esperienze che agli occhi di molti appaiono come fatali interferenze dalla sua attività precipua di regista.

Pontecorvo è tra quei cineasti che, senza trascolorare nell'autobiografia confessa e dichiarata, hanno sempre fatto cinema con frammenti della loro vita, nutrendo la propria prassi di autore delle riflessioni che attraversavano la propria parabola esistenziale, riuscendo ad affrancarla –proprio grazie al mezzo cinematografico– dal ripiegamento solipsistico e da una dimensione esclusivamente privata. Tutti i suoi film, dai primissimi documentari ai lungometraggi della maturità e dell'affermazione internazionale, sono scaturiti da un'urgenza personale che si è proiettata su scala collettiva, intercettando suggestioni e inquietudini condivise anche da comunità estranee alla formazione ideologica e culturale del regista. Convergenze miracolose, che a volte sconfinano nella leggenda, come quella delle Black Panthers che si ispirarono alle azioni di guerriglia ritratte in *La battaglia di Algeri*, e nervi scoperti dell'immaginario collettivo, come il presunto indulgere estetizzante al cospetto della morte di *Kapò*, fino ad arrivare ai conflitti etici derivanti dalla rappresentazione del terrorismo in *Ogro*: ogni film di Pontecorvo, almeno da *Kapò* in poi, ha messo in evidenza alcuni dei rimossi più scomodi e dei fantasmi latenti della storia della seconda metà del Ventesimo Secolo.

Dalla barbarie nazista agli anni di piombo, passando per la resa dei conti con il paradigma della cattiva coscienza e dei sensi di colpa occidentali, vale a dire il passato –che negli anni Sessanta, ad alcune latitudini, era ancora il presente– colonialista dell'Europa e degli Stati Uniti, presentati in tutta la loro tragica attualità in *La battaglia di Algeri*, o proiettati à rebours lungo la dorsale della Storia (evidentemente ben poco *magistra vitae*, secondo il regista) in *Queimada*. La sistematicità con cui si reitera una tale aderenza tra il cinema di Pontecorvo e le questioni più delicate della Storia dell'Uomo nel Ventesimo Secolo non sembra incline ad accogliere ipotesi di accidentalità; e se non si tiene conto di questa pervicace convergenza, se non si prende atto dell'unisono con cui l'opera di Gillo Pontecorvo vibra di concerto con i bradisismi della società che lo produce, si omette di considerare uno dei pilastri fondamentali della produzione dell'autore pisano. Il suo cinema attraversa ripetutamente il tempo e lo spazio, li indaga nelle loro peculiarità e soprattutto nei loro interstizi. Non si accontenta di raccontare la Storia, la definisce in quanto insieme di cellule collocate in un universo antropologico dagli estremi accuratamente connotati. Piccole storie di uomini che metonimizzano la grande Storia dell'Uomo, collocate in geografie dalla morfologia (se non topografica, quantomeno simbolica: è il caso, palese e dichiarato, di *Queimada*, e in maniera leggermente più sfumata di *La grande strada azzurra*) descritta come agente primario delle evoluzioni o delle involuzioni dei personaggi. Storie e geografie che si intersecano nel tracciare le coordinate dell'*hic et nunc* di volta in volta preso in esame, con il fine preciso di riverberarsi su scala universale.

Una sorta di nostalgia dell'altrove sembra dunque permeare i film del regista: uno *spleen* che trova l'oggetto affettivo desiderato nel puro, e forse autoreferenziale, desiderio di conoscenza nei confronti dell'uomo preso nella sua totalità e al tempo stesso nelle sue molteplici declinazioni; una persistente curiosità nei confronti dell'altro da sé che diviene l'agente primario di un'esplorazione inesausta. Assecondando una tale prospettiva di lettura, appare ancora più evidente come il cinema di Gillo Pontecorvo fosse ontologicamente votato a evadere dai confini dell'Italia: la ricerca dei volti, delle storie e dei brandelli di

Storia “giusti” per illustrare il proprio punto di vista in una determinata contingenza non poteva aderire alla rigida parcellizzazione dei confini nazionali. Pertanto, se sul piano dell’enunciazione, il cinema di Pontecorvo ha sempre mantenuto una dimensione in qualche modo “locale” (anche se, di volta in volta, localizzata in spazi diversi), le urgenze e le necessità che spingevano il regista a spostare il proprio set da un mondo e da un’epoca all’altro/a denunciavano la ricerca spasmodica dell’esemplare e del rappresentativo, del frammento su cui proiettare il proprio sguardo sull’uomo e sulla Storia nella propria totalità.

Un autentico “cinema delle nazioni”, quello di Pontecorvo, per usare una felice definizione attribuitagli da Elio Girlanda (1998) in un brillante saggio in cui l’autore prende come spunto il volume di Jean-Michel Frodon *La Projection nationale. Cinéma et Nation*: in esso, si descrive il concetto di identità nazionale come un processo complesso e polifonico, nel quale intervengono fattori eteroclitici, da una dimensione cosmogonica (la paratassi degli eventi storici che determinano la definizione di una comunità e il consolidamento della propria identità in un’idea di stato-nazione simile al modello napoleonico) a una immaginaria (data dalla proiezione di un regime fabulatorio individuale su un piano collettivo e condiviso, che obbedisce grossomodo alle regole archetipiche della *fabula*, e che pertanto può essere agevolmente interpretato empaticamente anche dal di fuori della comunità di riferimento). E a ben vedere Pontecorvo non ha fatto altro che riverberare da un contesto storico a un altro, da una latitudine all’altra, il modello dialogico e appunto fabulatorio che sottende un tale processo: raccontando della costruzione –o ricostruzione– di identità sgretolate, di prese di coscienza dei singoli individui in quanto cellule di organismi più grandi e complessi generalmente definiti come classi (sociali), popoli o nazioni.

Dagli scioperi a rovescio del Basso Lazio ai mercatini di Porta Portese, dai canili delle periferie romane alle miniere di zolfo delle Marche, nei primi documentari; dalle fabbriche di Prato di *Giovanna* alle coste del Nord-Est italiano (in realtà riprodotto in Dalmazia) di *La grande strada azzurra*, alle successive e definitive tracimazioni nei molteplici “altrove” del cinema di Pontecorvo: il campo di lavoro nazista di *Kapò*, in primis, e poi la trilogia rivoluzionaria, che viaggia dall’Algeria della guerra civile (*La battaglia di Algeri*) a un immaginario-simbolico protettorato portoghese prima e britannico poi situato nelle Antille (*Queimada*), per arrivare alla fase più acuta dell’antagonismo armato targato ETA in Spagna (*Ogro*). Ogni film un viaggio, una ripartenza, una ricostruzione *ex-novo* di segni, istanze, metafore, analogie, connessioni con l’attualità, la reiterazione quasi rituale di un processo di riscrittura di una realtà peculiare accordata, in maniera quasi musicale, a un canone di racconto universale. Il lavoro di Gillo Pontecorvo si può riassumere così, tenendo presente che dietro quest’asse di (dis)continuità si colloca lo sguardo del regista, mai neutro, sempre partecipe, contaminato a sua volta da una mai sopita empatia nei confronti dei materiali messi in scena.

3. CENNI BIOGRAFICI. E allora, dato che la produzione artistica dell’oggetto di questo dossier non può essere scissa dal suo percorso biografico, prima di addentrarci nell’analisi delle sue opere principali proviamo a fissare le tappe principali della vita di Gillo Pontecorvo. Nato a Pisa il 19 novembre del 1919, quinto di otto figli, per molto tempo Gillo –Gilberto all’anagrafe– venne considerato la classica pecora nera dei Pontecorvo a causa della sua scarsa attitudine verso gli studi intrapresi da quasi tutti i suoi consanguinei. La famiglia Pontecorvo, infatti, era impostata all’interno di un sistema di valori borghesi molto tradizionale, che voleva i figli maschi destinati a un percorso di studi scientifici (il fratello Bruno è stato uno dei più celebri fisici della prima metà del Ventesimo secolo, allievo di Enrico Fermi; un altro fratello, Guido, divenne un apprezzato genetista; d’altronde, il primogenito di Gillo, Ludovico, è tuttora uno degli studiosi più illustri del CERN di

Ginevra, mentre solamente il secondogenito Marco ha seguito le orme del padre ed è un apprezzato direttore della fotografia –con un buon curriculum, tra Cinecittà e Hollywood– e regista di cinema e televisione) e le femmine indirizzate a un’istruzione di matrice umanistica. Suo padre era un industriale del settore tessile, mentre sua madre proveniva da una famiglia di medici, e nel contesto sociale di una cittadina di medie dimensioni, caratterizzata da una qualità della vita e da un tenore economico alquanto sostenuto per l’Italia di inizio secolo, la tradizione familiare non prevedeva che si potesse derogare alle direttive imposte da quest’ultima.

La tendenza all’apostasia familiare manifestata in gioventù venne però compensata da un considerevole sforzo di volontà da parte di Gillo, il quale riuscì a concludere il liceo recuperando due anni in uno solo, iscrivendosi poi alla facoltà di chimica dell’Università di Pisa. Tale impulso a soddisfare le richieste paterne non ebbe però lunga durata, e a soli vent’anni il ragazzo abbandonò definitivamente gli studi scientifici per trasferirsi a Parigi e iscriversi a una scuola di giornalismo. Tale decisione fu probabilmente dettata anche dalla nuova situazione economica della famiglia, che nel 1935 aveva subito un rovescio finanziario causato da un’improvvisa crisi nel settore del cotone; tuttavia, con dei piccoli guadagni ottenuti attraverso una degna carriera di tennista (mai presa realmente sul serio dal diretto interessato, malgrado in molti lo incoraggiassero a coltivare un indubbio talento che lo aveva portato a esibirsi persino nel Teatro dell’Opera del tennis, il prato di Wimbledon), Gillo era riuscito comunque a mantenersi fino all’esodo in terra francese.

Nel 1940 l’esercito tedesco invase la Francia, e Pontecorvo, la cui famiglia era di origine ebraica, si ritrovò all’improvviso nella scomoda condizione di fuggiasco. Insieme alla moglie e compagna di militanza Henriette Niépce, appena sposata, Gillo fuggì dalla capitale francese in sella a un tandem, rifugiandosi a Saint Tropez. Il suo contributo alla Resistenza cominciò con viaggi clandestini in Italia per consegnare materiale di propaganda. Dopo essersi distinto per le sue capacità gestionali, ed essersi iscritto al Partito Comunista Italiano nel 1941, Pontecorvo tornò a vivere in Italia, precisamente a Milano, alla fine del 1942. Da qui all’inizio del 1944 venne costretto alla fuga precipitosa verso Torino, dove prese il comando della brigata d’assalto Eugenio Curiel, col nome di battaglia Barnaba. Finita la guerra, Pontecorvo continuò a dividersi tra Italia e Francia, dove iniziò la collaborazione con l’agenzia Havas (l’odierna France Press), muovendosi allo stesso tempo anche come corrispondente per *Milano Sera* e *Paese Sera*. Nella maggior parte dei suoi lavori l’attenzione fotografica prevaleva decisamente sul testo, denotando già la tendenza verso una predominanza del visivo sul verbale nella rappresentazione dell’evento.

La vera e propria passione per il cinema si manifestò con la visione di *Paisà* di Rossellini nella Salle Pleyel di Parigi, in seguito alla quale Pontecorvo affermò di aver mollato tutto per comprarsi una 16mm e girare dei documentari. Non mancò, durante il soggiorno parigino – durante il quale, da esule, il giovane Gillo ebbe modo di frequentare il fervido sottobosco intellettuale della capitale francese, conoscendo personalità come Pablo Picasso e Jean-Paul Sartre–, anche una estemporanea collaborazione con un altro esule illustre, il documentarista olandese Joris Ivens e una ulteriore esperienza sul set con Yves Allégret. L’esperienza sarà ripetuta in Italia, sul set del film collettivo *L’amore in città*, per il quale Pontecorvo ebbe la possibilità di lavorare come aiuto regista negli episodi diretti da Mario Monicelli e Steno. Ma già durante la parentesi partigiana, Gillo era al seguito della troupe del dramma resistenziale *Il sole sorge ancora* (1946) di Aldo Vergano, pellicola finanziata dall’Associazione Nazionale Partigiani d’Italia, nella quale il futuro regista appare come attore in un piccolo ruolo. Il lavoro presso l’agenzia –cui si aggiunse, dal 1948 al 1950, la condirezione del quindicinale *Pattuglia*, periodico dedicato ai giovani, emanazione italiana della World Federation of Democratic Youth– si interruppe poco dopo, all’incirca quando

girò il suo primo lavoro a carattere in qualche modo professionale, *Missione Timiriazev* nel 1953, incentrato sull'alluvione del Polesine. In precedenza, seguendo un approccio da totale autodidatta, il neoregista –dopo sporadiche esperienze come volontario su alcuni set– aveva già manifestato il proprio interesse precipuo per il mondo del lavoro interessandosi al fenomeno dei cosiddetti scioperi a rovescio del Basso Lazio, sorta di provocazione del sottoproletariato operaio e contadino nei confronti di una classe politica assente e al tempo stesso atto di mutua solidarietà da parte dei lavoratori, così descritto dal politico e intellettuale comunista Pietro Ingrao:

Mi ricordo soprattutto la povertà, la miseria che attanagliava come una crudele morsa quelle popolazioni diseredate, che vivevano aggrappate a un pezzetto di terra tenacemente strappato alla secchezza delle aspre montagne. Oppure –ed erano la stragrande maggioranza– cercavano di sopravvivere offrendo le loro braccia alla zappa e alla vanga nelle terre del grande latifondo assenteista della Pianura Pontina (Pellegri, 2001, p. 20).

Nella prima parte degli anni Cinquanta, Pontecorvo realizzò sei documentari: oltre al già citato *Missione Timiriazev*, *Porta Portese* (su mercanti e frequentatori abituali dell'omonimo mercato romano), *Cani dietro le sbarre* (sempre di ambientazione romana e dedicato al fenomeno del randagismo urbano), *Festa a Castelluccio* (sull'annuale festività del paese umbro), *Gli uomini del marmo* (incentrati sul lavoro degli estrattori delle cave apuane) e *Pane e zolfo* (sulla chiusura delle miniere di zolfo di Ca' Bernardi, nelle Marche, e sulla disoccupazione che tale evento causò presso la popolazione locale). A questi bisogna aggiungere *Il tempo dei lucci*, dedicato a una comunità di pescatori, girato assieme all'amico Giuliano Montaldo ma firmato solo da quest'ultimo. Il passaggio al cinema di finzione arrivò con *Giovanna*, scritto da Franco Solinas, uno dei quattro capitoli che compongono il film collettivo *La rosa dei venti*. L'episodio di Pontecorvo racconta l'occupazione di una fabbrica da parte di alcune operaie, e venne subito accostato alla corrente ancora vitale del Neorealismo.

Da questo punto in poi, e per i prossimi venti anni abbondanti, l'attività precipua e quasi totalizzante di Pontecorvo fu quella di regista: cinque lungometraggi dal 1959 al 1979, attraversati da lunghi periodi di atarassia, figli di quella necessità di parlare attraverso le immagini solo quando riteneva di avere realmente qualcosa da dire che ha sempre caratterizzato le scelte del regista. Di questo corpus centrale, parleremo più estesamente negli articoli successivi. Accanto ai lavori portati a termine, troviamo però una nutrita congerie di progetti abortiti o vagheggiati, soprattutto nel corso degli anni Settanta: all'interno della vasta aneddotica a riguardo, ricorrono soprattutto un film sulla vita di Gesù al quale Pontecorvo lavorò a lungo per poi abbandonare tutto a causa di dissidi insanabili con la produzione anglo-italiana (pare che il regista non volesse recedere dal proposito di ingaggiare un attore non professionista per la parte principale), e una sorta di anti-western sulla storia degli indiani d'America propostogli dall'amico-nemico Marlon Brando, per prepararsi al quale Pontecorvo visse per due settimane nella baracca di una riserva del South Dakota. Tra i progetti accarezzati ci fu anche la realizzazione di *Mr. Klein*, da una sceneggiatura del sodale di sempre Franco Solinas, poi portato sullo schermo da Joseph Losey nel 1976 (e anche in quel caso si parlò di rottura con il regista nel momento in cui Alain Delon fu della partita come attore principale). Anche sul piano della vita privata, il decennio dei Settanta rappresentò per Pontecorvo un periodo di grandi cambiamenti: nel 1972, infatti, il regista convolò a nozze in Campidoglio con la sua seconda moglie Maria Adele Ziino, detta Picci, da cui aveva già avuto due bambini. La ratifica del divorzio dalla precedente consorte era arrivata nel 1970.

L'atarassia creativa di cui sopra divenne una sorta di paralisi nel corso degli anni Ottanta, allorché Pontecorvo, anche a causa delle roventi polemiche seguite, come egli stesso aveva previsto, all'uscita di *Ogro*, si allontanò, più o meno volontariamente, dal cinema. Non si trattò di un ritiro ufficiale dalle scene, quanto piuttosto di un esilio volontario, in cui la maniacale ricerca della "cosa giusta" da raccontare nella maniera giusta, sia dal punto di vista formale che sul piano dell'approccio etico, si radicalizzò al punto da cristallizzarsi in una sorta di intransigenza progettuale che non ammetteva deroghe né compromessi. Emerge, ancora una volta, in una scelta così netta del cinema come valvola di sfogo di un'urgenza espressiva piuttosto che come mero mestiere, quel Pontecorvo cineasta che a ogni film ricomincia da capo, componendo una filmografia fatta di progetti a sé stanti, privi di un reale *continuum* tematico –al di là della già menzionata insistenza sui meccanismi della Storia– ma anche stilistico. Nel corso degli anni Ottanta, il progetto più lungamente coltivato da Pontecorvo fu un *biopic* sull'arcivescovo Óscar Romero, assassinato nel 1980 perché fermo oppositore della dittatura in Salvador. L'esilio volontario dal cinema è spezzato solo da frammentari quanto estemporanei ritorni alla flagrante militanza delle esperienze documentarie giovanili: del 1984, ad esempio, è il commemorativo *L'addio a Enrico Berlinguer*.

Nel 1992 inizia l'ultimo significativo capitolo del percorso professionale di Pontecorvo. Già negli anni precedenti, durante il suo silenzio creativo, che nel frattempo stava poco a poco assumendo i contorni dell'irreversibilità, il regista aveva accettato alcuni incarichi di promotore e organizzatore culturale, ma la proposta di dirigere la Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia lo colse di sorpresa e in parte lo spaventò. Incalzato sia dal mondo del cinema sia da quello della politica, Pontecorvo accettò l'incarico più per spirito di servizio che per reale convinzione, con l'idea di rimmetterlo il prima possibile: rimase invece al timone della Mostra per cinque anni, divenendo uno dei direttori più longevi –prima del più recente ottennato di Marco Müller, già suo collaboratore negli anni trascorsi in Laguna– e rivitalizzando un evento che prima di lui versava in uno stato di totale disinteresse sia da parte del pubblico che degli addetti ai lavori.

Al termine dell'esperienza veneziana, Pontecorvo accettò altri incarichi dirigenziali, nei quali, da uomo abituato a reinventarsi in continuazione, aveva imparato a muoversi con relativa agilità. Significativa fu soprattutto l'esperienza come presidente dell'Ente Cinema, divenuto in seguito Cinecittà Holding. Girò alcuni cortometraggi a soggetto e tornò ancora una volta alla prima passione, quella per il documentario a sfondo politico: c'è anche la sua firma tra le decine di *Un altro mondo è possibile* del 2001, opera collettiva che racconta dall'interno le vicende del G8 di Genova. L'ultima produzione dalla cifra in qualche modo cinematografica (ma non l'ultimo lavoro in assoluto) cui ha preso parte è un progetto dello stesso genere, *Firenze, il nostro domani*, che data 2003, in cui vengono raccontate le quattro giornate del Social Forum Europeo di Firenze, tenutosi dal 6 al 10 novembre 2002. Un breve filmato per l'INPS, datato 2005 e codiretto con il figlio Marco, è l'ultimo lavoro di Gillo Pontecorvo, ormai stanco e pronto a ritirarsi a vita privata: la sua parabola si conclude il 12 ottobre del 2006, responsabile un cuore ormai malandato.

Riferimenti bibliografici:

- AA.VV. (1998). *Gillo Pontecorvo. La dittatura della verità*. Roma: Associazione Nazionale Circoli Cinematografici Italiani.
- Bignardi, I. (1999). *Memorie estorte a uno smemorato. Vita di Gillo Pontecorvo*. Milano: Feltrinelli.
- Celli, C. (2005). *Gillo Pontecorvo. From Resistance to Terrorism*. Lanham: Scarecrow Press.
- Frodon, J.M. (1998). *La Projection nationale. Cinéma et Nation*. Paris: Éditions Odile Jacob.
- Girlanda, E. (1998). Il cinema delle nazioni. In AA.VV. (1998). *Gillo Pontecorvo. La dittatura della verità* (pp. 47-52). Roma: Associazione Nazionale Circoli Cinematografici Italiani.
- Ghirelli, M. (1978). *Gillo Pontecorvo*. Firenze: La Nuova Italia.
- Pellegrini, A. (2001). *Scioperi a rovescio, origine e sviluppo delle lotte per il lavoro 1949-1951*. San Donato Val di Comino: Associazione Turistica Pro Loco.