



ESTUDIOS ITALIANOS

Vol IV, issue 2, julio 2016  
nº 8



**DOSSIER:**  
Storie e geografie  
di Gillo Pontecorvo

## Publicación semestral

### Edita

Asociación Cultural Zibaldone  
C/ Santa Bárbara, 5  
46111, Rocafort – Valencia

ISSN: 2255 - 3576

www.zibaldone.es  
<https://ojs.uv.es/index.php/zibaldone/index>



Los textos publicados en esta revista están - si no se indica lo contrario- bajo una licencia Atribución-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite a su autor y el nombre de esta publicación, ZIBALDONE. ESTUDIOS ITALIANOS. No los utilice con fines comerciales y no haga con ellos obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/deed.es>.

### DIRECTOR / EDITOR

Juan Pérez Andrés. Lic. Filología Anglogermánica e Italiana. Valencia, España

### JEFE DE REDACCIÓN / EXECUTIVE EDITOR

Paolino Nappi. Doctor en Filología. Nápoles, Italia

### SECRETARIA DE REDACCIÓN / MANAGING EDITOR

### CONSEJO DE REDACCIÓN / EDITORIAL BOARD

María Antonia Blat Mir. Lic. Filología Hispánica e Italiana. Valencia, España  
Pere Calonge Domènech. Licenciado en Filología Catalana. Valencia, España  
Sara Garrote Gutiérrez. Licenciada en Filología Hispánica e Italiana. Valencia, España  
Berta González Saavedra. Doctora en Filología Clásica y Lingüística Indoeuropea  
Giorgia Marangon Bacciolo. Dept. Ciencias del Lenguaje. Univ. Córdoba, España  
Ivana Margarese. Doctora en Estudios Culturales. Palermo, Italia  
Juan Francisco Reyes Montero. Licenciado en filología clásica. Univ. Cádiz, España  
Adele Ricciotti. Doctora en Filosofía. Bolonia, Italia  
Juan José Tejero Ramírez. Licenciado en Filología Clásica. Sevilla, España  
Matteo Tomasoni. Lic. en Historia de Europa Contemporánea. Bologna, Italia  
M<sup>a</sup> Natalia Trujillo Rodríguez. Lic. Filología Hispánica, Clásica y Francesa. Univ. La Laguna, España.  
Massimiliano Vellini. Licenciado en Ciencias Políticas. Univ. Pavia, Italia  
Belén Veiga. Licenciada en Filología Italiana. Univ. Valencia, España

### CONSEJO ASESOR / ADVISORY BOARD

María Carreras i Goicoechea, Dept. Traducción e Interpretación, Univ. Bolonia, Italia  
Michele Cometa, Università degli Studi di Palermo, Italia  
Adriana Crolla, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, Argentina  
Juan Carlos De Miguel, Dept. Filología Francesa e Italiana, Univ. Valencia, España  
Paolo Fasoli, Dept. Lenguas Romances, Hunter College, Nueva York, EEUU  
Massimo La Torre, Universidad de Catanzaro, Italia  
Claudia Pelossi, Universidad del Salvador, Argentina  
Paolo Puppa, Università degli Studi di Venezia, Italia  
Gaetano Rametta, Università di Padova, Italia  
Marina Sanfilippo, Dept. Filologías Extranjeras, UNED, Madrid, España  
Giorgio Taffon, Università di Roma Tre, Italia  
Salvo Vaccaro, Università di Palermo, Italia

### ILUSTRADOR

Juan Díaz Almagro

**ZIBALDONE. ESTUDIOS ITALIANOS**  
**vol. IV, issue 2, julio 2016**

4 *L'anomalia di Gillo Pontecorvo*, Sergio DI LINO (curatore)

**DOSSIER: STORIE E GEOGRAFIE DI GILLO PONTECORVO**

- 15 Alessio PALMA  
Storia di una ragazza. *Giovanna*
- 23 Paolino NAPPI  
Uomini e isole. *La grande strada azzurra*
- 32 Sergio DI LINO  
Le pieghe della storia. *Kapò, La battaglia di Algeri, Ogro*
- 56 Pietro LIBERATI  
I meccanismi del potere. *Queimada*
- 67 Roberto DONATI  
La Mostra di Venezia prima, durante e dopo Pontecorvo
- 82 Sergio *Di Lino*  
Il codice Pontecorvo

**PICCOLO ZIBALDONE**

- 90 Franco ZANGRILLI  
Tommaso Pincio y el mundo de papel
- 106 Franco ZANGRILLI  
Entrevista al narrador Tommaso Pincio
- 111 Adele RICCIOTTI  
Un confronto tra Elena Ferrante e Anna Maria Ortese: la città di Napoli,  
la fuga, l'identità

**TRADUCCIONES**

- Antonio FOGAZZARO:  
123 Una idea de Ermes Torranza  
136 Fedele

## L'anomalia di Gillo Pontecorvo

---

Sergio Di Lino

Roma, Italia

[sergio@cinemavvenire.it](mailto: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 affermati 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 significativa<sup>1</sup>, 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

<sup>1</sup> 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.

## Storia di una ragazza. Giovanna

---

Alessio Palma

Roma, Italia

palmalessio@gmail.com

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:** Il primo mediometraggio di Gillo Pontecorvo, dopo un apprendistato fatto di documentari, è un lavoro inizialmente incluso nel film collettivo *La rosa dei venti*, dedicato alla condizione femminile in alcuni dei principali paesi europei e commissionato dalla Woman's International Democratic Federation. Malgrado i tagli imposti dalla produzione, si intravedono i primi segni caratteristici del cinema di Pontecorvo, in particolare l'afflato politico e la dimensione polifonica del racconto. Le vicende dell'operaia Giovanna e delle sue colleghe, in lotta contro i licenziamenti di massa voluti dal proprietario della fabbrica presso cui lavorano. Lo stile, tra superamento del Neorealismo e influenze delle avanguardie sovietiche.

**Parole chiave:** Esordio, mediometraggio, sciopero, condizione femminile, avanguardie sovietiche.

]

**ABSTRACT:** *The first Gillo Pontecorvo's medium-length film, after his apprenticeship as documentary maker, is a work initially included within the collective film Die Windrose, focused on women's condition in some of the major European countries and commissioned by Woman's International Democratic Federation. Despite the cuts imposed during the production, the first Pontecorvo's cinema hallmarks can be already pointed out; specifically, the political inspiration and the storytelling's polyphonic dimension. The story of Giovanna, a factory worker, and her coworkers, struggling against the collective dismissal disposed by their company's governance. Style, between Neorealism trespassing and Soviet avant-garde influences.*

**Keywords:** *Debut, medium-length film, strike, women's condition, Soviet avant-garde.*



Gillo Pontecorvo ha già realizzato sei opere a carattere documentario prima che prenda forma il progetto di *Giovanna* (1956). Una palestra, quella della non-fiction, cominciata per il regista pisano sotto l'egida di Joris Ivens e comune a tanti esordienti italiani tra gli anni Quaranta e Cinquanta, da Florestano Vancini a Michelangelo Antonioni, da Luigi Comencini a Dino Risi, che proprio attraverso la pratica documentaria affineranno il proprio stile in vista dell'esordio ufficiale nel lungometraggio. Il film, che inaugura la lunga collaborazione tra Pontecorvo e Franco Solinas, rappresenta, sia pur in parte, uno iato rispetto a quel modello di rappresentazione della realtà e una puntuale fotografia di un momento di decisivo affrancamento dalla scuola neorealista, cui pure la critica francese ricondusse il film all'indomani della presentazione alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia del 1956.

L'origine di questo mediometraggio, che racconta l'occupazione di una fabbrica tessile da parte di un centinaio di operaie, alcune delle quali a rischio di licenziamento, risale al 1954, quando a Berlino si svolse una riunione tra la Woman's International Democratic Federation e il Documentary Filmstudio della DEFA per discutere la realizzazione di un film collettivo, *La rosa dei venti* (*Die Windrose*, 1958), focalizzato sulla questione femminile e comprendente, nelle intenzioni dei promotori, cinque film ambientati in cinque diversi paesi (Francia, Brasile, Cina, Unione Sovietica, Italia). Ivens, che aveva già realizzato un'operazione analoga con *Il canto dei fiumi* (*Das Lied der Ströme*, 1954), film girato in prossimità dei fiumi più importanti dei cinque continenti a testimonianza del lavoro che vi si svolgeva, prese parte al convegno diventando il supervisore artistico della produzione, presto affiancato da Alberto Cavalcanti (che inizialmente avrebbe dovuto dirigere l'episodio brasiliano, poi passato ad Alex Viany) in qualità di coordinatore. Fu proprio quest'ultimo a pensare a Pontecorvo per l'episodio italiano: il regista aderì all'incontro con gli altri quattro colleghi (oltre a Viany, vi erano Yannick Bellon per la Francia, Aleksej Gerassimov per l'URSS e Wu Kuo-yin per la Cina), svoltosi nella primavera del 1954, e le riprese partirono, con un certo ritardo dovuto principalmente alle difficoltà di ricerca degli interpreti, nell'autunno 1955 nei dintorni di Prato, dove la storia è ambientata.

Il film venne tagliato di circa un quarto d'ora al momento del suo inserimento nel palinsesto del collettaneo *La rosa dei venti*, con danno irrimediabile per il suo equilibrio. Inoltre *La rosa dei venti* subì una sorta di embargo distributivo a causa dell'ingerenza del governo dell'URSS, che ritenne il segmento di Gerassimov troppo distante dalle dottrine di partito e di fatto bloccò la diffusione del film. *Giovanna* ha comunque avuto modo di circolare, seppur in modo sporadico, nella sua durata ufficiale di trentasei minuti: prima, come si è già accennato, alla XIX Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, poi in varie manifestazioni politico-sindacali, quindi nel 1984 nel corso del Festival EuropaCinema a Rimini, fino al restauro della pellicola nel 2001 realizzato grazie agli sforzi congiunti dell'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico e della Filtea, il sindacato tessili della CGIL.



A detta di tutti coloro che vi hanno collaborato, *Giovanna* è un'opera frutto del lavoro collettivo di giovani cineasti legati da amicizia e stima reciproca, e uno di quei casi in cui la ristrettezza di budget e di location va a vantaggio della libertà espressiva e di un sereno clima di riprese<sup>1</sup>. Nello scorrere i crediti non si può fare a meno di notare come siano coinvolti nel progetto diversi nomi che di lì a qualche anno esordiranno in proprio, lasciando un segno nella storia del cinema italiano con carriere più o meno fortunate: direttore di produzione è Giuliano Montaldo, come aiuto registi figurano Franco Giraldi e Mario Caiano, Erico Menczer esordisce qui come direttore della fotografia prima delle collaborazioni più disparate<sup>2</sup>, Bruno Mattei è assistente al montaggio. Produce la Tirrenica Film di Giuliani G. De Negri, figura d'altri tempi di produttore impegnato politicamente, capace di scelte coraggiose: stringerà un lungo sodalizio con i Taviani e finanzierà alcuni dei più emblematici film contestatari del nostro cinema, come quelli di Maurizio Ponzi e Andrea Frezza.

Corale è anche il film, a dispetto di un titolo fuorviante che accentra l'attenzione su un solo personaggio. Pontecorvo ha più volte dichiarato di aver fatto "un film femminista *ante litteram*" (Bignardi, 1999, p. 86), e se ciò appare vero è perché in *Giovanna* la coscienza di classe e l'impegno di lotta, in quegli anni Cinquanta segnati dalla dura repressione anticomunista e antioperaia personificata dal "ministro di polizia" Mario Scelba, passano come un filo invisibile tra tutte le operaie, cementandole nel fare fronte contro i licenziamenti. In questo modo manca un unico centro morale attorno al quale ruotano come satelliti gli altri personaggi, anche se ciò non evita del tutto il rischio del trattamento martirizzante e compassionevole cui una figura come quella della giovane protagonista induce. C'è infatti almeno una donna di peso pari a quello di Giovanna nell'economia del film: Armida, operaia con quattro figli a carico, che dell'occupazione è la più fervente sostenitrice. È il contraltare di Giovanna (la cui interprete si chiama, ironia della sorte, Armida Gianassi), combattiva e *pasionaria* quanto l'altra è in apparenza dimessa e poco convinta. In qualità di portavoce, è la prima a rispondere al direttore, a tacciare di vigliaccheria le compagne più renitenti, a mantenere, sia pure a distanza, l'autorità sul proprio nucleo familiare. Non a caso il regista le dedica per ben due volte la scelta stilistica più peculiare del film: dopo trentaquattro giorni di resistenza, Armida cede al ricatto del suo datore di lavoro che le assicura la riassunzione in cambio dell'abbandono della lotta, rinunciando così a continuare l'occupazione; girandosi per l'ultima volta verso le compagne l'obiettivo blocca il suo volto in un disperato fermo immagine, replicato poco più avanti quando la donna raggiunge i suoi figli che l'aspettavano fuori dalla fabbrica. La scena è organizzata in modo esemplare: dall'inquadratura dall'alto delle operaie riunite nel cortile della fabbrica parte un leggero zoom in avanti, sufficiente a spostare l'attenzione sulla dissidente; immediatamente si passa al primo piano di Armida, il cui controcampo è una breve panoramica verso destra a mostrare lo schieramento delle sue colleghe che ora formano un muro e sui cui volti si legge la rabbia per l'abbandono della loro *leader*. È un momento molto duro e anche sorprendente per lo spettatore, data la perentorietà del

<sup>1</sup> Pontecorvo ha ricordato: "Tutti debuttanti, disposti a lavorare per pochi soldi... Era una troupe piccola, compatta. Le maestranze ricevevano la paga minima sindacale. Si respirava un clima di entusiasmo, di allegria. Quando ho girato *Queimada*, la troupe era composta da ottanta persone, e fu un disastro, per i pettegolezzi e i litigi. Per *Giovanna*, invece, si trattava di una specie di troupe d'assalto, di *commandos*" (Medici, 2002, p. 134).

<sup>2</sup> In circa quarant'anni di carriera e oltre settanta tra film per il grande schermo e lavori per la televisione, Menczer ha collaborato con cineasti quali Luciano Salce (il regista con cui ha stabilito il sodalizio più numericamente ingente e duraturo), Carlo Lizzani, Giuliano Montaldo, Paolo e Vittorio Taviani, Lucio Fulci, Dino Risi, Dario Argento, Marco Bellocchio, Fernando Di Leo, Pupi Avati.

fotogramma fisso cui lo stile del film non ha minimamente preparato sino a quel momento. E malgrado il gesto di Armida sia sconcertante per le lavoratrici, che rispondono stringendosi ancora più compatte a difesa dei propri diritti, qui non vi è giudizio ma forse il più sincero momento di *pietas* del film: il *freeze frame* è attonito, non implacabile. Ben diversa è la scena della precedente diserzione, quella di Elena, una novella sposa desiderosa di riabbracciare il marito: una volta scavalcato il muro di cinta, un camera-car la segue nella fuga mentre le compagne affacciate le inveiscono contro dandole della crumira, ma è sull'inquadratura del gruppo che si chiude la sequenza. Qui la macchina da presa di Pontecorvo sembra non avere dubbi sulla posizione da assumere, liquidando essa stessa l'episodio come secondario, un'infatuazione incapace di compromettere un lavoro collettivo di ben più ampia portata.

Anche se è proprio Giovanna, il giorno della comunicazione delle epurazioni, a strappare il foglio di proscrizione e a varcare il cancello alla testa delle altre, la sua fermezza maturerà più lentamente rispetto ad Armida e Teresa, l'altra presenza forte del gruppo. E Pontecorvo sottolinea questo senso di inadeguatezza (rispetto a una ragazza che è comunque più giovane della maggior parte delle operaie) inquadrandola spesso in disparte, isolata dalle altre che si muovono come uno sciame, cogliendone i sussulti d'incertezza come nel dubbio se chiudere a chiave il cancello della fabbrica o fuggire via, talvolta imprigionandola in inquadrature forti, nette, accuratamente composte, come quella iniziale che la incornicia addossata ai vetri della finestra. Ma anche una scelta in teoria significativa, quella di utilizzare la sua voce fuori campo per dare unità alla vicenda, viene curiosamente depotenziata dal regista che se ne serve con una funzione espressiva molto precisa, sempre connotativa del personaggio: l'utilizzo della *voice over* è parco ma, soprattutto, la voce di Giovanna è atona, distaccata ("Io soltanto ero tranquilla. Tanto tranquilla da vergognarmene", dice riferendosi all'attesa per la lista dei licenziamenti), il contrario di quello che ci si aspetterebbe da chi sta raccontando la propria insubordinazione alla grettezza del potere. È quindi un elemento psicologico più che un espediente narrativo, anche se di volta in volta scandisce gli scarti temporali di un racconto che copre circa trenta giorni in poco più di mezz'ora, ragion per cui le ellissi, che nel film sono quattro<sup>3</sup>, devono essere segnalate con chiarezza allo spettatore.

Certamente Giovanna è al centro di un conflitto esplicitato fin dall'*incipit*, quello con il marito, operaio comunista ma diffidente delle capacità organizzative femminili, tanto da esortare la moglie a non aderire all'occupazione (tanto più che Giovanna non è tra le escluse dalla direzione). Eppure questo scontro appare oggi meno significativo di quanto si pensi<sup>4</sup> in rapporto al "femminismo" del film, a causa di una certa schematicità nell'approccio che non evita una soluzione in fondo facile, equiparabile al più classico dei lieto fine: Antonio riconsidera Giovanna quando lei ottiene da un circolo ricreativo poco distante dalla fabbrica l'allaccio per la corrente elettrica che era stata fatta saltare in modo da impedire alle donne il regolare svolgimento del lavoro durante l'occupazione. Molto più interessanti e rivelatrici, in chiave di sguardo sociologico sul rapporto tra i sessi, sono le sequenze delle visite degli uomini alle donne che si trovano all'interno dello stabilimento. Qui Pontecorvo e Solinas, giocando su svariati registri, dal patetico (il marito di Adele che non riesce a trovare un lavoro) al leggero (le raccomandazioni materne delle donne sulle faccende domestiche), evidenziano il rapporto di dipendenza tra maschi e femmine, risolto tutto a svantaggio dei

<sup>3</sup> Dal primo giorno si passa al settimo, quindi al diciottesimo, al venticinquesimo e all'ultimo, il trentaquattresimo.

<sup>4</sup> "Nel cinema di Pontecorvo l'antistoria è il peccato originale dell'uomo [...]. Già nel mediometraggio *Giovanna* (1956) il marito della protagonista che occupa la fabbrica per opporsi ai licenziamenti è l'antistoria, e la sua redenzione è il pur tardivo comprendere il significato del gesto della moglie" (Natta, 1998, p. 64).

primi, dei quali viene implicitamente sottolineato il carattere parassitario<sup>5</sup>. Queste scene sono tra le più riuscite del film anche dal punto di vista espressivo, poiché Pontecorvo rende perfettamente il senso dello spazio con un'alternanza pressoché paritaria di inquadrature all'interno e all'esterno della fabbrica. Il regista utilizza molteplici punti di vista: la tradizionale alternanza di campo/controcampo nei dialoghi è rispettata, ma altrettanto utilizzati sono totali (magari da prospettive insolite, laterali) e inquadrature oggettive dalla composizione attenta (le operaie al balcone inquadrato frontalmente con il comignolo che spicca sullo sfondo e i lunghi cornicioni a fungere da punti di fuga). *Giovanna* è un film di sintesi tra due istanze<sup>6</sup>, l'una documentaria e l'altra attenta alle esigenze del racconto popolare, un ibrido riproposto nel primo lungometraggio del regista, *La grande strada azzurra* (1957) tratto da un romanzo di Solinas, *Squarciò*, fusione di melodramma e documentario etnografico, e i cui echi giungono sino a *Kapò* (1960), prima che il cinema del regista sterzi verso forme di rappresentazione più articolate. In estrema sintesi, si ritrova, già in questa prova d'esordio, l'esigenza pontecorviana di "tradurre interamente la materia ideologica in materia narrativa" (Miccichè, 1995, p. 116).



Pontecorvo non ha mai fatto mistero della sua ammirazione per i grandi cineasti sovietici<sup>7</sup>, ed è con tutta probabilità da qui che deriva la tendenza a far risaltare le figure riprendendole leggermente dal basso: non solo i personaggi, ma anche gli elementi architettonici. Era d'altronde un'illustrazione dell'epica quotidiana non nuova nel cinema italiano; basti pensare alla complessità visiva e alla coesistenza di elementi eterogenei nei film di Giuseppe De Santis (*Riso amaro*, 1949, e *Non c'è pace tra gli ulivi*, 1950) o Pietro Germi (*In nome*

*della legge*, 1949), anch'essi prodighi di rimandi stilistici alla stagione del realismo socialista, e nella quale anche Pontecorvo, più modestamente, s'inserisce.

Il taglio narrativo è comunque secco, anche in prossimità del melodramma, e la padronanza registica si dà delle regole precise. Basta un carrello in avanti per creare enfasi (*Giovanna* sulla soglia di casa subito dopo aver salutato il marito), e la macchina da presa mantiene un'attenzione costante ai tempi e alle necessità del racconto, anche quando azzarda soluzioni esplorative del perimetro visivo: il piano sequenza che passa in rassegna le attività ricreative delle donne in una pausa del lavoro è breve, spezzato dall'arrivo imprevisto del furgoncino con il megafono e dal conseguente cambio di scena.

*Giovanna* non è un film a tesi, a partire dal dato più evidente: non sappiamo se il sacrificio delle operaie verrà premiato. Sull'inquadratura finale la voce della protagonista ci informa solo che "nessuna avrebbe più abbandonato la lotta, ormai". Di certo quello di Giovanna Brignetti è un percorso di crescita che culmina con il raggiungimento di una sorta

<sup>5</sup> Con l'eccezione delle giovani generazioni, incarnate nel vitalismo dei quattro figli di Armida. Non a caso, il più piccolo tra loro sarà l'unico a procurarsi, con un raggio, due filoni di pane malgrado il padrone del negozio non faccia più credito ai familiari delle donne.

<sup>6</sup> Nota con acutezza Masoni: "Il purissimo stile neorealista di cui scrissero i francesi, poi, si misura fino in fondo con le suggestioni del Dopoguerra, ma trova una fisionomia ideologica originale; scopre cioè una sorta di equidistanza fra le due principali mediazioni estetiche che il Neorealismo aveva contemplato: la letteratura e il melodramma" (Masoni, 2000, p. 61).

<sup>7</sup> Cfr. l'introduzione al presente dossier.

di prestigio sociale all'interno della propria cerchia, prima ancora che con un rovesciamento dell'egemonia maschile. Evitando il manicheismo, il regista mostra anzi l'impeto di generosità degli uomini del circolo ricreativo, i quali si prodigano per riattivare i contatti elettrici e fornire regolarmente il cibo alle operaie tessili.

Né gli sceneggiatori caricano i toni nel ritrarre il potere: il direttore della fabbrica è in fondo un pacioso uomo senza qualità, la cui meschinità si esercita solo nel momento in cui cerca di mettere le donne le une contro le altre spingendole a tradire la causa<sup>8</sup>. Un'altra figura istituzionale, il commendatore, resta addirittura senza volto, nonostante venga nominato per due volte. E il corpo di polizia è composto da sprovveduti senza traccia di brutalità o cattiveria, che si limitano a eseguire con misura e persino umanità gli ordini provenienti dall'alto, quando si tratta di bloccare agli uomini la strada che porta ai cancelli della fabbrica. Segno che la veemenza del discorso politico di Pontecorvo e Solinas, pur nell'infuocata temperie delle lotte di classe nella nuova società industriale italiana, viene compresa in un disegno il più possibile umanista.

<sup>8</sup> Questa scena è stata l'unica a subire un intervento censorio. La battuta pronunciata da Giovanna: "Vigliacco, vigliacco, vuol metterci l'una contro l'altra", è stata cambiata per ordine dell'Ufficio Censura in: "Guardalo, vuol metterci l'una contro l'altra".

**Riferimenti bibliografici:**

- Bignardi, I. (1999). *Memorie estorte a uno smemorato. Vita di Gillo Pontecorvo*. Milano: Feltrinelli.
- Masoni, T. (2000). Flashback: Giovanna di Gillo Pontecorvo. *Cineforum*, 418(1), 60.
- Medici, A. (2002). *Giovanna. Storia di un film e del suo restauro*. Roma: Ediesse.
- Miccichè, L. (1995). *Cinema italiano: gli anni '60 e oltre*. Venezia: Marsilio.
- Natta, E. (1998). Gillo Pontecorvo tra storia e antistoria. In AA.VV. (1998). *Gillo Pontecorvo. La dittatura della verità* (pp. 63-65). Roma: Associazione Nazionale Circoli Cinematografici Italiani.

## Uomini e isole. La grande strada azzurra

---

Paolino Nappi

Valencia, España  
paolino.nappi@zibaldone.es

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:** L'esordio di Gillo Pontecorvo nel lungometraggio è l'adattamento del romanzo breve *Squarciò* di Franco Solinas, incentrato sulle vicende di un pescatore solitario che usa le bombe anziché le reti, rischiando ogni giorno la vita. Dopo il primo approccio avvenuto con *Giovanna*, si definisce il rapporto tra il regista e il suo storico sceneggiatore. Qualche problema di casting: gli attori non soddisfano Pontecorvo, in quanto scarsamente aderenti alle fisionomie dei personaggi. L'importanza del paesaggio marino nella costruzione della messa in scena. L'uso espressivo del sonoro. Il significato politico: individualismo contro collettivizzazione del lavoro.

**Parole chiave:** Lungometraggio, romanzo, Franco Solinas, paesaggio marino, individualismo.

]

**ABSTRACT:** *Gillo Pontecorvo's feature breakthrough is the adaptation of Franco Solinas' short novel Squarciò, focused on the life of a lonely fisherman who uses bombs as well as fishnets, endangering his life every day. After the first approach with Giovanna, the relationship between the director and his customary screenwriter sharpens. Some casting issue: the actors do not satisfy Pontecorvo, because their physiognomy doesn't match with those of the characters. The importance of sea landscape into the mise-en-scene's building. The expressive use of sound. The political meaning: individualism against work's collectivization.*

**Keywords:** *Feature film, novel, Franco Solinas, sea landscape, individualism.*



Per un Gillo Pontecorvo ormai trentottenne l'esordio nel cinema che conta davvero, quello del lungometraggio di finzione, dopo i numerosi corti e l'*exploit* per molti versi straordinario e produttivamente eterodosso di *Giovanna*, avviene nel 1957 con *La grande strada azzurra*. È questo –quasi necessariamente, verrebbe da dire, viste le ambizioni e il “perfezionismo patologico” (definizione di Giuliano Montaldo contenuta in Bignardi, 1999, p. 87) del debuttante e le condizioni contrattuali più o meno mortificanti che si accompagnano, allora come oggi, a un debutto sul grande schermo–, un film di dolorosi compromessi. Lo stesso Pontecorvo non ha mai nascosto la propria insoddisfazione per un'opera che a suo giudizio nacque male, pesantemente influenzata, come ha raccontato in diverse occasioni<sup>1</sup>, da una produzione più attenta a intercettare i favori di un pubblico ormai avvezzo alle commedie e ai drammi stemperati nel colore locale del cosiddetto Neorealismo rosa, che a concedere libertà di espressione a un nuovo e promettente autore. Nei ricordi del regista l'esperienza delle riprese fu dunque vissuta con l'amore che sempre si accompagna alla nascita del primogenito e la rabbia di avere le mani legate, di non poter fare del tutto propria la tanto sospirata opera prima.

Pontecorvo, legato a un'idea di cinema appassionatamente memore del realismo senza edulcorazioni di Rossellini, riteneva ad esempio irrinunciabile l'esigenza di girare in bianco e nero: la produzione, per tutta risposta, gli impose un meno drammatico Ferraniacolor (cui l'ottimo Mario Montuori riuscì però a conferire tonalità morbide e al contempo una certa forza plastica). Non meno importante la questione degli attori. La presenza di due pur bravi interpreti come Yves Montand e Alida Valli non corrispondeva certo alla stringente necessità di adesione alla realtà di Pontecorvo, un regista che, come d'altronde dimostreranno le opere successive, amava filmare facce autentiche prima ancora che attori e personaggi. Se l'attore italo-francese non è del tutto fuori parte, per quanto sembrasse “appena uscito da un *tabarin*” (Ghirelli, 1978, p. 42), Valli, su cui il ruolo della contessa di *Senso* pesava ancora come uno splendido sigillo e la cui prova proletaria ne *Il grido* antonioniano non aveva convinto tutti, appariva di una bellezza un po' troppo raffinata e aristocratica per essere davvero credibile nelle vesti umili della moglie di un pescatore. A questo si aggiungano i tempi stringenti da rispettare (due mesi e mezzo per le riprese), il budget limitato e un contratto contrario a ogni elementare concetto di autorialità: è sempre la voce di Gillo a ricordare una clausola che gli imponeva, qualora fosse stato richiesto dalla produzione, di firmare con uno pseudonimo o di nominare una terza persona che apparisse come regista del film. Insomma, le condizioni erano quelle tipiche di un'opera prima, e l'intransigente nonché indeciso regista avrebbe finito per rifiutare l'offerta del produttore Maleno Malenotti, se non fosse stato opportunamente incoraggiato dallo sceneggiatore Franco Solinas e dagli altri amici: ciò che contava davvero, sostenevano questi, era l'opportunità di debuttare e, soprattutto, non precludersi la possibilità di continuare a lavorare. Saggiamente Gillo, seppure *obtorto collo*, finì per accettare.

La sceneggiatura del film (che nei titoli di testa appare firmata da Solinas “in collaborazione con Ennio De Concini e Gillo Pontecorvo”) adattava il romanzo breve *Squarciò*, che lo stesso Solinas pubblicò nel 1956 presso l'editore Feltrinelli (2001). Il lavoro della stesura del copione (è sempre Pontecorvo a ricordarlo) si svolse in maniera piuttosto peculiare, tra la comune di via Massaciuccoli, dove Pontecorvo viveva assieme ad amici e colleghi, e l'appartamento di Solinas in viale Marconi: il mattino regista e scrittore discutevano ogni particolare, ogni minima sfumatura dei dialoghi; la sera Solinas scriveva in solitudine le scene per sottoporle, il giorno dopo, al vaglio del regista. Alla lettura, rispetto a

<sup>1</sup> Cfr. questi giudizi laconici del cineasta: “Lo trovo un film di maniera, un po' oleografico, con troppi sentimenti e troppi luoghi comuni” (Letizia, 2004, p. 104); “Il risultato fu mediocre, ma l'esperienza importante” (Ghirelli, 1978, p. 13).

ciò che si era concordato, afferma Pontecorvo, “c’era sempre qualcosa di nuovo che ti suggestionava o spesso ti riempiva di ammirazione per la sua fantasia” (in Bignardi, 1999, p. 91). La collaborazione tra il regista e lo sceneggiatore sardo era cominciata, come sappiamo, con *Giovanna*, e sarebbe arrivata fino a *Queimada*. Certo, è difficile sopravvalutare l’importanza del ruolo di Solinas nel cinema pontecorviano, e ancor meno è possibile sminuire il suo apporto personale in occasione dell’esordio del regista, sia in termini strettamente artistici, sia, come accennato, per il fondamentale sostegno psicologico. D’altronde, l’ammirazione di Pontecorvo per Solinas, mai disgiunta da un’amicizia sincera e caratterizzata da fertili disaccordi, era a dir poco incondizionata. *Giovanna* e *La grande strada azzurra* segnarono l’inizio e il consolidamento di un sodalizio e di un’amicizia che si sarebbero rivelate preziose e uniche nel panorama del cinema italiano, e non solo.

Terminato lo *script*, i due autori si misero alla ricerca di finanziatori. Fortuna volle che l’ex ala destra del Pisa Maleno Malenotti, dunque un conterraneo di Pontecorvo, divenuto produttore, aveva appena letto con favore le recensioni di *Giovanna*: fu lui a farsi carico della produzione del film. *La grande strada azzurra* è spesso ricordato come la prima coproduzione italiana con la Jugoslavia. Le società e i paesi coinvolti furono effettivamente quattro: la GE.SI. di Roma, la Play Art di Parigi, la Eichberg Film di Monaco di Baviera e la slovena Triglav Film di Lubiana.



Le riprese degli esterni (per gli interni si utilizzarono gli studi della Titanus) vennero realizzate proprio sulle coste della Jugoslavia (precisamente in Dalmazia, tra Fiume e Parenzo): lì sarebbe tornato Pontecorvo e la sua troupe due anni dopo per girare *Kapò*. I nomi dei collaboratori sono di prima grandezza: a parte il già menzionato direttore della fotografia Mario Montuori (già assistente del padre Carlo, operatore di *Ladri di biciclette*, e poi collaboratore di Alberto Lattuada per un film importante come *Il cappotto*), figurano l’operatore alla macchina Alfio Contini (di lì a qualche anno anche lui direttore della fotografia tra i più affermati), il montatore Eraldo Da Roma (uno dei tanti nomi di assoluto spicco tra i tecnici del cinema italiano), lo scenografo Piero Gherardi (forse il più importante *art director* italiano), l’autore del bello e struggente *score* musicale Carlo Franci (ma ovviamente la collaborazione dello stesso Pontecorvo non è da escludersi); assistente alla regia è l’amico Giuliano Montaldo, che ricoprirà questo ruolo anche per i due film successivi. Se si considera, poi, il cast artistico (accanto ai due protagonisti, troviamo Francisco Rabal, Umberto Spadaro, il giovane Mario Girotti, Federica Ranchi e il piccolo Ronaldino, all’epoca salutato da qualche critico come una giovane promessa), anche sulla carta l’esordio pontecorviano non sfigura affatto accanto a quelli di altri nomi e titoli coevi, ad esempio Valerio Zurlini con *Le ragazze di San Frediano*, Antonio Pietrangeli con *Il sole negli occhi*, il più giovane Francesco Maselli con *Gli sbandati*.

“È il tempo migliore per pescare. Di settembre i pesci abbandonano i grandi fondali e si avvicinano alla costa dove l’acqua è ancora tiepida e le alghe sono tenere e dolci”. Così inizia *La grande strada azzurra*, e così iniziava il romanzo *Squarciò*. Quella che ascoltiamo è la voce di Salvatore Balzano, detto appunto Squarciò, che pesca con le bombe rischiando in mare, ogni giorno, la vita e la libertà. Se nel racconto di Solinas lo sfondo geografico dell’azione è rappresentato dalla sua Sardegna, nel film rimane piuttosto indefinito (a un certo punto si fa riferimento a un toponimo, Naviglio di Monfalcone, che potrebbe farci pensare alle coste del Nord-Est d’Italia: ad ogni modo, questo rimarrà l’unico lungometraggio di Pontecorvo ambientato in patria). Gli amici di infanzia di Squarciò,

Salvatore e Gaspare, hanno preso due strade divergenti: il primo pesca con le reti, guadagnandosi quel poco che può senza infrangere la legge; l'altro "si è arruolato in Finanza, ha una divisa e uno stipendio dello Stato", e ciò fa di lui il diretto antagonista dei pescatori di frodo. Squarciò ha fatto una scelta di vita estrema contro il nemico di tutti, la miseria: pescare con le reti non è sufficiente per sopravvivere e serve solo a ingrassare Natale, il grossista del paese e l'unico a possedere un frigorifero. In fin dei conti, pensa Squarciò, ognuno fa il mestiere che si sente di fare e lui sembra felice: ha una moglie innamorata, Rosetta, e tre figli, la bella adolescente Diana, e due maschi, Tonino e Bore, suoi compagni di pesca e ammiratori adoranti del padre. Gli altri pescatori dell'isola, capitanati da Salvatore, vogliono riunirsi in una cooperativa e comprare un frigorifero, ma Squarciò è un individualista irriducibile, cocciutamente risoluto a far parte per sé stesso. La sua scelta di vita, autarchica e anarchica, finirà per portarlo alla sconfitta, non senza aver prima coinvolto nella disfatta un povero minatore disoccupato, Domenico, legato sentimentalmente a Diana, il quale, vistosi costretto a vendere a Squarciò dell'esplosivo sottratto alla cava presso la quale lavorava, perde la vita nel tentativo di sfuggire a Gaspare. Quest'ultimo, assalito da rimorso, darà le dimissioni da maresciallo della Finanza e abbandonerà l'isola (anche lui, in fondo, vittima indiretta dell'individualismo di Squarciò, come la figlia Diana, che perde il futuro sposo). Quando arriva sull'isola il nuovo maresciallo e la sua veloce barca a motore, Squarciò si indebita per comprare un motore più potente. L'inizio della fine avviene quando, per non essere colto in flagrante dal maresciallo durante una battuta di pesca, si trova costretto ad affondare barca e motore, gli unici mezzi di sostentamento per sé e per la sua famiglia. Squarciò è rovinato. Ora non può fare altro che pescare presso la riva, attirandosi l'odio degli altri pescatori, odio che si acuisce nel momento in cui, contravvenendo ai codici secolari del paese, acquista all'asta la barca del padre di Salvatore, anche lui bombarolo e per questo ripudiato dal figlio. Nello stesso giorno in cui la cooperativa dei pescatori viene finalmente inaugurata, Squarciò e i due figli, che ormai sembrano non comprendere l'isolamento autodistruttivo del padre, partono per l'ultima, tragica pesca. Mentre Squarciò tenta di estrarre la polvere da un ordigno, questo esplose ferendo anche Antonino. Il più piccolo, Bore, riuscirà a portare in salvo il fratello conducendo per la prima volta la barca. A dargli le istruzioni con un filo di voce è il padre, che poi finalmente ammette: "Salvatore, la cooperativa è una buona soluzione, come le bombe, forse meglio". Squarciò muore solo sugli scogli, lo sguardo fisso al cielo e ai gabbiani: "Peccato, era una gran giornata per pescare", dice, "come pescavo io".

*La grande strada azzurra*, per quanto ne abbia detto lo stesso Pontecorvo, peraltro sempre incline a una severa e talvolta inclemente autocritica, non può essere considerato solo un semplice chiavistello per entrare nel mondo del cinema "vero". Non sono pochi, infatti, i motivi di interesse di un film che pure ha un'anima divisa in due, parte melodramma con non poche ingenuità, parte *tranche de vie* di una realtà, quella dei pescatori e della loro lotta per la sopravvivenza, con un evidente (e talvolta didascalico) sottotesto politico. Ma *La grande strada azzurra* è, prima di tutto, un film di mare, di spazi aperti, di cieli. Sono anzi molte le scene in cui l'elemento naturale sembra prevalere su quello umano o, per meglio dire, in cui natura e uomo sembrano coesistere, drammaticamente. Che a dirigere la pellicola sia un grande amante del mare nonché un pescatore subacqueo provetto come Pontecorvo, non è perciò particolare di secondo ordine. Ci riferiamo soprattutto alle scene ambientate in barca o in riva al mare, ariose e distese, anche quando si increspano di tensione e di dramma: in queste, più che la rappresentazione della materia bruta dello *struggle for life* che pure forse era tra gli obiettivi degli autori, sembra emergere una cadenza elegiaca (per quanto secca e senza sbavature: la fedeltà allo stile documentaristico è evidente), un sentimento della natura e degli spazi, che a qualcuno (allo stesso regista, ad esempio) sono potuti sembrare oleografismo e che invece

costituiscono a ben vedere una delle originalità dell'opera: anzi, forniscono forse la peculiare modulazione, l'accordo tonale che nei momenti migliori unifica e smussa le incongruenze di ordine drammaturgico e la sostanziale *naïveté* ideologica.



Se questa commistione tra uno sguardo diretto e documentaristico e quello che, in mancanza di una formula migliore, abbiamo denotato come un sentimento della natura, resterà sostanzialmente un *unicum* nella filmografia pontecorviana, un altro elemento del film può essere invece annoverato tra le cose durature (non ci sottraiamo dunque al normale costume critico che vuole che l'analisi di un'opera prima sia innanzitutto ricerca delle anticipazioni dell'autore maturo). Ci riferiamo all'esistenza, nella realizzazione di certe scene, di un criterio, o anche di una semplice suggestione, che potremmo dire di ascendenza musicale. Sul ruolo della musica intesa, estrinsecamente, come normale elemento extradiegetico e, intrinsecamente, come *ratio* della costruzione del discorso filmico, non ci soffermeremo. Qui ci limiteremo a segnalare alcuni brani del film in cui, a nostro parere, questo peculiare *modus operandi* sembra essere produttivamente in funzione mediante una messa in evidenza del canale

auditivo o per mezzo di un'accentuazione dell'elemento ritmico. Nell'ultima scena, ad esempio, significativamente costruita in parallelo con la prima (nel romanzo di Solinas, invece, la struttura circolare è assicurata da un lunghissimo *flashback*: la narrazione prende avvio, infatti, proprio con l'agonia di Squarcìo), la tensione e la prefigurazione dell'epilogo tragico passano anche attraverso il ritmo monotono dei colpi assestati da Squarcìo sul proiettile, un ritmo-rumore che anticipa la stessa messa a fuoco della situazione, visto che Pontecorvo lo sovrappone alle due iniziali inquadrature dall'alto dell'isoletta in cui si svolge l'azione, in un avvicinamento graduale scandito dai colpi dello scalpello e da un montaggio preciso (così come la concitata alternanza tra i primi piani di Squarcìo e il controcampo di Antonino ci dirà poco dopo che niente è più come prima tra i due e, ovviamente, che qualcosa di terribile sta per accadere). L'alternanza di silenzio e musica è la vera protagonista in un'altra scena del film, quella del recupero del motore, tesissima nel suo essere commentata, alternativamente, da una musica drammatica nelle scene in immersione e, in superficie, dal rumore dell'acqua e del respiro ansimante di Squarcìo; ancora, potremmo citare la funzione mimetica svolta dallo sciabordio dell'acqua e dallo scoppietto del motore nelle scene di mare, caratterizzate pure dalla bella inquadratura che abbraccia le figure umane e lo sfondo in movimento, le coste brulle delle isole dell'arcipelago. In esse lo spettatore "sente" il soffio del vento allo stesso modo in cui ascolta i dialoghi e legge le espressioni sul volto dei personaggi.

Detto delle istanze più stimolanti e tutto sommato significative, non possiamo certo negare che *La grande strada azzurra* rimane un film di contraddizioni, un'opera in cui, come dicevamo, l'elemento *mélo* un po' convenzionale prende talvolta il sopravvento: e non sempre la cosa è pacificamente imputabile soltanto alle ingerenze della produzione. Un esempio per tutti. Già in sceneggiatura, la bella Diana (interpretata, come forse esigevo lo *Zeitgeist* cinematografico dell'epoca, da una maggiorata di discreto successo come Federica Ranchi) è dapprima innamorata del povero Domenico, cui si concede in una scena di tenue erotismo (nella sua recensione del film, Ugo Casiraghi parlò ironicamente di "neo-erotismo")

(citato in Ghirelli, 1978, p. 42), ma forse non è avventato tirare in ballo il De Santis –e la Mangano– di *Riso amaro*), e poi, in seguito alla tragica morte del minatore, corteggiata con successo da Renato, figlio di Salvatore. Nel romanzo, Domenico è invece un trentenne sposato e con figli, e l'unica storia d'amore è quella tra Diana e Renato. Perché questa modifica? Forse per rendere più emotivamente accidentato il sogno di felicità della giovane (e di qui il sovrappiù di patetismo romantico che permette la scena della dichiarazione d'amore di Renato, disposto a perdonare le concessioni dell'amata al suo predecessore), ma anche per drammatizzare lo scontro tra padre e figlia, visto che la responsabilità del traviamiento di Domenico è in parte imputabile allo stesso Squarcìo. Un ragionamento non del tutto dissimile si potrebbe fare prendendo le mosse dall'ultimo dialogo tra Squarcìo e Rosetta, anche questo assente nel romanzo (dove la gravidanza della moglie rimarrà ignota a Squarcìo) e anche questo non immune da qualche patetismo<sup>2</sup>: in questa scena, quasi in un dramma dell'incomunicabilità, l'esaltazione folle e visionaria di Squarcìo si trova in monolitica opposizione alle terrene angosce della donna innamorata, che ora non può fare a meno di chiedersi se non esista un altro modo per essere felici. Se, come fa senza remore Carlo Celli (2005), qualcuno ha potuto indicare il film quale esempio del cosiddetto Neorealismo Rosa, è soprattutto in riferimento a questi inserti sentimentalisti. D'altronde nemmeno lo schematismo politico che è alla base del film, e non del libro, può essere sottaciuto, così come una certa pulizia dei dialoghi (e del doppiaggio) che finisce per appiattire la carica realistica del racconto. Annacquamento delle istanze neorealiste? Non lo si può negare, e a maggior ragione se si vuol leggere *La grande strada azzurra* come un film in qualche misura politico. Ma, ribadiamo, l'originalità e l'importanza, per quanto relativa, dell'opera, non stanno certo nel suo fragile involucro ideologico.

*La grande strada azzurra* è infine anche un dramma familiare. Il tema del confronto-scontro generazionale tra padri e figli è determinante in tutto il film, e diventa anzi funzionale alla rappresentazione e all'esemplificazione della parabola discendente di Squarcìo, che è poi in fin dei conti (ed è la riduttiva ma più che legittima lettura politica del film) quella dell'individualismo oltranzista, destinato a uscire sconfitto di fronte alla solidarietà di classe e alla lotta politica organizzata (la cooperativa di Salvatore). La graduale dissociazione (presa di coscienza?) dei due figli maschi accompagna infatti il crescente isolamento dell'antieroe: nelle prime scene, Squarcìo è agli occhi dei figli, soprattutto del più piccolo Bore, “poco meno di un dio” (Ghirelli, 1978, p. 40), mentre gli altri pescatori dell'isola, se non possono ammirarlo, quantomeno lo tollerano (la sua figura è più o meno assimilabile a quella di un Robin Hood del mare: si veda la scena dell'altruistica contrattazione con il grossista). Man mano che la narrazione procede, e a partire dal tragico incidente di Domenico, Squarcìo è sempre più solo: se la morte –solitaria anch'essa– non intervenisse a suggellarne la sconfitta, sembrerebbe profilarsi anche per lui il destino del *paria* dell'isola, il vecchio Santamaria (ed è significativo che questi, e non Squarcìo, trovi infine una via, ancorché amara, al riscatto). Il pentimento di Squarcìo, se così può essere chiamato, arriva in ogni caso troppo tardi. Senza dubbio il suo individualismo è figlio del bisogno –lo apprendiamo nel flashback del funerale della madre– e dell'anelito verso una vita migliore e “normale” –la radiolina comprata dopo una pesca fortunata ne è il più che precario simbolo–: esso rifiuta qualsiasi forma di associazione e organizzazione, restando sempre, testardamente, al di qua della coscienza di classe. Quella di Squarcìo è una lotta personalissima e in ultima istanza disperata contro la miseria che lo costringe a farsi doppiamente trasgressore: della solidarietà con gli altri pescatori (“Non sono tipo da cooperative io”, afferma, “a meno che non vi serva un bombardiere”), e dei codici

<sup>2</sup> Ma più in generale è il personaggio di Rosetta ad apparire un po' troppo stereotipato, costretto com'è nella figurina asfittica della moglie felice ma inquieta, e dunque ben lungi dall'originalità, anche drammaturgica, della “femminista” Giovanna del film omonimo.

tradizionali dell'isola (l'acquisto della barca di Santamaria). Alla tragica e archetipica perdita del padre è affidato il messaggio di speranza futura: la corsa di Bore e Antonino verso una difficile vita di legalità è anche il passaggio precoce all'età adulta e, soprattutto, la dolorosissima emancipazione dall'orgogliosa e ostinata solitudine paterna.

**Riferimenti bibliografici:**

- 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.
- Ghirelli, M. (1978). *Gillo Pontecorvo*. Firenze: La Nuova Italia.
- Letizia, L. (2004). *Lezioni di regia*. Torino: Lindau.
- Solinas, F. (2001). *Squarciò*. Nuoro: Ilisso.

## Le pieghe della storia. Kapò, La battaglia di Algeri, Ogro

---

Sergio Di Lino

Roma, Italia

[sergio@cinemavvenire.it](mailto: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:** Il controverso eppure produttivo rapporto fra Pontecorvo e la scrittura della Storia del Ventesimo Secolo. *Kapò* e la definizione dell'Holocaust Movie: tra difficoltà produttive e compromessi espressivi. Il dibattito critico scatenato da Jacques Rivette e ripreso decenni più tardi da Serge Daney. *La battaglia di Algeri*: il successo internazionale ottenuto con il film più politico e militante. Il precipitato estetico del film che invade gli ambiti più eterogenei. *Ogro*, ovvero "il film della coscienza sporca": l'attentato a Luis Carrero Blanco e la fine del franchismo nell'ultimo lungometraggio di Pontecorvo, esteticamente una fusione tra opera a sfondo politico e il coevo cinema d'azione.

**Parole chiave:** Holocaust Movie, Jacques Rivette, Algeria, Luis Carrero Blanco, franchismo.

]

**ABSTRACT:** *The controversial but, at the same time, productive relationship between Pontecorvo and 20<sup>th</sup> Century History's writing. Kapò and the definition of Holocaust Movie: between production issues and expressive compromises. The critical controversy caused by Jacques Rivette, and renewed some decades after by Serge Daney. The Battle of Algiers: the international success obtained with the most political and militant film. The film's aesthetic precipitate that floods in the most heterogeneous range. Ogro, or rather "the guilty conscience film": Luis Carrero Blanco's assassination and the end of Francoism in the last Pontecorvo's feature film, aesthetically a blend between political work and contemporary action film.*

**Keywords:** *Holocaust Movie, Jacques Rivette, Algeria, Luis Carrero Blanco, Francoism*

Nella nostra introduzione abbiamo insistito sul fatto che Gillo Pontecorvo sia stato, cinematograficamente parlando, padre di una serie di figli unici. Ovvero, fuor di metafora, autore di un pugno di film privi di qualsiasi traccia di continuità l'uno rispetto all'altro. Ciò è sicuramente vero sul piano progettuale e della prassi cinematografica: opere diverse per dimensioni e ambizioni, realizzate in contesti produttivi eteroclitici e sostanzialmente estranei gli uni agli altri, uniti solo dalla propria atipicità; progetti talvolta separati gli uni dagli altri da iati temporali talmente considerevoli da indurre lo stesso regista a interpretare ogni film come un "a capo" rispetto al precedente; il tutto alimentato da suggestioni, dubbi, ripensamenti, riscritture, come se in ciascun film abitasse il fantasma delle tante pellicole che Pontecorvo avrebbe voluto realizzare nel periodo intercorso dalla fine lavorazione del precedente, e che per un motivo o per un altro – spesso per via dell'intransigenza del regista – non era neanche riuscito a iniziare. E ancora: storie diverse, sparse ai quattro angoli del globo, lingue diverse, collaboratori tecnici spesso rinnovati – con l'eccezione del fedele Solinas, ovviamente, almeno finché quest'ultimo è rimasto in vita, e di pochissimi altri –, nessun volto ricorrente nei cast...

È pur vero, tuttavia, che al netto degli evidenti scarti semantici e progettuali che ciascuna pellicola pontecorviana marca rispetto al resto della filmografia del regista, all'interno di quest'ultima si può rintracciare un pur sottile, e variamente declinato, *trait d'union*. Si tratta dell'insistenza di Pontecorvo su vicende umane collocate all'interno di un più complesso e articolato discorso sulla Storia, o per meglio dire su un passato – di distanza variabile dal presente – dai tratti di solennità sufficientemente marcati da consegnarsi quasi spontaneamente allo studio storico-filologico e documentale. È questo un aspetto della filmografia di Gillo Pontecorvo poco e marginalmente indagato, peraltro quasi sempre come un fatto niente affatto immanente al suo *modus operandi*, ma quasi incidentale. Come se la collocazione "storica" (usiamo un tale aggettivo con la dovuta cautela, in seguito preciseremo perché) di quattro su sei opere di largo minutaggio (incluso in questa casistica anche l'ibrido *Giovanna*, che pure potrebbe essere tranquillamente accantonato a causa della durata ridotta e della natura di episodio di un film collettivo) del regista pisano non fosse altro che un capriccio o, peggio, un comodo rifugio a distanza di sicurezza dalle contingenze del presente, da dove emanare i propri apologhi a sfondo politico facendosi al tempo stesso scudo proprio con quello iato (spazio-)temporale che li teneva separati dalla contemporaneità. In realtà, la faccenda è ben più complessa, dal momento che nell'adesione di Pontecorvo al racconto a sfondo storico c'è ben poco di progettuale e ancor meno di ortodosso. Non siamo sicuramente in presenza di romanzi storici sul modello ottocentesco; al contrario, sul piano narratologico Pontecorvo – e con lui, forse anche più di lui, Solinas – è una sorta di anti-Walter Scott o anti-Dumas; sia perché, al contrario di questi ultimi, non rifiuta sistematicamente l'approfondimento psicologico in luogo di un privilegio – di matrice tutta positivista – accordato al fluire degli eventi; sia perché lo sviluppo della narrazione non segue regole preordinate, ma asseconda le esigenze di rappresentazione di volta in volta sollecitate dai sottotesti del film, spesso di natura politico-ideologica. Inoltre, prendendo in esame i soli quattro lungometraggi ambientati nel passato, a parte *Queimada*, si tratta di percorsi a ritroso nel tempo di piccolo cabotaggio, quasi una cronaca differita piuttosto che una ricostruzione storica *tout court*: circa sedici anni per quanto riguarda *Kapò* (ambientato verosimilmente nel 1943: prendiamo come riferimento l'anno della rivolta del campo di lavoro di Treblinka, più avanti chiariremo perché), dai quattro ai dodici anni per *La battaglia di Algeri* (che copre il triennio di fuoco della deflagrazione della rivolta algerina 1954-1957, con ulteriori episodi ambientati rispettivamente nel 1960 e nel 1962) e circa sei anni per *Ogro* (dall'attentato a Luis Carrero Blanco del dicembre 1973); e dunque, attenendosi alle

regole della Historical Novel Society<sup>1</sup>, gilda letteraria britannica che promuove lo studio e la conoscenza del romanzo storico, la quale stima in cinquanta anni la distanza minima dalla stesura di un romanzo e l'epoca rappresentata per l'attribuzione del genere in questione, l'unica pellicola a rispettare tali criteri di purezza rimane il già citato *Queimada*.

In ballo, però, non c'è una mera questione di datazione. Semmai, il rapporto peculiare, se vogliamo persino ondivago e contraddittorio, che Pontecorvo e Solinas –con Giorgio Arlorio e Ugo Pirro a fare le veci del secondo nel caso di *Ogro*– hanno da sempre istituito con la narrazione del passato. Un rapporto che a tratti appare persino pre-hegeliano (si pensi a *Kapò* e alla peculiare progressione psicologica e motivazionale della protagonista, la sua calcolata perdita dell'innocenza e il recupero in punto di morte di un'identità primigenia), e vede la Storia come agente di una presa di coscienza dell'Io individuale attraverso una serie di stazioni obbligate. In altre circostanze, invece, sembra dominato da una modernità persino ostentata, da un'ambiguità e da un persistente sentimento di dubbio che non può non richiamare il pensiero di Heidegger, e con esso l'escatologia e l'immanenza che ne determinano le coordinate. Visione, quella heideggeriana, che si attaglia perfettamente agli antagonisti anti-establishment di *La battaglia di Algeri* e *Ogro* e al pervicace principio di autodeterminazione, ora tenace ora feroce, che ispira gran parte delle loro azioni, tese a rivendicare un'identità messa in discussione da un'autorità mai riconosciuta come tale. Curiosamente, il convitato di pietra, confinato al mutismo in una tale congerie di suggestioni, sembra proprio il materialismo dialettico e in generale il pensiero marxista sulla Storia, vale a dire il pensiero politico-filosofico più affine al percorso individuale di Pontecorvo; come se questo possa trovare un più compiuto diritto di cittadinanza nei film declinati al presente. Eventualità che, in effetti, riguardando *Giovanna* e *La grande strada azzurra*, non è affatto priva di fondamento. Negli altri, semmai, è possibile trovare qualche vago retaggio del György Lukács più intransigente, cui si deve, probabilmente, l'eterna –e spesso frustrata, soprattutto dai produttori– lotta di Pontecorvo per ripulire la narrazione del passato da ogni accento fatalista, così come da ogni traccia residua di individualismo non determinato dal contesto sociale<sup>2</sup>.

Si tratta di un gioco, ovviamente. Gillo Pontecorvo è sempre stato uomo d'azione, poco incline alla speculazione filosofica, così come all'elaborazione teorica. I suoi testi filmici parlano al passato ma si rivolgono al presente, come riflessione su un eterno divenire definito in ogni caso dalle azioni, spesso estemporanee, non sempre riconducibili al dominio della ragione, dei singoli individui. Lasciando a un capitolo a sé stante l'analisi di *Queimada* e della sua natura ibrida e peculiare di romanzo storico propriamente detto ma anche di parabola sulla fabbricazione del potere e del consenso e sulla loro (rin)negazione, nelle pagine che seguono ci occuperemo delle tre incursioni di Pontecorvo nella Storia del XX secolo, operate quando questa era ancora in febbrile fase di stesura.

**1. *Kapò*.** Nel caso del successore del discusso e ancora acerbo *La grande strada azzurra*, si tratta in realtà di una stesura *a posteriori*, ma con dei tratti di profonda singolarità. La genesi di *Kapò* è infatti un percorso a tappe a dir poco accidentate: la suggestione primaria, secondo i ricordi del regista<sup>3</sup>, fu *Se questo è un uomo* di Primo Levi, che Pontecorvo e Solinas lessero praticamente all'unisono, rimanendone sconvolti e al tempo stesso motivati dall'idea di

<sup>1</sup> Cfr. Historical Novel Society, *Defining the Genre*, <https://historicalnovelsociety.org/guides/defining-the-genre/> [consultato il 6/4/2016].

<sup>2</sup> Cfr. in particolare Lukács (1965).

<sup>3</sup> Gran parte dell'aneddotica sul film, così come sul resto della filmografia di Pontecorvo, è prelevata da Bignardi (1999).

trarne un film. Ma l'idea si evolvse ben presto in qualcosa di affine ma al tempo stesso differente. Bisogna precisare che per Pontecorvo si trattava del primo contatto diretto con il tema dell'ebraismo, dato che i membri della sua famiglia avevano conservato una memoria men che vaga delle loro origini (forse esagerando, il regista raccontava che i nonni neanche ricordavano di essere ebrei, mentre i genitori, pur consci delle loro origini, da perfetti laici accordavano alla cosa un'importanza pari a zero), e persino le persecuzioni in tempo di guerra li avevano investiti, per fortuna o per lungimiranza (si veda la provvidenziale scelta di Gillo di riparare in Francia per motivi di studio proprio in coincidenza con la stretta vessatoria del regime fascista di cui abbiamo parlato nell'introduzione), solo tangenzialmente. Se ne può dedurre che le affinità fra la storia personale dell'ebreo Levi che scopre il proprio ebraismo nel climax del dramma delle persecuzioni nazifasciste, e quella dell'ebreo Pontecorvo che rintraccia le medesime origini mentre lavora a un film su quelle stesse persecuzioni, abbiano prodotto una sorta di cortocircuito motivazionale nel regista. Da un lato, c'era la volontà di approfondire e raccontare un orizzonte culturale nei confronti del quale Pontecorvo aveva iniziato a maturare un "confuso ma affettuoso interesse" (Bignardi, 1999, p. 106) –negli anni a venire ulteriormente alimentato dalla scoperta di scrittori come Isaac Singer, Joseph Roth e André Schwarz-Bart–, dall'altro la necessità di porre fra sé e il racconto una giusta distanza empatica ed emotiva, allo scopo di raggiungere una rappresentazione dei fatti quanto più possibile asciutta e aderente alle cronache del periodo. Ciò malgrado, tracce pur lievi della fonte primigenia di ispirazione rimangono alla base di *Kapò*: primo fra tutti il tema della preservazione della dignità individuale.

Definito a grandi linee il tema centrale del soggetto (la questione ebraica collocata all'interno della più ampia tragedia della Seconda guerra mondiale), ebbe inizio un lungo periodo di ricerca e documentazione, che nelle sue memorie Pontecorvo stima in circa otto mesi, arricchendolo di una florida collezione di aneddoti e spigolature aventi come protagonisti lui e Solinas, registratore alla mano, in giro per l'Europa a raccogliere dichiarazioni e testimonianze di ex deportati nei campi di sterminio. Ne emersero una serie di ipotesi di lavoro: Pontecorvo era rimasto affascinato dalla storia di un pugile internato a Mauthausen e utilizzato dalle SS per allestire dei combattimenti all'interno del campo, dalla quale il giornalista francese Dédé Lecaze aveva ricavato un soggetto; allo stesso tempo, Solinas provò a riprodurre drammaturgicamente un episodio avvenuto nel campo di sterminio di Treblinka nell'agosto del 1943<sup>4</sup>, e tracce di tale trattamento persistono nella seconda parte del film; d'altro canto, alcuni studiosi<sup>5</sup> affermano con certezza che regista e cosceneggiatore avrebbero preso spunto dalla rivolta di Sobibór avvenuta nell'ottobre del 1943 –se non altro per il ruolo decisivo



<sup>4</sup> Lo rivela lo stesso scrittore e sceneggiatore in un'intervista riportata in Ghirelli (1978, p. 45).

<sup>5</sup> È il caso di Avisar (1988).

dell'Armata Rossa, nell'episodio in questione come nel film– e destinata in seguito a fare da sfondo a più di un prodotto audiovisivo<sup>6</sup>.

Alla fine prevalse una scelta più “leggera”, non esente, almeno nei prodromi, da qualche tentazione favolistica: si pensi alla Edith-Cappuccetto Rosso dell'incipit del film, messa in guardia dalla sua insegnante di pianoforte circa la necessità di fare attenzione durante il tragitto che la ricondurrà a casa. Tentativo di astrarre la tragedia dal racconto tramite lo strumento della stilizzazione? Semplice concessione al pubblico? In realtà, più banalmente, si tratta di una delle tante soluzioni di compromesso faticosamente trovate da Pontecorvo e Solinas durante la stesura della sceneggiatura, la cui lavorazione –come d'altronde quella dei film successivi– mise a dura prova l'amicizia e il sodalizio fra i due: spesso su versanti opposti circa il modo di far procedere il racconto, regista e scrittore finirono infatti per litigare violentemente, portando il progetto sull'orlo del collasso e costringendo il produttore Franco Cristaldi a un precipitoso quanto estenuante lavoro di diplomazia. Ad esempio, Pontecorvo era assolutamente contrario alla storia d'amore fra la protagonista e il soldato sovietico e non vedeva di buon occhio nemmeno il martirio finale di Edith, preferendo condurla in salvo ma sola, sconfitta e condannata per sempre a fare i conti con i propri rimorsi; tuttavia, dovette piegarsi alle indicazioni di Solinas, il quale, più incline alla *Realpolitik*, cercava in tutti i modi di rendere “potabili” presso il grande pubblico gli snodi narrativi più problematici e di favorire un benché contraddittorio processo di identificazione spettatoriale con il personaggio principale. Non fu l'unico compromesso che Pontecorvo dovette accettare a denti stretti: la coproduzione jugoslava, infatti, intendeva far avvertire alla controparte italiana il proprio peso specifico, anche in ragione del fatto che proprio la Jugoslavia ospitava il set del campo di concentramento. Ne conseguì un robusto afflusso di comparse prelevate in loco, soprattutto per quanto riguarda le prigioniere del campo: le quali, interpretate da floride e benestanti studentesse universitarie, non restituiscono esattamente l'idea di sofferenza e privazione di una comunità di deportate vittime di violenze, terrore e stenti. E ancora: pure la scelta del direttore della fotografia, l'emergente montenegrino Aleksandar Sekulović, già al fianco dei più autorevoli esponenti del miglior cinema balcanico del dopoguerra, fu appannaggio dei coproduttori jugoslavi. Il problema, in questo caso, era il gusto fotografico di Sekulović, giudicato troppo manierato e hollywoodiano da Pontecorvo, che al contrario voleva una fotografia quanto più possibile granulosa e ricca di contrasti forti (bruciata nelle zone di luce, nera in quelle di buio), più simile ai cinegiornali d'epoca, ovvero l'unica documentazione dei campi di concentramento con la quale il pubblico, in quegli anni, aveva un minimo di familiarità<sup>7</sup>. Per i pur rispettabili canoni estetici del bravo calligrafo jugoslavo, esisteva una maniera giusta e una sbagliata a prescindere di illuminare una scena: e quanto chiedeva Pontecorvo, con la sua ferma opposizione al controluce e ai riempimenti per rimodellare i volti nei piani ravvicinati, apparteneva alla maniera sbagliata, sulla quale egli non avrebbe mai apposto la propria firma. Non intenzionalmente, almeno. In breve, il dialogo tra i due si interruppe, e –almeno stando ai racconti dei protagonisti– il regista, con la complicità dei due futuri grandi direttori della fotografia Marcello Gatti e Carlo Di Palma<sup>8</sup> (rispettivamente operatore alla macchina e

<sup>6</sup> Dal didascalico TV movie *Escape from Sobibór* (1987) di Jack Gold a *Sobibór, 14 octobre 1943, 16 heures* (2001) di Claude Lanzmann.

<sup>7</sup> “Ho voluto far somigliare la qualità delle immagini dei miei film ai cinegiornali di quegli anni, cioè al mezzo attraverso il quale la gente comune entrava in contatto con i grandi eventi della Storia”; in Letizia (2004, p. 113).

<sup>8</sup> Il primo, oltre a diventare uno dei pochissimi collaboratori ricorrenti di Pontecorvo, con cui lavorò fino a *Ogro*, si affermò come uno dei più creativi e innovativi direttori della fotografia italiani, lavorando con registi quali Nanni Loy, Damiano Damiani, specializzandosi nei generi di profondità (con film come *Mark il poliziotto* di Stelvio Massi e *La polizia ha le mani legate* di

operatore della seconda unità), arrivò a manomettere i proiettori per rendere più problematico il lavoro del caparbio *cinematographer*.

L'uovo di Colombo, arrivò però in sede di post-produzione, allorché Gatti suggerì di effettuare un controtipaggio<sup>9</sup> del positivo appena ricavato dal negativo originale, che avrebbe definitivamente “sporcato” la pasta dell'immagine<sup>10</sup>. Tale processo fu utilizzato solo in alcune sequenze o parti di esse, ponendo in essere una curiosa alternanza fra brani di film dal taglio luministico quasi espressionista e altri dai toni pseudo-documentaristici.

Infine, anche a livello di casting Pontecorvo non ebbe le mani libere: a gioco lungo, accolse di buon grado il solo Laurent Terzieff per il ruolo di Sasha, soprattutto perché l'attore francese si rivelò quasi subito estremamente partecipe e coinvolto nella realizzazione del film, al punto da occuparsi in prima persona dell'addestramento delle comparse in numerose scene di massa. Emmanuelle Riva, reduce dal successo di *Hiroshima mon amour* (1958) di Alain Resnais, era un gentile *cadeau* di Cristaldi e non poteva essere rimandato al mittente: fu scritturata per la parte di Teresa, la prigioniera “con una coscienza” la cui immolazione, come vedremo più avanti, sarà all'origine di uno dei dibattiti critici più sovradimensionati e autoreferenziali che la Settima Arte abbia mai conosciuto. Sul ruolo della protagonista, però, non si poteva transigere: Pontecorvo voleva un'attrice sconosciuta, in quanto convinto che la presenza di un volto noto, con tutto il carico di familiarità che esso intratteneva con il pubblico, avrebbe rappresentato per quest'ultimo una sorta di cortocircuito percettivo rispetto all'orrore dei campi concentramento. Anche per questo motivo –ma ovviamente non solo, né in prima istanza–, venne fermamente respinta la candidatura della burrosa ventunenne Claudia Cardinale, proposta dal solito Cristaldi, probabilmente uno dei proiettili schivati più pericolosi a livello di *miscasting* della storia del cinema. Dopo lunghe e perlopiù infruttuose ricerche, la scelta cadde su Susan Strasberg, figlia di quel Lee Strasberg guru dell'Actor's Studio, la quale possedeva la fisiognomica giusta –era di aspetto gracile, con grandi occhi incastonati in un viso minuto e sottile che la facevano apparire molto più giovane dei suoi ventun anni–, e aveva persino interpretato Anna Frank a Broadway. Mentre l'unico film di una certa notorietà in cui era comparsa era la commedia *Picnic* (1955) di Joshua Logan, peraltro in un ruolo secondario. In realtà anche questa scelta si rivelò problematica, dal momento che, crudele ironia della sorte, l'erede del grande teorico del metodo recitativo all'origine delle fortune di tanti attori statunitensi, di

---

Luciano Ercoli, fu tra i principali responsabili del look iperrealista, sporco e nervoso tipico del genere “poliziottesco”, senza disdegnare più prestigiose collaborazioni internazionali con registi come Roman Polanski e George Pan Cosmatos. Ben più nutrita la carriera internazionale di Carlo Di Palma, che dopo un proficuo sodalizio con Michelangelo Antonioni (c'era lui dietro le sperimentazioni sul colore di *Il deserto rosso*, e quelle sul dettaglio fotografico di *Blow-up*) e un rispettabile prosieguo di carriera in Italia –che da *L'armata Brancaleone* di Mario Monicelli lo condusse a *La tragedia di un uomo ridicolo* di Bernardo Bertolucci–, divenne per oltre un decennio collaboratore fisso di Woody Allen.

<sup>9</sup> Vale a dire, in sostanza, un nuovo negativo ricavato a partire dal positivo mediante un procedimento chimico sostanzialmente inverso a quello di produzione del positivo stesso, con conseguente perdita di qualità e di “grana” dell'immagine. La storiografia, poi, enfatizzò tale espediente, arrivando a sostenere che Gatti utilizzò il procedimento del controtipaggio nei successivi *Le quattro giornate di Napoli* di Nanni Loy e *La battaglia di Algeri* dello stesso Pontecorvo (per i quali, ormai promosso sul campo direttore della fotografia, ebbe effettivamente ampia libertà di sperimentare), arrivando a produrre addirittura controtipi dei controtipi. In realtà, Gatti ha più volte smentito tale tesi –rimanendo curiosamente inascoltato–, sostenendo che in quei casi si trattasse di semplici sovraesposizioni: l'obiettivo era quello di riprodurre il tenore fotografico dei lavori di Robert Capa.

<sup>10</sup> L'episodio è spiritosamente rievocato dallo stesso Pontecorvo nel documentario a lui dedicato da Hendrick Wijmans, significativamente intitolato *Un controtipo* (2005).

allora e degli anni a venire, di espressivo aveva solo gli occhi e sul set si rivelò alquanto legnosa e ben poco incline all'immedesimazione –uno dei cardini del metodo succitato–, se è vero, come riportano le cronache dal set, che neanche un sonoro schiaffone assestatole dall'aiuto regista Giuliano Montaldo riuscì a indurla al pianto nella scena in cui Edith osserva i genitori, nudi e impauriti, mentre vengono condotti alla camera a gas<sup>11</sup>. E in effetti, riguardando la scena incriminata, il sospetto che le stentate lacrime che rigano il volto dell'attrice non siano altro che lacrime “da collirio” affiora...

Collirio o no, è attraverso le ondivaghe variazioni fisiognomiche della silhouette di Susan Strasberg che lo spettatore attraversa le diverse stazioni della parabola della protagonista di *Kapò*. All'inizio questa è semplicemente la tredicenne Edith: malgrado la Stella di David che è costretta a portare sul soprabito, ella appare come una figlia come tante dell'alta borghesia parigina colta e –si suppone– più interessata alle “buone letture” e alla corretta educazione dei propri figli che alle derive politico-ideologiche imposte dall'occupazione nazista. Un profilo non dissimile da quello del giovane Pontecorvo, a ben vedere. Quando, di ritorno da una lezione di pianoforte, Edith si accorge che i genitori sono stati prelevati dai soldati tedeschi, incurante degli accorati consigli di una vicina si precipita da loro e con loro viene caricata su un camion, quindi su un treno diretto in Polonia. Trasferita in un campo di concentramento, sfugge miracolosamente alla gassazione quasi immediata –destino cui incorrevano la maggior parte dei bambini– e con la complicità di un “medico pietoso” assume l'identità di una prigioniera morta; dalla finestra dello studio del dottore osserva attonita i propri genitori condotti a morte, si fa tagliare i capelli e tatuare il numero di matricola, infine riceve il primo solenne insegnamento in merito alla vita nel Lager: sopravvivere, a ogni costo<sup>12</sup>. A questo punto, Edith muore e rinasce con il nome di Nicole Niepas, rubricata come criminale comune: per i registri delle SS non è un'ebrea, e questo le fornisce una flebile opportunità di sopravvivenza. Munita di nuova identità, la ragazza tenta di barcamenarsi all'interno del settore femminile del campo, mantenendo intatta la propria umanità. Nel frattempo, si confronta con la prigioniera politica Teresa e con la prigioniera comune Sofia: quest'ultima, come altre prigioniere, alla maniera del medico teorizza la sopravvivenza come bene assoluto e imprescindibile, mentre l'idealista Teresa pone in cima alla propria scala valoriale la preservazione della dignità. Per Edith/Nicole, sempre più emaciata e terrorizzata, inizia una lunga, spossante battaglia con la propria coscienza. Dapprima quest'ultima ha la meglio: Nicole soccorre una compagna in difficoltà e acconsente di buon grado a dividere con lei il magro contenuto della marmitta del proprio pranzo. Ma alla lunga la fame, gli stenti, il duro lavoro al freddo o sotto la pioggia, la sporcizia e la soppressione di ogni barlume di speranza si prendono una sonora rivincita: Nicole accetta di prostituirsi per le SS, e poco dopo diviene la spietata kapò della sua baracca, temuta e al tempo stesso odiata dalle compagne che la ritengono una traditrice. Ora Nicole ha un aspetto più florido, una giacca sopra l'uniforme da deportata e i capelli nuovamente in ordine, lo sguardo gelido e austero, il volto apparentemente svuotato da ogni traccia di umanità: quantomeno, in questa circostanza, la ridotta gamma espressiva dell'attrice è più un aiuto che un ostacolo... La redenzione giunge con un gruppo di prigionieri di guerra sovietici, tra i quali il fiero e coraggioso Sasha, soldato dell'Armata Rossa, che pur non conoscendola intuisce il dramma sepolto sotto le vesti della spietata collaborazionista. I due si innamorano e sognano di coronare il loro legame al termine della guerra, rientrando nell'URSS dove lei sarebbe stata accolta con calore anche se ebrea (sic). Quando alcuni prigionieri tra cui Sasha progettano una fuga di massa, Nicole acconsente a

<sup>11</sup> Ciò, a onor del vero, non ha impedito all'attrice di conquistare il premio per la migliore interpretazione femminile al Festival di Mar de la Plata.

<sup>12</sup> Pontecorvo considera questa “la scena più bella che io abbia mai fatto in un film”. Dichiarazione contenuta in Ghirelli (1978, p. 43).

farsi carico del compito apicale del piano: introdursi nella cabina di alimentazione del campo e interrompere l'erogazione di corrente elettrica lungo il filo spinato della recinzione esterna, in modo da consentire ai prigionieri di attraversarlo senza rimanere folgorati. Solo all'ultimo momento apprende che l'interruzione di corrente avrebbe fatto scattare un allarme e richiamato le SS, e che per lei non ci sarebbe stato scampo. Ciò malgrado, accetta di portare a termine la missione. Ed è con l'uniforme da ausiliaria della Wehrmacht addosso, quando la sua trasformazione fisiognomica si è definitivamente compiuta e –come nel finale di *La fattoria degli animali* di Orwell– non c'è più differenza fra sfruttato e sfruttatore, che Nicole torna a essere Edith: colpita a morte, chiede a Karl, il soldato con cui si prostituiva e con il quale aveva instaurato una sorta di perversa amicizia, di toglierle le mostrine delle SS dalla giacca e spira intonando lo *Shema Israel*, preghiera ebraica che invoca il Signore a liberare gli schiavi dalle catene. Epilogo che ha fatto scrivere a qualcuno:

La sua degenerazione-rigenerazione è strettamente legata alla sua coscienza di essere ebrea. [...] La sua relazione con Sasha la induce a riconquistare la sua identità ebraica. In ultimo, morendo, esclama lo *Shema*, in una sorta di grido atavico esumato dalle profondità della sua anima e della sua tradizione ebraica (Avisar, 1988, p. 45).

Nel commentare la durezza delle scene del suo film, Pontecorvo ha tenuto a più riprese a precisare che, in base alle sue ricerche, la ricostruzione di *Kapò* è persino edulcorata rispetto alla realtà storica. D'altronde, lui aveva scelto non a caso di ambientare il film in un campo di lavoro, in cui la condizione dei detenuti, per quanto terribile, non raggiungeva la disumanità parossistica e ineluttabile dei campi di sterminio. Ciò malgrado, molte delle attenzioni critiche del film, al momento della sua uscita, si incentrarono su ciò che, in diverse sequenze, venne percepito come uno stolido sensazionalismo. Un sentimento che investì gran parte degli spettatori, e che può essere spiegato con la peculiare temperie nella quale la pellicola vide la luce. Nel 1959, infatti, la parola Shoah non era ancora entrata nel vocabolario comune, e anche il termine Olocausto non era ancora stato messo a fuoco. La tragica contabilità delle vittime dei campi di sterminio non aveva ancora sollevato l'eccezione ebraica con i suoi sei milioni di morti. Persino il testo cinematografico all'epoca più paradigmatico sull'argomento, *Notte e nebbia* (*Nuit et brouillard*, 1955) di Alain Resnais, non accorda alcuna posizione di privilegio alla persecuzione antisemita, e le vittime di religione ebraica sono poste alla stregua delle altre. E a parte questo squarcio aperto con coraggio dal cineasta e teorico francese su quello che all'epoca era ancora un *omissis* della Storia, sembrava ancora vigere nell'immaginario collettivo l'editto di Theodor W. Adorno in merito all'irrepresentabilità di una tragedia di tali proporzioni e al susseguente scacco dell'arte europea rispetto a qualcosa che era riuscito a superarla in termini di peso e dimensioni. Ci vorranno ben trent'anni, esattamente quanto corre dal lavoro di Resnais all'uscita del definitivo *Shoah* (1985) di Claude Lanzmann, perché tale prospettiva venga definitivamente ribaltata: in un film del 1959, invece, dato un così nebuloso *Zeitgeist*, la centralità di una protagonista ebrea è già una piccola rivoluzione, soprattutto considerando la scaturigine nazionale del film, la patria del fascismo e della stretta connivenza con la politica assassina della Germania hitleriana. Rispetto agli altri paesi europei, infatti, l'Italia era ancora più indietro nell'elaborazione dell'orrore della guerra, impegnata semmai nella fabbricazione *a posteriori* di una già allora discussa –almeno quanto fu celebrata– epica della Resistenza. Su più larga scala, e limitandoci a una lettura eminentemente cinematografica, lo stesso genere *Holocaust Film* era, all'epoca, ancora ben lungi dall'istituzionalizzarsi, non essendo ancora l'immaginario a esso afferente entrato nei meccanismi di negoziazione alla base della fabbricazione di una memoria e di un sistema di



desideri e aspettative condivisi da un'intera comunità<sup>13</sup>. Ciò non impedì a *Kapò* di ricevere una più che lusinghiera accoglienza di pubblico e critica alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia e di guadagnarsi, nel 1961, una nomination all'Oscar come Miglior Film Straniero (battuto da *La fontana della vergine - Jungfrukällan* di Ingmar Bergman), sancendo l'inizio del successo internazionale di Gillo Pontecorvo.

Comprensibile (il che è ben diverso da condivisibile), dunque, appare rispetto alla temperie di allora la prudenza di Solinas nel dosare carezze e pugni nello stomaco in egual misura, nel timore che lo spettatore poco avvezzo alla rappresentazione della realtà concentrazionaria potesse accusare una crisi di rigetto. E persino ovvio risulta il brusco declinare del film –attraverso degli impervi tornanti narrativi non esattamente paradigmatici quanto a fluidità espositiva– verso il melodramma, in cui Bene e Male si fronteggiano apertamente, anche sotto forma di conflitto interiore, in un corpus fabulatorio che vede Edith oscillare dal candore alla dannazione per poi trovare una repentina –leggi: sbrigativa–redenzione in punto di morte. Tutto in linea con le abitudini spettatoriali di allora, compresa l'irruzione brutale della storia d'amore –con sottotesto politico che avrà fatto felice il PCI di allora– in un contesto che fa evidentemente fatica a contemplarla. Certo rimane, se non il rimpianto, quantomeno la curiosità di sapere che cosa sarebbe stato di *Kapò* se l'ortodossia pontecorviana avesse avuto la meglio sulle ingerenze produttive e le scelte narrative di retroguardia –per quanto seriamente motivate– del suo sceneggiatore. Ma d'altro canto immaginare un *Kapò* precipitato da un universo parallelo, con soli attori sconosciuti o, meglio ancora, presi dalla strada come da *vulgata* neorealista, realizzato con pellicola “morbida” e in assenza di illuminazione artificiale (operazione peraltro pressoché impossibile, data la ridotta sensibilità delle pellicole di allora), è esercizio assai sterile se si considera che anche in epoche più recenti, di fronte a un pubblico più smalziato, registi con un potere contrattuale smisuratamente superiore a quello del giovane Pontecorvo hanno fatto ricorso a stilemi narrativi mutuati dalla fiaba, a preziosismi fotografici da funamboli delle luci artificiali e a figure retoriche prelevate dal melodramma per saldare un pubblico il più possibile ampio alla rappresentazione dell'irrepresentabile. È il caso, ovviamente, di Steven Spielberg e del variamente discusso *Schindler's List* (1993), ma anche, se non soprattutto, del film nettamente più controverso del genere *Holocaust Movie*, il contraddittorio ma fecondo –anche e soprattutto nelle sue esibite aporie– *La vita è bella* (1997) di Roberto Benigni. Curioso, poi, pensare come un film recente, *Il figlio di Saul* (*Saul fia*) di László Nemes, faccia dell'autocensura di ciò che un tempo fu definito non rappresentabile un geniale espediente poetico, ricacciando la messa in scena concentrazionista verso un immaginario pre-*Notte e nebbia*, ma con la tragica consapevolezza di oggi.

Non rimane che accennare alla madre di tutte le polemiche critiche, ancora oggi oggetto di dibattito, oltre che di amene sfide all'arma bianca fra ermenauti al di qua e al di là delle Alpi. Parliamo della stroncatura di Jacques Rivette, dei suoi presupposti e dei suoi precipitati. Partiamo dalla sua enunciazione.

È difficile, quando si affronta un film con questo soggetto (i campi di concentramento), non porsi alcune domande preliminari. Invece sembra proprio che Pontecorvo, per incoerenza, stupidaggine o viltà, abbia decisamente trascurato di porsele. [...] Il realismo assoluto [...] qui è impossibile; ogni tentativo in questa direzione è necessariamente incompiuto (dunque *immorale*), ogni sforzo di ricostruzione o di trucco è derisorio e grottesco, ogni accostamento tradizionale allo *spettacolo* rientra nel voyeurismo e nella pornografia. [...] Guardate tuttavia in *Kapò* l'inquadratura in cui Emmanuelle Riva si suicida, gettandosi

<sup>13</sup> In merito ai processi di creazione, emersione e istituzionalizzazione di un genere cinematografico, cfr. Altman (2004).

sulla recinzione elettrificata; l'uomo che decide, in quel preciso momento, di fare un carrello in avanti per inquadrare di nuovo il cadavere dal basso, facendo particolarmente attenzione a inscrivere esattamente la mano protesa in un angolo dell'inquadratura finale, quest'uomo non merita che il più profondo disprezzo. [...] Ci sono cose che non devono essere affrontate se non nella paura e nel tremore; la morte è una di queste, senza dubbio; e come, nel momento di filmare una cosa così misteriosa, non sentirsi un impostore? Sarebbe meglio in tutti i casi porsi la questione e includere questa domanda, in qualche modo, in ciò che si filma: ma il dubbio è proprio ciò di cui Pontecorvo e i suoi pari sono maggiormente sprovvisti" (Rivette, 1961, pp. 54-55 [traduzione nostra]).

Siamo di fronte alla tipica prosa incendiaria dei *Cahiers du Cinéma* anni Cinquanta-Sessanta. In un'epoca in cui il reato di diffamazione non è ancora interpretato come uno spauracchio da agitare di fronte alla prima controversia a mezzo stampa, un critico e regista può permettersi il lusso di dare dello stupido e (anzi, o) del vile a un collega, indicandolo come meritevole di disprezzo e riscuotendo persino il plauso di molti sodali. Altri tempi, ovviamente, se migliori e peggiori non sta a noi stabilirlo. Di fatto, la giaculatoria rivettiana fece proseliti, perlopiù ignari del fatto che essa è, in prima istanza, una rimasticatura più o meno creativa di concetti già espressi da altri in precedenza. Con un gusto per il *calembour* molto francese, Rivette parte da un assioma formulato da Luc Moullet, secondo cui "La morale est un affaire de travellings", e dal ribaltamento semantico dello stesso operato da Jean-Luc Godard: "Les travellings sont affaire de morale". E con in tasca la certezza di chi si sente depositario di un'etica inviolabile e inscalfibile, ne applica il senso letterale a una delle scene centrali di *Kapò*: quella in cui la prigioniera politica Teresa, afflitta dai rimorsi per aver rubato del pane a un'altra deportata, non riesce a sopportare il peso della sconfitta dei propri principi e decide di suicidarsi gettandosi sul filo spinato percorso dall'alta tensione. Rivette trascura completamente la funzione anticipatrice di tale breve scena, sorta di preconizzazione della morte di Edith "per colpa" –anche se non per mezzo–, ancora una volta, del filo spinato elettrificato; gli interessa soltanto la meccanica del movimento di macchina e il suo (presunto) valore iconico. A riguardare la scena, però, la mano protesa non si iscrive in alcun angolo ma rimane piuttosto centrale rispetto al quadro, quindi il supposto vezzo calligrafico di Pontecorvo di fronte alla morte appare destituito almeno di questo vizio capitale. Niente di grave, d'accordo: in epoca pre-VHS gli abbagli percettivi dei critici costretti ad affidarsi interamente alla propria memoria visiva erano all'ordine del giorno. Rimane il fatto che un bel pezzo del capo d'accusa rivettiano decade per insufficienza di prove.

L'imputato, dal canto suo, oltre a fare pubblicamente spallucce di fronte a una polemica di cui non ha mai compreso le ragioni e a soffrirne in privato anche a distanza di anni (questo è almeno quanto raccontano i suoi collaboratori più stretti), si limitò a spiegare che per lui quel movimento di macchina extradiegetico serviva unicamente a valorizzare la presenza sullo sfondo delle altre deportate che continuavano a marciare come se niente fosse, anche di fronte alla flagranza della morte. Spiegazione a sua volta alquanto fragile che, anzi, come più di qualcuno ha suggerito<sup>14</sup>, rischia di risultare un boomerang per il regista; giacché quel movimento a restringere il campo visivo della macchina da presa ha, al contrario, l'effetto di escludere una parte consistente dello sfondo dal quadro; così, delle detenute che continuano a marciare si scorge poco –ancora meno di quanto era possibile inquadrare con una mera ripresa orizzontale, visto che l'angolazione dal basso verso l'alto schiaccia le figure umane sullo sfondo sotto una consistente porzione di cielo–, con la macchina da presa che lascia intravedere le teste o poco più. Non solo: anche l'idea del

<sup>14</sup> Ad esempio Bioni (2013).

“malgrado tutto”, o per dirla con le parole del regista, “l’assuefazione alla morte”, che dovrebbe segnare la marcia delle compagne di Teresa è facilmente confutabile, dal momento che, dal poco che ci è dato di scorgere, si evince chiaramente che più di una prigioniera si volta a guardare il corpo cristologicamente straziato della donna, qualcuna fa per uscire dalla fila e solo le grida incalzanti e gli spintoni della kapò che le guida riescono a serrare il gruppo; ciononostante, una delle prigioniere sfilava alle spalle della kapò e attraversava rapidamente il quadro senza mai staccare lo sguardo dal cadavere sul filo spinato, fuoriuscendo dall’inquadratura dal lato opposto.

Il punto, semmai, è un altro. *Kapò* è un film letteralmente sovraccarico di movimenti di carrello, al punto che questi possono essere tranquillamente eletti a cifra stilistica dell’opera. È una carrellata (duplice per giunta: dapprima ottica –un breve zoom, dunque–, quindi meccanica) la prima inquadratura del film che dal primissimo piano di Edith intenta a suonare il pianoforte si allarga a comprendere la quasi totalità del soggiorno della sua insegnante. Sono carrellate le inquadrature che segnano i momenti di climax della narrazione, ivi compreso quello della morte di Teresa. È un movimento di carrello la penultima inquadratura, l’insistito primissimo piano di Sasha che si aggira sconvolto e piangente per il campo disseminato di cadaveri, prima dell’*establishing shot* che chiude il film. Tale insistenza ha fatto sorgere a qualcuno sospetti di freudiane analogie fra le rotaie su cui corre, nella maggior parte dei casi, il carrello cinematografico, e le rotaie che definiscono le traiettorie di ingresso e –molto raramente– uscita nella topografia dei campi di concentramento<sup>15</sup>. Ma l’ingresso di Freud nell’ermeneutica cinematografica avverrà qualche anno dopo l’intervento critico di Rivette, il quale non può che ricorrere alle armi del suo tempo: un’esibita cinefilia e una centralità assoluta accordata agli elementi primordiali del linguaggio cinematografico assunti come valori assoluti e non come semplici strumenti espressivi (dunque di valore variabile a seconda non solo dell’utilizzo e del contesto, ma della funzione all’interno della costruzione stilistica e retorica del discorso filmico). Più grave, semmai, che nell’errore abbiano perseverato critici di epoche posteriori a quella in cui Rivette scrisse il suo *j’accuse*. È il caso di Serge Daney, che in un articolo scritto oltre trent’anni dopo per la rivista *Trafic*, pur dichiarando candidamente di non aver mai visto il film, non esitava a dare pienamente ragione al connazionale affermando che “con chiunque non avesse colto immediatamente l’abiezione del carrello di *Kapò* non avrei mai avuto nulla a che vedere, nulla da condividere”, e rincarando così la dose:

Il carrello era immorale per la semplice ragione che ci poneva, lui cineasta e me spettatore, là dove non eravamo. Là dove io, almeno, non potevo e non volevo essere. Perché mi “deportava” dalla mia reale situazione di spettatore libero testimone, per rinchiudermi a forza nel quadro (Daney, 1998, p. 23).

Risuona sinistra, in queste parole, l’eco di un pensiero debole di vattimiana memoria, e di un’etica del disancoraggio della coscienza del reale che stride con l’esibita solennità del messaggio che il critico –per anni considerato in patria un autentico *maître à penser* dai colleghi più giovani, il che è tutto dire– intende veicolare. Partendo dal presupposto che non so, è d’obbligo dedurne che non voglio esserci, non voglio vedere, non voglio conoscere; la verità dei documenti non è nulla di fronte alla mia eterea presenza di “libero testimone”; libero anche di rivolgere lo sguardo altrove, come un passante distratto e infastidito di fronte alla rappresentazione del perturbante fornita da una morte tragica e grottesca. L’impressione è che Daney, in maniera ancora più colpevole di Rivette, abbia pervertito il naturale e

<sup>15</sup> È il caso di Lowy (2001).

comprensibile pudore di fronte all'esibizione della tragedia, con il quale le generazioni precedenti si rapportavano all'orrore concentrazionista, facendone una sorta di paravento per giustificare delle prese di posizione etiche ed estetiche aprioristiche e fondamentalmente irragionevoli. Si pensi solo che, nell'articolo in questione, la carrellata su Emmanuelle Riva viene posta a paragone con la panoramica che descrive una scena di morte in *I racconti della pallida luna d'agosto* (*Ugetsu Monogatari*, 1959) di Kenji Mizoguchi, giudicata al contrario pudica e quindi eticamente accettabile. Che ci sia una traccia di sottile *chauvinisme* alla base di tutta questa gazzarra, ostinata almeno quanto lo sguardo di Daney? Il fatto che l'allora direttore dei *Cahiers du Cinéma*, Jean-Michel Frodon (2008), in un libretto a presentazione di una rassegna parigina su cinema e Shoah organizzata alla Cinémathèque Française appena otto anni fa, abbia citato i due articoli indicandoli come stelle polari di un sano dibattito critico sull'argomento, lascerebbe supporre di sì...

In ogni caso, e al di là delle scelte di campo individuali in merito alla linea di pensiero epistemologica per la quale parteggiare, è indubbio che *Kapò*, proprio in virtù della sua natura controversa e delle sue contraddizioni interne (ne abbiamo menzionate solo alcune, ma un'analisi più specifica potrebbe rivelarne un numero niente affatto trascurabile), si propone come opera-spartiacque all'interno del più ampio dibattito sul rappresentabile<sup>16</sup>, mettendo in crisi gli assiomi, passati e futuri (da Adorno a Elie Wiesel fino a giungere al già citato Lanzmann), circa l'impossibilità dello spettatore di sostituirsi al testimone diretto di una tragedia come quella dei campi di concentramento. In misura maggiore rispetto al più corretto e "socialmente accettabile" *Nuit et bruillard*, *Kapò* obbliga lo spettatore a confrontarsi con il proprio senso di colpa derivato dal fatto di sapere e non voler vedere (proprio come Daney), ponendo –lui sì, fattivamente– delle questioni sul significato del semplice atto di guardare come problema morale e persino politico. Che poi questi aspetti subtestuali e persino filosofici siano totalmente estranei alla volontà primigenia di Pontecorvo, e nel dibattito critico abbiano finito per sfuggirgli di mano, è un dettaglio men che secondario.

**2. La battaglia di Algeri.** In realtà, nel circolo virtuoso di consensi internazionali che provvidenzialmente si chiuse intorno al film e al regista, persino le polemiche ebbero un ruolo niente affatto marginale, e Pontecorvo si trovò, all'improvviso e con due soli lungometraggi alle spalle, al centro di una ribalta persino inattesa, con le inevitabili difficoltà derivate dalla gestione della stessa ma anche con la possibilità di dedicarsi al prossimo progetto con la più assoluta libertà. Ma Pontecorvo, come abbiamo visto, non è mai stato un regista che si accontenta, e tanto per cambiare la genesi del suo terzo lungometraggio non fu né facile né rapida.

Come abbiamo già avuto modo di osservare, la letteratura e l'aneddotica riguardanti i progetti accarezzati a lungo e mai portati a termine da Pontecorvo durante i lunghi intervalli tra un film e l'altro trascolora spesso nel folklore, pertanto ci limiteremo a segnalare di seguito i progetti più accreditati di verosimiglianza. I quali, incidentalmente, hanno anche la funzione di premesse tematiche di ciò che, attraverso varie trasformazioni, diventerà la sceneggiatura di *La battaglia di Algeri*. Alla base c'è la fascinazione di Pontecorvo e Solinas nei confronti del processo di trasformazione socioculturale che ha portato, seppure in maniera niente affatto incruenta, alla crisi del modello coloniale ottocentesco e all'affermazione dei movimenti indipendentisti, segnatamente quelli che hanno determinato, proprio in quegli anni, la nascita di numerosi stati africani. Inizialmente, i due si erano

<sup>16</sup> Per una più ampia trattazione sulla Shoah e le sue modalità di rappresentazione, non solo cinematografiche, dagli anni immediatamente successivi alla guerra a oggi, cfr. Minuz (2010).

interessati all'argomento da una prospettiva eurocentrica, immaginando di descrivere le tappe della progressiva decolonizzazione di un territorio vissute dal punto di vista di coloro che, un tempo classe dirigente, si trovano all'improvviso percepiti come molesti oppressori, e sono spesso costretti a una brusca e indesiderata migrazione di ritorno verso la terra avita. Insomma, sono i cosiddetti *Pieds Noirs* ad attirare inizialmente i due cosceneggiatori, e la loro condizione scissa fra una patria acquisita che li rigetta e una originaria che li riconosce solo in parte. Una condizione sospesa e ambivalente che non può non richiamare l'analoga indefinitezza che caratterizza la figura di Edith nel precedente *Kapò*. Attraverso una serie di riscritture si arrivò a un grumo narrativo giudicato credibile, ed è *Parà*, che intenderebbe affrontare il tema della guerra d'Algeria e della diaspora europea che ne seguì attraverso le vicende di un ex paracadutista francese divenuto giornalista. È il 1962, e malgrado all'epoca fosse ancora viva in Europa la minaccia dell'OAS, la produzione del film arrivò a un passo dal varo, con la complicità di una coproduzione statunitense che aveva messo sul piatto un divo da scegliere fra Paul Newman e Warren Beatty. Ma il 3 ottobre di quell'anno l'Algeria ottenne la sospirata indipendenza, e il film, pensato per essere coniugato al presente, risultò all'improvviso anacronistico. Inoltre, nel corso delle ricerche documentali effettuate per la pellicola, Pontecorvo e Solinas si resero conto che la prospettiva eurocentrica non li soddisfaceva più: il valore e la determinazione del popolo algerino nel rivendicare la propria autonomia nei confronti della forza colonizzatrice emersero come una forza propulsiva irrimediabile, che li spinse a ripensare completamente il progetto, e praticamente a ricominciare da capo la fase di scrittura. In loro soccorso giunse, nel 1964, Yacef Saadi, già comandante del Fronte di Liberazione Nazionale negli anni della rivoluzione, al termine della quale aveva fondato la società di produzione cinematografica Casbah Film; Saadi era al corrente del fatto che Pontecorvo si stava interessando da tempo alla questione algerina, e intendeva affidargli la riduzione cinematografica del suo romanzo autobiografico *Souvenir de la Bataille d'Alger*. Il regista rimase però piuttosto freddo di fronte a una proposta che contemplava uno sguardo sulle cose troppo compromesso verso una singola parte, con non infrequenti punte di agiografia nei confronti dell'autore-protagonista. La controproposta allestita nel giro di neanche un anno dal regista e dal sodale Solinas si rivelò tuttavia convincente, e Saadi divenne il capofila della produzione di *La battaglia di Algeri*, al fianco dell'italiana Igor Film di Antonio Musu, già produttore, più di un decennio prima, di alcuni dei primi lavori di Pietro Germi. Ciò avrebbe consentito a Pontecorvo di giovare dell'appoggio del giovane governo algerino, oltre alla possibilità di girare il film interamente in loco.

Due furono i capisaldi imposti da Pontecorvo per quanto riguarda le modalità di racconto: il massimo di realismo e il massimo di verosimiglianza storica. Ciò avrebbe comportato, da un lato un lavoro specifico sulla fotografia, la quale avrebbe dovuto somigliare il più possibile a quella dei cinegiornali, e sul montaggio; e dall'altro una sostanziale equidistanza dalle posizioni delle due parti in causa.



Pontecorvo era determinato a non concedere facili scappatoie drammaturgiche agli snodi più scabrosi del conflitto, a costo di gettare una luce sinistra sia sulle forze indipendentiste che sull'esercito coloniale. Cosa che puntualmente avvenne. Da un punto di vista fotografico,

invece, il desiderio di flagranza dell'immagine venne sostenuto dall'eccellente lavoro di Marcello Gatti, oramai promosso sul campo primo responsabile della fotografia, sul cui operato sul set algerino è stata allestita una mitografia vanamente confutata dal diretto interessato. Abbiamo accennato in precedenza alla secca smentita di Gatti riguardo all'uso del procedimento del controtipaggio per quanto riguarda il positivo del film, alla maniera di quanto fatto per alcune scene di *Kapò*; in realtà il look del film dipese perlopiù dall'uso di pellicola 16mm particolarmente "dura", vale a dire con una curva di contrasto molto ripida, che dava luogo a bianchi "bruciati" e neri densi. A questa si unirono l'uso sistematico della sovraesposizione e una camera estremamente mobile, che concede pochissimi piani fissi; e quando questi sono presenti, non vengono sostenuti per più di pochi secondi, vanificando quindi ogni velleità di "posare" la luce su corpi, volti e ambienti come se si trattasse di un dipinto. Anche la tesi dei teli bianchi che avvolgevano la Casbah, corresponsabili, secondo la *vulgata*, dell'effetto cinegiornale, sembra essere destituita di ogni fondamento (oltre che, in tutta evidenza, di credibilità). La battaglia per la verosimiglianza si svolse, a conti fatti, con armi convenzionali; ciò malgrado, Pontecorvo e Gatti ebbero la meglio e il primo non fu costretto a rivivere le vicissitudini di *Kapò*.

Ultimo cardine della ricerca pontecorviana fu la scelta di attori non professionisti per tutti i ruoli, con la sola eccezione di quello del Colonnello Mathieu, affidato al veterano interprete francese Jean Martin. Fra gli altri interpreti principali, figura lo stesso Yacef Saadi nella parte di Saari Kader, uno dei comandanti della resistenza algerina: in pratica, recita sé stesso sotto falso nome. Il protagonista è invece l'esordiente trentaduenne Brahim Haggiag<sup>17</sup>, il cui sguardo nervoso e febbricitante fungerà da vettore alla narrazione non meno di quello di Susan Strasberg in *Kapò* e di Marlon Brando nel successivo *Queimada*. Ed è proprio il personaggio di Haggiag, tra i ruoli principali, a entrare in scena per primo, nel prologo del film ambientato nel 1957: indirizzati da Sadek, un militante della resistenza torturato fino al punto di essere indotto alla delazione, i paracadutisti francesi rintracciano Ali la Pointe, leader del movimento indipendentista, in un appartamento della Casbah di Algeri; egli si era nascosto nel vano ricavato in una parete dietro una piastrellatura, assieme a un compagno di lotta, una donna e un bambino. Inizia un lungo flashback, che ci riconduce al 1954, allorché lo stesso Ali, ai tempi modesto croupier di strada nel gioco delle tre carte, viene braccato dai gendarmi francesi. Nel tentativo di sfuggire all'arresto, viene fatto inciampare di proposito da un giovane francese, e per tutta risposta lo stende con un pugno in faccia. Bloccato dalla folla, finisce in prigione per truffa, con l'aggravante di aver aggredito un cittadino francese. Durante la detenzione, prende atto dei metodi coercitivi esercitati nei confronti dei detenuti algerini: in particolare, è l'esecuzione di uno di loro, ghigliottinato nel cortile interno del carcere, a segnare profondamente. Dopo cinque mesi, Ali evade e si rifugia nella Casbah, dove riceve da un giovanissimo emissario il suo primo incarico come militante del FLN: deve eliminare un gendarme che raccoglie informazioni sulla resistenza. Contravvenendo alle istruzioni, Ali cerca l'esecuzione plateale anziché colpire il bersaglio alle spalle come da consegna, ma l'arma che gli è stata passata qualche istante prima si rivela scarica e il giovane è costretto a riparare nei vicoli per sfuggire a un nuovo arresto. Pochi minuti dopo, Ali comprende che la finta esecuzione era una sorta di prova di coraggio cui è stato sottoposto per volere di Saari Kader, leader carismatico e ideologo del movimento. È il primo contatto diretto di Ali con il movimento, che di lì a pochi giorni sferrerà il suo attacco totale al cuore delle forze occupanti. Tramite editto, il FLN proibisce prostituzione, gioco d'azzardo, vendita e consumo di alcool e droga: lo scopo è "immunizzare" la popolazione

<sup>17</sup> La fortuna internazionale del film di Pontecorvo fornì all'attore un'improvvisa notorietà che dapprima lo portò sul set di *Lo straniero* di Luchino Visconti, quindi, per una breve stagione, lo fece assurgere a volto ricorrente – e inevitabilmente iconico – della neonata cinematografia nazionale algerina.

autoctona dalla delazione prezzolata e dalla ricattabilità. Ma tra gli algerini prosperano i “professionisti” della dissidenza a scopo di lucro, tra i quali Hacène, protettore di prostitute e vecchio amico di Ali: costui riceve l’incarico di sistemare la questione, e quando Hacène si fa beffe degli avvertimenti dell’amico questi non esita a freddarlo con una raffica di mitra. Gli interventi del FLN nell’organizzazione sociale imposta dai francesi si intensificano, e con il passare dei mesi la Casbah diviene una enclave di fatto in cui vigono le regole imposte dalla resistenza. Nel 1956, il FLN passa alla lotta armata: una serie di attentati più o meno coordinati sembra cingere improvvisamente d’assedio i quartieri francesi. La reazione delle forze dell’ordine occupanti è immediata, e il provvedimento più significativo riguarda la recinzione della Casbah e l’istituzione di alcuni check-point per regolarvi l’accesso. A questo punto, nel conflitto entra un terzo attore, l’OAS, organizzazione segreta paramilitare che combatte la resistenza con i suoi stessi metodi: un attentato nel cuore della Casbah firmato dall’OAS suscita l’ira degli algerini, i quali, guidati da Ali, si accingono alla rappresaglia. Sarà Kader, non senza fatica, a farli desistere. Segue una delle macrosequenze più celebri del film: quella del triplice attacco portato a due bar affollati e alla sede dell’Air France da parte di tre ragazze apparentemente innocue, anche perché vestite all’occidentale e dunque perfettamente mimetizzate tra i francesi. L’elevato numero di vittime smuove l’esercito: ad Algeri giunge così una divisione di paracadutisti comandati dal carismatico colonnello Mathieu, già in prima linea contro i nazisti durante la Seconda guerra mondiale e combattente in Indocina. Seguono otto giorni di sciopero generale indetti dal FLN, mossa apparentemente suicida – e per questo contestata duramente da Ali –, in quanto l’astensione dal lavoro avrebbe portato allo scoperto gran parte dei fiancheggiatori della rivoluzione, favorendone l’identificazione da parte delle autorità francesi: in realtà, secondo la direzione del movimento, in particolare dell’intellettuale Ali Ben Mihdi, la mossa avrebbe indotto l’ONU, già vigile sulla questione algerina, a rompere gli indugi e intervenire sul campo. Ma, contrariamente alle rosee aspettative di parte indipendentista, l’ONU, a sorpresa, dichiara la propria neutralità, e i combattenti si ritrovano soli. Ne approfittano i parà agli ordini di Mathieu, che rastrellano la Casbah, arrestando numerosi attivisti, costringendo molti negozianti in sciopero ad aprire i negozi e devastando quelli di coloro che oppongono un fermo rifiuto. Mathieu è determinato a individuare i capi della rivolta, e per questo motivo dispone di torturare i prigionieri reticenti a collaborare. Malgrado l’orgogliosa resistenza delle donne algerine e dei pochi indipendentisti ancora a piede libero, la lotta di liberazione sembra avviarsi verso la sconfitta. Ali Ben Midhi viene arrestato ed esposto da Mathieu come un trofeo di caccia, sottoposto a un vero e proprio linciaggio mediatico durante una conferenza stampa in cui i giornalisti francesi lo accusano senza mezzi termini di terrorismo: la sua morte in cella, ufficialmente per suicidio, desta più di un sospetto nei suoi compagni di lotta, e persino della società civile francese. Ma la repressione va avanti, malgrado lo sdegno di una parte sempre più consistente dell’opinione pubblica: uno a uno, vengono catturati o uccisi tutti i capi della rivolta; il penultimo a essere tratto in prigione è Kader. Ormai nella Casbah rimane il solo Ali. Quest’ultimo, con i pochi compagni di lotta rimasti, prova a organizzare alcune disperate azioni dimostrative, ma la confessione di Sadek fa cadere la loro clandestinità. Si ritorna all’inizio, con Ali e i suoi sodali asserragliati dietro il muro, mentre i militari francesi gli intimano di uscire e arrendersi. Mathieu prova a invitarli alla ragionevolezza, ma nessuno degli assediati sceglie di consegnarsi, così i militari escono dall’appartamento e una volta giunti all’aperto fanno saltare in aria l’edificio. Un ultimo salto in avanti nel tempo ci informa infine che la lotta per l’indipendenza dell’Algeria è ripresa nel 1960, per concludersi due anni dopo, questa volta con successo.

Sarebbe ingeneroso attribuire la totalità del successo in patria –testa di ponte della conseguente consacrazione internazionale– di un’opera per molti versi seminale come *La*

*battaglia di Algeri*, iniziata con la vittoria del Leone d'Oro a Venezia<sup>18</sup> e culminata con la nomination agli Oscar l'anno successivo come Miglior Film Straniero (per la cronaca, quell'anno nella categoria in questione, che comprendeva, fra gli altri, anche *Gli amori di una bionda - Lásky jedné plavovlásky* di Miloš Forman, a vincere fu *Un uomo e una donna - Un Homme et une femme* di Claude Lelouch, quasi a confermare l'anno nero dell'Italia presso l'Academy, visto che anche *Blow-up* di Michelangelo Antonioni, *Il Vangelo secondo Matteo* di Pier Paolo Pasolini e *Giulietta degli spiriti* di Federico Fellini, tutti plurinominati, rimasero senza statuette), all'abilità di regista, sceneggiatore e produttori nell'intercettare un peculiare *Zeitgeist* e cavalcarlo. Sta di fatto che il terzo lungometraggio di Pontecorvo si iscrive all'interno di un processo di mutazione antropologica e percettiva dell'intero Occidente nei confronti dell'altro da sé proveniente dagli angoli più esotici del pianeta; un processo di cui l'Italia era, casualmente, una delle avanguardie. Non avendo, infatti, un passato coloniale costellato da successi (anzi, l'esatto contrario), l'ancora giovane Repubblica Italiana viveva i processi di decolonizzazione con un misto di empatia nei confronti delle popolazioni costrette a un ruolo di subordinate rispetto alle superpotenze mondiali (ruolo che, negli successivi alla Seconda guerra mondiale, spettava alla stessa Italia), e di aspettative nei confronti degli scenari commerciali che potevano dischiudersi nel momento in cui il distacco delle colonie dalle rispettive *mainland* si sarebbe compiuto. Così, mentre la parola terzomondismo si faceva strada a fatica nella sensibilità delle grandi potenze coloniali –Regno Unito e Francia in testa, ovviamente–, relegando in un angolo le posizioni antagoniste di intellettuali non allineati come Jean-Paul Sartre (non a caso, forse, deriso e messo pubblicamente all'indice dal colonnello Mathieu in una scena del film), essa trovava terreno fertile presso gli intellettuali e politici di spicco italiani e statunitensi. A distanza di decenni, non è più un mistero il fatto che l'ENI di Enrico Mattei, pronta a mettere un'ipoteca sullo sfruttamento dei pozzi di petrolio algerini, spinse il Governo italiano a fornire mezzi, fondi e *know-how* militare ai combattenti del FLN<sup>19</sup>. Così come appare chiaro che gli stessi combattenti algerini, che in Francia erano percepiti come terroristi, in Italia e negli Stati Uniti erano trattati alla stregua di *freedom fighters*, e come tali sostenuti, almeno a livello di opinione pubblica. Insomma, se da un lato la modernità e l'indubbia qualità cinematografica del film sono sotto gli occhi di tutti, dall'altro il *timing* con il quale *La battaglia di Algeri* si iscrive all'interno di un dibattito socioculturale e politico su scala mondiale è tutt'altro che secondario nella determinazione del successo del film.

Da questo punto di vista, persino l'interdizione dalle proiezioni pubbliche su territorio francese –divieto che persisterà fino al 1971– giovò alla popolarità internazionale del film. Il quale, nel frattempo, diviene protagonista di un'aneddotica alquanto pittoresca. Pare infatti che *La battaglia di Algeri* sia divenuto, nel giro di pochi anni, una sorta di manuale di guerriglia urbana, variamente commentato e interpretato da numerosi gruppi antagonisti e forze di repressione degli stessi. Dalle Black Panthers statunitensi, che per prime ne fecero una sorta di breviario, alla celebre proiezione a carattere didattico avvenuta nel 2003 al Pentagono, a beneficio dei militari americani in procinto di partire in missione in Iraq, con lo scopo di istruirli su tecniche e tattiche di chi è costretto a combattere in clandestinità, per

<sup>18</sup> Bisogna sottolineare come la selezione veneziana di quell'anno fu particolarmente qualificata, includendo, fra gli altri, opere da manuale di Storia del Cinema come *Au hasard Balthazar* di Robert Bresson, *Les Créatures* di Agnès Varda, il manifesto beatnik *Chappaqua* di Conrad Rooks, *Fahrenheit 451* di François Truffaut, *Un uomo a metà* di Vittorio De Seta, *I selvaggi (The Wild Angels)* di Roger Corman e *La ragazza senza storia (Abschied von gestern)* di Alexander Kluge. La scelta della giuria, presieduta dallo scrittore Giorgio Bassani, di premiare il film di Pontecorvo assume pertanto un valore niente affatto trascurabile.

<sup>19</sup> Per una più esaustiva disamina dei legami fra ENI e politica post-coloniale in Nordafrica, cfr. Greco & Oddo (2016).



tacere delle vere o fantomatiche influenze sui movimenti indipendentisti dell’America Latina, la casistica è tanto ricca quanto qualificata. Tuttavia, la risonanza critica dell’opera ha insistito su aspetti solo pretestuosamente afferenti alla grammatica filmica e al linguaggio cinematografico. Il tema ricorrente è, ancora una volta, quello della rappresentazione del reale, del presunto sensazionalismo, dell’indulgenza da parte del regista nei confronti della messa in scena della violenza. Ancora nel 2004, a dibattito ampiamente chiuso, un critico e teorico altrimenti raffinatissimo come Jean-Louis Comolli non trova di meglio che commentare il film assecondando gli stessi criteri della critica post-*Kapò*:

Trattamento shock: non si mobilitano altro che gli affetti dello spettatore. Il principio della messa in scena è di moltiplicare gli effetti. [...] Zoom su zoom, inquadrature brevi, un incalzare di artificio e suspense... Nulla è lasciato alla mia libertà di vedere e comprendere. [...] Direi che la messa in scena di questo film, che riduce la battaglia di Algeri a un crescendo tra terrorismo e antiterrorismo, è essa stessa terroristica. [...] Le violenze rappresentate [...] mettono in gioco una dimensione elementare di identificazione: nel corpo dell’altro torturato viene pur sempre proiettato il corpo dello spettatore. Ma queste violenze sono raddoppiate dalla loro rappresentazione. [...] Come non vedere in questo eccesso spettacolare la volontà di provocare un godimento (che non vuol dire piacere) per esasperazione della pulsione scopica dello spettatore: sempre di più, sempre più forte, sempre più accecante? Il sistema del film è quello di installare l’attesa del colpo successivo come attesa di un rilancio del godimento (Comolli, 2004, p. 70).

Sembra di assistere a una versione metodologicamente e lessicalmente aggiornata delle invettive di Rivette e Daney, reiterate con la stessa incoscienza e la medesima noncuranza nei confronti dell’evidenza dei fatti. Comolli pare ignorare persino le parole, rivelatrici e agghiaccianti allo stesso tempo, rivolte dal generale Paul Aussaresses, convinto teorico –e, sfortunatamente, empirico– della tortura come strumento di prevenzione del terrorismo e della lotta clandestina, in un documentario televisivo, e in seguito confluite in un suo libro di memorie (Aussaresses, 2007), all’indirizzo del lavoro di Pontecorvo, considerato dall’ufficiale un raro esempio di adesione quasi mimetica alle metodologie più inconfessabili adottate sul campo dalle forze armate francesi. Dichiarazioni che, inserite in una congerie di ben più scioccanti rivelazioni dell’anziano militare circa i metodi di controffensiva adottati dall’esercito francese nei confronti dei militanti indipendentisti delle ex colonie, avevano suscitato un ampio dibattito etico e politico nella Francia di inizio millennio. Insomma, in questo caso sembra di trovarsi di fronte a una palese distonia fra un cinema che, bene o male, non ha paura di sporcarsi le mani con del materiale fabulatorio problematico e incandescente, e una critica che, ancora una volta, si rifugia nel più stolido dibattito su ciò che è o non è moralmente rappresentabile –per giunta sulla scorta di assunti estetici mai messi debitamente in discussione, o quantomeno sottoposti a verifica– pur di non entrare nel merito della questione. Facile scorciatoia che trasforma il primato della forma sul contenuto in un lasciapassare per eludere le questioni più eminentemente politiche che il film –ma la casistica, in questo caso, si allarga ben oltre *La battaglia di Algeri* e la filmografia di Pontecorvo– pone. E ancora una volta, il fatto che tali prese di posizione abbiano una comune matrice nazionale –amplificata, data il tema del film, da un evidente *surplus* di nazionalismo ferito, a dispetto della fiera militanza progressista di quasi tutti gli animatori del dibattito critico– non fa che riverberare quel sentore di sciovinismo irrazionale che soggiaceva alle già citate invettive critiche piovute da Oltralpe all’indirizzo di *Kapò*. Prova ne siano le critiche variamente positive provenienti da ambienti francofoni culturalmente affini a quello di Parigi e dintorni, come quella che segue:

Siamo in presenza di un'opera magnifica e rigorosa [...]. Si tratta di un documento che ci restituisce un equilibrio estetico, dove palpitano, fusi, la sensibilità generosa e la critica sociale virulenta, la sottile dialettica dei rapporti della forma e del contenuto che caratterizzò i più alti esiti del Neorealismo italiano (Buache, 1967 [traduzione nostra]).

D'altronde, vuoi per una sorta di più o meno inconsapevole vassallaggio nei confronti della critica francese, all'epoca autentico magistero di ermeneutica cinematografica per chiunque volesse cimentarsi nel medesimo esercizio, vuoi per reale convinzione, le critiche negative non mancarono nemmeno in Italia. L'unica differenza sostanziale risiede nella maggiore trasversalità che le informavano. Incuranti dei "partiti presi formali" di truffautiana memoria, i critici italiani scivolavano con maggiore agilità dalla forma al contenuto, pur accordando, come da tradizione, uno spazio predominante all'ideologia. Valgano a mo' di esempio le parole di Brunetta:

Nel film di Pontecorvo [...], si verifica un compromesso tra ragione storica, che intende porsi di fronte alla materia documentandola cronachisticamente, e la persistente risoluzione delle immagini a un livello espressivo emozionale, di volta in volta patetico, elegiaco, drammatico [...]. Inoltre il film denuncia l'assoluta incapacità di caratterizzare in modo verosimile, dall'interno, la materia: lo si vede in particolare analizzando i rapporti tra popolazione francese e algerini, così come essi sono rappresentati nel film (Brunetta, 1967, p. 116).

Ma malgrado la varietà di punti di vista che ne hanno caratterizzato l'analisi, ciò che è stato sempre sottovalutato del film è proprio la sua sorprendente modernità cinematografica. Quella modernità che lo stesso Pontecorvo rivendica con orgoglio: "Un critico inglese ha detto che *La battaglia di Algeri* è un film neorealista filtrato attraverso dieci anni di esperienza televisiva. Non poteva farmi complimento più grande" (in Ghirelli, 1978, p. 15). Di fatto, proprio il primato della forma così compiacentemente travisato dai critici francesi rientra prepotentemente dalla finestra, e la persistenza delle immagini più emblematiche del film in una memoria collettiva ecumenicamente transnazionale testimonia della capacità di Pontecorvo di leggere un evento ormai consegnato alla storiografia attraverso il filtro del proprio tempo, riscrivendone le coordinate secondo le suggestioni del cinema moderno. *La battaglia di Algeri* è una peculiare sintesi fra le istanze post-neorealiste e le antiche suggestioni mutate dal cinema sovietico degli anni Venti, da sempre presenti nel cinema di Pontecorvo, e le nuove inquietudini delle varie *vagues* cinematografiche degli anni Cinquanta e Sessanta. L'uso di un formato "leggero", la macchina da presa nervosa e costantemente in movimento, il montaggio sincopato, la fotografia improntata a una sorta di über-realismo non meno irredento di Ali e degli altri combattenti: come se Godard e Cassavetes, il *cinéma vérité* e la nuova scuola documentaria americana fossero confluiti in un unico testo; il quale finisce con l'esonare dal senso primario fornito dalla narrazione per darsi come parafrasi e al tempo stesso sunto di gran parte delle istanze del cinema della prima metà degli anni Sessanta. Un notevole passo in avanti rispetto alla pseudo-classicità – per quanto sporca e irregolare – di *Kapò*, che purtroppo non è mai stata colta né debitamente messa in evidenza dal punto di vista ermeneutico.

**3. Ogro.** Fra *La battaglia di Algeri* e *Ogro* passano tredici anni. Nel mezzo, contornato dalla solita messe di progetti abortiti, Gillo Pontecorvo porta a termine un solo lungometraggio,

*Queimada* nel 1968 –a cui è dedicato, in questo dossier, un contributo a parte–, che rappresenta a un tempo il più solido contatto con Hollywood del regista italiano e lo iato temporale più breve tra un lungometraggio e l'altro della sua filmografia. Dopo *Queimada*, sembrava che la carriera del non ancora cinquantenne Pontecorvo potesse finalmente subire una robusta sterzata, sia a livello di possibilità produttive che sul piano della continuità. Questo, almeno, era quanto suggeriva la logica, a dispetto della controversa accoglienza riservata allo stesso *Queimada*: l'importante, almeno sulla carta, era essersi introdotto nei meccanismi industriali di Hollywood, che avrebbero garantito una sponda felice per progetti di sempre più ampio respiro. Ma la logica non aveva fatto i conti con l'abituale rigore di Pontecorvo, il quale, oltre a rispedire al mittente numerose proposte, non vide concretizzarsi almeno tre progetti a lungo accarezzati. Accanto al film sulla vita di Gesù e a quello sui nativi americani, cui abbiamo già accennato nell'introduzione, giova qui ricordare un soggetto su cui il regista stava lavorando sin dalle riprese di *Queimada*, incentrato sulle gesta del Quinto Reggimento delle Brigate Internazionali durante la Guerra civile spagnola, primo contatto di Pontecorvo con la storia iberica del XX secolo. Come un fiume carsico, tale bozza si inabissò e riemerse tra le carte pontecorviane per almeno un quinquennio, durante il quale il regista, preso da altre lusinghe cinematografiche, non approfondì mai l'argomento. Fino a quando, verso la fine del 1973, la realtà irruppe nella maniera più violenta, sovvertendo intenti primigeni e gerarchie.

Il 20 dicembre del 1973, infatti, un attentato rivendicato dall'ETA fece saltare in aria, con oltre cento chili di dinamite, l'ammiraglio Luis Carrero Blanco, mentre questi, di ritorno dalla messa mattutina, percorreva a bordo della propria auto Calle Claudio Coello a Madrid, poco distante dalla propria abitazione. L'attentato, tanto cruento e definitivo quanto spettacolare (l'automobile, scaraventata in alto per diversi metri, atterrò all'interno di un cortile di un edificio antistante, dopo averne devastato la facciata che dava sulla strada), era nato in realtà da un'esigenza improvvisa: la nomina dell'ammiraglio a capo del governo, avvenuta appena undici giorni prima, aveva imposto un cambio di strategia presso i vertici dell'ETA, i quali all'inizio pensavano a un "semplice" rapimento e a uno scambio fra il loro detenuto e centocinquanta prigionieri politici. Dopo l'ascensione di Carrero Blanco allo scranno più alto, tale strategia venne ritenuta insufficiente, anche perché era ormai chiaro che l'ammiraglio, delfino riconosciuto di Francisco Franco e suo fraterno amico sin da quando entrambi si trovarono a combattere le milizie repubblicane durante la Guerra Civile, era destinato a raccoglierne l'eredità e prolungarne l'autoritario regime. Viceversa, come si conviene a tutte le dittature autocratiche basate sul culto della personalità di un solo individuo (e, come nel caso in questione, sul tentativo di traslarne i contorni sulla fisionomia di un sedicente "erede"), l'eliminazione del successore di Franco mise di fatto fine al franchismo e determinò la progressiva uscita della Spagna dal periodo di oscurantismo determinato dal pugno di ferro del *caudillo*.

Pontecorvo intuisce da subito la portata storica dell'evento, e decide di dedicare i propri sforzi alla ricostruzione dello spettacolare attentato. Segue l'abituale periodo di approfondite ricerche, che portano il regista, assieme agli sceneggiatori Ugo Pirro e Giorgio Arlorio, a prendere come spunto iniziale il libro *Operación Ogro* di Julen Agirre, pseudonimo della scrittrice anarchica catalana Eva Forest, già prigioniera politica per tre anni nelle carceri franchiste, che lo aveva scritto in clandestinità<sup>20</sup>. Il libro raccoglieva una serie di interviste agli attentatori di allora, e illustrava con spietata lucidità politica le ragioni degli attentatori e la necessità, per il paese, di scongiurare a ogni costo il prolungamento del regime. Alle prese con un argomento tanto controverso quanto profondamente inciso nella carne viva

<sup>20</sup> La stessa Forest ebbe poi modo di prendere le distanze dal film, da lei giudicato non conforme ai punti di vista politico-ideologici espressi nel libro.

dell'opinione pubblica, Pontecorvo e i due cosceneggiatori temporeggiarono a lungo, elaborando un numero consistente di trattamenti. In particolare per Arlorio, ex montatore fino ad allora testato come sceneggiatore soprattutto in commedie e film di genere –ma capace di guadagnarsi la fiducia di Pontecorvo grazie al suo apporto genuinamente artigianale alla stesura dello script di *Queimada*, che scrisse e rifinì a quattro mani con Solinas–, si trattò di un banco di prova particolarmente impegnativo su un terreno a lui, fino a quel momento, poco congeniale quale era il “film politico”. Anche per questo motivo, fu convocato al tavolo degli sceneggiatori l'esperto Pirro, le cui reiterate collaborazioni con cineasti come Francesco Rosi, Elio Petri, Damiano Damiani e soprattutto Carlo Lizzani, garantivano una più solida adesione al genere in questione.

Insomma, concepito come qualcosa di molto simile a un *instant movie*, *Ogro* è stato oggetto di una fase di scrittura e riproduzione dai ritmi estremamente dilatati. Ciò ha portato la lavorazione a sovrapporsi con un altro evento epocale, questa volta della storia italiana: il rapimento e la successiva esecuzione di Aldo Moro, nei primi mesi del 1978. Preoccupati dall'eventualità che, nella flagranza dell'evento e dello shock collettivo che ne è seguito, il loro film venisse scambiato come un'apologia del terrorismo e una legittimazione del delitto politico, Pontecorvo, Pirro e Arlorio, anche su sollecitazione del produttore Franco Cristaldi, smontarono per l'ennesima volta la sceneggiatura, stravolgendo in parte l'ordine cronologico degli eventi e inserendo una cornice ambientata nella Spagna contemporanea, finalmente democratica e libera. Il racconto dell'attentato divenne pertanto un lungo flashback –peraltro a sua volta suddiviso in due segmenti–, non dissimile da quello che narrava le vicende centrali di *La battaglia di Algeri*. Nasce l'esigenza di “fare il film con la coscienza sporca”, per utilizzare una felice e lucidissima definizione che lo stesso Pontecorvo amava ripetere parlando del suo lungometraggio, la quale racchiude in sé tutte le contraddizioni e le aporie di un'operazione che, con il succedersi degli eventi, aveva perduto per strada la propria identità primigenia, per assumerne un'altra, talmente sovraccarica di *nuances* ideologiche da rendere quasi indistinguibile il punto d'origine, la motivazione primordiale che aveva indotto un autore dalla ormai solida reputazione internazionale a cimentarsi nell'impresa. Detto in altri termini, si parla della Spagna e della fine del franchismo, ma si allude –ripetutamente e scientemente– all'Italia e al tragico punto di non ritorno degli anni di piombo, in cui la figura di Aldo Moro, pur nella consapevolezza delle profonde differenze che la separavano da quella di Carrero Blanco, assume la funzione di “intertesto sociale chiave nello sviluppo delle tematiche” (O'Leary, 2007, p. 78) che il film mette in scena. A risentirne è, sostanzialmente, la coerenza interna del racconto, che presta il fianco sia alle accuse di moderatismo che a quelle, diametralmente opposte, di apologia di reato. Regista e sceneggiatori cercano di correre ai ripari mettendo in bocca al personaggio più ambiguo e contraddittorio del film, l'Izarra di Gian Maria Volontè (ex combattente divenuto un influente membro del governo democratico), parole di ferma condanna nei confronti del terrorismo, contrapponendole a quelle dell'irredento Txabi, che sceglierà di continuare la lotta armata anche a dittatura debellata, malgrado il parere contrario di sua moglie che va strumentalmente ad aggiungersi al biasimo di Izarra; con il solo risultato di moltiplicare l'eterogeneità dei punti di vista e la confusione degli stessi.

Non stupisce, allora, se la narrazione appare spesso contraddittoria. La prima parte del film descrive i minuziosi preparativi dell'attentato da parte dei quattro militanti: Izarra, il leader, quindi Txabi, Iker e Luken. I quattro, giunti a Madrid sotto le mentite spoglie di impiegati di banca, iniziano a pedinare l'ammiraglio e a studiarne le abitudini. Si confrontano sulle strategie e sulle motivazioni del loro gesto, mentre lo scenario muta all'improvviso: la nomina di Carrero Blanco a capo del governo, infatti, oltre a proiettare tragicamente il franchismo al di là della figura di Francisco Franco, rende l'ammiraglio difficilmente avvicinabile. Il rapimento è ora un'opzione di fatto impraticabile, così il

commando decide di alzare la posta. Osserviamo quindi i lavori di scavo del tunnel realizzato dai quattro militanti proprio sotto Calle Claudio Coello, all'interno del quale sarà collocata la dinamite. Il primo flashback si chiude con un lungo colloquio fra l'ex seminarista e iper-idealista Txabi e il più pragmatico Izarra, a poche ore dall'attentato. Il secondo flashback descrive invece la messa in atto del piano, ma anche le conseguenze dello stesso nelle coscienze dei quattro militanti. Attorno e in mezzo a questi due segmenti, come accennato, la cornice contemporanea radicalizza il confronto tra l'estremismo di Txabi, moribondo in ospedale dopo essere stato ferito da un poliziotto, e il richiamo alla moderazione di Izarra. Altri brevi flashback, risalenti alla gioventù dei quattro attentatori, descrivono la loro formazione cattolica e l'ambivalente influenza (propulsore spirituale da un lato, forza oppressiva dall'altro) che tale aspetto biografico ha esercitato sulla loro scelta di sposare la lotta armata. Come dice un personaggio minore, anch'egli un religioso convertito alla rivoluzione: "Ho fatto il possibile per pensare solo a Dio, ma loro continuano a torturare, a uccidere, e non me la sento di continuare la mia tranquilla vita di prete".

Con un tale, magmatico impianto drammaturgico, era persino scontato che le critiche del film si concentrassero quasi esclusivamente sull'aspetto ideologico e sulle evidenti contraddizioni che *Ogro* –conosciuto anche come *Operazione Ogro* e *Il tunnel*, anche se in fase di scrittura Giorgio Arlorio aveva proposto il più "liturgico" *Atto di dolore*, quasi a richiamare l'intima compromissione degli attentatori con il Cristianesimo cui accennavamo in precedenza– presentava in tale ambito. Come scrive Calisto Tanzi: "*Ogro*, pur così composto e controllato, non è film di grande spessore. E anche sul piano ideologico, risulta guardingo. Il contrasto tra le due linee rivoluzionarie [...] appare più sfumato che sottolineato" (Tanzi, 1979). O un altro critico militante –ma fermamente avverso a ogni forma di lotta armata– come Aggeo Savioli:

Il film tende a far risaltare il contrasto tra un'attività paziente, minuta, diurna [...] e l'iniziativa armata dell'ETA; di cui, comunque, si ammette la necessità storica, nelle condizioni specifiche. L'atteggiamento della regia, invero denota qualche imbarazzo. Ma questo deriva, crediamo, soprattutto dalla scarsa coerenza di un copione che, prescindendo dalle soggettive ambiguità di uno o due dei suoi estensori (non Pontecorvo si capisce), scivola sovente nell'astratto, nel generico, nel banale, se non nell'equivoco (Savioli, 1979).

Presentato alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, *Ogro* ricevette (prevedibili) reazioni contrastanti. Lo stesso Tanzi ebbe a dire, forse in maniera provocatoria, che se quell'anno ci fossero stati i premi ufficiali (la Mostra del 1979, la prima diretta da un amico e sodale di Pontecorvo, il collega e compagno di militanza Carlo Lizzani, passò alla storia come l'edizione "senza Leoni"), Pontecorvo avrebbe sicuramente messo le mani sul suo secondo Leone d'Oro, quasi a voler sottolineare come il caos ideologico nel quale il film sembrava navigare a vista fosse lo stesso che informava un presente sospeso fra gli ultimi fuochi della stagione degli anni di piombo e un incombente volontà di (auto)assoluzione collettiva; la stessa che avrebbe orientato in maniera decisiva la politica del decennio successivo. In realtà, furono in pochi coloro che provarono ad analizzare il film dal punto di vista dello stile e del linguaggio, malgrado siano proprio questi ultimi aspetti –almeno a un'analisi a posteriori– a suscitare l'interesse maggiore.

Letto in filigrana, infatti, *Ogro* appare come l'epitome di una stagione cinematografica tanto fertile –almeno su un piano meramente numerico– quanto contraddittoria: quella in cui il filone "politico" del cinema italiano, quello più nobile dei Rosi e dei Petri, si era andato progressivamente ibridando con i codici del cinema di genere più triviale, alimentandosi proprio di quella elementare, a volte persino brutale, schiettezza di racconto per immagini

che rappresentava la cifra più evidente dei generi di profondità. Memore della lezione del miglior cinema di genere internazionale (*Il giorno dello sciacallo* - *The Jackal* di Fred Zinnemann è di appena sei anni antecedente), ma anche della tradizione più verace del cinema poliziesco italiano (incluse le sue derive più basse, che negli anni Settanta imperversavano nelle sale riscuotendo un considerevole consenso popolare), Pontecorvo azzarda la realizzazione di un'opera sincretica, tesa a fondere impegno politico e spettacolo a tinte forti, senza tralasciare gli aspetti più cruenti di una tale osmosi. La ricerca esasperata del realismo presente in *La battaglia di Algeri* diviene qui deriva spettacolare in chiave iperrealistica, più debitrice dei film di Don Siegel –altro autore cardine del cinema di genere del decennio– che del Neorealismo o dell'amato Ejzenštejn. Per contro, le lunghe e insistite scene di dialogo, necessarie a esporre una dialettica ideologica perfettamente parcellizzata fra tesi e antitesi, determinano delle inevitabili aritmie, cui il montaggio di Mario Morra riesce a porre rimedio solo in piccola parte. Se tale progenitura stilistica è sfuggita a gran parte della critica, essa deve essere comunque sopravvissuta negli anni, fino ad arrivare– in maniera consapevole o indotta, poco importa– ai giorni nostri, allorché il regista iberico Álex de la Iglesia, nel mettere a sua volta in scena l'attentato a Carrero Blanco nel suo *Balada triste de trompeta* (2010), sembra omaggiare indirettamente –e, con ogni probabilità, involontariamente– la scelta di campo di Pontecorvo, esasperando fino al parossismo l'aspetto tragicamente grottesco inscritto nella dinamica dell'attentato. E chiudendo la sequenza con uno sberleffo amaro e irridente, tutt'altro che pronò al rispetto che si deve a un evento così solenne. Una soluzione narrativa<sup>21</sup> che sa quasi di tabula rasa rispetto alla stessa idea di “film con la coscienza sporca”, di cui il regista italiano aveva imbevuto la propria opera.



<sup>21</sup> Non a caso particolarmente apprezzata da Quentin Tarantino, ovvero colui che solo un anno prima, nel suo *Bastardi senza gloria* (*Inglourious Basterds*, 2009), aveva fatto crivellare di colpi Adolf Hitler all'interno di un cinema parigino. Il regista americano nel 2010 era Presidente della Giuria del Concorso Internazionale Lungometraggi della 67ª Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, nella quale *Balada triste de trompeta* ricevette il Premio Speciale per la Regia.

**Riferimenti bibliografici:**

- Altman, R. (2004). *Film/Genere*. Milano: Vita e Pensiero.
- Avisar, I. (1988). *Screening the Holocaust. Cinema's Images of the Unimaginable*. Bloomington: Indiana University Press.
- Bignardi, I. (1999). *Memorie estorte a uno smemorato. Vita di Gillo Pontecorvo*. Milano: Feltrinelli.
- Bisoni, C. (2013). Il carrello di *Kapò* visto da qui. Il film di Pontecorvo e la sua ricezione critica riletti in prospettiva. In A. Minuz & G. Vitiello (a cura di), *La Shoah nel cinema italiano, Cinema e storia*, 2013 (2), 117-128.
- Brunetta, G.P. (1967). La battaglia di Algeri. *Cinema e Film*, 1(1), 116.
- Buache, F. (1967, 16 aprile). La bataille d'Algiers. *La Tribune de Lausanne*.
- Comolli, J.L. (2004). L'attente du prochain coup. *Cahiers du Cinéma*, 3(1), 70.
- Daney, S. (1998). *Lo sguardo ostinato*. Milano: Il Castoro.
- Frodon, J.M. (1998). *La Projection nationale. Cinéma et Nation*. Paris: Éditions Odile Jacob.
- Ghirelli, M. (1978). *Gillo Pontecorvo*. Firenze: La Nuova Italia.
- Greco, A., & Oddo, G. (2016). *Lo Stato Parallelo. La prima inchiesta sull'ENI tra politica, servizi segreti, scandali finanziari e nuove guerre*. Firenze: Chiarelettere.
- Letizia, L. (2004). *Lezioni di regia*. Torino: Lindau.
- Lowy, V. (2001). *L'Histoire infilmable. Les camps d'extermination nazis à l'écran*. Paris: L'Harmattan.
- Lukács, G. (1965). *Il romanzo storico*. Torino: Einaudi.
- Minuz, A. (2010). *L'archivio e l'immaginario: il cinema della shoah (paradigmi a confronto)*. Roma: Bulzoni.
- Minuz, A., & Vitiello, G. (2013). *La Shoah nel cinema italiano*. Soveria Mannelli: Rubbettino.
- O'Leary, A. (2007). *Tragedia all'italiana. Cinema e terrorismo tra Moro e memoria*. Sassari: Angelica Editore.
- Rivette, J. (1961). De l'abjection. *Cahiers du Cinéma*, 120(2), 54-55.
- Savioli, A. (1979, 10 novembre). Ogro. *L'Unità*.

## I meccanismi del potere. Queimada

---

Pietro Liberati

Padova, Italia

[pietro.liberati@yahoo.it](mailto:pietro.liberati@yahoo.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:** La genesi di *Queimada*, le suggestioni del '68 e la parziale delusione di Pontecorvo di fronte ad alcune premesse in parte frustrate. La necessità di coniugare la narrazione al passato per parlare del presente. Ancora uno sguardo sul colonialismo. La contrapposizione tra i personaggi di William Walker di José Dolores, e tra i rispettivi interpreti: la preparazione accademica di Marlon Brando contro l'istintivo naturalismo di Evaristo Márquez. Il discorso sulla rappresentazione e sulla messa in scena, metaforizzato dalla duplice dicotomia Walker/Dolores e Brando/Márquez. Problemi distributivi con la United Artists. Un'accoglienza critica controversa e una tardiva rivalutazione.

**Parole chiave:** Colonialismo, Marlon Brando, Evaristo Márquez, rappresentazione, United Artists.

]

**ABSTRACT:** *The genesis of Queimada, 1968 movements' suggestions and a partial Pontecorvo's disappointment with some unfulfilled preconditions. The necessity to conjugate the storytelling in past in order to speak about the present days. A new glance on colonialism. The comparison between the characters of William Walker and José Dolores, and also between their performers: Marlon Brando's academic background and Evaristo Marquez instinctual naturalism. About representation and mise-en-scene, metaphorized by the double dichotomy Walker/Dolores and Brando/Márquez. Distribution issues with United Artists. A controversial critical reception and a belated reassessment.*

**Keywords:** *Colonialism, Marlon Brando, Evaristo Márquez, representation, United Artists.*

“L’idea era di sposare un film di avventure a un film ideologico, un film di idee. Una sorta di parabola spettacolare sul tema del Terzo Mondo” (Ghirelli, 1978, p. 10). Pontecorvo sintetizzò così la spinta propulsiva alla base di *Queimada*, suo quarto lungometraggio, forse l’opera più celebre della sua carriera dopo *La battaglia di Algeri*. Anche qualora non fosse stata pronunciata in prima persona dall’autore, una simile definizione potrebbe affiorare immediatamente, sin dalle prime sequenze del film, come paradigma interpretativo dello stesso.

“Ecco l’isola. Si chiama Queimada”. È la prima battuta del film, pronunciata appena prima di una panoramica attraverso un binocolo, un primissimo *establishing shot* del luogo dell’azione introiettato nella soggettiva dell’avventuriero William Walker (Marlon Brando). Questa battuta giunge anche prima di una onnisciente *voice over*, quasi una didascalia, che spiega la storia dell’isola. A pronunciarla è un capitano di vascello, che parte dalle sue caratteristiche fisiche (“9370 chilometri quadrati di superficie”) per passare alla sua popolazione: 200.000 abitanti, di cui 5000 bianchi e quasi tutti gli altri neri, e quasi tutti schiavi, tranne i pochissimi liberati. I neri sono schiavi importati, che hanno gradualmente sostituito la popolazione originaria di nativi indios.

Questa sequenza iniziale a carattere pseudo-documentario, di quasi due minuti di durata – forse inimmaginabile nella produzione italiana di oggi –, apre un film in cui ci verranno mostrate le cose nella naturale piega che esse prendono. E, quasi una manifestazione di afflato dialettico, nella piega che l’uomo vuole far prendere loro. Una diarchia fondamentale all’interno di un racconto talmente complesso e stratificato da richiedere, per essere introdotto, una focalizzazione precisa, come se la regia avesse fermato per un attimo la rotazione della Terra e avesse operato una colossale *plongée* su quest’isola, seguita da una carrellata sulle sue caratteristiche morfologiche e politiche. Fermate il mondo, perché qui sta accadendo qualcosa di importante che ci riguarda tutti, ma non solo: se focalizzassimo la nostra attenzione su qualche altro punto del pianeta, magari anche nello stesso momento storico, partendo dalle stesse caratteristiche potremmo cominciare a raccontarvi un’altra storia non troppo dissimile.

Già i titoli di testa forniscono allo spettatore una chiave visiva prolettica di tutto il racconto: un rivolo di sangue che scende dall’alto, da sopra lo schermo. Scorrono immagini di schiavi neri catturati, rincorsi, seviziati. C’è la morte nei loro volti, ma anche i segni di un’oppressione che non può che generare rivolta. Quel rivolo di sangue appartiene a tutti loro, e cola fino a coagularsi in una grande Q, capolettera del titolo. L’isola di Queimada, ci spiegherà a seguire la *voice over*, si chiama così perché nel 1520 i portoghesi dovettero darle completamente fuoco per vincere la resistenza indigena: vuol dire, per l’appunto, *bruciata*. Nell’intento dei colonizzatori, un nome che indica purificazione. Eppure, a sentirlo sembra più un grido di vendetta, uscito dalla bocca di quegli schiavi, o una maledizione plurisecolare urlata al cielo<sup>1</sup>.

Forse è proprio da qui che è necessario partire per un primo, per quanto sommario, approccio a *Queimada*:

È il 1968: dopo le calde estati dei ghetti negri americani, dopo la morte di Malcolm X e Che Guevara, è l’ora della contestazione studentesca in Italia, in Germania, in Francia. [...] Il regista dice che il ’68 gli ha dato molti stimoli, molte speranze, molta eccitazione, ma

<sup>1</sup> Il titolo americano è l’imperativo *Burn!*, ossia *Brucia!*, con tanto di punto esclamativo, quasi a voler reiterare una maledizione lanciata in passato ma destinata a ripetersi. In realtà, il tentativo della distributrice United Artists era creare un richiamo al celebre grido di battaglia delle Black Panthers, *Burn Baby Burn*.

subito raffreddata dalla mancanza di un progetto, dalla sensazione di qualcosa di non sviluppato: come un lievito, non come un cibo (Ghirelli, 1978, pp. 72-73).

L'autore di tali considerazioni individua in questa aporia percettiva del regista il nucleo più problematico del film, nonché l'elemento che determina in Pontecorvo una non convinzione di fondo circa la pertinenza del progetto nella temperie di quel momento storico; un coacervo di perplessità che si riflettono sulla realizzazione di *Queimada* facendo di quest'ultimo film, sempre secondo Ghirelli, un'opera complessivamente meno risolta e più contraddittoria rispetto alle precedenti.

Siamo nella prima metà del XIX secolo. William Walker giunge nell'isola di Queimada, nelle Antille. Sembra solo un avventuriero, o magari un poco di buono, ma ha una missione da compiere: il suo scopo è trovare un uomo del posto, educarlo al concetto di ribellione e fare in modo che guidi una rivolta contro il colonizzatore portoghese. Sarebbe il potere della Corona d'Inghilterra a subentrare, in un secondo momento. La scelta non sembra facile, perché l'isola è talmente piegata agli occupanti che le volontà individuali sono state schiacciate con la forza. Tuttavia, Walker trova un giovane e indomito contadino che non ha dimenticato cosa sia l'orgoglio: lo avvicina, ne diventa quasi amico, lo istruisce a dovere e lo trasforma in un rivoltoso capace di reclutare, con i proventi di una rapina, un piccolo esercito messo insieme grazie al malcontento degli abitanti dell'isola. Il nome del contadino è José Dolores, ed è talmente ricolmo di rabbia verso gli oppressori che quando Walker mette in piedi un governo fantoccio di piccoli proprietari locali per riorganizzare il potere nelle mani britanniche che dietro di lui si celano, egli decide di proseguire lungo quel magistero di autarchia indicato dal sedicente amico e conquistato con la forza. Ma ben presto Dolores si accorge di non avere alcuno strumento per governare: senza la conoscenza dei meccanismi del potere, e soprattutto senza sapere come amministrare l'economia locale, tutte le risorse di Queimada si impoveriscono. Di fronte allo spreco della canna da zucchero, ricchezza primaria dell'isola, alla decadenza del fiorente porto commerciale e soprattutto all'ulteriore immiserimento della popolazione, José Dolores comprende finalmente la situazione, specialmente quando essa sfugge al controllo di tutti e persino dello stesso Walker. Il quale, subito dopo aver rinunciato a eliminarlo per ristabilire, nuovamente, un po' d'ordine inglese, gli spiega: "La Storia non è fatta di miracoli. Ha tempi e scadenze precise, ha una sua logica, e se uno cerca di forzarla viene travolto, respinto, e si trova di nuovo al punto di partenza". Dolores ha già deciso di non guidare più la rivolta, ma lo ammonisce, perché "se loro sanno vendere lo zucchero, siamo noi che tagliamo la canna". Il comando torna allora nelle mani del governo fantoccio, presieduto dal pavido Teddy Sánchez, anch'egli in realtà una creatura di Walker, che così conclude la sua missione. Passano dieci tumultuosi anni, e siccome "dieci anni possono rivelare le contraddizioni di un intero secolo", José Dolores torna a guidare la popolazione ormai stremata. Walker, nel frattempo, ha cambiato bandiera: non lavora più per la Corona Britannica, ma direttamente per le compagnie che commerciano in zucchero. Qualcosa dentro di lui, però, è cambiato, e il confronto con l'animale attaccamento alla vita di Dolores produce in Walker un'offensiva spietata: assunto di nuovo per evitare che il seme della rivolta si sparga in tutte le Antille, distrugge, devasta, reprime nel sangue, alla ricerca del suo antico discepolo. Una volta



ritrovato, attanagliato da dubbi di ogni sorta, Walker gli offrirà persino una via di fuga: ma Dolores preferirà la condanna a morte. Queimada però non dimenticherà, e avrà la sua vendetta di sangue sull'avventuriero britannico.

*Queimada* si basa su una serie di dicotomie, non tutte di immediata lettura. Quella più evidente riguarda il concetto stesso di colonialismo: è chiaro sin dall'inizio che i colonizzatori non sono "cattivi" e gli schiavi "buoni", semmai il film sembra a tratti postulare il contrario. Piuttosto, è necessario addentrarsi nell'ambiguo *Zeitgeist* che sembra informare l'opera, poiché si tratta di un film che potrebbe nascere da tensioni molto vicine alla nostra contemporaneità del XXI secolo: basti pensare alla guerra in Afghanistan e alla figura di Osama Bin Laden, prima finanziato dagli Stati Uniti contro l'Unione Sovietica, poi combattuto in quanto numero uno del terrorismo mondiale. Ma la verità è che il film di Pontecorvo è un perfetto figlio del suo peculiare momento storico: quel '68, quelle piazze, quelle tensioni. Come ha bene evidenziato Gian Piero Brunetta:

In un paese in cui il Partito Comunista ha perseguito sempre, con coerenza, una linea di freno e controllo di tutte le spinte e frange estremistiche e pulsioni rivoluzionarie, sembra formarsi nel cinema, in uno spazio che attraversa i generi, una sorta di zona franca in cui non solo si simpatizza con il sogno rivoluzionario, ma in un certo modo se ne stabiliscono ideali, genealogie, nobilitandone le ascendenze (Brunetta, 2004, p. 266)<sup>2</sup>.

Eppure proprio da questa zona franca deriva nel Pontecorvo di *Queimada* quella che potremmo chiamare esigenza di chiarezza, riguardo al passato e riguardo al presente. Esigenza che sembrerebbe andare oltre le direttrici tracciate da Brunetta. Da qui nasce la biforcazione: si tratta di distinguere tra ciò che si sa, la versione ufficiale, e ciò che si può scoprire andando più a fondo, una zona grigia ancora largamente passibile di scandaglio. Forse è proprio a causa di quel "lievito" che non è ancora cibo, di cui parla Ghirelli, che è necessario riferirsi al passato per provare a capire qualcosa di più del presente. Un compito difficile, tutto affidato a un attore come Brando e alla sua recitazione fortemente allusiva, che sembra al contempo sfrenata e calcolatissima: egli incarna sì il *soldier of fortune*, il negoziatore tra crisi e colpo di stato, ma anche quel meccanismo di potere che giunge dal passato, si insinua attraverso le epoche per giungere fino a noi intatto, trasfigurato, eppure sempre presente. C'è qualcosa, nella recitazione di Brando, nel suo atteggiamento nei confronti della vita prima e del suo lavoro (difficile chiamarlo con un altro nome) poi, che appare necessario per rendere esplicito tutto un palinsesto cognitivo e ideologico: affascinato dalla complessità della vita, William Walker è altresì ben consapevole che le cose non possono che andare come lui sa che devono andare. Può vacillare nella messa in opera del proprio sistema di pensiero, eppure ne è il più convinto sostenitore, e non è un caso che proprio alla fine, dopo quel momento di tormento e debolezza in cui tale sistema sembra essergli sfuggito di mano, dopo quel tentativo di procurare una fuga impossibile, egli trovi la morte in preda a una fatale allucinazione che gli ha fatto vedere il suo pupillo/avversario José Dolores dove invece c'era solo uno schiavo assetato di vendetta. La sequenza riecheggia una delle primissime del film, quella dello sbarco di Walker: ed è proprio questi a fornirci la spiegazione di tale anafora visiva, definendo al contempo il suo stesso personaggio, nel succitato dialogo chiave in cui parla della Storia. Il tentativo di far fuggire

<sup>2</sup> Nel capoverso precedente, Brunetta cita quello di Pontecorvo come caso più emblematico di una generazione di cineasti che "continua a coltivare sogni utopici di rivoluzione e attua i propri transfert di desiderio attraverso storie geograficamente e temporaneamente distanti, ma sentimentalmente ed emblematicamente assai vicine" (ivi).

Dolores è assurdo quanto vano, perché viene da chi non si sarebbe mai dovuto permettere simili cedimenti alla *pietas*, e ancor peggio, da un guardiano dello scorrere della Storia.

Eppure, c'è una ragione per cui ciò accade, o per meglio dire una falla: l'uomo non può che cercare di intervenire in questo meccanismo impersonale. Il gesto di Walker è disperato e goffo, probabilmente insensato, ma anche umano: sembra quasi che sia il suo primo gesto sentito e non pensato. Viene da un inglese, ossia l'appartenente a un popolo che nel suo stesso inno nazionale dichiara fermamente che non sarà mai e poi mai schiavo di nessuno<sup>3</sup>. Fa notare Enzo Natta che “nella morte [...] di José Dolores non c'è nulla di eroico, in senso retorico s'intende, e neppure alcunché di fatalistico, ma unicamente la considerazione che il riscatto dell'uomo è la condizione che cementa la lunga e dolorosa strada dell'umanità” (Natta, 1970, p. 90).



José Dolores è un degno contraltare di Walker. Rozzo, selvaggio, ma anche attaccato alla vita, alla propria terra e al popolo cui appartiene, nasconde tutto ciò sotto una scorza di muto servilismo, quello che alla fine è riuscito ad annichilire la volontà di tutti gli altri abitanti di Queimada. Tra i due personaggi si instaura una sorta di lotta silenziosa, quasi un sinuoso rituale di sopraffazione in cui a prevalere è ora l'uno ora l'altro contendente, senza segnare un punto visibile a proprio favore ma incidendo progressivamente qualcosa

nell'orizzonte affettivo del proprio rivale (che, non dimentichiamo, è anche, in un certo qual modo, amico). È significativo sottolineare come José Dolores si configuri come un personaggio sostanzialmente indipendente, ancorché passibile di un giogo, mentre Walker, nonostante le apparenze, è caratterizzato da una certa dipendenza, nonostante le sue macchinazioni, il suo pensiero politico, la sua sostanziale posizione di libertà<sup>4</sup>. Questo non solo perché dietro di lui fa capolino un committente, la Corona Britannica, e una cultura consolidata, quella inglese espansionista e colonialista. José Dolores è un tassello essenziale, una pedina trovata con grande fatica, senza la quale il disegno di rovesciamento del governo portoghese non potrebbe avere luogo. Come apprendiamo nelle prime sequenze di film, la prima “creatura” di Walker, Santiago, si è fatta catturare e uccidere con i suoi uomini. Non solo: i portoghesi esporranno pubblicamente il suo cadavere martoriato, per scoraggiare ogni potenziale emulo. La posizione di dipendenza di Walker è altresì chiara se si mette a confronto il suo rapporto con Dolores con quello che si instaura con Teddy Sánchez: questi è solo una pedina governabile, un uomo il cui corpo viene caricato di un significato troppo chiaro agli occhi di tutti e persino a sé stesso, eppure in ultima analisi egli è assolutamente

<sup>3</sup> È interessante notare che William Walker è un personaggio reale inserito in un contesto immaginario: il vero Walker, alla testa di un gruppo di avventurieri, riuscì a conquistare il Nicaragua e a governarlo utilizzando come tramite un governo fantoccio. Quindi fu lo stesso Walker a prendere il posto del presidente che aveva insediato. Quando il governo americano disconobbe il suo regime, Walker, appoggiato finanziariamente da un cartello di affaristi americani che controllava il trasporto marittimo dall'Atlantico al Pacifico, organizzò un'altra spedizione mercenaria per conquistare altri quattro stati: Guatemala, Honduras, Costa Rica ed El Salvador. Questo personaggio ha ispirato nel 1987 un altro film, *Walker, una storia vera* (*Walker*) di Alex Cox, dove l'avventuriero è interpretato da Ed Harris. Cox non dimentica affatto *Queimada*, ma non ha alle spalle il bagaglio del '68: al posto delle suggestioni, cerca uno “stile semiparodistico e pieno di anacronismi (elicotteri, armi moderne)” (Mereghetti, 2008, p. 3291).

<sup>4</sup> Nota invece Carlo Celli: “Il classico tema di Pigmalione in *Queimada* diviene probabilmente la storia di un amore non corrisposto in cui un simulacro prende vita e rifiuta il suo creatore” (Celli, 2005, p. 85).

privo di quelle qualità interiori che possono farne un vero leader. La sua presa del potere è una grande, plateale messa in scena in cui Walker compie forse il suo capolavoro su Queimada, studiando mosse, tempi, azioni. In questo senso, Walker è soprattutto un *metteur en scène*, un demiurgo, un burattinaio prezzolato, capace di sfruttare l'esistente per piegarlo al volere suo o dei suoi committenti. Sánchez viene investito di grande potere con una tale facilità e rapidità da dimenticarsi presto, con imprudenza, che da lui in realtà niente è stato conquistato in prima persona. Le scene in cui perde potere e credibilità, in cui il suo carisma di capo e governatore scolorisce per poi scomparire, causandone prima l'arresto e poi la fucilazione, sono tra le più intense e cariche di significato del film. E non a caso, perché in esse Pontecorvo cerca la forza e l'efficacia che possono finalmente smascherare la grande menzogna occultata dietro il cardine ideologico del colonialismo, cui afferisce l'arbitrario concetto di superiorità di una cultura rispetto a un'altra.

Per Dolores, il discorso è ben diverso: la sua natura indomabile e ferina, ma capace di una inaspettata suadenza che può confinare –pur senza sovrapporsi a esso– nel servilismo, sono qualcosa in cui William Walker, in qualche misura, riesce persino a riconoscersi. Sappiamo che Walker riesce sempre a ottenere ciò che vuole: ad esempio, possiamo tenere presente il modo in cui si vendica di quella guardia portoghese che all'inizio è stata scortese con lui, riuscendo contemporaneamente a farsi mettere in galera, così da poter tentare di avvicinare il citato Santiago. Anche Dolores però riesce a conseguire gli scopi prefissati, anche prima del suo processo di maturazione: nel mezzo del nugolo di derelitti che cerca di portare la valigia di Walker al suo arrivo su Queimada, egli riesce a imporsi, a farsi largo, a farsi notare e a conquistare lo sguardo dell'inglese. Vuole portare quella valigia per ottenere una lauta mancia, riesce invece a spiccare nel mucchio dei volti e delle voci per la sua capacità di farsi ascoltare. È pacifico che Walker non lo noti veramente allora come individuo, poiché il suo pensiero in quel momento è rivolto a Santiago e al moto di ribellione che egli crede già in atto. Eppure in lui si accende qualcosa che viene momentaneamente accantonato. Il suo test per capire se Dolores fa veramente al caso suo è arguto: spogliarlo di quei modi adulatori da servo obbediente e farne venire fuori l'orgoglio primigenio, persino la furia, insultandone la madre. Probabilmente –viene da pensare guardando la scena– anche Walker reagirebbe nel medesimo modo se qualcuno spargesse ingiurie tanto gratuite sulla propria famiglia. Appare dunque naturale che due individui del genere possano combattersi a distanza, dopo avere imparato l'uno dall'altro: Dolores ha appreso a farsi ascoltare con le armi dalla sua gente e a lottare, senza nascondere più la sua vera natura. Walker comprende invece che l'unico strumento per domare davvero Queimada è il fuoco, come successe trecento anni prima con lo sterminio delle popolazioni indigene. Se durante la caduta di Sánchez prevale l'aspetto politico, durante la caccia a José Dolores, che potrebbe annidarsi in ogni villaggio, ma anche in ogni macchia di verde, trionfa l'altro lato del film di Pontecorvo, ossia quello dell'avventura, dello spettacolo. La fredda logica di pulizia e sterminio cui rispondono i comandi di Walker denota una sete di distruzione dell'avversario, ma anche una ricerca del confronto aperto e definitivo, una presentificazione di quella collisione, immanente prima e inevitabile poi, fra due orizzonti culturali e antropologici collocati l'uno agli antipodi dell'altro, un elemento che costituisce uno degli aspetti subtestuali più affascinanti di *Queimada*. E il merito di questo fascino sinistro risiede soprattutto nella scelta degli attori, che moltiplica ed estremizza questa distonia nei rapporti fra i personaggi, sia fuori che dentro lo schermo.

Per capire meglio quest'ultimo aspetto, bisogna calarsi in quegli anni, il finire dei Sessanta, e nel contesto produttivo in cui è maturata la genesi di *Queimada*. Pontecorvo veniva dal successo di *La battaglia di Algeri*, che gli aveva procurato una stima smisurata oltreoceano, anche grazie a una candidatura all'Oscar. Racconta il regista:

Ero andato in America quando *La battaglia di Algeri* era stato candidato all'Oscar; ma mi ero fermato troppo poco per capire bene le ferree regole dello *star system*. Né io né Franco [Solinas, *ndr.*] ci rendevamo conto allora di come fosse una cosa assolutamente incredibile che una star quale era Brando accettasse non solo di fare un nostro film, ma di farlo senza leggere neanche tutto il copione [...], senza consultare il suo agente, il suo *publicist*, i suoi lettori di sceneggiature, i suoi consiglieri (Bignardi, 1999, p. 147).

Brando, pur in un momento non particolarmente brillante della sua carriera, venne inoltre pagato 750.000 dollari di allora dal produttore Alberto Grimaldi, che da parte sua aveva ricevuto un forte anticipo sulla distribuzione americana dalla United Artists. In un primo momento per il ruolo di Walker si era pensato a Steve McQueen, ma le dichiarazioni di stima da parte di Brando nei confronti di Pontecorvo e di *La battaglia di Algeri*, e la volontà dell'attore di fare finalmente un film politico, ebbero la meglio. Anche perché per Brando c'erano credenziali che "sembravano garantirgli che il messaggio non sarebbe stato sacrificato al mezzo" (Bignardi, 1999, p. 146).

Da una parte, quindi, c'era uno dei massimi rappresentanti dell'Actor's Studio, noto per il suo perfezionismo estremo, ma anche per un'indole non facile<sup>5</sup>. Dall'altra, serviva qualcuno che gli tenesse testa. La United Artists puntava su Sindey Poitier, allora sulla cresta dell'onda per *Indovina chi viene a cena?* (*Guess Who's Coming to Dinner*, 1967) di Stanley Kramer. Ma "una volta partito il progetto, Gillo si era buttato nell'impresa con tutta la sua passione, e puntava a realizzarla con il rigore che aveva imparato alla scuola neorealista, per la quale la ricerca del volto giusto era importantissima" (Bignardi, 1999, p. 150). Una visione che contrastava non poco con l'intento dei produttori americani, che era quello di unire "il numero uno degli attori bianchi con il numero uno degli attori neri" (Bignardi, 1999, p. 150). Il regista cercò ovunque, anche nei teatri off-Broadway, ma la rivelazione arrivò durante i sopralluoghi in Colombia per la lavorazione del film. L'incontro con Evaristo Márquez, un uomo "grande, bello, fiero che cavalcava senza sella" (Bignardi, 1999, p. 150), che non sapeva neanche dell'esistenza della corrente elettrica e tantomeno di cinema e recitazione, avvenne in maniera del tutto casuale. Márquez non sapeva né leggere né scrivere e parlava una lingua incomprensibile. Per farlo recitare bisognava ricorrere a una serie di stratagemmi, mimargli la parte, cogliere l'attimo giusto.

Eppure, senza questa contrapposizione estrema, figlia come abbiamo visto di un rigore neorealista, probabilmente il duello tra Walker e José Dolores ne sarebbe uscito notevolmente impoverito. Sarebbe stato ben difficile far nascere una istintualità autentica in un attore professionista, così come sarebbe risultata meno credibile la fascinazione di Walker per una qualità che non si può insegnare. Non va dimenticato che, mentre in Teddy Sánchez non si accende veramente alcunché, poiché egli è solo un governatore fantoccio, José Dolores viene attivato, svegliato, innescato potremmo dire, da un'educazione (militare, non politica) alla rivolta, che infine sfugge a ogni forma di controllo. Dolores, al contrario di Sánchez, (ri)trova la propria natura ancestrale, primigenia, primordiale: il suo è un ritorno

<sup>5</sup> Indole che non tardò a manifestarsi nel corso delle riprese, al punto che Pontecorvo arrivò a litigare furiosamente con l'attore. Racconta lo stesso regista: "[...] litigammo molto frequentemente, perché lui mi accusava di rubargli lo spazio creativo e di essere eccessivamente presente. C'erano continuamente degli scontri, anche se alla fine essendo un vero professionista, accettava le mie imposizioni; ma per dimostrare che non approvava le mie scelte, poteva capitare che era talmente arrabbiato da andare via dal set senza salutare. Arrivammo ad avere dei contrasti incredibili; fino al punto culminante in cui durante l'ultimo mese di riprese lo dirigevo tramite il mio assistente, perché non ci rivolgevamo più la parola" (Letizia, 2004, p. 110).

alle origini ferine della nostra specie. Farlo interpretare da un attore professionista avrebbe significato renderne meno convincente l'evoluzione.

D'altra parte, Walker insegna l'arte della finzione: fingersi rivoluzionario, fingersi governante, fingersi amico. Per mettere su una rappresentazione, quella della politica colonialista (forse della politica *tout court?*), che si basa sulla menzogna (ossia quella della pretesa superiorità), ci vogliono degli attori. Il problema per Walker arriva quando la menzogna si trasforma in realtà, e l'attore in regista a sua volta. È allora che non resta che bruciare tutto il palco per costruire al più presto un altro spettacolo che faccia dimenticare l'esito del precedente.

Appare chiaro, a questo punto, come *Queimada* sia costruito su una serie di rimandi interni ed esterni imprescindibili, che concorrono tutti alla messa a regime della prospettiva allegorica e metatestuale del film. Pontecorvo affida a una star il compito ammaestrare un uomo alla recitazione: il film esce dallo schermo, lo spettatore capisce che sta guardando qualcosa che in qualche modo corrisponde alla realtà, e tale ribaltamento semantico si traduce in una sensazione di immediatezza quasi documentaria, che costituisce un altro cardine del racconto. Una sensazione che si rafforza grazie al realismo della messa in scena, evidente nelle impressionanti scene di massa, anch'esse dal sapore documentaristico. Valga per tutte la lunga e bellissima sequenza del *Dia dos Reis*, in cui gli schiavi, per una volta all'anno possono fare tutto quello che vogliono, celebrando una festa africana con l'utilizzo di simboli cristiani. Come spiega il governatore portoghese, si tratterebbe di un "tentativo disperato di far sopravvivere le loro tradizioni", consentito perché "proprio in questo modo finiranno per farsi assorbire dalla nostra civiltà". Notevole per la furia con cui è ripresa e per i sincretismi simbolici che vi compaiono, la sequenza è un ulteriore *exemplum* di rappresentazione con lo scopo di creare l'illusione del potere. Ovvio che Walker sfrutti proprio una tale situazione di confusione per mettere in atto la sua rappresentazione, ossia il colpo di stato ai danni del governo portoghese, utilizzando Teddy Sánchez. Oggi sembra essere proprio questa serie di rimandi vertiginosi la vera anima di *Queimada*, la sua matrice politica più profonda e convinta, che la cornice avventurosa non fa che esaltare. Potremmo dire che questa "parabola spettacolare sul tema del Terzo Mondo" affonda in una serie di contraddizioni, che non ne sminuiscono la forza, ma anzi ne costituiscono proprio l'elemento propulsore. Da un lato l'avventura, dall'altro le idee, la politica. Da un lato lo spettacolo, dall'altro l'intelletto. Walker, ossia il perfezionista Marlon Brando, si scontra con Dolores, ossia un attore trovato, letteralmente, nella giungla, di nome Evaristo Márquez. Non c'è manicheismo in loro, ma alcuni dubbi e il senso di uno scopo da raggiungere, una specie di tensione che, per entrambi, anche se in misure diverse, ha qualcosa di inesprimibile: per Dolores è la necessità di arrivare sino in fondo con ogni mezzo, per Walker quello di compiere la propria missione, riservandosi però lo spazio per uno spiraglio di riflessione interiore che comunque non può e non deve inficiare il risultato finale. Da queste tensioni inesprimibili si sprigiona la cifra espressiva ed estetica del film.

Scriva Lino Micciché: "*Queimada* si presenta innanzitutto come rilevante, riuscito sforzo di invenzione romanzesca, originale per costruzione drammatica e ragguardevole per il tentativo di identificare in vicende e personaggi i palpiti del divenire storico, letto in chiave consapevolmente storicistica" (AA.VV., 1998, p. 87). Micciché sottolinea la dimensione del tentativo compiuto da Pontecorvo, poiché, come dice Valmarana, "nonostante talune stasi, talune compiacenze pittoriche e folcloristiche [...], un avvio un po' faticoso e libresco, questo *Queimada* è un film molto importante e molto attuale, conferma che se ci sono cose da dire, il cinema trova il modo di dirle" (Valmarana, 1969). Perché, essenzialmente, è difficile fare chiarezza quando il disvelamento della verità è ancora in corso, e allora è meglio ricorrere alla metafora, all'allusione, a uno scandaglio dei meccanismi del potere che



esistono già da tempo, ma si stanno ancora consolidando: perché “si vede una rivolta di schiavi nelle Antille, nel 1850; ma si pensa tutto il tempo al Vietnam, al colonialismo moderno, al Che Guevara, alla CIA” (Moravia, 1970).

In America, la United Artists decise di tagliare una ventina di minuti della pellicola, lanciandola sul mercato senza convinzione. Quello che in un primo momento doveva chiamarsi *Quemada* e svolgersi nelle Antille Spagnole, su pressione del governo di Franco, che minacciò boicottaggi non solo in Spagna, ma in tutta l’America Latina, diventò *Queimada*. I colonizzatori divennero portoghesi e le proteste cessarono.

*Queimada* non viene apprezzato subito. La United Artists non seppe bene cosa fare di un film che riteneva poco appetibile per il pubblico americano, e inoltre le evidenti assonanze con la guerra in Vietnam pesarono considerevolmente nel gradimento. In Italia l’uscita “fu salutata da reazioni diversissime e spesso estreme” (Bignardi, 1999, p. 160), anche se il film venne premiato con il David di Donatello per la Miglior Regia, mentre in Francia, dove uscì contemporaneamente al fino ad allora boicottato *La battaglia di Algeri*, arrivarono il successo e critiche estremamente positive. Negli anni successivi, fino alla fine dei Settanta, *Queimada* è andato incontro a una graduale rivalutazione di pubblico e critica, fino ad arrivare, nel 1978, a un tributo reso nel corso della terza edizione del Toronto International Film Festival, e alla sua vera, definitiva riscoperta.



### 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.
- Brunetta, G.P. (2004). *Storia del cinema italiano. Dal miracolo economico agli anni novanta 1960-1993*. Venezia: Marsilio.
- Celli, C. (2005). *Gillo Pontecorvo. From Resistance to Terrorism*. Lanham: Scarecrow Press.
- Ghirelli, M. (1978). *Gillo Pontecorvo*. Firenze: La Nuova Italia.
- Letizia, L. (2004). *Lezioni di regia*. Torino: Lindau.
- Mereghetti, P. (cur., 2008). *Il Mereghetti-Dizionario dei film 2008*. Milano: Baldini e Castoldi.
- Moravia, A. (1970, 4 gennaio). Queimada. *L'Espresso*.
- Natta, E. (1970). Queimada. *Rivista del Cinematografo*, 2-3(1), 90.
- Valmarana, P. (1969, 21 dicembre). Queimada. *Il Popolo*.

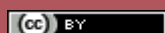
## La mostra di Venezia prima, durante e dopo Pontecorvo

---

Roberto Donati

Arezzo, Italia  
robdonati@gmail.com

Artículo recibido el 30/02/2016, aceptado el 10/05/2016 y publicado el 15/07/2016



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

**RIASSUNTO:** Breve introduzione storica alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia. Le ragioni che hanno portato alla scelta di Gillo Pontecorvo come direttore, nel 1992. Le linee programmatiche di Pontecorvo, i successi e i primi passi falsi: il caso *Gli spietati*. Le cinque edizioni firmate Pontecorvo nel dettaglio: titoli, registi, scoperte, rivalutazioni. Le sue iniziative da direttore per ripopolare il Lido di spettatori comuni e soprattutto di giovani, dopo anni in cui la Mostra era diventata meta quasi esclusiva di addetti ai lavori. Il ritorno di Gillo a Venezia da ex direttore, di nuovo in veste di regista, con il cortometraggio *Nostalgia di protezione*. Infine, il dopo-Pontecorvo: da Felice Laudadio ad Alberto Barbera, da Moritz de Hadeln a Marco Müller, fino al ritorno di Barbera.

**Parole chiave:** Mostra del Cinema di Venezia, direttore, Gillo Pontecorvo.

]

**ABSTRACT:** *A brief historical introduction to Venice Film Festival. The reasons that led Gillo Pontecorvo to become Director in 1992. Pontecorvo's programmatic standpoint, successes and first false steps: the Unforgiven case. The five Pontecorvo editions in detail: titles, directors, discoveries, reassessments. His initiatives aimed to repopulate the Lido of common moviegoers, specifically young spectators, after years when the Mostra had become an insiders' exclusive destination. Gillo's comeback as a former Director, again as a filmmaker, with the short movie Nostalgia di protezione. Pontecorvo's aftermath: from Felice Laudadio to Alberto Barbera, from Moritz de Hadeln to Marco Müller, until Barbera's comeback.*

**Keywords:** *Venice Film Festival, director, Gillo Pontecorvo.*

Presente al Lido di Venezia dal 1932, la Mostra (inizialmente Esposizione) Internazionale d'Arte Cinematografica è il festival di cinema più antico nel mondo: nato nell'ambito della XVIII Biennale di Venezia sotto gli auspici del conte Giuseppe Volpi di Misurata, dello scultore Antonio Maraini e di Luciano De Feo, segretario generale dell'Istituto Internazionale per il Cinema Educativo, con sede a Roma, nonché primo direttore e selezionatore. Durante il festival viene assegnato il Leone d'oro che, insieme all'Oscar, alla Palma d'Oro del Festival di Cannes e all'Orso d'Oro del Festival di Berlino, risulta essere uno dei massimi riconoscimenti per l'arte cinematografica a livello mondiale.

Quando Gillo Pontecorvo, nel 1992, accetta la chiamata del Consiglio di amministrazione della Biennale di Venezia per dirigere la 49<sup>a</sup> edizione della Mostra, il regista pisano aveva già vissuto il festival da protagonista, avendo appunto vinto un Leone d'oro nel 1966 per *La battaglia di Algeri*, e si era già distinto per le sue qualità di organizzatore e promotore culturale. Racconta il regista:

Inizialmente ero restio ad accettarne la direzione. Ero convinto che servisse uno specialista, un uomo che conoscesse tutti gli attori, i registi, i produttori, i nuovi talenti; una persona, quindi, che fosse informata sugli sviluppi del complicatissimo mondo del cinema. Io non mi consideravo e non mi considero tuttora tale. Ma in quel momento serviva un nome conosciuto a livello internazionale, che volendo avrebbe anche potuto dare le dimissioni dopo qualche mese. Invece ci sono restato per cinque lunghi anni! Serviva il mio nome per ragioni di propaganda e per tranquillizzarmi mi affiancarono dei veri specialisti: Giorgio Gosetti e Ofelia Patti, due persone che conoscevano tutti i meccanismi e gli aspetti burocratici del festival e che erano in possesso di tutti gli indirizzi e numeri telefonici utili per un lavoro come il nostro... Sempre in contatto con tutti, al corrente di tutto! (Letizia, 2004, p. 118).

In realtà, quello di Pontecorvo non era un nome piovuto dal cielo. Poco più di un lustro prima, infatti, nel 1985, insieme a Felice Laudadio, il regista aveva dato vita, sull'isola della Maddalena in Sardegna, al Premio Solinas, la più antica manifestazione italiana dedicata alla scrittura per il cinema, debitamente intitolata a quel Franco Solinas prestigioso sceneggiatore di opere quali, per restare solo nell'ambito della filmografia di Pontecorvo, *Giovanna*, *La grande strada azzurra*, *Kapò*, *La battaglia di Algeri* e *Queimada*. Non solo: nel 1992, a settantatré anni, lontano dai set cinematografici da quasi tre lustri (gli anni Ottanta sono stati perlopiù un decennio di riflessione politica e di ricerca documentaria, come testimonia *L'addio a Enrico Berlinguer*, realizzato proprio nell'anno della morte del segretario generale del PCI, il 1984), Pontecorvo aveva ripreso uno dei temi a lui più cari e aveva realizzato, insieme al figlio Marco, allora operatore e direttore della fotografia (poi anche regista), un documentario per la RAI, *Ritorno ad Algeri*, sorta di rivisitazione della città, già teatro del suo set più importante, in un crocevia politico e sociale decisamente mutato rispetto ad allora.

La carriera del Pontecorvo cineasta, il suo impegno per la promozione di un cinema che unisse alle qualità estetiche una funzione –quantomeno una tensione– sociale, la rinnovata –seppur contenuta– produttività autoriale: sono, tutti questi, motivi necessari, ma non sufficienti, da soli, a comprendere appieno l'orizzonte di motivazioni che hanno condotto alla nomina di Gillo Pontecorvo a direttore del festival lidense. È il 1992, e il nostro cinema deve molto al regista toscano, figura oltremodo rappresentativa di un cinema italiano ontologicamente portato a porsi virtuosamente in relazione con le più delicate contingenze internazionali.

Dal 1992 in poi, se possibile, la forbice del debito che il panorama cinematografico italiano contrarrà nei confronti di Pontecorvo si allargherà ulteriormente, andando a invadere ambiti diversi da quelli correlati alla sua attività di regista e al successo internazionale che ne è scaturito; anche e soprattutto in virtù della sua solerte e feconda presenza nei delicati ingranaggi delle realtà istituzionali, dove a partire da allora ha positivamente operato per l'affermazione del cinema –e del suo primato nell'universo mediale– e, marcatamente, del cinema italiano, attraverso una generosa e lungimirante apertura, del tutto contemporanea, alle nuove tecnologie, alle prospettive di un'alleanza intercontinentale con il cinema dei paesi latino, alla necessità di dialogo fra cineasti europei e statunitensi, alle problematiche del rapporto fra cinema e linguaggio audiovisivo da un lato e, dall'altro, della didattica volta ad alfabetizzare, in tale direzione, gli studenti delle scuole pre-universitarie, dalle classi elementari a quelle delle medie superiori.

Pontecorvo accetta l'incarico dopo una prima serie di riflessioni e di titubanze; sostanzialmente, non si sente pronto e preparato all'incarico, non si sente aggiornato. Sente, ovvero, che avrà bisogno di tutta una serie di consulenti, nonché di un braccio destro, che troverà nella persona di Giorgio Gosetti. Alla fine, convinto pure dall'unanimità della decisione operata dal Consiglio di amministrazione della Biennale, accetta; ma non a malincuore né con sentimento di ripiego. Anzi, con la stessa operatività e combattività espresse come cineasta. Nonostante ciò, dalle cronache dell'epoca si evince quanto segue:

[...] con tipico amore italiano per la polemica –e tipico autolesionismo– la gestione Pontecorvo venne attaccata da alcuni giornali ancor prima che la sigla con il Leone di San Marco comparisse a inaugurare sullo schermo della Sala Grande la quarantanovesima edizione del Festival. E negli anni successivi, a fronte di un crescente successo della Mostra, di un Lido sempre più vivace e pieno di gente, di film e ospiti importanti, ogni tanto è scoppiata l'inevitabile polemica, sui film non invitati –un esempio per tutti, *Gli spietati* di Clint Eastwood, che a Gillo non piacque particolarmente, su cui meditò troppo a lungo e che invitò troppo tardi– e su quelli invitati, il caso più eclatante essendo *Bambola* di Bigas Luna, che Gillo non vide perché lasciava quasi completamente la regia delle Notti ai suoi collaboratori e che fu invitato dalla coppia Bignardi-Gosetti nella convinzione, evidentemente errata, che fosse un divertente esempio di mélo-sexy *made in Europe*, al posto giusto nell'atmosfera popolare delle Notti veneziane, e adatto a ravvivare, pensava anche Gillo, una giornata festivaliera un po' smorta (Bignardi, 1999, p. 186).

Niente di così preoccupante, a dire il vero: è la natura stessa di un evento culturale e mediatico di questo tenore a imporre reazioni favorevoli innestate/alternate/segmentate da altre di segno opposto. È la natura stessa dell'incarico a esporre il fianco alla critica, ora benevola, ora malevola. In una prospettiva del genere, come sempre è accaduto e come sempre accadrà, Pontecorvo ha avuto i suoi pro e i suoi contro, e né gli uni né gli altri sono passati inosservati. C'è stato chi ravvisava soltanto, o quantomeno soprattutto, i venti positivi, capaci di trasportare semi fertili, giovani, di innovazione, a fronte di chi testimoniava, forse un po' troppo parzialmente, la sostanziale ipocrisia nel rivolgersi ai giovani in un momento in cui erano (sono?) proprio le vecchie generazioni quelle cui il cinema ha smesso di rivolgersi, sia come industria che come arte. Ha importanza, quasi venticinque anni dopo, indicare chi ha detto o fatto cosa, cavalcando ora l'onda o puntando invece l'indice a seconda del gusto e del parere personale, cercando di trovare, col senno di poi, una via definitiva alla ragione? A nostro avviso no; o meglio, ne capiamo il senso, per così dire, storicistico, ne apprezziamo la portata documentale ma, nondimeno, non gli tributiamo il requisito della necessità, preferendo dunque lasciare intuire le varie correnti senza marcarle a fondo, senza definirle. Siamo infatti convinti che il lascito di Pontecorvo

direttore di Venezia, quale che sia il pensiero di fondo che informa la memoria di quel periodo, abbia di fatto prodotto un quinquennio importantissimo di testimonianze in merito a un oggetto sfaccettato e problematico ma pur sempre animato da straordinarie virtù comunicative: il cinema.

È il 1992, si diceva, e sono appunto gli anni del rilancio del maggior festival italiano, iniziato lungo tutto il decennio precedente grazie a direttori altrettanto illuminati e operosi. Già dal 1979, anno di ingresso in carica del regista Carlo Lizzani, si registrò la sensibile e precisa volontà di restituire prestigio internazionale alla Mostra. Ai film in Concorso, sezione consolidata dalla tradizione dei premi, furono affiancate tutta una serie di importanti retrospettive, che finiranno per rappresentare una formula capace di imporsi a lungo come modello di festival in tutto il mondo: si spaziava dalle sezioni dedicate alla ricerca (“Officina”) a quelle, come “Mezzogiorno-Mezzanotte” ideata dal compianto Enzo Ungari, incentrate sull’attrattiva dell’evento filmico spettacolare. Basti pensare che, nonostante una dirigenza di medio termine (1979-1982), durante la Mostra di Lizzani furono presentate riedizioni di film eccentrici (*La donna che visse due volte - Vertigo*, 1958, di Alfred Hitchcock, *Femmina folle - Leave Her to Heaven*, 1945, di John Stahl), oppure mostri del boxoffice mondiale quali, entrambi di Steven Spielberg, *Indiana Jones e i predatori dell’arca perduta (Raiders of the Lost Ark)*, 1981) ed *E.T. - L’extraterrestre (E.T.)*, 1982), o ancora *L’impero colpisce ancora (Star Wars: Episode V - The Empire Strikes Back)*, 1980) di Irvin Kershner, secondo –o meglio, quinto– episodio della saga delle guerre stellari lucasiane, lo smisurato *I cancelli del cielo (Heaven’s Gate)*, 1980) di Michael Cimino, addirittura l’horror *Poltergeist* di Tobe Hooper.

Caratterizzata, quasi ossimoricamente, da fermenti di novità (il consolidamento della cosiddetta New Hollywood di Lucas, Spielberg e Cimino, fra gli altri, quali nuovi reggenti della rinata industria hollywoodiana, ormai pronta a rivivere i fasti di quell’*âge d’or* che circa un quarantennio prima ne aveva sancito la semi-egemonia sul mercato globale) e consolidamento di tradizioni (la contemporanea riscoperta del classico, la vocazione archeologica e “museale” che informava alcune retrospettive), la Mostra sembra indovinare, in quegli anni, il giusto equilibrio fra arte e industria, fra ricerca/sperimentazione e appetibilità presso il grande pubblico. Accanto alla riproposizione di grandi titoli statunitensi, sono quelli gli anni dell’ascensione definitiva al rango di “piccoli maestri” da parte di quei cineasti che furono tra i più fervidi animatori del Nuovo Cinema Tedesco: Margarethe von Trotta (prima donna a ricevere il Leone d’oro, nel 1981, con *Gli anni di piombo - Die bleierne Zeit*), Werner Herzog, Rainer Werner Fassbinder, Wim Wendes, ecc. Proprio quest’ultimo, del resto, con la costante oscillazione fra ricerca e mercato che ha caratterizzato l’intero arco della sua filmografia, si potrebbe eleggere a ideale paradigma, a regista più rappresentativo, di questa duplicità di orientamento e di criteri di selezione. Un festival vivo e attivo non promuove o afferma soltanto; la sua missione è forse, soprattutto, quella di scoprire: tendenze locali neglette ai grandi mercati o ricolme di fermenti creativi ancora sotterranei (l’allora Jugoslavia del bosniaco Emir Kusturica, raffigurata con piglio surreale e derive memorialistiche in *Ti ricordi di Dolly Bell? - Sječaš li se, Dolly Bell*, 1981), cinematografie nazionali o singoli cineasti tendenti all’isolamento (l’Inghilterra del Peter Greenaway di *Il mistero dei giardini di Compton House - The Draughtsman’s Contract*, 1982, suo trampolino di lancio presso il grande pubblico), identità cinematografiche in crisi o vittime di fasi di impasse stagionali (è il caso del nostro cinema, che assiste proprio in quegli anni a un ricambio generazionale, proponendo nuovi autori e nuovi stili: Nanni Moretti, Gianni Amelio, Marco Tullio Giordana, Franco Piavoli, Paolo Benvenuti).

Quello inaugurato da Carlo Lizzani è di fatto un nuovo corso, che si consolida nella successiva direzione artistica, quella di cui si fece carico a partire dal 1983 Gian Luigi

Rondi, richiamato in carica dopo le dimissioni del 1972. Il nuovo direttore artistico torna a essere un esponente della critica ma, dall'alto della sua ultradecennale esperienza, Rondi comprende a fondo i segnali positivi lanciati e accolti durante la precedente gestione, e perseguendo di fatto una politica organizzativa sostanzialmente affine a quella di Lizzani, lancia la sua nuova prima edizione con lo slogan "Mostra degli autori, per gli autori". In un festival che risulterà essere sempre più accentrato e organizzato, dalle sezioni utilmente istituzionalizzate, l'autore, il regista, diviene la figura preminente da salvaguardare e da promuovere, persino da mettere al riparo dalle ultime tendenze alla *devolution* autoriale, che dalle frange più moderne della critica e della teoria del cinema premevano verso una demitizzazione e un sostanziale ridimensionamento della figura del regista come incarnazione inconcussa dell'autore-demiurgo. Si dà spazio ai maestri del cinema di ieri e di oggi e, coerentemente con questo pensiero, nel corso del suo primo anno Rondi compone una giuria di soli autori, tutti emersi negli anni Sessanta, e la fa presiedere da Bernardo Bertolucci. L'anno successivo, il 1984, vede la luce la SIC, Settimana Internazionale della Critica, sezione gestita autonomamente dal Sindacato Nazionale Critici Cinematografici Italiani con il preciso intento di valorizzare le opere prime e seconde. Sono anni, quelli di Rondi, variegati e polimorfi: di conferme (Jean-Luc Godard, Agnès Varda, Leone d'oro nel 1985 con *Senza tetto né legge - Sans toit ni loi*), di intuizioni azzardate ma vinte (nel 1985 viene presentata la saga fluviale di *Heimat* di Edgar Reitz), di scommesse e tentativi (*Blade Runner* di Ridley Scott).

Una volta individuata la formula più appropriata, la gestione Rondi si impegna soprattutto a preservarne le strutture portanti senza apportare variazioni sostanziali, con il rischio che il mantenimento tenace di una prassi abbia la meglio sull'innovazione. Ecco dunque palesarsi, in dirittura di scadenza di mandato e sostanzialmente in concomitanza con l'affiorare dei primi segni di stanchezza della formula, la necessità di un nuovo cambio al vertice. Il quattordicesimo direttore della Mostra è ancora una volta di estrazione eminentemente critica, ma di formazione e orientamenti molto diversi da quelli del suo predecessore: si tratta di Guglielmo Biraghi, scrittore, per anni critico cinematografico de «Il Messaggero» di Roma, già direttore del Festival di Taormina. Tuttavia, esploratore e linguista per passione e per doti naturali, Biraghi, dal 1987 al 1991, si distingue proprio per il gusto della ricerca e della scoperta di autori e cinematografie inusuali. La Mostra tratteggia idealmente una cartografia di ricchezza ed eclettismo straordinari, esplorando le molteplici declinazioni del cinema in direzione dei quattro punti cardinali, con medesimo spirito libero e democratico, franco da tare ideologiche o politiche: è il sentimento per il nuovo, per il diverso, per il non comune, ad animare il mandato di Biraghi. Nel 1987 il Concorso presentò un film indiano, uno libanese, uno svizzero, uno norvegese, uno coreano, uno turco. Due anni dopo, fu la volta di un film proveniente da Capo Verde. La Mostra di Biraghi si contraddistingue, sin dal suo primo apparire, come ordinata, snella (Concorso, Settimana Internazionale della Critica, Omaggio d'Autore: nel 1987 fu il turno di Joseph L. Mankiewicz), apprezzata dagli addetti ai lavori. Si premiano veterani dei festival (Louis Malle con *Arrivederci ragazzi - Au revoir, les enfants*, 1987), si scoprono registi esordienti (Carlo Mazzacurati per l'Italia, David Mamet per gli Stati Uniti), non si rinuncia ai grandi spettacoli di intrattenimento o d'autore, perlopiù collocati Fuori Concorso (*Gli intoccabili - The Untouchables*, 1987, di Brian De Palma, *The Dead. Gente di Dublino - The Dead*, 1987, di John Huston). L'immediata chiarezza del palinsesto dell'esordio biraghiano si conforma diversamente negli anni successivi, ma non perde la sua fruibilità. Il programma viene implementato con le sezioni Orizzonti, Notte e con gli Eventi Speciali, che nel 1988 ospitano il film scandalo *L'ultima tentazione di Cristo - The Last Temptation of Christ*, 1988, di Martin Scorsese. Le successive edizioni sono tese in maniera ancora più acuta all'epifania dei nuovi talenti della Settimana Arte: Pedro Almodóvar (*Donne sull'orlo di una*



*crisi di nervi - Mujeres al borde de un ataque de nervios*, 1988), ma anche l'animazione mista di *Chi ha incastrato Roger Rabbit?* (*Who Framed Roger Rabbit?*, 1988) di Robert Zemeckis; e allo svecchiamento dell'antica concezione di festival come luogo austero e vagamente ampolloso: significativa la presenza, nel secondo anno della direzione Biraghi, di un *exploit* comico internazionale come *Un pesce di nome Wanda* (*A Fish Called Wanda*, 1988) di Charles Chrichton. Nella Settimana Internazionale della Critica si mette in evidenza Mike Leigh con *Belle speranze* (*High Hopes*, 1988), mentre il Leone d'oro viene vinto da *La leggenda del santo bevitore* di Ermanno Olmi. Il 1989 è invece l'anno di Krzysztof Kieślowski e del suo *Decalogo* (*Dekalog*, 1988), ovvero i *Dieci Comandamenti* laici del cineasta polacco, proiettati uno al giorno, che polarizzano al Lido l'interesse di stampa e pubblico. Protagonista di quell'edizione, insieme a Kieślowski, è Nanni Moretti con il discusso *Palombella rossa*, escluso dal programma principale della Mostra e inserito nella Settimana Internazionale della Critica; grande successo riscuote anche il terzo capitolo della saga di Indiana Jones (*Indiana Jones e l'ultima crociata - Indiana Jones and the Last Crusade*, 1989, di Steven Spielberg). Il Leone d'oro assegnato al film di Taiwan *Città dolente* (*Beiqing chengshi*, 1989) di Hou Hsiao-hsien allarga lo sguardo sul cinema asiatico meno conosciuto, preannunciando un'attenzione da parte della Mostra che si prolungherà – e amplierà – per tutto il decennio successivo. Le ultime edizioni dirette da Biraghi si caratterizzano di nuovo per la varietà della selezione e per l'inserimento di giovani talenti americani, come Spike Lee e Gus Van Sant, accanto ad autori consolidati e riconosciuti come Martin Scorsese (presente nel 1990 con *Quei bravi ragazzi - Goodfellas*) o Jean-Luc Godard.

Scaduto il mandato di Biraghi, il 1992 è dunque l'anno di Pontecorvo. Era dai tempi di Lizzani che il festival del Lido non veniva affidato a un cineasta. La direzione Pontecorvo durerà fino al 1996, dalla 49<sup>a</sup> alla 53<sup>a</sup> edizione. Sarà questo un quinquennio seminale per il futuro della Mostra, in cui l'evento sarà costretto a confrontarsi con un clima culturale radicalmente mutato nel corso del decennio successivo, nonché – in prima istanza – con un paesaggio sociale e politico di problematica e farraginoso transizione. È sotto la gestione Pontecorvo che la Mostra si affaccia sull'Italia della Seconda Repubblica e del primo Governo Berlusconi, costretta a confrontarsi con quel senso di smarrimento e disincanto, di perdita di punti di riferimento – prima di tutto ideologici – e di sicurezze, che contraddistinguono questa delicata fase di transizione del paese.

Gli orientamenti della direzione Pontecorvo si caratterizzano subito in maniera peculiare e personalissima: il regista, pur non rinnegando l'idea di scoperta e valorizzazione del nuovo che aveva caratterizzato, a vari livelli e con esiti differenti, il lavoro dei suoi predecessori, punta con maggiore convinzione su opere che abbinino alla ricerca formale un discreto coefficiente di spettacolarità nonché, preferibilmente, una sorta di disponibilità testuale a farsi permeare dalla temperie sociale e politica del periodo, a prescindere dalla latitudine dalla quale provengono. Sentimento civile e intrattenimento, oltre ad aver animato il cinema di Pontecorvo, sono parole d'ordine che ricorrono lungo questo nuovo incarico.

Secondo me, Venezia deve diventare la trincea avanzata di questa battaglia per la difesa e la riapertura di spazi liberamente creativi. Facendo così riusciremo ad avere l'appoggio di tutto il mondo. Tuttavia, sempre secondo me, il 95% del cinema è puro intrattenimento; così, accanto alla trincea, ci sarà di nuovo la sezione di mezzanotte dedicata al grande spettacolo. Lo scopo è quello di evitare che l'umanità sia defraudata di questa arte moderna che può dare arricchimento alla cultura (Pontecorvo, 1992, p. 15).

E di “grande spettacolo” saranno infatti stracolme le passerelle delle *soirées* alla Sala Grande di quegli anni, pullulanti di divi e, quale naturale conseguenza, di *appeal* per le grandi platee. L’intenzione pare, appunto, quella di sfruttare il *glamour*, la riconoscibilità delle *vedettes* internazionali, per veicolare sostanzialmente cultura cinematografica, quest’ultima distillata, al di fuori dei grandi eventi ad alto tasso di mondanità, in una selezione rigorosa e fantasiosa al tempo stesso. Le intenzioni dei curatori delle “Notti Veneziane”, Irene Bignardi e Giorgio Gosetti, sono proprio quelle di evitare le tendenze festivaliere all’appiattimento e alla ripetitività, e al tempo stesso di promuovere e incentivare nuove forme di spettatorialità festivaliera, indirizzate prevalentemente a “un pubblico giovane e vasto, più propenso alla festa e alla spettacolarità che a un cinema di ricerca” (Leone, 1996, p. 22). Un compromesso magari discutibile, e forse non sempre puntuale, ma che si è tradotto presto in risultati concreti e visibili. D’altronde, e questo rappresenta il grande elemento di rottura fra la gestione Pontecorvo e quelle immediatamente precedenti, una delle grandi utopie cui il cineasta-direttore è riuscito a dare una forma concreta e tangibile era proprio la formazione di un “nuovo pubblico”, come lui stesso amava ripetere: uno spettatore nuovo e consapevole, ma al tempo stesso ancora capace di meravigliarsi di fronte al nuovo, e sufficientemente curioso e vivace da accostarsi alle forme filmiche meno omologate. Non a caso, infatti, e qui risiede l’intervento più meritorio operato presso la Mostra dalla gestione pontecorviana, il regista pisano intese fare –e di fatto vi riuscì– di Venezia un festival che, pur mantenendo una connotazione identitaria e culturale affatto apostatica rispetto al proprio passato, risultasse di forte interesse anche e soprattutto presso il pubblico più giovane, spostando il baricentro della manifestazione verso fasce d’età e grumi d’interesse fino a quel momento estranei a tale tipologia di evento, e riuscendo di conseguenza a svecchiare modalità istituzionali, tradizioni, riti e liturgie consolidati.

Come si evince dalle belle pagine “estorte a uno smemorato” da Irene Bignardi, tutto ciò risponde a un preciso proposito morale, assunto che del resto ha caratterizzato tutta la vita e la carriera di Pontecorvo, un impegno gravoso ma pur sempre vissuto con

la leggerezza, l’ironia, l’entusiasmo, l’onestà, la fanciullesca capacità di reinventarsi, la francescana semplicità di un uomo che ha saputo vivere da ricco e da povero, che si è guadagnato il pane giocando a tennis e facendo film, che ha combattuto nella guerra partigiana e girato caroselli, indifferente al denaro, sempre coerente con un’ideologia più morale che politica (Bignardi, 1999, p. 9).

Nominato prima semplice curatore per sua espressa volontà, e solo dall’anno successivo direttore in carica, Pontecorvo si presenta sostanzialmente con tre parole d’ordine: fare di Venezia la capitale degli autori cinematografici; riportare fisicamente al Lido i grandi registi e divi del cinema; rivitalizzare con la presenza dei giovani la zona del Palazzo del Cinema. Il regista pisano riuscirà nei suoi intenti con una serie ingente di eventi e iniziative collaterali, volte a offrire un adeguato apparato paratestuale all’evento-film, collocando quest’ultimo all’interno di un palinsesto ben più complesso e articolato rispetto alla mera rassegna di pellicole. L’intento principale di Pontecorvo era la creazione di un festival-sanatorio dedicato alla cura di quello che lui chiamava “malato”: il cinema, troppo spesso afflitto dalle pastoie di una logica amministrativa e –peggio ancora– di una burocrazia ottuse, che poco avevano e hanno a che fare con le peculiari attitudini comunicative della Settima Arte. È in quest’ottica che la mano alacre e ribelle di Pontecorvo si avverte con più efficacia: nel tentativo, di fatto andato a buon fine, di ripensare la natura e dunque la struttura stessa della manifestazione, da una parte snellendo e svecchiando i programmi e dall’altra pensando ai giorni del festival come a un’occasione unica di incontro, scontro, discussione, per coloro

che, in una misura o nell'altra, fanno ruotare parte della loro esistenza pubblica, o semplicemente della loro passione, intorno all'oggetto-film.

La "politica degli autori" pontecorviana lancia in orbita le opere prime di giovani esordienti italiani come Mario Martone (*Morte di un matematico napoletano*, tra le grandi sorprese del Concorso del 1992), Aurelio Grimaldi (*La discesa di Aclà a Floristella*, 1992), Carlo Carlei (*La corsa dell'innocente*, 1992), Paolo Virzì (*La bella vita*, 1994), ma è attentissima anche alle nuove leve e ai freschi fermenti mondiali, spesso protagonisti di imprevedibili mutazioni autoriali (è il caso dell'*ex-bad guy* neozelandese del *gore* Peter Jackson, presente con *Creature del cielo - Heavenly Creatures*, 1994, e *Sospesi nel tempo - The Frighteners*, 1996), o di fertili tracimazioni da un'arte all'altra (la ballerina, coreografa e a tempo perso *filmmaker* strutturalista inglese Sally Potter, con *Orlando*, 1992; lo scrittore e regista irlandese Neil Jordan, autore dello scandaloso *La moglie del soldato - The Crying Game*, 1992; il pittore statunitense Julian Schnabel, con *Basquiat*, 1996), così come alla grande tradizione autoriale del redivivo Robert Altman (il cui rilancio su scala internazionale, dopo l'appannamento –reale o presunto che fosse– degli anni Ottanta, lo si deve anche a Venezia e al Leone d'oro assegnato nel 1993 ad *America oggi - Short Cuts*), all'iconoclastia di Abel Ferrara (*Fratelli - The Funeral*, 1996) e di Rolf De Heer (*Bad Boy Bubby*, 1993), alle scommesse vinte di Michael Radford (*Il postino*, 1994), e soprattutto di Milcho Manchevski (*Prima della pioggia - Before the Rain*) e Tsai Ming-liang (*Vive l'amour - Alqing Wansui*), inattesi Leoni d'oro *ex-aequo* nel 1994; e ancora, Lee Tamahori (*Once Were Warriors*, 1994), Kathryn Bigelow (*Strange Days*, 1995), Gregg Araki (*Doom Generation*, 1995), Jane Campion (*Ritratto di signora - Portrait of a Lady*, 1996). Di riflesso, con i film spettacolari della sezione "Notte" sbarcano al Lido stelle del firmamento divistico americano come Jack Nicholson, Harrison Ford, Bruce Willis, Kevin Costner, Mel Gibson, Nicole Kidman, Tom Hanks, Denzel Washington, e Leoni d'oro alla carriera come Dustin Hoffman, Al Pacino, Robert De Niro, Francis Ford Coppola (Leone d'oro alla carriera nel 1992 *ex aequo* con Paolo Villaggio, primo, provocatorio Leone comico di Venezia).

I giovani diventano protagonisti della vita del Lido con l'istituzione di una giuria a loro dedicata, che opera autonomamente, sceglie e consegna il prestigioso premio ANICA alla migliore opera prima. È solo una prima idea: successivamente, grazie all'istituzione di eventi paralleli (in primis concerti rock e manifestazioni) organizzati nel piazzale antistante al Casinò, prende forma definitiva l'idea di attirare alla Mostra studenti e gioventù universitaria. Quest'ultimo è un punto nevralgico, cui Pontecorvo tiene moltissimo, che studia nei minimi particolari e al quale dedica moltissime energie: l'idea originale si evolve ben presto nella più articolata iniziativa culturale dell'Associazione Centro Internazionale CinemAvvenire, che proprio a partire dall'abbrivio della direzione Pontecorvo comincia a ospitare al Lido, nel corso della Mostra, studenti delle scuole superiori e delle università, selezionati tramite un apposito bando di concorso che prevede la realizzazione di temi sul cinema, sceneggiature o video.

Sono dunque anni febbrili e di intenso e radicale ripensamento del cinema e della sua funzione sociale. Per questo motivo, principalmente, si lavora in Italia ma si guarda molto anche all'estero: il Lido di Venezia diventa prima finestra affacciata sul mondo e poi vetrina dello stesso, e la volontà sembra essere quella di intercettare le istanze più significative proiettate sul panorama internazionale, che si tratti di cinema che riflette sul cinema o di cinema che si apre ai bradisismi politici e sociali del pianeta. In tal senso, l'edizione cruciale è quella del 1994 (guarda caso anno fondativo, nel bene e nel male, anche in Italia, complice in prima istanza un significativo avvicendamento di governo all'indomani della fase più calda di Tangentopoli), anno in cui, sul versante della ricerca di nuovi orizzonti

cinematografici, assurgono alla ribalta le scuole emergenti del Sud-Est Asiatico (la Taiwan del succitato *Vive l'amour*), mentre, sul piano del cinema impregnato degli umori della situazione politica internazionale, deflagra anche su schermo il conflitto nei Balcani (il riferimento è ovviamente a *Before the Rain*). D'altronde, in quegli anni, i riconoscimenti al cinema orientale si moltiplicano: oltre a Tsai Ming-liang, conquistano il Leone d'oro tanto il cinese *La storia di Qiu Ju (Qiu Ju da guan si)* di Zhang Yimou nel 1992, quanto, nel 1995, il vietnamita *Cyclo (Xích Lô)* di Tran Anh-hung –che in realtà, a onor del vero, è un viet-kieu, un vietnamita della diaspora, naturalizzato francese. Vengono messi in evidenza i nuovi talenti del cinema americano: Roger Avary porta al Lido *Killing Zoe* (1994), mentre a Cannes aveva già trionfato *Pulp Fiction*, da lui scritto con Quentin Tarantino; l'appena venticinquenne James Gray presenta una tragedia fosca e adulta (*Little Odessa*, 1994); Henry Selick rivendica insieme a Tim Burton i miracoli dell'animazione a passo uno (*Tim Burton's Nightmare Before Christmas*, 1995). I nomi di rincalzo sono tanti: Doug Liman (*Swingers*, 1996), i fratelli Andy e Larry Wachowski (*Bound*, 1996), e negli anni successivi, seguendo l'onda lunga delle aperture della direzione Pontecorvo al cinema popolare, il messicano trapiantato a Hollywood Guillermo Del Toro (*Mimic*, 1997), James Mangold (*Copland*, 1997) e Bryan Singer (*L'allievo - Apt Pupil*, 1998).

Fra le innovazioni introdotte grazie a Pontecorvo, figura anche la sezione “Finestra sulle immagini” (successivamente “Nuovi territori” o “Orizzonti”, a seconda del direttore in carica), vivace laboratorio di film e video, cortometraggi e mediometraggi, lungometraggi sperimentali o di animazione che sostanzialmente intendeva colmare il *gap* fra cinema alto e cinema basso, fra tradizione e sperimentazione, fra autorialità e genere e, di fatto, fu un successo mondiale tanto da lanciare un prodotto anomalo come *32 piccoli film su Glenn Gould (Thirty-Two Short Films About Glenn Gould)*, 1993 del canadese François Girard. Basti pensare che in questa sezione passeranno anche, nel 1996, l'*anime* di Mamoru Oshii *Ghost in the Shell (Kōkaku Kidōtai)*, capolavoro dell'animazione nipponica destinato a sviluppare negli anni un vero e proprio culto; o, nel 1995, *Al di là delle nuvole*, il film che segnò il ritorno dietro la macchina da presa di Michelangelo Antonioni (coadiuvato da Wim Wenders).

Non solo film, in ogni caso: negli anni della direzione Pontecorvo si tengono a Venezia le “Assise Internazionali degli Autori” (1993, 50<sup>a</sup> Edizione), si organizzano numerosi convegni<sup>1</sup>, viene fondata l'UMAC (Unione Mondiale degli Autori Cinematografici) e il Segretariato Permanente degli Autori, entrambi sempre nel 1993. Tutti momenti cruciali di una politica che, appunto, è bene ripetere, tendeva a fare di Venezia la capitale mondiale degli autori cinematografici. Proprio dall'introduzione, firmata da Pontecorvo, del catalogo della Mostra del 1996, leggiamo:

Veniamo ora a esaminare la linea politico-culturale della Mostra nelle ultime cinque edizioni: non esito ad affermare che essa è sempre stata determinata da un'angosciosa preoccupazione: quella di trovarsi di fronte a un cinema che, a livello mondiale, sta affrontando gravi e crescenti difficoltà. [...] Può Venezia restare estranea allo sforzo che si deve e si può fare per salvare il cinema da un contesto che potrebbe allontanarlo dalla sua preziosa vocazione naturale? [...] Negli ultimi due anni, come forse ricorderete, ho sostenuto fino alla noia che i grandi festival e prima di tutti il nostro, dovevano avere il

<sup>1</sup> Vale la pena ricordare, in questa sede, il convegno sulla didattica del cinema nelle scuole, coordinato da Lino Micciché, da cui scaturì in seguito il Piano Nazionale per la Didattica del Cinema e dell'Audiovisivo. E il convegno annuale su nuove tecnologie e digitale che rappresentò un primo passo di natura istituzionale per la promozione dei nuovi strumenti tecnologici che a breve avrebbero invaso il mercato a prezzi fortemente concorrenziali, dando il via a una graduale evoluzione del linguaggio e dei modi di produzione.

coraggio di cambiare profondamente, di ringiovanirsi. Di fronte a un cinema che ha bisogno di nuove idee, di tante nuove idee per capire come poter sopravvivere, come conservare la propria preziosa identità in uno scenario che muta a una velocità impressionante. Vi sembra che i festival utilizzino al meglio la preziosa occasione di undici giorni durante i quali, ogni anno, tante persone che fanno cinema, che scrivono di cinema [...] si trovano riunite insieme? [...] Il cinema è uno strano malato cui si richiede non solo di sopravvivere, ma anche di salvare dal degrado gli altri media, continuando a offrire al loro futuro un'indispensabile fonte di contenuti, forme espressive e capacità di elaborare il vissuto collettivo (AA.VV., 1996, pp. XVII-XVIII).

Sono parole significative, che sembrano appartenere quasi a un direttore in abbrivio di mandato e non in scadenza, ma che con tutta probabilità Pontecorvo volle rilanciare come monito ai suoi successori, quasi a metterli in guardia –con tono perentorio ma affatto cattedratico, come era costume del regista– che l'operazione di ringiovanimento da lui intrapresa era ben lungi dall'essersi conclusa. Non è un caso che, appena l'anno successivo alla scadenza del suo mandato, il 1997, Pontecorvo, ora scevro da incombenze burocratiche, riprenda la sua attività di cineasta, e con il cortometraggio *Danza della fata confetto - Nostalgia di protezione* (1996-97), una fantasia ispirata al celebre balletto *Lo schiaccianoci* di Pëtr Il'ič Čaikovskij, chiuderà definitivamente il cerchio facendo ritorno, stavolta selezionato e ufficialmente invitato, al Lido di Venezia<sup>2</sup>. Un'eredità importante ma tutto sommato leggera, quella di Pontecorvo; leggera come lo spirito che, nonostante le oggettive difficoltà e le intemperie amministrative, ha animato da cima a fondo questo quinquennio di ripensamenti individuali e collettivi.

Pontecorvo viene dunque sostituito, a partire dal 1997, da Felice Laudadio, ed è un passaggio di testimone naturale, si direbbe maturato in casa, vista la storica vicinanza collaborativa fra i due. La direzione del successore, non a caso, è caratterizzata soprattutto da una forte persistenza dell'impronta pontecorviana: è un mandato di scoperte e di consolidamenti, appunto. Un mandato che, in ogni caso, rivela alla lunga anche dei tratti di peculiarità: non ha, insomma, il sapore della pura e meccanica transizione. Sotto la direzione di Felice Laudadio si rivela internazionalmente il cinema di Takeshi Kitano (noto anche come attore con il soprannome di Beat Takeshi), che si aggiudica il Leone d'oro del 1997 con *Hana-bi*. Tradizione e innovazione si respirano anche all'interno della selezione di film italiani: si spazia da autori di ormai sicuro pregio (Gianni Amelio, che infatti vince il Leone d'oro con *Così ridevano*, nel 1998) a nuovi sussulti artistici, con nomi del calibro di Giuseppe M. Gaudino, Roberta Torre, Alessandro D'Alatri.

L'apporto di spettatori giovani produce i suoi primi benefici effetti: a fronte di un considerevole aumento numerico sia del pubblico che della critica, si progetta e realizza in velocità l'ampia tensostruttura del PalaLido (dal 1999 PalaBNL, e da allora ribattezzato quasi di anno in anno, in ossequio al *diktat* onomastico dello sponsor di turno) in via Sandro Gallo. Risale al 2000, invece, la ristrutturazione e l'ampliamento della Sala Perla, cui fa seguito, l'anno successivo, un subitaneo ampliamento del PalaBNL e un incremento degli spazi del Palazzo del Casinò riservati ai giornalisti e ai professionisti del mondo del cinema. L'insieme delle aree dedicate alla Mostra supera gli 11.000 metri quadrati. Il mandato di Laudadio dura due anni, e di altri due anni è la reggenza del successivo direttore, Alberto

<sup>2</sup> Pontecorvo farà nuovamente ritorno a Venezia negli anni successivi, in veste di principale animatore delle tre grandi utopie che hanno caratterizzato gli ultimi anni della sua vita, a partire già dagli anni di Direzione della Mostra: come Presidente di CinemaAvvenire, per consolidare la promozione della cultura cinematografica presso i giovani e nelle scuole; come animatore dello sviluppo del digitale nel cinema; e come fondatore dell'Istituto del Cinema Latino.

Barbera, oggi direttore del Museo nazionale del cinema di Torino e da due anni nuovamente direttore della Mostra.

Proseguendo in autonomia quella politica del nuovo propria di Pontecorvo, lo staff di Barbera giunge all'istituzione di una nuova sezione competitiva denominata "Cinema del presente". La sua è una doppia scommessa, con intenti di innovazione e originalità creativa: accanto al Leone d'oro compare il Leone dell'Anno, che intende valorizzare film d'esordio e lungometraggi provenienti dalle zone marginali del mondo (e del mondo cinematografico), ma anche opere che si misurano specificamente con i generi. Marginalità, autorialità, spettacolarità: ancora una volta le parole d'ordine rispondono a requisiti di scoperta e di appetibilità presso le grandi e varieguate masse di pubblico. Si conferma, per esempio, la capacità della Mostra di segnalare all'attenzione internazionale i nuovi talenti del cinema americano. Si mettono in luce Spike Jonze (*Essere John Malkovich - Being John Malkovich*, 1999), Christopher Nolan (*Memento*, 2000), Kimberly Peirce (*Boys Don't Cry*, 1999), lo spagnolo Alejandro Amenábar (*The Others*, 2001), Larry Clark (*Bully*, 2001), David Fincher (*Fight Club*, 1999), Antoine Fuqua (*Training Day*, 2001), Albert e Allen Hughes (*La vera storia di Jack lo Squartatore - From Hell*, 2001), Harmony Korine (*Julien Donkey-Boy*, 1999), Tarsem Singh (*The Cell*, 2000). Sono giovani registi dallo spericolato talento visivo (molti provengono dalla pubblicità o dal videoclip) ma anche autori già maturi, dalle tensioni intellettuali profonde e dalla capacità di ritrarre acutamente e in forme altamente problematiche la realtà che li e ci circonda. Non mancano nemmeno gli eventi speciali capaci di catalizzare l'attenzione dei media e del grande pubblico, come *–primus inter pares–* la presentazione del film postumo di Stanley Kubrick *Eyes Wide Shut* (1999) alla presenza della coppia protagonista Tom Cruise-Nicole Kidman, o come la visione in anteprima del documentario di Martin Scorsese sul cinema italiano *Il mio viaggio in Italia* (1999). Il cinema italiano scopre il talento indisciplinato di Giovanni Davide Maderna, Matteo Garrone, Pasquale Scimeca, Vincenzo Marra, Marco Bechis. Nondimeno, si definisce ulteriormente quell'attenzione orientofila che aveva già fatto intravedere i propri prodromi durante la direzione Pontecorvo e che esploderà, in tutta la sua diramazione artistica, con la direzione del sinologo Marco Müller. Tutti dall'Asia (Medio Oriente, Asia Centrale, Asia Orientale) provengono infatti i Leoni d'oro assegnati durante la direzione Barbera: *Non uno di meno (Yi ge dou bu neng shao)*, 1999 di Zhang Yimou, *Il cerchio (Dayereh)*, 2000 di Jafar Panahi e *Monsoon Wedding* (2001) di Mira Nair.

Prima di Müller, tuttavia, nel biennio 2002-2003 la Mostra viene affidata alle cure di Moritz de Hadeln, già decano storico del Festival di Berlino. Pur assemblata in pochi mesi, la Venezia del direttore britannico-svizzero riesce a offrire un ampio panorama del cinema mondiale, presentando film di autori già affermati (Kitano, Leconte, Soderbergh, Končalovskij), confermando il talento di giovani registi (Mendes, De Heer, Haynes), e proponendo anche nomi nuovi come quelli di Daniele Vicari (*Velocità massima*) e di Lee Chang-dong (*Oasis*), rappresentante di quel cinema coreano che proprio in quegli anni si andrà imponendo come una delle realtà più interessanti del panorama mondiale. Il film collettivo sull'attentato alle torri gemelle del World Trade Center dell'11 settembre 2001 (*11 settembre 2001 - 11'09''01-September 11*, uno degli eventi speciali) attira l'attenzione internazionale, come del resto il film premiato col Leone d'oro, *Magdalene (The Magdalene Sisters)* di Peter Mullan. Ancora una volta, evento collettivo, "mediatico", e scavo archeologico alla ricerca di cinematografie possenti e destinate a emergere di lì a poco, sono i principi che guidano l'operato e le scelte dello staff direzionale. Confermato nuovamente de Hadeln alla guida della Mostra, l'edizione del 2003, inaugurata da *Anything Else* di Woody Allen, si popola di star hollywoodiane: George Clooney, Catherine Zeta-Jones, Sean Penn, Naomi Watts, Anthony Hopkins, Salma Hayek, Johnny Depp, Bill Murray, Tim Robbins, Nicolas Cage... All'interno di una edizione tutto sommato, questa sì, di

transizione, nonostante la vitalità della sezione “Controcorrente” inaugurata da de Hadeln appena l’anno precedente, è a sorpresa il cinema italiano a sparare le cartucce più interessanti: soprattutto, opere di registi affermati (*The Dreamers* di Bernardo Bertolucci; *Buongiorno, notte* di Marco Bellocchio) e di registi della generazione di mezzo come Edoardo Winspeare (*Il miracolo*), Salvatore Mereu (*Ballo a tre passi*), Gianluca Maria Tavarelli (*Liberi*). Ciononostante, il Leone d’oro, assegnato da una giuria presieduta da Mario Monicelli, premia un’opera prima russa, *Il ritorno* (*Vozvrashchenje*) di Andrej Zvyagintsev.

Attesissimo da giovani e meno giovani, il successivo cambio di direzione ha mantenuto promesse e aspettative. Dal 2004 al 2011 (per la prima volta nella storia della Mostra, un direttore ha beneficiato del rinnovo immediato del mandato), la Mostra finisce sotto la direzione di Marco Müller, l’ultimo erede di Pontecorvo, suo ex collaboratore con il quale, a dire il vero, i rapporti non furono sempre idilliaci. Ciò malgrado, è con lui che si esaurisce il precipitato del magistero pontecorviano all’interno della Mostra, prima del fatale riflusso e della crisi di pubblico e strutture di questi ultimi anni. Romano ma di spirito apolide, poco più che cinquantenne all’epoca dell’ingaggio, eclettica figura di intellettuale dalle molteplici anime (produttore, organizzatore culturale, sinologo, antropologo), nomade per vocazione e infaticabile ricercatore nonché, elemento non trascurabile, devoto e appassionato studioso della Settima Arte, Müller si era messo in luce come gran consigliere delle cinematografie asiatiche per Pontecorvo, ma anche nella veste di direttore e innovatore di numerosi festival internazionali (Rotterdam in primis, ma non va certo trascurato il suo lavoro a Pesaro prima dell’esperienza olandese e, successivamente, a Locarno). Il neodirettore lavora ai fianchi della tradizione, da cui parte per distillarne ancora i preziosi umori dell’innovazione, della novità, della freschezza. Introduce la sezione “Cinema Digitale”, dedicata alle nuove possibilità espressive rese disponibili dalla diffusione delle tecnologie digitali; fa esplodere e rende universali le sue passioni principali, riversando sugli schermi veneziani quantità finora impensabili (anche se, in una certa misura, il processo fu proprio avviato durante la dirigenza Pontecorvo) di pellicole orientali e statunitensi, una dicotomia che non collide proprio perché tesa, da una parte, a equilibrare l’esigenza di scoperta di autori o cinematografie altrimenti destinate alla non distribuzione (sintomatico il Leone d’oro alla carriera a Hayao Miyazaki, genio dell’animazione nipponica), e dall’altra a fare leva sulla fiducia cieca riposta verso l’inimitabile capacità spettacolare del cinema hollywoodiano. Müller crea meccanismi funzionali di attesa stabilendo la consuetudine del “film a sorpresa” all’interno della principale sezione competitiva; ripone assoluto interesse sulla storia dei generi cinematografici, suscitando con tattica lungimiranza l’esagitato esplodere di un pubblico giovane o giovanile e “tifoso” grazie alla disseminazione accorta di segmenti di “storie segrete del cinema”: il thriller-horror italiano anni ’60-’70 con incursioni nella commedia pecoreccia come esordio nel 2004 (la retrospettiva *Italian Kings of the B’s*, organizzata da Marco Giusti e Luca Rea e patrocinata nientemeno che da Quentin Tarantino e da altri registi americani ultracitazionisti come Joe Dante, fu un tripudio scatenato di proiezioni collaterali o notturne), il cinema asiatico più sconosciuto e virulento nel 2005, la poesia del cinema russo e le eccitanti bizzarrie del cinema brasiliano di Joaquim Pedro de Andrade nel 2006, lo spaghetti-western italiano –altro fattore di grandioso successo transgenerazionale– nel 2007.

C’è dunque un’asse di continuità sotterraneo che innerva l’avvicinarsi dei direttori all’indomani del quinquennio pontecorviano. Al di là delle evidenti continuità o discontinuità, appare evidente che, da Pontecorvo in poi, i farraginosi meccanismi del festival per addetti ai lavori, con il loro bagaglio di accademico sussiego, si sono dissolti in una formula più agile e al tempo stesso più articolata, presto rilanciata anche in altre consolidate realtà. Forse tale prassi non è –e probabilmente non è mai stata– avanguardia

pura, ma di certo ha fatto di Venezia non più uno splendido ma inerte catalogo di opere cinematografiche, bensì un luogo finalmente attivo di scambio e discussione su e intorno al presente e al futuro della Settima Arte. Un patrimonio di idee, passioni e suggestioni trasversali che sembra essersi rapidamente dissolto all'indomani dell'ottennato mülleriano (con Alberto Barbera richiamato precipitosamente al capezzale della Mostra dopo il passaggio di Müller alla direzione del "grande rivale" Festival Internazionale del Film di Roma), complici una certa stanchezza della liturgia festivaliera, ma anche, forse, la poca lungimiranza dell'industria culturale, che fatica a riconoscere a eventi come la Mostra il proprio ruolo di vettore nel processo di formazione di un pubblico. Forse servirebbe un nuovo Pontecorvo per ricollocare il festival di cinema più antico e longevo del mondo al centro del dibattito culturale italiano e non solo.



**Riferimenti bibliografici:**

- AA.VV. (1996). *La Biennale di Venezia. 53<sup>a</sup> Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica. Catalogo Generale*. Milano: Giorgio Mondadori & Associati Editori.
- Bignardi, I. (1999). *Memorie estorte a uno smemorato. Vita di Gillo Pontecorvo*. Milano: Feltrinelli.
- Leone, M. (1996). Pontecorvo, l'addio. *Segnocinema*, 9, 22.
- Letizia, L. (2004). *Lezioni di regia*. Torino: Lindau.
- Pontecorvo, G. (1992). La battaglia di Venezia. *Rivista del Cinematografo*, 9, 15.

## Il codice Pontecorvo

---

Sergio Di Lino

Roma, Italia

[sergio@cinemavvenire.it](mailto: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:** Gli ultimi lavori di Pontecorvo, dopo il congedo dal cinema pensato per il grande schermo avvenuto con *Ogro*. Una serie di documentari, perlopiù regia collettive dal taglio politico e militante, con l’eccezione del cortometraggio *Nostalgia di protezione*. Il successo di *Un altro mondo è possibile*, il film sul G8 di Genova del 2001. L’addio definitivo, e il simbolico passaggio del testimone con suo figlio Marco. Esiste un “lascito” cinematografico del regista? L’influenza sul cinema americano contemporaneo, dalla New Hollywood in poi, e qualche equivoco. Alcuni possibili “eredi”, in Italia e all’estero.

**Parole chiave:** Documentario, regia collettiva, G8 Genova, New Hollywood, eredità.

]

**ABSTRACT:** *Pontecorvo’s last works, after the dismissal from cinema made for theatres, occurred with Ogro. A series of documentaries, most of all collective works, with a political and militant dimension, except the short movie Nostalgia di protezione. The success of Un altro mondo è possibile, the 2001 Genoa’s G8 summit film. The definitive farewell and the symbolic handover with Gillo’s son, Marco. Does a Pontecorvo’s “cinematic legacy” exist? The influence on contemporary American cinema, from New Hollywood on, e some misunderstanding. A few possible “heirs”, in Italy and abroad.*

**Keywords:** *Documentary, collective work, Genoa G8, New Hollywood, legacy.*

Archiviati *Ogro* e le sue contraddizioni realizzative e percettive, finisce precocemente in soffitta anche l'attività di Pontecorvo come regista di lavori pensati per il grande schermo. Ma non quella di regista *tout court*. Paradossalmente, sono proprio gli anni Ottanta e Novanta –con una breve propaggine nei primi anni Duemila–, quelli in cui si consuma l'allontanamento di Gillo dal “mestiere” di cineasta, a rappresentare il periodo in cui la firma dell'autore pisano fa la sua comparsa nel maggior numero di opere. Fra il 1984 e il 2003, infatti, si contano ben otto lavori firmati o cofirmati da lui, più una sorta di *bonus track* generalmente dimenticata dalle filmografie ufficiali di cui parleremo più avanti. Si tratta perlopiù di regie collettive, in cui quello di Pontecorvo si confonde all'interno di una vasta congerie di altri nomi, ragion per cui l'apporto del cineasta pisano risulta inevitabilmente marginalizzato. Ciò malgrado, resta il fatto che questi otto titoli supplementari realizzati in meno di vent'anni, pur universalmente considerati una sorta di appendice della filmografia pontecorviana propriamente detta, conferiscono a quest'ultima uno spessore differente, e significati ulteriori che vale almeno la pena menzionare.

*L'addio a Enrico Berlinguer* (1984) è una sorta di *instant-documentary*, che ritrae le esequie del popolare segretario del PCI, protagonista di un'epoca di profonda trasformazione della politica italiana e internazionale. Distribuito poco più di tre mesi dalla morte del leader comunista, avvenuta a Padova l'11 giugno del 1984 –i funerali ebbero luogo due giorni dopo a Roma–, il lungometraggio alterna riprese della funzione religiosa, con numerosi politici di ogni schieramento che sfilano per rendere omaggio al collega (grande scalpore suscitò soprattutto la visita al feretro di Giorgio Almirante, all'epoca Segretario del MSI e spesso protagonista di aspre polemiche nei confronti del PCI di Berlinguer), a testimonianze di esponenti della politica e della cultura. Non mancano materiali d'archivio che ripercorrono la storia politica di Berlinguer, tra i quali il drammatico intervento del 7 giugno 1984 in Piazza della Frutta a Padova, durante il quale il politico ebbe il malore che lo condusse alla morte, quattro giorni dopo. Il numero ingente di firme alla voce regia<sup>1</sup>, tipico di una certa “scuola” documentaria figlia della militanza politica dei decenni precedenti, priva il lavoro di uno stile unitario. Ciò malgrado, *L'addio a Enrico Berlinguer* rimane un documento essenziale per comprendere i segni della fine di una stagione politica tanto seminale quanto complessa, e i prodromi della successiva.

*Udine* è il segmento pontecorviano del film collettivo *12 registi per 12 città* (1989), commissionato dall'Istituto Luce per celebrare/illustrare le sedi designate a ospitare il Campionato del Mondo di Calcio del 1990<sup>2</sup>. L'intento della committenza era quello di affidarsi a personalità autoriali forti, con lo scopo di offrire una ritrattistica delle città coinvolte nell'evento sportivo che non scivolasse nell'effetto cartolina. Il tutto in un quadro più ampio di valorizzazione dell'italico *genius loci* che, a cavallo del biennio 1989-1990, sfruttando i Mondiali come volano mediatico, coinvolse un po' tutte le arti e i mass media. La breve durata imposta e la natura “promozionale” –per quanto *sui generis*– del prodotto

<sup>1</sup> Il florilegio di firme è composto da: Ugo Adilardi, Silvano Agosti, Gianni Amico, Alfredo Angeli, Giorgio Arlorio, Gioia Benelli, Roberto Benigni, Bernardo Bertolucci, Giuseppe Bertolucci, Paolo Bianchini, Libero Bizzarri, Carlo Di Palma, Luigi Faccini, Giorgio Ferrara, Nicolò Ferrari, Andrea Frezza, Ansano Giannarelli, Franco Giraldi, Francesco Laudadio, Carlo Lizzani, Luigi Magni, Massimo Manuelli, Francesco Maselli, Giuliano Montaldo, Riccardo Napolitano, Piero Nelli, Renato Parascandolo, Luigi Perelli, Paolo Pietrangeli, Gillo Pontecorvo, Faliere Rosati, Roberto Russo, Massimo Sani, Ettore Scola, Raffaele Siniscalchi, Sergio Spina, Gabriele Tanferna, Anna Maria Tatò, Gianni Toti, Piero Vivarelli. Un totale di quaranta nomi.

<sup>2</sup> Gli altri episodi sono: *Roma* di Michelangelo Antonioni, *Bologna* di Bernardo e Giuseppe Bertolucci, *Palermo* di Mauro Bolognini, *Genova* di Alberto Lattuada, *Cagliari* di Carlo Lizzani, *Verona* di Mario Monicelli, *Milano* di Ermanno Olmi, *Napoli* di Francesco Rosi, *Torino* di Mario Soldati, *Bari* di Lina Wertmüller, *Firenze* di Franco Zeffirelli. Dunque, a dispetto del titolo e in virtù dell'unica coregia presente, i registi sono tredici.

non offrono molta libertà di azione, tuttavia Pontecorvo è, insieme a Carlo Lizzani, l'unico a tentare una soluzione obliqua e trasversale per parlare della città assegnatagli, puntando sul territorio che la circonda anziché sul reale tessuto cittadino della stessa. Segnatamente, l'obiettivo del cineasta si concentra sulle vigne della campagna udinese e sui suoi pregiati prodotti. Una sorta di ritorno alle origini per il regista, che torna a occuparsi delle tradizioni rurali di una specifica zona d'Italia, come ai tempi di *Sciopero a rovescio*, *Festa a Castelluccio* e *Pane e zolfo*.

Prodotto dalla RAI, *Ritorno ad Algeri* (1992) è senza ombra di dubbio il lavoro più significativo tra quelli realizzati da Gillo Pontecorvo nel segmento terminale della sua carriera, oltre a essere il più sentito e personale. Prova ne sia il fatto che si tratta del primo (e del solo, se si eccettua il cortometraggio *Nostalgia di protezione* e la già citata *bonus track*, di cui parleremo tra poco) elemento della filmografia pontecorviana in cui Gillo ha collaborato con suo figlio Marco, all'epoca giovane apprendista operatore. Nel documentario di medio metraggio –circa un'ora di durata–, il regista torna nella capitale algerina a un quarto di secolo di distanza dalle riprese di quello che è universalmente considerato come il suo capolavoro. All'epoca delle riprese di *La battaglia di Algeri*, l'Algeria era una repubblica neonata, in cui le cicatrici della guerra civile e le tracce della diaspora dei *Pieds Noirs* erano ancora incise sulla pelle viva del tessuto urbano. All'epoca del ritorno, lungi dall'aver ultimato il suo processo di costruzione democratica, l'Algeria che ritrova Pontecorvo è un paese sospeso tra tradizione e modernità, in cui la recrudescenza di usanze e costumi del passato convive, ancora a fatica, con le inevitabili spinte del progresso e le prime tracce di globalizzazione. Un'opera profetica, soprattutto alla luce degli eventi che negli ultimi anni si sono succeduti in quella specifica area del pianeta.

Altro lavoro collettivo<sup>3</sup>, pensato e voluto da Francesco Maselli che coordinò tutte le fasi della lavorazione (dall'ideazione alle riprese alla postproduzione), è *Roma dodici novembre 1994* (1995), prodotto dalle tre storiche divisioni sindacali italiane CGIL, CISL e UIL. Il film non è altro che un montaggio delle riprese della grande manifestazione congiunta dei tre sindacati, tenutasi nella data che dà il titolo all'opera, contro la riforma del sistema pensionistico voluta dal primo Governo Berlusconi, insediatosi alla guida del paese appena sei mesi prima. Ritenuta senza mezzi termini un attentato ai diritti dei lavoratori e una polverizzazione di fatto del sistema previdenziale, che avrebbe messo a repentaglio il futuro di milioni di italiani, la riforma fu al centro di un movimento d'opinione contrario che attraversò trasversalmente schieramenti politici solitamente avversi e ambienti della cultura, del mondo industriale, della società civile. I registi e i tecnici coinvolti, che prestarono tutti gratuitamente la loro opera, furono suddivisi in ventidue squadre, incaricate di seguire ogni momento della giornata, dai raduni ai cortei ai comizi finali. Il risultato è un documentario che riesce a fondere in maniera sorprendentemente coerente l'afflato politico con una dimensione persino (involontariamente?) spettacolare, seppure in senso lato. Un documento preziosissimo anche sul piano storico, che racconta per immagini la più grande manifestazione di piazza mai svoltasi nell'Italia repubblicana.

<sup>3</sup> Il numero totale di registi presenti nei *credits* è quarantuno: Alfredo Angeli, Giorgio Arlorio, Marco Bellocchio, Gioia Benelli, Franco Brogi Taviani, Alessandro Cane, Fabio Carpi, Sandro Cecca, Rocco Cesareo, Michele Conforti, Carlo Di Carlo, Antonio Falduto, Marco Ferreri, Giuliana Gamba, Lucio Gaudino, Roberto Giannarelli, Liliana Ginanneschi, Franco Giraldi, Veronica Perugini (indicata come Veronica Bilbao La Vieja), Wilma Labate, Francesco Laudadio, Carlo Lizzani, Francesco Longo, Nanni Loy, Luigi Magni, Salvatore Maira, Massimo Manuelli, Francesco Maselli, Gianfranco Mingozzi, Giuliano Montaldo, Luigi Perelli, Paolo Pietrangeli, Rosalia Polizzi, Gillo Pontecorvo, Maurizio Ponzi, Marco Risi, Ettore Scola, Daniele Segre, Gianni Serra, Ricky Tognazzi, Vito Zagarrio.

Conosciuto anche come *Danza della fata confetto* e destinato inizialmente alla raccolta *I corti italiani*<sup>4</sup>, *Nostalgia di protezione* (1997) è l'ultimo lavoro "a soggetto" di Pontecorvo. Ispirato a *Lo schiaccianoci* di Pëtr Il'ič Čaikovskij, esso appare in realtà quasi più un *divertissement* senile, molto lontano dal Pontecorvo militante dei suoi lavori precedenti, che un'opera realizzata per reale coinvolgimento. Il minimalismo del soggetto –un uomo di mezza età, stressato dai doveri e dalla routine quotidiana, si rifugia nel ricordo della propria infanzia e in particolare di sua madre– e la breve durata (otto minuti) impongono al regista di fermarsi alla superficie delle cose, ma non gli impediscono di fare sfoggio di un lirismo della messa in scena per lui insolito. Per la prima volta da *Giovanna*, Pontecorvo torna a servirsi di un cast interamente italiano: Fabrizio Bentivoglio, Isabella Ferrari, Valeria Golino, Isabella Biagini. Con la differenza non trascurabile che in questo caso, a differenza del film del 1957, si tratta di un cast di soli attori professionisti.

Meriterebbe ben altro che essere liquidato in poche righe, se non altro per il dibattito che –unitamente ad altri testi, cinematografici e non– ha suscitato, *Un altro mondo è possibile* (2001), uno dei numerosi film realizzati sulla spinta emotiva dei fatti verificatisi a Genova prima e durante il G8<sup>5</sup>, fra il 19 e il 22 luglio del 2001. Voluto e coordinato anch'esso da Francesco Maselli come *Roma dodici novembre 1994*, il film inaugura la felice esperienza produttiva denominata Fondazione Cinema del Presente, pensata per occuparsi di documentari di natura politico-sociale, e vede una nuova partecipazione di massa di una parte consistente del cinema italiano<sup>6</sup>. Anche in questo caso l'ottantaduenne Pontecorvo è della partita, pronto a gettarsi nella mischia di un documentario in cui l'idea del pedinamento dei fatti tanto cara al "teorico" del Neorealismo Cesare Zavattini si trasforma *in media res*, a causa del precipitare degli eventi, in una affannosa rincorsa. In un'ora totale di *running time* (condensato di oltre 290 ore di girato totali), si scivola dalle prime immagini, che raccontano un clima festoso e pacifico da parte dei manifestanti, provenienti da ogni angolo del mondo, di ogni età, confessione politica e religiosa, alla guerriglia urbana causata dagli scontri fra polizia e black bloc. La morte del ventitreenne Carlo Giuliani, freddato da un giovane carabiniere con un colpo di pistola mentre stava assaltando un mezzo delle forze dell'ordine

<sup>4</sup> Si tratta di un curioso esperimento distributivo mirato a veicolare la pratica spettatoriale del cortometraggio presso il pubblico delle sale cinematografiche, generalmente poco avvezzo ai prodotti di breve durata, e al tempo stesso una sorta di operazione *revival* della florida stagione dei film a episodi, molto celebri in Italia fra gli anni Sessanta e Settanta. Anche se, a onor del vero, a differenza delle pellicole di quel periodo, qui manca una linea tematica e/o contenutistica comune che faccia da collante tra un episodio e l'altro. Gli altri cortometraggi inclusi nell'antologia sono diretti da Romeo Conte, Daniele Costantini, Camilla Costanzo, Alessio Cremonini, Raimondo Crociani, Simona Izzo, Mario Monicelli, Federico S. Quadrani, Ettore Scola e Ricky Tognazzi.

<sup>5</sup> Fra i tanti lavori sul tema, è d'obbligo citare almeno *Carlo Giuliani, ragazzo* di Francesca Comencini (2002) nel comparto documentario e il più recente *Diaz* –significativamente sottotitolato *Don't Clean Up This Blood* per il mercato internazionale– di Daniele Vicari (2012) per quanto riguarda le ricostruzioni "a soggetto".

<sup>6</sup> I registi coinvolti questa volta sono trentaquattro: Alfredo Angeli, Giorgio Arlorio, Mario Balsamo, Giuliana Berlinguer, Maurizio Carrassi, Guido Chiesa, Francesca Comencini, Massimo Felisatti, Nicolò Ferrari, Gianfranco Fiore, Massimiliano Franceschini, Andrea Frezza, Giuliana Gamba, Roberto Giannarelli, Franco Giraldi, Simona Izzo, Wilma Labate, Salvatore Maira, Francesco Ranieri Martinotti, Francesco Maselli, Mario Monicelli, Paolo Pietrangeli, Gillo Pontecorvo, Nino Russo, Gabriele Salvatores, Massimo Sani, Stefano Scialotti, Pasquale Scimeca, Ettore Scola, Daniele Segre, Carola Spadoni, Sergio Spina, Ricky Tognazzi, Fulvio Wetzl. Tuttavia, i copiosi titoli di coda accreditano la collaborazione di molte altre personalità illustri: dalla montatrice Francesca Calvelli agli autori delle musiche Pasquale Filastro ed Ennio Morricone, fino a un nutrito gruppo di direttori della fotografia che comprende nomi internazionalmente noti come quelli di Carlo Di Palma e Luca Bigazzi. Significativa è anche la presenza "testimoniale" di alcune delle maschere attoriali più incisive del cinema italiano contemporaneo: Diego Abatantuono, Anna Bonaiuto, Claudia Cardinale, Chiara Caselli, Massimo Girotti, Luis Molteni, Renato Scarpa, Toni Servillo, Roberto Zibetti.

nel corso di un conflitto fra queste ultime e i manifestanti, riscrive le coordinate della narrazione, colorando l'atmosfera di un grigio plumbeo. Il resoconto cronachistico e gioiosamente proiettato verso un "sol dell'avvenire" della prima parte, che sembrava ricordare alla lontana i documentari militanti dell'Unione Sovietica, cede il posto al lutto e alla commemorazione, lasciando molte domande inevase. La ferita aperta dalla morte di Giuliani presso il cosiddetto "popolo di Seattle" rappresenterà un fatale spartiacque per tutti coloro che si avvicineranno, da quel momento in poi, al tema della globalizzazione e dei suoi precipitati antropologici e sociali.

Altra regia massivamente collettiva<sup>7</sup>, sempre prodotta dalla Fondazione Cinema del Presente e coordinata da Francesco Maselli, *La primavera del 2002. L'Italia protesta, l'Italia si ferma* (2002) racconta due iniziative organizzate dalla CGIL. Si tratta della manifestazione di piazza del 23 marzo 2002 e dello sciopero generale del 16 aprile dello stesso anno, entrambi in difesa dell'Articolo 18 dello Statuto dei Lavoratori, considerato una forma di tutela imprescindibile contro i licenziamenti senza giusta causa. Patrocinato dalla stessa CGIL, il film alterna scene di massa dei manifestanti a immagini che restituiscono la grande eterogeneità dei partecipanti all'evento: studenti, operai, lavoratori del settore terziario, agricoltori, intellettuali, immigrati, membri dei centri sociali, esponenti dei movimenti no global (italiani e stranieri), per un totale di oltre tre milioni di persone. Nel finale, non manca un commosso omaggio a Marco Biagi, giuslavorista e docente universitario ucciso dalle Nuove Brigate Rosse il 19 marzo del 2002, in quanto considerato tra i teorici della polverizzazione dell'Articolo 18 e firmatario di una radicale riforma del mercato del lavoro che consegnava un potere decisionale pressoché esclusivo alle aziende, divenuta legge pochi mesi dopo la sua morte.

Il commiato di Pontecorvo dal cinema (e utilizziamo non a caso la parola cinema) avviene con il terzo lavoro da lui (co)firmato all'interno dell'esperienza della Fondazione Cinema del Presente, questa volta affiancata dalla casa di produzione Luna Rossa. Si tratta di *Firenze, il nostro domani* (2003), che esce quando il regista ha ormai ottantaquattro anni. Al timone dell'operazione c'è ancora una volta Francesco Maselli, ma stavolta il numero di cineasti coinvolti è sensibilmente più contenuto<sup>8</sup>. Tema centrale del film sono le cinque giornate del Social Forum tenutosi a Firenze dal 6 al 10 novembre 2002. A dispetto della minore dispersività strutturale –data dal numero contenuto di interventi autoriali e dalla sostanziale unità di luogo–, si tratta del lavoro più irrisolto e meno incisivo tra quelli prodotti in seno alla Fondazione Cinema del Presente, forse anche a causa di un'esperienza produttiva vissuta in maniera così compulsiva (per un pugno di documentari, perlomeno di medio metraggio, sono state accumulate un migliaio di ore di girato) da spegnersi molto rapidamente.

<sup>7</sup> Quarantasette sono, questa volta, i cineasti che appongono la loro firma in calce: Alfredo Angeli, Franco Angeli, Giorgio Arlorio, Mario Balsamo, Marco Bellocchio, Giorgio Benelli, Giuliana Berlinguer, Mario Cambi, Maurizio Carrassi, Fiore De Rienzo, Carlo Di Carlo, Massimo Felisatti, Nicolò Ferrari, Gianfranco Fiore, Andrea Frezza, Giuliana Gamba, Roberto Giannarelli, Franco Giraldi, Ugo Gregoretti, Sabina Guzzanti, Agenore Incrocci, Wilma Labate, Salvatore Maira, Giulio Manfredonia, Francesco Ranieri Martinotti, Francesco Maselli, Gianni Minà, Mario Monicelli, Cesare Noia, Lucio Pellegrini, Paolo Pietrangeli, Gillo Pontecorvo, Andrea Porporati, Marco Simon Puccioni, Nino Russo, Massimo Sani, Stefano Scialotti, Pasquale Scimeca, Ettore Scola, Gianni Serra, Paolo Sorrentino, Sergio Spina, Paolo Taviani, Vittorio Taviani, Riccardo Tortora, Marco Turco, Fulvio Wetzl. Da notare che, oltre a tanti registi, dall'esperienza *Un altro mondo è possibile* vengono traslati anche la montatrice Francesca Calvelli e il direttore della fotografia Luca Bigazzi, oltre al produttore Mauro Berardi. Il commento musicale è invece di Nicola Piovani, che concede l'utilizzo di alcuni brani della partitura premio Oscar di *La vita è bella* di Roberto Benigni (1997).

<sup>8</sup> Appena dieci: Franco Angeli, Franco Bernini, Francesca Comencini, Nicolò Ferrari, Gianfranco Fiore, Franco Giraldi, Francesco Maselli, Mario Monicelli, Gillo Pontecorvo, Fulvio Wetzl.

*Firenze, il nostro domani* non è l'ultima regia *tout court* di Pontecorvo, anche se le filmografie ufficiali, e persino l'autorevole IMDB.com, si fermano generalmente qui. In realtà, nel 2005, all'età di ottantasei anni, Gillo torna dietro la macchina da presa per quella che è realmente la sua ultima volta. Lo fa in compagnia del figlio Marco, con il quale realizza un breve –meno di cinque minuti di durata– filmato promozionale per l'INPS, il più importante istituto previdenziale italiano. Uno spot pubblicitario, dunque, ancorché di formato extralarge, e questo è il motivo per cui, in genere, il filmato non è contemplato dalle filmografie, dato che di cinema, *stricto sensu*, non si tratta. Anche perché il cortometraggio, per quanto firmato ufficialmente dai due registi e corredato da dettagliati *credits* nei titoli di coda –prassi decisamente irrituale per una pubblicità–, è privo di titolo. A onor del vero, Pontecorvo non era un neofita della pubblicità: fra gli anni Sessanta e Settanta, anche per motivi alimentari, aveva diretto numerosi spot e caroselli<sup>9</sup>, nei quali talvolta si divertiva a utilizzare i suoi figli, all'epoca bambini, come attori. Quest'ultimo filmato è però oltremodo significativo per due ragioni. La prima è la qualità eminentemente “cinematografica” del cortometraggio, sia sul piano della messa in scena, sia per quanto riguarda i singoli elementi profilmici e filmici (fotografia, movimenti di macchina, montaggio, recitazione). La seconda riguarda l'ultima inquadratura, l'ultima immagine che il cinema –questa volta in senso più ampio ed ecumenico– di Gillo Pontecorvo ci lascia: davanti alla fontana all'ingresso della sede centrale dell'INPS a Roma, nel quartiere EUR, Gillo porge un pennarello nero a qualcuno fuori campo, alla sua destra; un rapido zoom allarga il campo e va a includere nel quadro Marco, che raccoglie l'oggetto dalla mano del padre; entrambi guardano in macchina e sorridono, dopodiché si voltano e si allontanano di spalle, l'uno accanto all'altro, mentre l'inquadratura si aggiusta leggermente verso il basso e in sovrimpressione appare la didascalia “Regia Marco e Gillo Pontecorvo”. Un autentico passaggio del testimone –del quale non deve passare inosservata la precedenza accordata al figlio nei *credits*, in spregio all'ordine alfabetico e al curriculum– con cui, in maniera quasi profetica, Gillo si congeda dal mondo dell'immagine filmata, lasciando a Marco il compito di seguire a “scrivere” un certo tipo di cinema<sup>10</sup>. Come se Gillo si rivolgesse al figlio raccomandandosi: “Io mi fermo qui, adesso continua tu”.

Con questi ultimi titoli si completa il lascito di Gillo Pontecorvo al cinema mondiale. Un lascito la cui misura non è mai stata quantificata, anche a causa dell'esiguità degli studi cui si accennava nell'introduzione. Qualche anno fa, abbiamo avuto modo di domandare a Picci Pontecorvo, vedova del regista, quale sia stata, secondo lei, l'eredità del marito. La risposta fu vaga, e adombrò l'idea che non vi fossero all'orizzonte cineasti che avessero realmente raccolto il testimone di Gillo. Tuttavia, Picci lasciò una traccia: menzionò la condizione dell'uomo e l'avanzamento della coscienza umana come temi centrali della filmografia pontecorviana, e chiosò asserendo che il suo insegnamento era nei film che aveva realizzato, a disposizione di chiunque volesse raccogliarlo. Più preciso fu il figlio Marco, erede biologico e di mestiere, oltre che per “investitura ufficiale”: il quale ci ricordò come *La battaglia di Algeri* fosse già un manuale di cinema in forma di film, e come tale riconosciuto

<sup>9</sup> Il contenitore *Carosello* era lo spazio ufficiale che la RAI dedicava alla pubblicità: i caroselli erano brevi filmati, spesso realizzati da illustri registi cinematografici, ciascuno dedicato a un prodotto. Le loro peculiarità linguistiche e stilistiche ne hanno fatto, negli anni, un pregiato oggetto di modernariato cinematografico, pur non trattandosi di cinema in senso stretto. *Carosello* è andato in onda ininterrottamente dal 3 febbraio 1957 al 31 dicembre 1976, per poi essere sospeso, di fatto, all'indomani della legittimazione delle TV private a livello locale (con una sentenza della Corte Costituzionale del 28 luglio 1976), della susseguente riorganizzazione delle stesse in network per la ripetizione del segnale su tutto il territorio nazionale, e della conseguente nascita del mercato pubblicitario in regime di libera concorrenza.

<sup>10</sup> Incarico che Marco, almeno nell'esordio da regista per il grande schermo *Pa-Ra-Da* (2008), sul clown Miloud e il suo lavoro per i bambini di strada di Bucarest, ha puntualmente svolto.



in tutto il mondo. Difficile dargli torto, se pensiamo alla vasta eco che la pellicola del 1966 ebbe pressoché ovunque. *La battaglia di Algeri* non fu solo uno dei “libri di testo” di Black Panthers ed eserciti più o meno regolari in varie zone del pianeta: divenne uno dei film più proiettati nelle università americane, dove proprio negli anni Sessanta gli studi accademici sul cinema cominciavano a emergere come disciplina a sé stante. Evidentemente, ne hanno conservato la memoria le prime generazioni di laureati in cinema, in seguito divenuti eredi della tradizione della grande Hollywood: e se Oliver Stone omaggia *Queimada* nella sceneggiatura dello *Scarface* (1983) diretto da Brian De Palma –in maniera invero quantomeno ironica, facendo di un narcotrafficante una ex comparsa della pellicola con Marlon Brando–, cineasti come Martin Scorsese, Michael Cimino e Francis Ford Coppola, vale a dire il *gotha* della cosiddetta New Hollywood, non hanno mai nascosto la propria ammirazione nei confronti del capolavoro del regista italiano. Tutto ciò, paradossalmente, ha alimentato la lusinghiera ma fuorviante immagine di Pontecorvo cineasta filohollywoodiano (quasi una beffa per un ex partigiano e militante comunista), se non addirittura di autentico antesignano del genere *action*: più John Woo –altro suo estimatore dichiarato– che Paolo Sorrentino, verrebbe quasi da sintetizzare con brutalità. Non siamo sicuri che fosse esattamente questa l’eredità che Pontecorvo avrebbe desiderato consegnare ai posteri...

Ovviamente, la questione è più complessa, e il codice Pontecorvo contiene stringhe di informazioni di ben più problematica decifrazione. Sintetizzando all’estremo, possiamo affermare che la cifra principale del suo cinema sia stata la fusione tra spettacolo popolare, riflessione politico-ideologica e pur discontinue velleità autoriali. Un cinema trasversale e contaminato, che non ha paura di misurarsi con i codici dei generi classici e dello spettacolo popolare, riscrivendone le coordinate per veicolare una determinata visione del mondo. Se partiamo da questo presupposto, molto cinema italiano contemporaneo potrebbe essergli debitore di qualcosa. Tanto il cinema muscolare e ipercinetico di Michele Placido –in particolare *Romanzo criminale* (2005) e *Vallanzasca. Gli angeli del male* (2010)– quanto quello evocativo e autoriflessivo del già citato Paolo Sorrentino. Sia i film dichiaratamente politici e antropologici di quel Daniele Vicari –si pensi a *L’orizzonte degli eventi* (2005) e *Diaz* (2012)– che Pontecorvo ha conosciuto e frequentato ai tempi di CinemAvvenire, sia quelli lirico-umanistici di Emanuele Crialese, in particolare *Respiro* (2002) e *Terraferma* (2011). Per tacere dei vari Gabriele Muccino o Giuseppe Tornatore, che hanno sostanzialmente traslato l’attenzione pontecorviana nei confronti dell’individuo e della sua irriducibile propensione a lasciarsi travolgere dagli eventi in una dimensione ipercalligrafica, in cui il nitore esasperato della scrittura per immagini finisce per soffocare gli assunti di fondo. L’elenco potrebbe proseguire, oltrepassando agilmente i confini dell’Italia. Si pensi al miglior cinema brasiliano “da esportazione” (che anche il lavoro promozionale di Pontecorvo ha contribuito a diffondere), quello di Fernando Meirelles, José Padilha e Walter Salles, abile ai limiti del diabolico nel mescolare un impianto narrativo di genere a un messaggio del tutto assertivo dalla chiara matrice sociopolitica. Si pensi al Jean-François Richet meno asservito alle logiche dello spettacolo pseudo-hollywoodiano, da *Ma 6-T va crack-er* (1997) in poi. Si pensi infine ai migliori *exempla* del rilancio di certe cinematografie dell’Est-Europa, come il romeno Cristian Mungiu, il serbo Goran Paskaljević e il bosniaco Danis Tanović. Data anche l’eterogeneità delle pratiche cinematografiche che li caratterizzano, questi contributi non bastano, forse, a definire una “scuola”, e quindi a evocare un magistero. Ma sono sufficienti a farci capire che il cinema di Gillo Pontecorvo non è passato invano.

## Tommaso Pincio y el mundo de papel

---

Franco Zangrilli

City University, Nueva York  
Franco.Zangrilli@baruch.cuny.edu

Artículo recibido el 30/011/2015, aceptado el 15/02/2016 y publicado el 15/07/2016



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

**RESUMEN:** Ottavio Tondi, el protagonista de la última novela de Tommaso Pincio, *Panorama* (NN Editore, 2015), ejerce como consultor literario de prestigiosas editoriales. Persona aislada, epítome del intelectual-escritor capaz de ver su propia crisis y, especialmente, la crisis del momento histórico en que vive, se debate entre una distante relación con una mujer, Ligeia, a la que no conoce personalmente, y su resignado rechazo a la vida en sociedad, intentando mantenerse, cual nuevo Don Quijote, como “lector puro”. Crítica a los escritores de moda, a esos divos vanidosos y egoístas siempre en el centro de los medios de comunicación, la narración planea a partir multitud de temas que van desde la reflexión de la lectura como ritual mítico, íntimo y sagrado; hasta los límites de la traducción, pasando por una incisiva sátira sobre la situación del periodismo en los medios de comunicación de masas o la condición misma de la decadente sociedad misma, en manos de una tecnología alienante e impersonal que ha cambiado las relaciones personales por meros contactos a través de redes sociales.

**Palabras clave:** Tommaso Pincio, *Panorama*, realidad, crítica social, narración

]

**ABSTRACT:** *Ottavio Tondi, the main character of Tommaso Pincio's last novel, Panorama (NN Editore, 2015), works as a literary consultant for influential publishing houses. Described as an isolated person, epitome of the intellectual-writer able to see his own crisis and, so far, the crisis of his historic moment, Ottavio oscillates between the distant relationship with a woman, Ligeia, whom he doesn't know in person, and his resigned rejection of life in society, trying to remain, as a new Don Quixote, as a “pure reader”. Offering a critical view of trending writers, of those vain and egoistic “divos” always in the heart of mass media, the novel builds up a very large number of topics, such as the reflection about reading considered as a mythic, intimate and sacred ritual, as well as the limits of translation, an incisive satire of the nowadays journalism or the condition of our decadent society, in the hands of an alienating and impersonal technology that have finally changed personal relationships through the use of online social networking services.*

**Keywords:** *Tommaso Pincio, Panorama, reality, social criticism, narration*

La fantasía se le llenó de todo aquello que leía en los libros [...]; y se le metió en la cabeza hasta tal punto que toda aquella máquina de imaginarias invenciones que leía, fueran verdad, que para él no existía en el mundo otra historia más cierta. (Cervantes, 1957, p. 31).

No se puede estar lo suficientemente solo cuando se lee, y no se puede tener el suficiente silencio alrededor y la noche nunca es suficiente noche. Se lee solo, e incluso cuando no se lee, si se está consagrado a la literatura, la cabeza, empeñada en vivir en los libros, desconecta de todo. (Pincio, 2015b, p.92)<sup>1</sup>.

En los últimos tiempos, una serie de escritores postmodernos han dado vida a novelas con personajes singulares basadas en la temática del arte de escribir. Un ejemplo podría ser la novela de Aldo Putignano, *Social zoo*, que representa a un escritor frente a un texto el cual, de forma pirandelliana, no deja extenderse y a sus personajes incontrolables, incluso cuando se encuentran en diferentes ambientes de Nápoles. O la novela de Herick Mutarelli, *Il cuore contromano*, en torno a un periodista torturado por el sueño de no poder escribir obras, primero de poesía y luego narrativas, y que busca su inspiración en una exnovia fantasma. Son dos novelas que afrontan los problemas de la escritura experimentando a nivel narrativo, estructural y estilístico, y que despliegan un autobiografismo camuflado de varias formas hasta el punto que se incorpora en escenas de realismo mágico<sup>2</sup>.

Tenía razón Octavio Paz cuando decía que los escritores no necesitaban biografías: sus obras son su biografía. Esto también se aplica a las novelas y relatos de Tommaso Pincio, los cuales, en definitiva, devuelven esencialmente una autobiografía alterada, multicolor, fantástica. Se trata de una autobiografía que se enriquece con *Panorama*, centrada en mostrar un nuevo aspecto de la intrincada personalidad del Pincio hombre-escritor.

Ambientada en Roma, la novela se extiende con una prosa nítida, incisiva, fluida; basada en una sintaxis simple y un lenguaje genuino que tiene la magia de tejer alusiones, filosofías, complejidades de diversa índole; y que, además del tono lírico, despliega un sabor discursivo y reflexivo, analítico y ensayístico. Se compone de nueve capítulos numerados; excepto el noveno, cada capítulo contiene un epígrafe extrapolado de los cuadernos de “apuntes” del protagonista.

Aunque da la impresión de desarrollarse linealmente, *Panorama* se vale de las técnicas cinematográficas que comienzan a exponer desde el final y conducen al presente cerrando la estructura circular; de forma que, además de construir en fragmentos, van hacia delante y hacia atrás, dejan y retoman ideas, acciones, figuras, pero sobre todo abarcan la vida del protagonista, conduciéndonos por diferentes tipos de digresiones, de divagaciones y de elucubraciones. Hace uso de la variación de los tiempos verbales, del desplazamiento de los planos narrativos, del relato dentro del relato; de la inclusión de la carta, del fragmento periodístico, de la comunicación de los medios sociales; de las citas indirectas y directas de las obras de escritores que adora (Borges, Buzzati, Pavese, Manganelli, etc.); y de otros

<sup>1</sup> De ahora en adelante el número de la página del texto se referirá a la edición de este libro.

<sup>2</sup> Para más información respecto a estas dos novelas véanse mis dos ensayos *Putignano e il puzzle della scrittura* (Zangrilli, 2011) y *Mutarelli e i racconti d'esordio* (Zangrilli, 2015b).

medios narrativos eficaces incluso a la hora de desvelar la huella unas veces hamletiana, otras dostoevskiana o kafkiana, por no hablar de la reescritura de Poe. Narrada en primera o tercera persona, la novela resalta a un Pincio deseoso de intervenir para tejer sugerencias, comentarios, exégesis, incluso sobre cuestiones estéticas. Pincio se muestra como un escritor intradiegetico y heterodiegetico; un escritor que crea una pluralidad de *alter ego*, se refleja y se identifica con personajes principales y secundarios de la acción, dispuesto, por consiguiente, a acoger consecuencias ontológicas; un escritor completamente decidido a centrarse de forma narcisista en su autobiografía de *lector*, la cual pretende ser una metáfora de la literatura y de la escritura, y, en general, del discurso meta-artístico.

Si bien la figura del lector ha contado con una amplia representación en la literatura contemporánea, de *Mondo di carta* y *Una Voce* de Pirandello a *Avventura di un lettore* y *Se una notte d'inverno un viaggiatore* de Calvino, de los relatos fantásticos de Landolfi (*La lettura*, *Grazia di Dio*, *Sogni proibiti*, etc.) a los de Tabucchi (*Viaggi e altri viaggi*, *Racconto dell'uomo di carta*, *Gli archivi di Macao*, etc.)<sup>3</sup>, en *Panorama* se presenta a un lector totalmente particular. Ottavio Tondi, protagonista que corresponde a otra máscara de Pincio, nos acompaña para visitar su biblioteca, que es la de su creador y que en ciertos aspectos se muestra como una “biblioteca de Babel”; nos guía hacia sus libros más amados, leídos y releídos, incluso mientras está comiendo en la mesa; nos enseña cómo practica él la religión de la literatura, cómo se siente consagrado al mundo de los libros. En efecto, la literatura pinciana se nutre abundantemente de los módulos descriptivos, hiperbólicos, caricaturescos, repetitivos, para presentar el perfil del Ottavio que no sabe “hacer nada, salvo leer” (p. 117): metáfora directa del Pincio que vive para escribir y escribe para vivir.

Además de haber sido siempre un lector omnívoro, Ottavio (Pincio) es un cincuentaño enamorado de una joven de veinte años, un *topos* de la literatura contemporánea, como prueba de ello la novela *La tregua* de Mario Benedetti. Pero Ligeia, una clara reminiscencia de la protagonista del relato homónimo de Poe, y Ottavio no se ven nunca, se comunican solo por internet, sobre todo por la red social de “Panorama” y también con deslumbrantes mensajes cortos. Se presenta a un Ottavio absorto fantaseando con las fotos que recibe, embrujado por la luz de su mirada, “ímpetuosa y alocada”. Las fotos forman el recipiente de la memoria de Ottavio, quien alimenta la obsesión, la inquietud, la fantasía. Cuanto más se enciende en Ottavio la imaginación de esta mujer sibilina, más arraiga en él la melancolía y la depresión: problemas que hacen mella en la personalidad de un ser extraordinario dedicado totalmente a la lectura en una sociedad en la que ya nadie lee, y en la que si la gente compra libros, es tan solo para adornar la casa, para que se les considere lectores y parecer cultos. Y mientras que Pincio sigue empeñado en su extraña relación virtual, se enfatiza la descripción de un Ottavio bibliófilo desequilibrado que vive en una casa desordenada que aparece como una especie de inmensa biblioteca al estilo de Borges: “capas de polvo que velaban los libros y evidentemente también en los propios libros [...], tapizaban las paredes los libros más valiosos, las rarezas de coleccionista” (p. 17).

Si Ottavio es el paradigma de marginado que se busca a sí mismo y el sentido de la vida a través de las novelas de Dostoevski, de Kafka, de numerosos escritores predilectos de su creador, a través de la literatura que es el espejo de nosotros, de lo que somos y de lo que deseamos, Ligeia es la representación de la meta inalcanzable, del sueño imposible de obtener, de la lejana “luna” que hechiza e inspira. En muchos sentidos Ligeia es un arquetipo renovado de la quimera de la poesía, de la literatura, y un símbolo del semblante de Ottavio, ya que también ella es una voraz lectora. Ambos están sujetos al juego de la

<sup>3</sup> Para más información respecto a estos dos últimos escritores véanse mis *textos L'oscura foresta. Simboli del fantastico in Landolfi* (Zangrilli, 2013) y *Dietro la maschera della scrittura. Antonio Tabucchi* (Zangrilli, 2015a).

pluma bizarra de Pincio, frecuentemente ocupada en reforzar un relato que se vuelve elíptico y dividido, que afirma algo y dice lo contrario, que anticipa y pospone. Todo ello se muestra paradójico con ese Ottavio que, por una parte, representa a alguien comprometido con tomar “apuntes” incluso antes de ir a dormir, y, por otra, se muestra como un “puro lector” ajeno al cultivo de la ambición de escribir: “revindicaba con orgullo el no haber escrito nunca nada [...], cuando la lectura, de pasión penetrante, se convirtió para él en una profesión, se deshizo de todos los instrumentos de escritura” (p. 26). Pero el rechazo aparente a la escritura de Ottavio le interesa a Pincio no solo para narrar con los recursos de la incongruencia y de la ambigüedad, de la extravagancia y de la anormalidad, sino también para esbozar el autorretrato de individuo con una memoria férrea (“las cosas que tenía que recordar simplemente las recordaba”), consciente de pertenecer a otra esfera, al mundo ajeno de los libros y de quien se desahoga también con la escritura de un diario: “solo los adquiriría, esparciéndolos luego por la casa [...] Con el tiempo empezó a comprar también lápices y bolígrafos [...], *Memorias de las cosas leídas*, descarnado diario retrospectivo en el cual apuntaba sus recuerdos de lector” (pp. 27-28). Durante los cuatro años de relación virtual entre Ottavio y Ligeia, él anota los modos en los que la imagina, incluso como una musa erótica que metafóricamente se refiere a la índole de Pincio hechizado por la sensualidad de la palabra; él anota todo en sus diarios, dando vida así a un “único riesgo en la escritura” (p. 28).

Ottavio representa al intelectual-escritor que, mientras refuerza su fe en la palabra escrita, ve su misma crisis, especialmente porque vive en un momento histórico entregado a cambios vertiginosos, en el cual domina la cultura de la imagen visual y de la comunicación *flash*, promovida por el poder de las nuevas tecnologías, por los cada vez más nuevos y sofisticados programas de Internet y los móviles con teclados diminutos, canales informativos y sistemas digitales que permiten ver en tiempo real cualquier película o documental deseado y cualquier programa televisivo del planeta incluso en un reloj de pulsera. Ottavio representa el yo de su creador desdoblado entre el pasado y el presente, en busca de la seguridad y del orden en una sociedad caótica, el drama de quien busca renovarse o de quien es presionado para que siga los pasos de los tiempos actuales: “un hombre abstraído de su tiempo, que ha permanecido abrazado a la palabra impresa hasta que ha podido, emigrado al mundo de las pantallas solo cuando las circunstancias se lo han impuesto [...] Los libros en los que había vivido los mejores años y la pantalla a través de la cual se comunicaba con su Ligeia estaban separados por un abismo” (p. 29). Irguiéndose como una figura en crisis en una sociedad postmoderna, oasis del pensamiento débil, de la cultura superficial y decadente, Ottavio siente el extrañamiento, el despego respecto a las nuevas formas de escritura digital y los medios sociales; si las usa es porque le invade el terrible temor de que la escritura como él la había entendido siempre “estaba muerta y enterrada” y porque siente la imperiosa necesidad de comunicarse, de poder escribir y así estar en contacto con su diosa Ligeia, una imagen simbólica que incorpora los aspectos infinitos y misteriosos de la literatura. Los mensajes que Ottavio le envía también alimentan su ilusión de pasar a la “posteridad”: “escribir sobre todo por las respuestas de ella, para que Ligeia le escribiera a su vez y el pudiera seguir leyendo sus palabras, imaginando el sonido de su voz” (p. 30).

El juego de los desdoblamientos y reflejos de Pincio se intensifican con la Ligeia lectora que, mientras pone en guardia a Ottavio, se convierte en su alma literaria y en la de Pincio, a marced de pensamientos vividos y sentimientos no inmunes al carácter antinómico “Cuando Ligeia rebatió que no se puede reducir la literatura a un vulgar chisme, Tondi le dio la razón. No se debe reducir a eso, le escribió. No se debe porque no es necesario, porque la literatura es precisamente eso, un chisme. En ti está establecer si es vulgar y cuánto [...] Nada más se asemeja a las cosas que nombra que las palabras, sin embargo, ¿qué es concretamente una

palabra?” (p. 33); y con Ottavio, que, mientras le habla de una novela que ha leído él, se convierte en la voz del Pincio a veces crítico, a veces humorístico, otras veces fantástico, que siembra declaraciones autorreferenciales, intertextuales y de metaescritura: “una novela, ¿no es quizás como hurgar en un cajón que no nos pertenece? Y el denominado narrador omnisciente, esa entidad que se cuela en todas partes y, sin verlo nadie, ve y escucha todo lo que haya que ver y escuchar, ¿no es quizás el mayor de los indiscretos? Piénsalo, Ligeia [...], la literatura existe principalmente por una razón, para satisfacer el innato deseo de echar un vistazo y fisgonear en la vida de los demás” (pp. 33-34), quizás una reminiscencia de Landolfi.

Como Landolfi y tantos escritores del Romanticismo en adelante, también Pincio parece que no consigue conciliar las eternas problemáticas del oficio del literato, entre las que destaca la idea de si la vida se vive o se escribe<sup>4</sup>, y aquí la imagen de Ottavio ejerce de espejo que refleja otro espectro de su enigmático creador: “Yo mismo, en aquel momento, leyendo por primera vez aquellos mensajes, me quedé consternado [...] El verdadero conocimiento no estaba hecho de papel sino de vida experimentada, un tipo de vida del cual Tondi, sin duda, se había alejado. ¿Y aun así, quién era yo para criticarlo?” (p. 35).

Jugando también con la reescritura de las paradojas de Borges, Pincio presenta un Ottavio lector que es un pez fuera del agua en una sociedad materialista. Recalca que es un extraordinario lector de joven. Pero al alegre cómico se le ocurre diseñar un adolescente que va asiduamente a las librerías romanas hasta tal punto que parece que vive allí, como si fueran su habitación, y que conoce minuciosamente las estanterías; de forma que los clientes en vez de pedir ayuda a los empleados para encontrar un libro, se dirigen a Ottavio, mucho más experto y eficiente que ellos. Y luego, trabajando como lector para una importante editorial italiana, descubre a relevantes novelistas y de gran éxito. Se le ve trabajar con total capacidad de decisión sobre las obras que se publican, sobre hacer realidad o no los sueños, con el olfato de un crítico serio y perspicaz, y con el espíritu cortés del Pincio fustigador:

Muchos de los manuscritos que le pasaba el director de la editorial eran obscenos, quitaban las ganas de leer, pero ni siquiera de esto se lamentaba. Un trabajo es un trabajo, no algo divertido, se decía. Además, incluso en los peores manuscritos conseguía encontrar algo salvable, algo que le daba que pensar. Siempre merece la pena leer, se decía. Era agradable individualizar los puntos débiles de un texto, preguntarse si sería posible extraer algo decente y de qué forma [...] Le gustaba pensar que, un día, uno de aquellos manuscritos se publicaría porque él lo había leído y elegido entre un millar. Saber que en cada uno de aquellos manuscritos, por lo general pedestres e indignos de publicar, reposaban los sueños de un aspirante a escritor le hacía sentir un dios o algo similar a un dios. En efecto, ¿hay algo más divino que poder decidir sobre los sueños de los demás? (pp. 64-65)

Pincio se divierte explotando esta situación. No solo porque saca a colación la imagen de algún que otro crítico que trunca el descubrimiento hecho por Ottavio de ciertos escritores como Gloria Stupenda, sino también porque muchos creen que el mismo Pincio se esconde detrás de la firma del pseudónimo de Gloria Stupenda. A partir de aquí la escritura pinciana, cada vez más entre tonos de ironía sarcástica y desacralizada, da lugar a una dura crítica al mundo de los escritores, como ya habían hecho escritores contemporáneos como Pirandello

<sup>4</sup> Al contrario que los escritores divididos entre la vida mundana y la vida literaria, como D’Annunzio, Pirandello (1973), siente que “la vida o se vive o se escribe” (p. 1057) y que cuando se escribe sobre ella o se vive no se ve, una filosofía ampliamente compartida por Tabucchi (2011, pp. 163-180), hasta llegar a construir el relato *Vivere o registrare*.

en su metanovela *Suo Marito*, que escriben para el éxito, que se muestran indiferentes hacia el público lector, que asumen el papel de divos y de la ostentada sabiduría, siempre en el centro de los medios de comunicación dando vida a una fábula de vanidad y de egoísmos: “Los focos siempre están puestos hacia los escritores. De ellos se habla en las páginas culturales, son ellos los entrevistados, es a ellos a los que se les pide la opinión sobre cualquier cosa, a pesar de que no sepan ni siquiera por qué escriben lo que escriben. [...] El público no va al teatro para ver un palco vacío [...] El público son sombras en la oscuridad. Ilumínalo y esas sombras se convertirán en personas” (p. 46). Esta crítica se fortalece cuando está dirigida al mundo editorial poco profesional e incorrecto, del que es emblemática la figura de un “editor editorial” que publica libros sin haberlos leído, que reduce todo a un negocio, que hace famosos a escritores de poco o ningún valor, y cuya amoralidad parece mitigada cuando se habla de las montañas de manuscritos que llegan a la redacción y que “ninguno habría tenido el tiempo o las ganas de abrir” (p. 48).

En este ambiente podrido, lleno de mentiras, hipocresías, de corrupciones, Ottavio está contagiado del deseo de ser alguien. El ridículo acompaña su metamorfosis en la forma de célebre lector descubierto y difundido por los medios de comunicación. Especialmente desde el momento en que él concede una entrevista a un célebre periodista, Antonio Gnoli, del periódico “Presente”. La entrevista es una especie de engaño que le brinda a Pincio la oportunidad de adentrarse cada vez más en los “libritos” de la memoria, de viajar en los laberintos de una casa biblioteca, de afrontar una serie de temas metaliterarios. Para él, leer, aunque es una actividad solitaria, es siempre un acontecimiento de gran placer, de euforia, casi un éxtasis; una aventura de enriquecimiento del alma, de exploración y de conocimiento, como de complacencia y de sublimación; un continuo escuchar y dialogar con almas gemelas, dado que los escritores que nosotros leemos en un modo u otro son nuestros espejos. Para Pincio leer es un rito sagrado, como lo era para Maquiavelo, quien incluso vestía una indumentaria particular para hacerlo; es mantener vivos los grandes de la historia, y lleva a imitarlos y a reescribirlos con nuevas sensibilidades, visiones y lenguajes. Narrando él mismo a través de los libros leídos ya de joven, Pincio conduce a su personaje lector, aun cuando no es entrevistado, a mencionar o disertar sobre Homero, Dante, Shakespeare, Hofmann, Poe, Dostoyevski, Proust, Joyce, Simenon, Borges, Gadda, Landolfi; en definitiva, construye un homenaje a los escritores preferidos de su inmensa y enfrascadísima casa biblioteca, como ya había hecho en el campo ensayístico en *Hotel a zero stelle*. También en el ámbito de la entrevista Ottavio se revela como un instrumento con el que Pincio se autoanaliza, psicoanaliza su yo dividido y el de los demás.

Siendo el odio de la prole hacia el padre un tema tremendamente difundido en la literatura contemporánea (Pirandello, Joyce, Kafka, Tozzi, Landolfi, etc.), Pincio lleva al Ottavio entrevistado a contar que su pasión por la lectura nace a temprana edad como respuesta a la figura del padre autoritario, inculto, mezquino e irrespetuoso hacia la mujer, la cual, por el contrario, es una amante de la lectura; en cuanto esta muere, el marido tira los libros de ella a la basura, provocando un trauma al hijo. El relato de Ottavio, además de ensombrecer el complejo de Edipo, pone de manifiesto una dramática relación entre padre e hijo:

El padre de Tondi se llamaba también Ottavio y era un hombre de otra pasta, es decir, era un hombre práctico y cínico, para nada inclinado a la lectura, es más, inamoviblemente contrario a la imaginación, a las evasiones de la realidad y, más en general, a cualquier forma de idealismo que la lectura incentive [...] Toleraba a duras penas que la mujer fuera una voraz lectora, y cuando vio que el hijo había cogido más de ella que de él, la intolerancia degeneró en una enfermedad, en odio feroz por el inútil universo de la



literatura [...] Ottavio hijo pudo cultivar su amor solo en la clandestinidad, cada vez que era descubierto sumergiéndose en las páginas de una novela, la furia punitiva de Ottavio padre se precipitaba sobre él. (pp. 59-61)

Algo que es llevado al extremo de lo increíble. Sobre todo con Pincio, que alimenta el inmenso resentimiento y el espíritu de venganza del hijo hacia el padre, la personalidad honesta de uno y la deshonesto del otro. Cuanto más ejerce Ottavio padre su hegemonía, más robustece Ottavio hijo su (resistencia) rebelión hasta tal punto que regala la libertad, incluso la de vivir entre las cuatro paredes de la biblioteca municipal, de realizarse y llevar una vida digna dentro del universo de los libros: esto es exactamente lo que hace Pincio, y se gana la vida trabajando como traductor. Estos indicios también sugieren que *Panorama* es una fábula narcisista [a veces lo subrayan reiteradas acciones y ocurrencias del protagonista: “Hablamos solo de mí, le dijo, o de literatura” (p. 82)], es una parábola construida sobre la materia autobiográfica que el carácter lúdico de la escritura transfigura en varios niveles, gracias también a la fantasmagoría de las imágenes y de las metáforas.

El humorismo pinciano comienza a tomar un rumbo diferente en cuanto se informa de que, por mágica virtud de la entrevista periodística, Ottavio se convierte en una estrella adorada y reverenciada por un vasto público, haciendo lecturas en los teatros de más renombre de la nación, y siempre sostenido por una escenografía particular: “Quién hubiera nunca imaginado que se pudiera ser famoso por una razón tan insignificante; porque se ama leer [...] El éxito no se explica, solo hay que tomar nota de él [...] Había hecho mella en el corazón del público no tanto porque la lectura era su razón de vivir, sino por su entrega a la marginalidad del sillón, a vivir la vida a través de las palabras de los otros” (pp. 66-67). Es una aventura sobre la que Pincio se detiene también para convertirla en una parodia del hombre de hoy que alberga consciente e inconscientemente el sueño del éxito, que quiere distinguirse viviendo en la sociedad de la apariencia, que se muestra muy ridículo en la construcción de esta y aquella forma de ser, o de un determinado estilo de vida. En algunos momentos la parodia pinciana parece ceder a la ironía moral, con Ottavio que es el alma creadora de la “moda” de leer [“leer se convirtió de repente en una moda”(p. 67)], en una sociedad que en vez de culturizarse cultiva cuantiosos vicios y depravaciones, cuantiosos males que arruinan el cuerpo y el alma. Y la autoironía serpentea por toda la representación que se entrega a lo grotesco, a lo absurdo, y casi a un marcado surrealismo: cuando se informa de que los textos “que contienen la etiqueta *Leído por Ottavio Tondi*” ocupan un lugar muy alto en la clasificación y producen mucho dinero a los respectivos editores; cuando se descubre que se agotan enseguida las entradas para el espectáculo de Ottavio lector; cuando se le ve entrar en el escenario con una estatura increíblemente obesa y sin decir ni una palabra, se sumerge en una lectura en “completo silencio. Los únicos ruidos que se oían de vez en cuando fueron los del pasar de las páginas, algún golpe de tos, suspiros. Tondi no dijo nada ni siquiera al terminar la exhibición” (p. 69); cuando se hace expresión emblemática de la sacralidad y de la magia de la lectura, de su fuerza embrujadora y milagrosa; “pensaba que ver a Tondi leer tenía un efecto taumatúrgico” (p. 85). Revelándose un hábil malabarista que se complace con las cartas diegéticas, Pincio se retrata a sí mismo como espectador de estas lecturas suyas: “debo admitir que no he permanecido insensible a la atmósfera que Tondi conseguía crear. Ni siquiera yo sabría definir con exactitud qué experimentaba” (p. 71). Una especie de pastiche pinciano en el que el creador y su criatura se encuentran cara a cara (por ejemplo *La tragedia di un personaggio, Colloqui coi personaggi*).

Si el personaje pirandelliano (por ejemplo *Personaggi*) aparece extraño también porque se presenta quijotesca con un libro bajo el brazo del autor, Ottavio se muestra

excéntrico ya sea porque tiene siempre consigo un libro cuando sale de casa, como si fuera un compañero fiel e inseparable, y que se pone a leer allá donde va: “No eran pocas las veces en las que el libro se quedaba en el bolsillo [...], en caso de tiempo muerto, de una fila en correos, en el banco, en el supermercado [...], tenía algo para leer”(pp. 83-84)<sup>5</sup>; ya porque adopta la filosofía de Borges según la cual los libros que son valiosos no son aquellos que se leen, sino aquellos que se vuelven a leer: “Lo sacó del bolsillo y empezó a leer. Conocía bien aquel libro, tanto que habría podido recitar el principio y muchas otras páginas de memoria” (p. 84); ya sea porque cultiva el hábito de leer totalmente absorto caminando de noche por las calles de Roma. Pero en *Panorama* el proceso de la lectura, como ya se ha sugerido, siempre es una metáfora del proceso de la escritura, sustentada también por la savia de la mimesis. Y como para todas nuestras anomalías, caprichos, y deformaciones profesionales, también para Pincio la lectura-escritura es una especie de enfermedad que puede conducir a situaciones devastadoras tales que no pocos escritores han sido ingresados en clínicas, manicomios o se han suicidado, conduciendo al seno de la locura divina y sabia o de la locura clínica y destructiva. Mezclando la tesis de la lectura que incorpora elementos cervantinos y freudianos, Pincio implica que la lectura (escritura) no es otro que un orgasmo intelectual-espiritual. Son reveladoras las extravagancias de Ottavio, que tiene relaciones con prostitutas, y mientras hacen el amor, en sus momentos más obscenos y sádicos, hace que le lean o él mismo se sumerge en la lectura; y en el punto culminante del amor, una culta prostituta se le revela como una criatura de Poe no ajena a él:

Lo desnudó y le hizo tenderse en la cama [...] se la introdujo en la vagina, abrió el libro y empezó a leer. Él la vio follarlo y leer contemporáneamente, la vio esforzarse por quedarse concentrada en la página mientras el placer aumentaba y cuando le pareció que ella estaba a punto de dejar caer el libro, le agarró los dos muslos y clavó los dedos en su carne, los clavó con fuerza, agarrándola, haciendo que ella sintiera las uñas hasta que entendiese que no debía decaer. Ella apretó los dientes y decayó. La primera vez que le vino dentro de aquella forma, ella le leyó *Ligeia* de Poe en la traducción de Giorgio Manganelli. (p. 86)

En un clima de realismo grotescamente aberrante, se repiten las escenas en las que el placer del amor y el placer de la lectura se entremezclan, se reflejan entre ellos y terminan por ser idénticos. Y Pincio inserta con desenvoltura en estos otros aspectos de su mitología personal. Tanto que Ottavio se convierte en otros, incluso en aquel que ama el mundo americano y es traductor de escritores de lengua inglesa. La intención del autor es, sobre todo, discutir incluso desde una aproximación teórica, sobre sus ideas en cuanto al arte de la traducción, de los problemas lingüísticos y estéticos que esta presenta, de los métodos que pueden ayudar a resolver obstáculos y hacer las elecciones idóneas, y para afirmar que la traducción es siempre el resultado del nivel de lectura que se es capaz de hacer de un texto, lectura que depende de la sensibilidad, de la perspicacia, del bagaje cultural de quien se dispone a llevar a otra lengua una obra determinada y no se elimina la posibilidad de que en este proceso no se puedan realizar milagros de diferente naturaleza: “Tondi dominaba el inglés [...] Tenía muy en cuenta el arte descuidado de los traductores, y ridiculizaba a quien se jactaba de leer en la lengua original con la estúpida convicción de que solo así se apreciaba el alma verdadera de un libro” (p. 109).

<sup>5</sup> En su novela *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Italo Calvino (1979), hablando de las posiciones ideales elegidas por su personaje lector, revela que él lee casi en todas partes e incluso a caballo (pp. 3-9).

Aquí, como en otros puntos, Pincio demuestra tener poca simpatía por los literatos de profesión: “críticos y estudiosos dignos [...] ya no hay [...], su valor literario es escaso, irrelevante, quizás incluso nulo” (p. 26). En esto se aleja de la idea de un amado escritor suyo, Tommaso Landolfi, que en varios de sus escritos ensayísticos y diarísticos sostiene que la crítica puede ser “creativa” y puede ser muy útil para aclarar y comprender en un autor muchas cosas de su obra, confesando que un ensayo de Giacomo Debenedetti le ha hecho comprender los “defectos” de su drama *Landolfo IV di Benevento*, por no decir de Pirandello, quien se sentía en deuda con el ensayo de Adriano Tilgher por haberlo iluminado sobre el concepto filosófico de “Vida y Forma”.

Además de escribir para periódicos importantes italianos (*La Repubblica*, *Il Corriere della Sera*, *Il manifesto*, etc.), Pincio ha sido siempre un atento lector de la prensa y observador de la forma de actuar de los medios de comunicación. En ciertas novelas suyas, aunque sobre todo en *Cinacittà*, el periodismo desempeña un papel típico; y rescribiendo a su forma, hace poesía de la crónica y traza una imagen negativa de la realidad mediática.

En la novela *Panorama* se representan con otros acentos las críticas despiadadas al periodismo en el universo de los medios de comunicación. Especialmente porque Pincio lo ve como un poder en manos de individuos que no son paladines de la “verdad”, sino magos tejiendo insidias, incorrecciones, absurdecos, o haciendo caer al entrevistado en su “trampa”; en las manos de “personajes siniestros” y sádicos, como la periodista Loretta Buia, que ama sembrar opiniones vacías y desagradables, desmitificar la verdad de las cosas, difamar y destruir la vida de los otros, informar siguiendo la retórica o la desinformación o del *infotainment* o de la repetición: “durante días los periódicos y las televisiones no hablaban de otra cosa” (p. 110). Para Pincio los medios de comunicación conforman sustancialmente una fuerza divulgadora de falsedades, de informaciones altamente coloridas y, por ello, lejanas a la realidad de los hechos: “El periodismo es una forma de narración como tantas otras, se inspira en la vida pero vive de la invención. Lo que quiero suponer es que en el periódico entrevieron algunas posibilidades que ni siquiera el director editorial creía, el gusto perverso cuanto irresistible de buscar un caso de la nada, una noticia de una absoluta falta de hechos” (p. 50). Los medios de comunicación raramente proporcionan noticias útiles y basadas en testimonios, en pruebas apropiadas, en datos precisos y documentales [“cuando la chica milanesa fue agredida y violada porque era culpable de leer un libro en el banco del parque Lambro, la indiferencia continuó. La prensa condenó la violencia, como era lógico que fuera, pero omitió la versión que la chica dio sobre los hechos” (p. 115)], frecuentemente las cubren parcialmente o ignoran los elementos relevantes: “un hombre fue asesinado en el metro. Fue arrollado por un tren que llegaba a la estación Numidio Quadrato. Lo empujó a los andenes otro hombre, que se negó a explicar el gesto. Las personas presentes testimoniaron [...] que la víctima estaba leyendo un libro. También en este caso el detalle de la lectura no tuvo la más mínima importancia en la prensa” (p. 113).

Si bien la prensa es un instrumento para convertir a Ottavio en un personaje famoso, esta, sin embargo, presta la mínima atención a su trágico hecho: “no leyó las palabras de odio que cada día le caían encima, pero le fueron atribuidas [...] El linchamiento siguió durante semanas con la completa indiferencia de la prensa” (pp. 114-115).

La carrera del Ottavio estrella de la lectura se hunde cuando sobre el puente del Tíber ya avanzada la tarde con los ojos pegados en el libro es insultado duramente y golpeado por una banda de jóvenes. El encuentro-enfrentamiento se configura con un procedimiento que en momentos puntuales roza, y en otros acentúa, el *giallo*, lo surreal, el horror, también porque Ottavio para protegerse pone en acción cosas que ha asimilado de los libros: “adoptaba una táctica kafkiana, la táctica del insecto que permanece inmóvil, petrificado ante la amenaza, con la insensata esperanza de que esta siga por su camino como si no

pasara nada” (p. 103). Después de este terrible suceso se encierra aún más en su refugio, su casa [“donde no había pared alguna que no estuviera cubierta de libros” (p. 157)], sentado en el sofá de siempre durante días, leyendo libros de diferentes disciplinas y campos.

Llegando a experimentar inesperadamente una “náusea” de la lectura que le hacía “echar las tripas”, se compra un auto utilitario y, a modo de vagabundo al estilo de Jack Kerouac, se pone en marcha dando vueltas por la ciudad y sus alrededores. Son frecuentes, en todo caso, las visitas a los lugares frecuentados por las prostitutas, en los que se pone a espiar a modo de detective a las chicas que lo cautivan; misteriosamente se le aparece aquella hacia la cual alberga sentimientos sinceros. Cuando un día ve una pareja de rivales caminando por la acera, se pone a imaginar que los asesina. Y si eso, por una parte, es señal del hombre que pierde la razón y toma nota de la distancia de Pincio sobre la irracionalidad de Ottavio, por otra, es señal de la voluntad del autor de convertirlo en un prototipo de la población extravagante de Roma: “como todo romano, sabía desde siempre de su existencia y de sus absurdos, pero solo ahora, pasando del estado de peatón al de automovilista, llegaba a penetrar en los misterios” (p. 123). Dando una vuelta con el auto utilitario, es invadido por *flashbacks* de la vida pasada que hacen que surjan ideas alucinadas e irreales, de la Ligeia espectral a las páginas leídas que se convierten en “entidades fluctuantes, fantasmas de palabras” (p. 126). El estilo expresionista, preponderante en la escritura de Pincio, enuncia, en el preciso momento en el que a Ottavio le cuesta recordar las cosas que tiene que escribir, que la lectura (escritura) es recuerdo, memoria que recupera el tiempo perdido en la acepción de Proust y que es una conciencia de la historia en la acepción de Borges y de Sciascia.

Es precisamente cuando Ottavio se encuentra en un quiosco viajando por los laberintos de la memoria el momento en que se topa con el poeta Mario Esquilino, ya protagonista del relato pinciano *La piega suprema*. El encuentro está basado en la ficción recíproca, del uno que no sabe quién es el otro. Casi enseguida se crea la atmósfera de dos personas en sintonía: beben, se drogan y discuten sobre varios temas. En cierto sentido Esquilino es una reescritura del arquetipo del Virgilio dantesco que ilumina y hace de guía al Ottavio viajero en el infierno de Internet, es decir, de la información<sup>6</sup>. Por ello, se enfatiza que Internet está remplazando la industria editorial tradicional, que los editores de hoy no imprimen “ya nada”, en formato de libro de papel, y que ya no hay un público de lectores. Y paradójicamente se asiste a la metamorfosis de un Ottavio ya no demente amante de los libros (lectura), sino un obsesionado patológico de la red, al que le es particularmente dulce naufragar en el mar del sitio web “Panorama”, adonde sube sus “apuntes” (escritos) pero no sus fotos. Le gusta navegar con una webcam espiando las intimidades de personas lejanas, y no faltan aquellas personas que, en cuanto se encuentran e instauran un diálogo, no dudan en criticarlo y repudiarlo. Quedándose pegado día y noche delante de la pantalla del ordenador, quizás quiere alegorizar otra enfermedad de nuestro tiempo. Pero con este Ottavio metamorfoseado, que da la impresión de ser un Don Quijote postmoderno que aparece en un escenario tragicómico, Pincio se regocija subrayando que se encuentra en un momento histórico de transición, de grandes cambios en todos los aspectos de nuestra vida. Y si cierran las librerías (bibliotecas) como las conocemos hoy no quiere decir que muera la literatura; si ya no hay libros como los conocemos nosotros, no significa que no se puedan encontrar en los nuevos sistemas digitales, en el móvil y en el Ipad, y que los escritores desaparezcan y no escriban más:

<sup>6</sup> A propósito de este tema véase mi estudio *L’inferno dell’informazione. Il giornalismo nel romanzo postmoderno* (Zangrilli, 2014).

La literatura existía aún, pero en una nueva forma, ya no más en papel, ya no más escrita para ser leída. En cierto sentido había vuelto la oralidad, una oralidad diferente, ya no más hecha de voz y para ser escuchada, pero aún capaz de hablar un lenguaje de sentidos, el verbo del órgano dominante, el órgano de la vista. Las palabras y las cosas que veía transcurrir en Panorama, ¿no eran quizás un relato en continua reconstrucción? En aquel placer angustioso de observar las vidas de los otros no se realizaba quizás su idea de literatura, ¿fisgar y husmear? Y aquellas peleas de insultos, aquel despiadado denigrar, aquella sed de destruir al otro, aquellas crueldades de sabor casi primitivo, ¿no eran quizás una forma de épica, una nueva guerra de Troya? (p. 153)

Gracias a su habilidad para navegar por la web, este Don Quijote postmoderno emprende la búsqueda de su Dulcinea-Ligeia. Recién localizado, el fantasma de Ligeia corresponde solo a medias. No enviándole una foto suya, ella no se ve en la pantalla. Comunica con voz meliflua y circea. Y se dan vida a juegos imaginativos que, además de cargarse de erotismos, ridiculeces, extrañezas, se adensan con nociones literarias reveladoras de un conocimiento profundo, como con el intento del Pincio autor de embellecer el perfil de ciertos escritores predilectos, y de convertir a Ottavio y Ligeia en almas gemelas hasta tal punto que leen de la misma forma, dos caras en una, que es la suya: “No había nada que aquella chica no hubiera leído, ninguna frase de la que no reconociera al instante el autor, y cuanto más daba ella prueba de la inmensidad de sus lecturas, más caía en una excitada languidez” (p. 163). Son juegos que revisten cada vez más de oscuro misterio la Ligeia arquetipo de la literatura, incluso mientras dan lugar entre ella y Ottavio al diálogo confesional, teñido a veces de sarcasmo y orientado al esquema autobiográfico y metaliterario. Se dice que ella le envía una foto extraordinaria: “Tienes razón, eres una chica muy guapa” (p. 169); que ambos aman a la madre y odian al padre: “se ve que cuando no se es amado por el padre uno se refugia en los libros” (p. 167); que uno busca en el otro lo que le faltaba y lo que le falta: Ottavio en ella busca el amor de la mujer de sus sueños y Ligeia busca en él el padre ideal: “podrías ser mi padre” (p. 170). Se encuentran en perfecta armonía cuando se cuentan muchas cosas, incluso los secretos íntimos y pasiones; cuando se intercambian mensajes, opiniones e impresiones acerca de los innumerables libros leídos; cuando se comunican “ideas sobre el mundo, sobre la vida, sobre el amor” (p. 173).

También la intervención de un Pincio cada vez más tenso transcribiendo e interpretando las charlas, las ocurrencias, y los correos electrónicos (mensajes) de sus criaturas, Ottavio y Ligeia, lo sitúa en la línea de la poética postmoderna de la rescritura utilizada por una serie de autores como Sciascia, Bonaviri o Tabucchi. Y cuando Ottavio chateando confiesa a Ligeia su amor, Pincio lleva al culmen su rescritura fantástica de la novela *Ligeia* de Poe. También la Ligeia de Poe simboliza la literatura, ya que escribe poesía y el marido personaje narrador y escritor reproduce en el texto la última poesía escrita por ella poco antes de morir y se muestra similar a Ottavio, también en el sentido de que permanece oscuro al lector comprometido si viaja con la férvida imaginación o con la alucinación de la droga consumida; tanto es la realidad ilusoria y abstracta, inefable y divina, como lo son las formas de cualquier tipo de amor, incluso al del arte: “una tarde Tondi le escribió un mensaje largo en el que, aun no usando nunca la palabra *amor*, en la práctica le decía que la amaba desde siempre [...] Ella le respondió que el amor es [...] como un fuego griego [...], cosas abstractas” (p. 175).

El aspecto lúdico de la rescritura pinciana produce continuamente efectos enigmáticos, grotescos, epifánicos. Como cuando Ottavio descubre, apuntando con la webcam en la biblioteca de la casa californiana de su Ligeia, que tiene todos los libros de Poe y posee “bastantes, en varias ediciones y traducciones”, y descubre que “el objeto de sus tormentos se llama Ligeia, ¿como un relato de Poe? Y qué relato, además. Tondi no podría haberlo

jurado, pero le parecía recordar también que le había confiado a Esquilino qué significaba para él *Ligeia*” (p. 176). O cuando, en fin, sugiere que no se puede ni amar locamente ni odiar a muerte (algo o) una persona inverosímil, irreal, que no existe como Ligeia, y que es una invención de su fantasía y “concebida para que él quedara en ridículo” (p. 182).

Ottavio es un individuo con una personalidad anormal, compleja, capaz de manifestar apasionadas simpatías y antipatías. Es algo que se recalca desde el epílogo de *Panorama*, que, con un procedimiento retrospectivo, reconstruye el desarrollo de la relación de amistad entre Ottavio y el poeta Mario Esquilino, en definitiva, otra faceta del yo de Pincio. La relación se rompe cuando el Ottavio lector aconseja a su editorial que no publique una obra de Esquilino. Y todo se expone con una vena vaga y alusiva. Quizás porque al escritor le interesa poner en evidencia cómo los vínculos afectivos, incluso aquellos felices en el ámbito laboral y profesional, se pueden eclipsar de un momento a otro, pueden ser sofocados por las tergiversaciones y los malos humores, por las envidias y las difamaciones, por los caprichos y las insidias, por los resentimientos y las hostilidades, por muchos sentimientos siniestros que destruyen una vida. Como la de Esquilino, que vive por la poesía y es destruida por Ottavio, que de forma brutal le dice: “Eres solo una mierda de poeta [...] Resultas solo una mierda de poeta. Desde aquel día, nadie vio más a Esquilino. Luego se supo que partió hacia México [...], donde desapareció en circunstancias nunca aclaradas” (p. 181). Una desaparición alegórica del individuo con un carácter poco común, insatisfecho, atormentado, autodestructivo.

En este *dénouement*, desarrollando posteriormente el tablero de los espejos y de los reflejos hechos añicos, Pincio se observa y se explora a través de los espectros fantasmagóricos de Ottavio y de Esquilino. Deja uno para retomar al otro y viceversa. Cuando un misterioso amigo, después de un tiempo considerable, recuerda Pincio de Ottavio, él se pone a buscar, en una renovada atmósfera pirandelliana del metarrelato, a su criatura en sus recuerdos: “volví a pensar en nuestro mundo de un tiempo y en la vida de Ottavio Tondi, en las cosas que he narrado aquí. Nunca nos habíamos visto, pero nuestras existencias estaban profundamente unidas” (p. 188); la busca *online*, pero la página del perfil de Ottavio hace destellar sombras y apariencias evanescentes que se esfuman y se pierden en la nada; la busca en los libros leídos y poseídos por Ottavio que se venden a buen precio en los tenderetes o que terminaron en los contenedores de basura de Roma. Y cuando se enumeran las cosas anheladas por el ánimo del poeta Esquilino, estas se traducen en las figuras de los sueños artísticos de Pincio, aunque no lo haya conocido nunca: “a pesar de que yo vivo desde hace años en el barrio de donde Esquilino tomó su nombre, nunca me lo he encontrado ni he conocido a alguien que lo hubiera conocido” (p. 188); y de los complacientes agridulces de Pincio que vive en la prisión de sus demonios y de sus imaginaciones demoniacas: “me lo imagino poseído, deseoso de dejarse aprisionar por la existencia que iba recitando de memoria y, en estas fantasías mías, me es fácil comprender quién lo vio de verdad, quién lo paragonaba a un animal enjaulado” (p. 190). Retratando este misterioso poeta, se tiene la impresión de que Pincio esté rescribiendo también la biografía de su amado Landolfi, prisionero de sus fantasmas internos, que se mueve de día y de noche como un loco y no es ni conocido ni ha sido visto por sus paisanos de Pico<sup>7</sup>.

En *Panorama* Pincio se muestra un escritor muy sensible. También porque a la representación del mundo de papel intercala, sobrepone, y cuece muchos problemas de la actualidad, de una realidad social a la deriva, decadente y enferma, y con desenvoltura rescribe hechos de la crónica que afectan a la consciencia colectiva, eventos de la vida

<sup>7</sup> Pincio se ha ocupado varias veces de la vida y obra de Landolfi. Véanse por ejemplo, *Hotel a zero Stelle* (2011, pp. 137-146) y *Considerazioni brevi e personali sul tipo di Landolfi* (2015a, pp. 9-22).

cotidiana que son ignorados o poco tratados por los medios de comunicación, acontecimientos que siguen sucediendo de nuevo ya que no intervienen las fuerzas del orden. Tampoco los políticos están a la altura para hacer funcionar la máquina del Estado, para cambiar las cosas y renovarse ellos mismos aunque sean jóvenes: “la economía se estancaba, la sociedad envejecía, la pobreza aumentaba. La dirección del país había sido reemplazada por caras nuevas, figuras enérgicas y brillantes, es verdad, pero en su proeza moral, en su falta de ideales auténticos, Tondi entreveía igualmente la marca de un precoz marchitamiento” (p. 17).

El padre de Ottavio, contable dueño de un gran estudio de asesoramiento fiscal, defrauda al Estado simbolizando la corrupción que hiere el país, y para no caer en manos de la justicia, cuando es arrestado se suicida en la celda: “nunca se comprendió, o no se quiso comprender, si la cabeza metida en una bolsa de plástico fue una elección suya o un consejo que debió seguir” (p. 77).

Elevando Roma, aun cuando es representada con un marcado realismo, a símbolo de la sociedad italiana y de la aldea global, Pincio en absoluto ve con buenos ojos las nuevas generaciones de jóvenes holgazanes; esos amantes de la buena vida que frecuentan los locales mundanos y se entretienen usando chismes de última tecnología proveedora de la información-comunicación superficial, amantes de vivir la vida como si fuera la fábula de unas grandes vacaciones, hechizados por el estilo de vida de los extranjeros que, provenientes de todo el mundo, invaden la Ciudad Eterna cambiándole la fisonomía e incluso destruyendo su cultura culinaria:

Por lo demás la ciudad ya se había rendido a los nuevos azotes. En todas partes solo locales para los más jóvenes, los que él llamaba “nuevos cabrones”, bares que ya no eran bares a causa de una modernidad pretenciosa y obscena, patética imitación de locales [...] pensados para los turistas [...] en masa, lugares que podrían haber sido restaurantes o cafeterías [...] Un nuevo tipo de humanidad, siempre armada con un dispositivo portátil, en contacto con lo corriente. Personas cuya principal preocupación parecía aquella de tener algo que ver o marcar [...] En sus oídos, la melodía de aquellos aparatos. (pp. 91-92)

Más o menos como en la novela pinciana *Cinacittà*, Roma se convierte en el espacio connotativo de cada tipo de *bullying*, de violencia, de irracionalidad, del cual es emblemático el episodio de Ottavio masacrado por un grupo de jóvenes desequilibrados en el Puente Sisto; y de cada tipo de miseria, de trágica existencia. Como los pobres desgraciados que hacen cualquier cosa por sobrevivir, apañándose de las formas más diversas y viviendo en la calle: “Una familia napolitana, un padre y dos hijos, se había apoderado de un trozo de la acera y de una cabina telefónica sin teléfono. Eran poco más que vagabundos, vendían libros recogidos aquí y allá. Precio fijo, decía un cartel, todo a un euro. En la mayor parte de los casos se trataba de basura, desechos de este tipo, pero se encontraba también mercancía de valor [...] ¿Y los guardias, la gente?, pregunté una vez. ¿Nadie dice nada de vuestro comercio abusivo? Libros, además” (p. 187). Roma es plasmada como el lugar del degrado en todos los sentidos, muy babilónico. No solo porque es sofocada por el tráfico; sino también por que está habitada por “turbas” de chinos y cingaleses e invadida noche y día por las prostitutas de muchas nacionalidades que se venden desnudas por la calle: “Roma es un desagüe infecto, porque hoy, más que nunca, es el barrio de las prostitutas” (p. 127).

Si bien en *Panorama* flota un marcado escepticismo hacia nuestra realidad postmoderna, se cierra con una nota de esperanza de que “un día” las cosas cambiarán para mejor, que la

cultura y, en particular, la del jardín con los libros podrá redimir al hombre perdido en el vacío de las cosas, en el abismo de la apariencia, de la superficialidad, del materialismo, es decir, de la decadencia, y reconducirlo por el buen camino. *Panorama* quiere ser una novela en la que Pincio opera con una rescritura que es creación y repropuesta de viejos cánones en una nueva presentación, en la que sobre el modelo de Cervantes incide el mensaje que en la vida se vive por alguien o por algo. Un algo elevado y utópico que es sobre todo referente de la literatura y del arte en general.

**Traducción de Juan Francisco Reyes Montero**



**Referencias bibliográficas:**

- Calvino, I. (1979). *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Turín: Einaudi.
- De Cervantes, M. (1957). *Don Chisciotte della Mancia*. V. Bodini (ed.). Turín: Einaudi.
- Pincio, T. (2011). *Hotel a zero stelle*. Roma-Bari: Laterza.
- (2015). Considerazioni brevi e personali sul tipo di Landolfi. En E. Di Iorio y F. Zangrilli (eds.), *Tre corone postmoderne*, pp. 9-22. Caltanissetta-Roma: Salvatore Sciascia Editore.
  - (2015b). *Panorama: un prologo*. Milán: Enne Enne Editore.
- Pirandello, L. (1973). *Saggi, poesie, scritti vari*. Milán: Mondadori.
- Tabucchi, A. (2011). *Racconti con figure*. Palermo: Sellerio.
- Zangrilli, F. (2011). Putignano e il puzzle della scrittura. *Italian Quarterly*, 48 (187-190), Invierno Primavera, pp. 97-114.
- (2013). *L'oscura foresta. Simboli del fantástico in Landolfi*. Caltanissetta-Roma: Salvatore Sciascia Editore.
  - (2014). *L'inferno dell'informazione. Il giornalismo nel romanzo postmoderno*. Nápoles: Homo Scrivens.
  - (2015a). *Dietro la maschera della scrittura. Antonio Tabucchi*. Florencia: Edizioni Polistampa.
  - (2015b). Mutarelli e i racconti d'esordio. *Letteratura e società*, 17 (1), enero-abril, pp. 27-42.

## Entrevista al narrador Tommaso Pincio

---

Franco Zangrilli; Tommaso Pincio

City University, Nueva York  
Franco.Zangrilli@baruch.cuny.edu

Artículo recibido el 21/01/2016, aceptado el 15/02/2016 y publicado el 15/07/2016



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

El autor Tommaso Pincio, seudónimo di Marco Colapietro (Roma, 1963), es sin lugar a dudas uno de los narradores de mayor proyección en el panorama literario de los últimos tiempos. Iniciada su carrera en 1999 con *M.*, ha publicado títulos como *Lo spazio sfinito* (2000) y *Un amore dell'altro mondo* (2002), en el que narra la vida de Kurt Cobain, líder del grupo Nirvana, a través de la visión de un amigo imaginario. A estas dos novelas siguieron *La ragazza che non era lei* (2005), *Gli alieni* (2006) o *Cinacittà. Memorie del mio delitto efferato* (2008), ambientada en una Roma colonizada por los chinos y abandonada por los mismos romanos a causa de problemas medioambientales. Títulos como *L'hotel a zero stelle* (2011), un ensayo autobiográfico en el que plantea diálogos ficticios con algunos de los grandes nombres de la literatura o la más reciente *Panorama* (2015), le han hecho valer un hueco privilegiado entre los nuevos narradores surgidos en estas primeras décadas de siglo. Justamente la publicación de esta última novela, *Panorama*, ha servido de excusa al profesor Franco Zangrilli, gran conocedor de su obra, a plantearle algunas preguntas sobre temas clave de su producción.

\*\*\*

**ZANGRILLI: Tommaso, tu nueva novela *Panorama* acaba de salir en ENNE Editori de Milán. ¿Cómo nace?**

PINCIO: Durante aproximadamente cuatro años he tenido una relación epistolar con una chica fuera de lo común. Lectora voraz pero sin particulares ambiciones literarias, estaba llena de extravagancias y sufrimientos pero era también fascinante. Tras ver lo extraordinario de su carácter, desde el principio sospeché de ella. Muchas de las cosas que me contaba rozaban el límite de lo increíble y pensé que detrás de ella se escondía otra persona con miras que no estaban claras. Con el tiempo bajé la guardia y la acepté tal y como se presentaba: una chica con gustos literarios muy sofisticados, pero también muy inestable e indefensa. Nos escribíamos a través de una red social. *Panorama* comenzó a nacer en el momento en que ella, sin avisar, desactivó su perfil. No tenía ninguna otra forma de contacto. Ningún número de teléfono, ningún correo electrónico, ninguna dirección física. De un día para otro desapareció de mi vida y he experimentado un vacío, una angustia inesperados. Después de unas semanas pensé que una forma de elaborar este luto insólito sería escribir un relato sobre ella, pero sin que yo apareciera. Así empecé a construir en torno a su persona una estructura narrativa que luego ha terminado por imponerse.

**Z.: ¿Por qué has elegido un protagonista que se hace famoso “trabajando como lector”?**

P.: Por varios motivos. En primer lugar, porque “mi” Ligeia era una lectora. Luego, porque, como he dicho ya, quería quedarme al margen del relato. Con todo, necesitaba un personaje que ocupara mi lugar. En un primer momento pensé que Ottavio Tondi podía ser un crítico, pero durante la obra tomó forma la figura del lector profesional, es más, de lector puro. Es un trabajo imposible. El más irrealizable de los sueños y, por lo tanto, también el más bonito. Me refiero a leer solamente.

La lectura o es un pasatiempo (y en este caso no es un trabajo porque nadie te paga) o implica actividades como el estudio, la enseñanza, la redacción de críticas, y deja de ser pura lectura. La pura lectura es una forma de beatitud, una condición similar a la santidad y es en este sentido como he entendido el personaje de Tondi: un santo, aunque fracasado.

**Z.: ¿La acción de este protagonista quiere subrayar que en la vida se vive por algo o alguien?**

P.: Para Ottavio Tondi, la lectura es, antes que un placer, un acto de rebeldía hacia el padre, personaje antitético, materialista hasta el límite de la delincuencia, un contable para quien la única forma de evasión concebible es la fiscal. Digamos que Octavio lee porque no quiere ser como su padre y no por casualidad su pasión por los libros experimenta un traumático revés precisamente cuando su impulso por asesinar la figura paterna ya comienza a mermar.

**Z.: Da la sensación de que con este lector excéntrico te diviertes ridiculizando y haciendo una sátira del mundo postmoderno, en el que no se lee, y si se lee, se lee poco y mal, y en que prevalece una cultura de pensamiento superficial. ¿Estás de acuerdo?**

P.: La literatura a la que estamos acostumbrados está destinada a ser cada vez más irrelevante. Que los lectores sean pocos es, a fin de cuentas, un problema menor. En comparación con la masa de los no lectores, los lectores eran pocos ya cuando se leía mucho. El meollo del problema es que la masa de los no lectores ha conseguido una relevancia cultural que antes no tenía. Ha sido lo que ha cambiado el panorama. La literatura no desaparecerá, si por literatura entendemos la necesidad humana de nutrirnos de las palabras y de las historias de nuestros semejantes. Sin embargo, está destinada a una profunda mutación. En mi libro muestro la marginalidad de la vieja literatura, aquella con la que hemos crecido y que no podemos no amarla, a pesar de sus pequeñeces y ciertos ritos ridículos. No sé si calificarlo como sátira. Lo cierto es que es un relato crepuscular. Digamos que quizás es una sátira del atardecer.

**Z.: En esta obra, ¿el proceso de la lectura es una metáfora del proceso de la escritura y del arte en general?**

P.: No lo creo. La lectura es el símbolo de una condición que hemos perdido, la del espectador, de la persona que acepta quedarse al margen del lenguaje y de la representación. El lector es como el visitante que observa un cuadro en un museo o la persona que va al cine para ver una película. Hoy en día, la condición (para mí ideal) del espectador está en crisis. Gracias a las redes sociales (y no solo estas), las personas pueden vivir en la ilusión de ser protagonistas no un cuarto de hora de memoria warholiana, sino cada vez que tienen ganas. Todos piensan que tienen el derecho, es más, el deber de expresar una opinión perspicaz u original sobre las cuestiones más disparatadas, del deporte a la política, de la literatura al cine. Todos son críticos y comentaristas. Vivimos en la época del opinionismo de masas.

**Z.: ¿Hasta qué punto recurres aquí a datos reales y a datos personales?**

P.: La experiencia personal constituye el punto de partida de cada libro que escribo, y no podría ser de otra forma. A partir de ahí, lo que sobrevive de esa experiencia y lo que se transfigura durante la escritura no es ponderable y, sobre todo, no quiero ponderarlo. Por lo menos no mucho. En mi opinión, los datos reales conciernen al presente y al pasado, pero la escritura es el futuro. Respecto al mañana, podemos realizar proyectos que se basan en lo que tenemos y somos en el presente, pero el futuro es de todas formas una incógnita. En cualquier caso, lo que de verdad cuenta no son nunca los datos reales en sí, sino el aspecto que estos toman. Como ya he dicho, *Panorama* nació de una correspondencia muy similar a la de Ottavio Tondi y Ligeia Tissot, pero este intercambio de misivas adopta en el libro una dimensión tan diferente a mi experiencia personal que para mí no tiene sentido individualizar relaciones ni proporciones, entender cuánto hay de verdad. El libro es un mundo en sí, ni más ni menos como un hijo es un individuo completo y no un ensamblado de los padres, por mucha influencia que estos puedan haber ejercido sobre él.

**Z.: En tu obra por primera vez el universo de Internet ocupa un espacio significativo. ¿Por qué?**

P.: El mundo ha cambiado. Cuando escribí mis novelas anteriores, Internet no era tan invasivo como ahora, y sus efectos sobre el comportamiento de las personas no eran tampoco tan importantes ni evidentes. La red ocupa un espacio enorme en nuestra existencia. Si quieres hablar de la humanidad actual, no puedes dejar de lado que es una humanidad conectada. La esencia del hombre sigue siendo la misma, pero los códigos culturales han cambiado radicalmente y precisamente de esto se ocupa un novelista: de códigos y comportamientos. No afrontar una realidad de estas proporciones sería innatural para mí.

**Z.: La red, en tu opinión, ¿es un dios que enriquece o debilita la existencia del hombre? ¿No es un dios que piensa también para sí mismo?**

P.: Me atrevería a decir que es una pregunta banal. ¿La red nos hace más estúpidos o más libres? Es impensable que un medio de tal poder y difusión no comporte peligros. De igual modo, es poco creíble que la humanidad sea tan sabia como para correr dichos peligros. Es la naturaleza de nuestra especie: no aprendemos de los errores cometidos, ni qué decir de los que podríamos cometer. Cuando disponemos de algo, lo usamos, como ocurrió en Hiroshima y Nagasaki. No había necesidad de lanzar la bomba para descubrir que sería una hecatombe. Ya se sabía, pero se lanzó de todas formas. En ciertos aspectos, la red es un organismo más incontrolable que la energía atómica. Aun así, pienso que será siempre válido el viejo dicho de “lo que no te mata, te hace más fuerte”. Así que esperemos que sobrevivamos reforzados.

**Z.: La mujer que Octavio Tondi intenta alcanzar a través de la red es siempre un fantasma, a veces visible, otras veces invisible. ¿Cómo es que en Pincio no hay casi nunca una relación amorosa feliz?**

P.: Hablar de amor feliz, en el caso de Ottavio Tondi, me parece un gran salto interpretativo respecto a los eventos narrados. El amor, más que infeliz, está ausente, y no solo porque Ligeia se manifiesta en una dimensión incorpórea y quizás incluso engañosa. Está ausente sobre todo porque Tondi es incapaz de amar, y este límite emerge claramente en la relación con Maddalena la prostituta, que se esfuerza en instaurar con Ottavio una relación más profunda que un amor mercenario, pero se encuentra con un muro de ineptitud sentimental y de miedo a vivir.

**Z.: La Ligeia de Tondi es evidentemente la reescritura en clave postmoderna de la de Poe. ¿Qué representan para Pincio escritores fantásticos como Poe o Kafka?**

P.: Ambos han moldeado el mundo en el que vivimos o, mejor dicho, nos han proporcionado una clave de acceso a su representación. Por ser un poco más preciso, diría que la mayor importancia de Poe no consiste en su lado fantástico, sino en el modo en que, siendo periodista, se ha dado cuenta antes que nadie de la llegada de una civilización de masas. Puede parecer blasfemo, pero Poe ha sido el primer artista pop, el precursor de Warhol. En cuanto a Kafka, hacia el que profeso una devoción inconmensurable, no me gustaría decir herejías, pero lo considero fantástico solo porque es un gran escritor cómico.

**Traducción de Juan Francisco Reyes Montero**



## Un confronto tra Elena Ferrante e Anna Maria Ortese: la città di Napoli, la fuga, l'identità

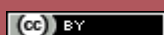
---

Adele Ricciotti

Madrid, España

adelericciot@gmail.com

Artículo recibido el 22/03/2016, aceptado el 17/06/2016 y publicado el 15/07/2016



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

**RIASSUNTO:** Il presente saggio vuole proporre un confronto tra le scrittrici italiane Elena Ferrante e Anna Maria Ortese. Attraverso la lettura dell'opera fondamentale della Ferrante, *L'amica geniale*, ricaveremo indizi che ci permetteranno di accostare il personaggio di Elena – protagonista della storia – alla figura della Ortese. La città di Napoli, interpretata quale luogo di origine e di ritorno, patria rifiutata e pure amata, è la più evidente affinità riscontrata tra le due autrici: essa diviene simbolo dell'essenza italiana e dell'impossibilità di cambiamento che le due intuiscono e su cui scrivono.

**Parole chiave:** Napoli, Identità, Scrittura, Rivelazione, Denuncia

]

**ABSTRACT:** *The paper wants to propose a comparison between the Italian writers Elena Ferrante and Anna Maria Ortese. Through a critical reading of Elena Ferrante's most important work, L'amica geniale, we will obtain clues to approach the character of Elena - the protagonist of the story- to the person of A. M. Ortese. This vision of the city of Naples, interpreted as a place of origin and return, a refused but, at the same time, well loved homeland, shows us the most evident affinity between both authors: a symbol of Italy and of the impossibility of change that the two writers presage and write about.*

**Keywords:** *Naples, Identity, Writing, Revelation, Complaint*



Da tempo è ben noto “il caso Elena Ferrante”, la scrittrice senza volto che si cela dietro alla oramai famosissima opera in quattro volumi *L'amica geniale* (2011-2014). Autrice di libri precedentemente riconosciuti e amati da critica e pubblico<sup>1</sup>, la Ferrante ha da sempre difeso la propria identità dietro a uno pseudonimo, che si dice scelto in onore di Elsa Morante, la cui influenza si rende facilmente riconoscibile nello stile e nelle tematiche dei romanzi della misteriosa autrice.

Unico dato assolutamente certo della biografia di Elena Ferrante è la sua città di origine: Napoli. E dunque la città di Napoli – e, si vorrebbe aggiungere, anche l'imponente presenza della Morante – si rivela essere la principale affinità con un'altra grande scrittrice italiana: Anna Maria Ortese<sup>2</sup>.

Pur non essendo, la Ortese, originaria di Napoli<sup>3</sup>, la città, con i suoi quartieri degradati, la sua gente e i personaggi che popolano le opere di entrambe le scrittrici, irrompe nei racconti delle due donne quale orizzonte e protagonista metaforico, attraverso descrizioni che, spesso, quasi giungono a sovrapporsi<sup>4</sup>. Napoli, con la sua delinquenza, con la sua ostentata violenza, e così pure con la sua poesia, la sua bellezza, le sue leggi, la sua storia che pare stazionare nella priora essenza nonostante i mutamenti esterni, ci appare dunque il principale concuttore che unisce Elena Ferrante ad Anna Maria Ortese in un confronto che si rivela immediato al lettore attento.

È soprattutto nel quarto volume de *L'amica geniale, Storia della bambina perduta*, dove emerge, non meno drammaticamente che nei precedenti volumi ma con una forza conclusiva che odora di denuncia e un risolutivo cinismo, la visione di una Napoli, e di un'Italia, che riconosciamo anche nelle parole, spesso durissime, della Ortese. La città di Napoli si tramuta nel simbolo riflesso dell'Italia, delusa e arresasi di fronte alle mancate promesse e alle false attese di un popolo che, in momenti diversi, ha desistito con la stessa tragica ripetitività. Ma Napoli è anche lo specchio attraverso il quale le due autrici misurano la propria identità che va rinnovandosi pur non mutando in maniera ontologica.

Napoli è la città, è il Rione, è luogo da cui si fugge per poi ritornare. E a Napoli si scopre una sorprendente dimensione che Elena Ferrante descrive attraverso le parole dell'“amica geniale” della protagonista della sua storia, Lila, battezzando un fenomeno che nel libro ritorna, profeticamente, come un magico rito che lega il destino dei protagonisti e della città: la “smarginatura” delle cose.

Fu –mi disse– come se in una notte di luna piena sul mare, una massa nerissima di temporale avanzasse per il cielo, ingoiasse ogni chiarore, logorasse la circonferenza del cerchio lunare e sformasse il disco lucente riducendolo alla sua vera natura di grezza materia insensata. Lila immaginò, vide, sentì – come se fosse vero – suo fratello che si

<sup>1</sup> Su tutti, ricordiamo Elena Ferrante *L'amore molesto* (1992), reso celebre dal film omonimo di Mario Martone (1995).

<sup>2</sup> Anche Anna Maria Ortese ammirava Elsa Morante sulla quale scrive: “I suoi libri sono i più grandi, tra i libri scritti da una donna italiana in qualsiasi tempo. [...] Belli perché sono i libri della storia del mondo – la storia senza date – sono la storia del mondo senza aste e nome. La storia di un tempo che è stato, a lungo, solo insondabile segreto e cupa desolazione, e che ora emerge dal mare stillando, grondando luce” (1991, p. 43).

<sup>3</sup> Anna Maria Ortese nasce a Roma nel 1914 e si trasferisce con la famiglia a Napoli nel 1928.

<sup>4</sup> La maggior parte dei libri e dei racconti di Anna Maria Ortese sono ambientati a Napoli. Tra gli altri, si ricordano: *Il mare non bagna Napoli* (1994), *Il porto di Toledo* (1998), *Il monaciello di Napoli* (2001) e *Veduta di Napoli*, in *La lente scura* (2004).

rompeva. [...] Lì [...] qualcosa violò la struttura organica di suo fratello, esercitò su di lui una pressione così intensa che ne spezzò i contorni, e la materia si espanse come un magma mostrandole di che cosa era veramente fatto. [...] ogni margine cadeva e anche lei, i suoi margini, diventavano sempre più molli e cedevoli (2011, p. 172).

Mentre così scrive Anna Maria Ortese, nominando, un simile evento, “frantumazione”:

E questo paese sconosciuto è esattamente ciò che stringe da presso il nostro paese reale: problemi che trascurammo, ora ingigantiti; lingue e ordini diversi; frantumazione. Una sensazione di nebbia su tutto [...]. La degradazione è la dea del momento. Si portano fiori agli altari della degradazione, ma viene chiamata dissacrazione, che è cosa più lieve. Tutto è dissacrato, o sta per esserlo. Il patrimonio ultramillenario di modi, di intese, simboli, atti-simbolo è passato al macero. [...] La nostra vita non ha più segnali che siano riconoscibili un istante dopo, o a un metro di distanza. [...] Ed è questa vita, così deturpata, questo quotidiano maligno e triste, che io stento a riconoscere come il mio paese e la vita che si prospettava. [...] L’estraneità a noi stessi non era il nostro scopo. Ciascuno sperava di restare se stesso. Ora non lo è più nessuno (1997, pp. 18-21).

E ancora:

E vedo con tristezza che, man mano che andavo avanti, sempre meno mi era possibile conoscere le cose, chiamarle col loro nome: e in me l’intelligenza, non avendo armi di conoscenza e consapevolezza, arretrava fino a perdersi nel mero contemplativo, o emotivo, e un certo *freddo* del vivere diveniva il mio mondo [...] e poi lo sconforto vedendo questo mondo sempre più mutarsi in un deserto, dove nessuna cosa sembrava avere senso, destinazione: un mondo di mostri e fantasmi (1997, p. 70).

La “smarginatura” rappresenta la rivelazione ontologica delle cose, del mondo, delle persone, che, svelando l’interno –cadendo metaforicamente i contorni e la pelle (o maschera) che ricopre, proteggendo–, mostrano la propria dissoluzione, degradazione e mancanza d’identità<sup>5</sup>, ciò che invece le due amiche dell’opera della Ferrante, una in maniera opposta all’altra, rivendicano per loro stesse durante l’intera vita, pur attraversando le molteplici tappe che l’identità, per svilupparsi, necessita durante il suo percorso di maturazione.

Il tema dell’identità personale, che ineluttabilmente si lega a quella del luogo – origine e ritorno –, è un’indiscutibile presenza tanto nell’opera della Ferrante quanto in quella della Ortese. Quest’ultima lo esprime particolarmente nel romanzo *Il porto di Toledo*, dove racconta, con toni che presumiamo autobiografici, la ricerca dell’identità e del senso della vita durante l’infanzia e l’adolescenza della protagonista, la quale fatica a stabilizzarsi in un’idea di sé definita e sincera, fluttuando tra l’irrealtà inventata e la realtà rifiutata.

È rilevante che quest’opera della Ortese abbia dunque come protagonista se stessa, descritta in prima persona; proprio come il personaggio di Elena in *L’amica geniale*, che immaginiamo creata a immagine e somiglianza della “reale” Ferrante: due voci che raccontano la propria storia, l’origine povera, la precarietà vissuta durante l’infanzia e, soprattutto, la necessità di scrivere, di studiare attraverso un percorso personale scandito dalla passione per la lettura e la volontà di istruirsi per fuggire dall’ignoranza che le circonda:

<sup>5</sup> Scrive inoltre Anna Maria Ortese che ciò che ci circonda lo vediamo “disfarsi continuamente, al pari di un vapore acqueo, e la realtà irreali dominare l’eterno” (1998, p. 112).

una bruttura che riconoscono come altro da sé e che non possono che maledire.

L'atto dello scrivere è ciò che accompagna le due donne – il personaggio di Elena e la scrittrice Ortese – durante la loro ricerca esistenziale, quasi fosse un bisogno incontrollabile, un “luogo” difforme dove poter essere, per davvero, loro stesse; una pagina dove poter lasciare la testimonianza della memoria, prima che questa si cancelli per sempre: “pensai: dove sarà qualcosa di reale-reale? Un *continuo*, come dicono i filosofi? E vidi che era la memoria” (1998, p. 998).

Il particolare processo dialettico che regola la ricerca dell'identità si va sviluppando inseguendo il complicato percorso infanzia-maturità: il mondo infantile, quello dell'origine da cui le due protagoniste di *L'amica geniale* e *Il porto di Toledo* si allontanano per, infine, ritrovarsi, è descritto in entrambi i romanzi attraverso lo speciale punto di vista della bambina che comprende il reale intorno a lei tramite le dinamiche del gioco e del rapporto-scontro con i coetanei e gli adulti che li accompagnano. La visione d'insieme della realtà circostante sarà chiarita solo successivamente, grazie alla volontà personale di inserirsi al di fuori del contesto dato, quello della famiglia e del quartiere, per raggiungere un'indipendenza di pensiero che possa maturare l'interpretazione dei fatti e, soprattutto, delle persone che in un tale contesto si muovono definendolo a partire dalle proprie leggi interne.

Come scrive Luca Clerici nell'importante testo *Apparizione e visione. Vita ed opere di Anna Maria Ortese*:

Nel *Porto* continua è la dialettica fra le due concezioni di realtà, fra una prospettiva disposta all'interno di una logica produttiva e concreta dalla quale appare “reale” l'universo fantastico infantile, e la collocazione del punto di vista nel territorio della fantasticheria da cui risulta “irreale” e ottusa la comune logica quotidiana. Inoltre, l'una “realtà” vista alla luce di quella opposta conserva pur sempre alcuni aspetti positivi, quali la possibilità da parte dell'individuo di aspirare a un riconoscimento sociale o – al contrario alla possibilità di realizzare se stessi. Nel primo caso rinunciando alle proprie aspirazioni più autentiche, nel secondo al prezzo di incomunicabilità e isolamento (Clerici, 2002, pp. 475-476).

Pur non presentando la medesima narrazione “fantastica” – che dipinge meravigliosamente la decisiva contrapposizione tra *realtà* e *sogno* – e l'estremamente complicata scrittura della Ortese in *Il Porto di Toledo*, anche *L'amica geniale* descrive il personaggio di Elena facendogli alternare varie tipologie di identità ,sovrapponendole a quelle degli ambienti con cui entra in contatto. Si percepisce il disgusto della bambina-ragazza-donna, la vergogna della propria origine di napoletana povera, identificata con il Rione, da cui tenta di evadere grazie alle maschere che lei ricama su se stessa a modello degli intellettuali conosciuti personalmente, i quali, ai suoi occhi, rappresentano la luminosa alternativa alla prigione della sua Napoli: “A chi mi aveva conosciuta in passato desideravo mostrare cosa ero diventata” (2013, p. 65). Elena, nascondendosi dietro ad una personale cultura che accumula e prepara diligentemente sfinendosi sui libri con ammirevole autodisciplina fin dall'infanzia, imita gli atteggiamenti e le personalità di chi stima e che incontra durante i suoi spostamenti per l'Italia. È quindi, la sua, una fuga dall'origine, da quel Rione che disprezza, o che crede di disprezzare:

Mentre a Pisa, a Milano, mi sentivo bene, a tratti persino felice, nella mia città temevo a ogni ritorno che un imprevisto mi avrebbe impedito di sfuggirle, che le cose che ero conquistata mi sarebbero state tolte. [...] Pareva che la città covasse nelle viscere una furia

che non riusciva a venir fuori e perciò la erodeva, o erompeva in pustole di superficie, gonfie di veleno contro tutti, bambini, adulti, vecchi, gente di altre città [...]. Come si poteva resistere in quel posto di disordine e pericolo, in periferia, al centro, sulle colline, sotto il Vesuvio? (2013, pp. 18-19).

Ma nemmeno la cultura, come Elena capirà poi, può salvare da un degrado che avanza e che avvolge tutto: una presa di coscienza, questa, raggiunta anche attraverso il fondamentale confronto con l'amica Lila che invece non seguirà un percorso di studi classicamente inteso, pur rimanendo la "più intelligente" delle due. Lila, difatti, dimostrerà alla fine del racconto che la sua negazione a immergersi nel mondo acculturato dell'amica Elena non era cifra d'impedimento personale, bensì scelta derivata dalla consapevolezza dell'impossibilità del cambiamento. Elena studierà alla Normale di Pisa con successo, riceverà borse di studio, frequenterà e sposerà intellettuali, e vivrà il mondo della borghesia colta pur sentendosi sempre figlia di un'altra specie, quella della Napoli povera, che mai la abbandonerà; tant'è che il legame con Lila, che sancisce da sempre il legame profondo con le sue origini, non sarà mai spezzato; così come non verrà mai a mancare, in Elena, una sorta di sentimento di quasi inferiorità nei confronti dell'amica, che, come lei sa, avrebbe potuto avere il meglio grazie alle sue geniali capacità, ma che ha scelto invece di non partecipare a un gioco che già sapeva falso e contraddittorio. Elena non comprenderà la scelta della compagna se non molti anni più tardi, dopo aver attraversato le tappe di quella vita che, con un movimento circolare, doveva ricongiungersi al punto di partenza per rivelarsi nella sua totalità.

L'ottima formazione porterà ad Elena il successo e il riconoscimento da parte di una dimensione italiana che lei scoprirà, poi, ipocrita e corrotta; mentre d'altro canto non otterrà mai la medesima considerazione dal Rione, dalla propria famiglia, dagli amici d'infanzia, come se quella sua origine fosse sempre rimasta lì, ad avvertirla che non basta saper scrivere dei bei libri per cambiare la bruttura del mondo.

Pertanto, Napoli la richiamerà a sé: quando la donna, giunta alla maturità, dopo aver attraversato le necessarie esperienze e disillusioni, finalmente in grado di coincidere orgogliosamente con una personalità fatta propria e liberata dai deludenti travestimenti che riconosce ora fasulli, deciderà che il mondo che ha cercato con fatica di meritare non merita lei. L'ambiente colto e moderno di Pisa e di Milano le apparirà allora nella sua verità: sgradevole, ingannevole, meschino. E comprenderà che le dinamiche che hanno da sempre governato il Rione della sua Napoli non si distinguono da quelle che governano gli altri contesti, solo apparentemente tanto diversi.

Andarsene, invece. Filar via definitivamente, lontano dalla vita che avevo sperimentato fin dalla nascita. Insediarsi in territori ben organizzati dove davvero tutto era possibile. Me l'ero battuta infatti. Ma solo per scoprire, nei decenni a venire, che mi ero sbagliata, che si trattava di una catena con anelli sempre più grandi: il rione rimandava alla città, la città all'Italia, l'Italia all'Europa, l'Europa a tutto il pianeta. E oggi la vedo così: non è il rione a essere malato, non è Napoli, è il globo terrestre, è l'universo, o gli universi. E l'abilità consiste nel nascondere e nascondersi lo stato vero delle cose (2013, p. 19).

Elena finirà dunque per tornare da dove il suo viaggio era partito: tra la "sua gente", finendo per accettare quella doppia natura che la contraddistingue. Mentre Lila da quel luogo non si sposterà mai, poiché, grazie alla sua chiaroveggente sensibilità, ha da sempre intuito che la fuga non serve ad evitare un destino umano che, proprio come apprendiamo dalle parole di Anna Maria Ortese, segna l'Italia intera e forse anche l'altrove:

Mai che esca da queste vicende e ribaltamenti di stato e di potere una immagine nuova dell'uomo, una immagine disarmata e gentile di uomo libero, di appartenente all'umanità. No, questo si spera sempre, e mai accade [...] E quando dico umanità nuova, dico sempre vita morale, finora mai consentita, dico dunque rivoluzione morale. [...] la vita di un paese non è fattibile senza un impegno morale – oh, assai prima che politico; politico, *allora*, non è quasi più necessario (1997, pp. 44-45).

Lo dimostrano assai bene i personaggi secondari della Ferrante, i quali, vivendo le esperienze politiche dell'Italia dagli anni Settanta ai Novanta, chi più chi meno appassionatamente, risultano in finale, tutti perdenti:

Erano anni complicati. L'ordine del mondo dentro cui eravamo cresciuti si stava dissolvendo. Le vecchie competenze dovute al lungo studio e alla scienza della giusta linea politica sembravano di colpo un modo insensato di impegnare il tempo. Anarchico, marxista, gramsciano, comunista, leninista, trozkista, maoista, operaista, stavano velocemente diventando etichette attardate o, peggio, un marchio di bestialità. Lo sfruttamento dell'uomo sull'uomo e la logica del massimo profitto, che prima erano ritenuti un abominio, erano tornati a essere ovunque i cardini della libertà e della democrazia (2014, p. 404).

Anche la Ortese, nel concreto della sua vita “reale”, e piuttosto negli anni successivi alla guerra (proprio quelli vissuti dalla protagonista bambina nel primo volume dell'opera della Ferrante), mobilitandosi nella redazione di «SUD», insegue la realizzazione di “una nuova cultura libera da ideologie, con un'aspirazione umana di riscatto e libertà per Napoli. [...] Con gli intellettuali napoletani, Anna Maria percorre un tratto della propria vita, con la stessa identità di sogni e di aspirazioni, la stessa urgenza di fare, di cimentarsi, di intervenire” (Battista, 2008, p. 29)<sup>6</sup>.

Anna Maria Ortese vive dunque, in prima persona, la medesima volontà di cambiamento e impegno politico di Elena ragazza in *L'amica geniale*, e, soprattutto, la sua stessa urgenza di scrivere. Se la Ortese denuncia le false ideologie direttamente, in veste di voce critica e giornalistica, la Ferrante, attraverso il lungo romanzo che intreccia le storie dei suoi personaggi, dimostra come la politica italiana si sia convertita da protagonista assoluta della scena, per alcuni anni, a sterile contenitore vuoto, poiché la legge che muove il ciclo continuo dell'inadeguatezza del paese ripete i suoi corsi e ricorsi senza preoccuparsi di coloro che hanno pagato cara l'eccessiva fedeltà a un'idea.

Nel romanzo *L'Amica geniale*, i personaggi che assumono un ruolo politico coerente, coloro che percorrono fino in fondo la propria fede ideologica, finiranno ammazzati o incarcerati. La scampa chi è capace di reinventarsi, di mutare ruolo a seconda dell'aria che tira, di seguire ciò che pare essere l'unica forza sotto la quale la moralità sempre soccombe: il profitto, l'utile. A questo proposito, appare quanto mai significativa la lunga parte del terzo volume del romanzo dedicata all'esperienza di Lila in fabbrica, in *L'amica geniale*, vol. III (2013): mentre Elena, dopo essere scappata da Napoli, si è laureata a Pisa e ha scritto il suo primo romanzo ottenendo un inaspettato successo, Lila è rimasta a Napoli, separatasi dal

<sup>6</sup> E in particolare, in *Il mare non bagna Napoli* (1994) che queste ideologie intellettuali napoletane vengono descritte.

marito violento e corrotto, sola con un figlio, costretta a lavorare come operaia in una fabbrica di insaccati in condizioni durissime. L'epoca degli anni Settanta mette le due protagoniste a confronto con le correnti che li caratterizzarono: da una parte, Elena entra in contatto con i movimenti studenteschi e i partiti politici, vive le occupazioni all'Università e scopre il femminismo; dall'altra Lila, implicata nelle lotte operaie per affermare diritti che allora, in un contesto come quello napoletano, apparivano inauditi. È qui che le due amiche s'incontrano nuovamente: in questo clima di rivolta l'ambiente intellettuale e politicamente impegnato di cui Elena fa parte si unisce al mondo delle vittime – gli operai – che vorrebbe riscattare. Tuttavia, mentre Elena si lascia facilmente sedurre, nuovamente, dalla contraddittoria ideologia degli amici borghesi, Lila rimane lucidamente cinica su ciò che sta accadendo e mai si abbandona ai facili idealismi dentro i quali, purtroppo, molti finiranno intrappolati per ritrovarsi, poi, senza alcuna ricompensa di rinnovamento.

Seguiranno gli anni del terrorismo e alcuni personaggi della storia della Ferrante ne saranno coinvolti in maniera tale da portare maggiore consapevolezza anche alla nostra protagonista, la quale, attraverso i viaggi, gli amori, i figli, giungerà a ribaltare il suo punto di vista fino a sovrapporlo a quello dell'amica che, restia al fascino delle facili promesse, è rimasta placidamente immobile a osservare il destino di una città, e di un paese, che aveva già previsto.

Profetiche appaiono le parole di Lila, alla fine del romanzo della Ferrante, la quale, descrivendo Napoli, pare descrivere l'umanità intera:

Ah, che città, [...] che città splendida e significativa: qua si sono parlate tutte le lingue, [...] qua si è costruito di tutto e s'è scassato di tutto, qua la gente non si fida di nessuna chiacchiera ed è assai chiacchierona, qua c'è il Vesuvio che ti ricorda ogni giorno che la più grande impresa degli uomini potenti, l'opera più splendida, il fuoco, e il terremoto, e la cenere e il mare in pochi secondi te la riducono a niente (2014, p. 419).

Ortese e Ferrante hanno saputo raccontare Napoli come pochi altri autori. Una Napoli che attraverso il tempo sembra non poter mutare la propria autentica sostanza. E commuovono le loro descrizioni dei quartieri poveri, degradati, con personaggi che ciclicamente tornano, i figli come i padri, i nipoti come i nonni, con le stesse parole, gli stessi gesti, gli stessi ruoli. Una Napoli che pur progredendo insieme all'Italia che cresce dal dopoguerra in avanti, pare vivere la sua perpetua condizione d'invariabilità.

Amavo la mia città, ma mi strappai dal petto ogni sua difesa d'ufficio. Mi convinsi anzi che lo sconforto in cui finiva presto o tardi l'amore fosse una lente per guardare l'intero Occidente. Napoli era la grande metropoli europea dove con maggior chiarezza la fiducia nelle tecniche, nella scienza, nello sviluppo economico, nella bontà della natura, nella storia che porta necessariamente verso il meglio, nella democrazia si era rivelata con largo anticipo del tutto priva di fondamento. Essere nati in questa città – arrivai a scrivere una volta [...] – serve a una cosa sola: sapere da sempre, quasi per istinto, ciò che oggi tra mille distinguo cominciano a sostenere tutti: il sogno di progresso senza limiti è in realtà un incubo pieno di ferocia e di morte (2014, p. 319).

La Ferrante, che riconosce pubblicamente l'eredità che deve ad Anna Maria Ortese, dice di amare, in particolare, il suo racconto *La città involontaria*, in *Il mare non bagna Napoli*

(1994, pp. 73-97)<sup>7</sup>, che si riassume fundamentalmente nella descrizione di un luogo, il più povero di Napoli, abitato da disgraziati senza futuro: “Qui i barometri non segnano più nessun grado, le bussole impazziscono. Gli uomini che vi vengono incontro non possono farvi nessun male: larve di una vita in cui esistettero il vento e il sole, di questi beni non serbano quasi ricordo. Strisciano o si arrampicano o vacillano, ecco il loro modo di muoversi” (1994, p. 75).

Ed ecco che nelle pagine della Ferrante ritroviamo quel tocco gentile che ci affascina nelle parole della Ortese, nel suo raccontare la deformità di un piccolo mondo all’interno la città: una sorta di arrendevole comprensione e senso di solidarietà, di intima empatia, si direbbe, capace solo da parte di chi quel piccolo mondo lo ha vissuto e lo ha amato per ciò che è e che sempre sarà.

Voi la vedete ai vostri piedi, questa città millenaria, come farfalla dai brillanti meravigliosi colori, caduta nell’acqua celeste, con l’ali aperte, morente di gioia, di luce, d’amore. Intorno ad essa, nient’altro che acqua, ma di una bellezza indicibile. Nel suo colore di pietra preziosa e la calma e il riso, sì, il riso vi rapiscono. Essa sostiene fra le sue braccia isole, spiagge, colline, giardini, boschetti, rupi, monti quali l’Epomeo, di Ischia, incanti quali i Faraglioni di Capri, meraviglie come il Vesuvio, sogni quali le rocce di Sorrento, bellezze raffinate e tremende come Posillipo la cui intensità la stessa dei dolori d’amore e ve le offre. Guardate Napoli da quel balcone, può farvi provare il desiderio di morire. Ma solo perché sentite che non potrete incontrare niente di più inebriante, di più caro. [...] Se c’è una città che ci fa ancora credere in Dio, e nella libertà e nella dolcezza del vivere umano, questa è Napoli. Napoli con le sue miserie, i suoi dolori, le sue pazzie, con le sue risorse, le sue intuizioni, i suoi canti, [...] che la fa sorridere a tutto quanto è promessa dell’uomo, celebrazione, vanità, bugia. Questa Napoli: saggia e folle, perduta e vittoriosa insieme: testimone di un mondo crudele, di giorno in giorno più oscuro, di momento in momento più vano, di quella meraviglia che sia chiama Poesia” (in *Veduta di Napoli*, 2004, pp. 412-414).

Appare quanto mai interessante ricordare anche quanto scrive Anna Maria Ortese sulle aspettative vissute dagli italiani durante il periodo dall’Ottocento al Regno, riconducendo le sue parole al presente odierno, così come pure agli avvenimenti e alle speranze vissute dai personaggi dei libri della Ferrante:

[...] incerto e atroce fu il cammino di chiunque pensasse l’Italia, in questi anni. Pensasse, dico, un’Italia moralmente cosciente e buona, dopo incoscienza e malvagità vissute e sopportate per tanti secoli. Credendo che solo da una vita morale più profonda potesse procedere un’Italia più calma e più vera. Chi pensò, o almeno sognò, o seguì in ogni giudizio il realizzarsi di questa teoria – che la vita morale fa l’uomo, e l’uomo morale fa la nazione, e le nazioni sono il mondo, ed è bene che siano nazioni, mattoni della casa del mondo –, chi sognò, o pensò questo, visse una vita amara, incerta, terribile. Si accorse in breve di due cose: che la natura delle ambizioni o finalità non era migliorata a causa del cambiamento da Regno a repubblica, ma peggiorata; o, se migliorata, risultava assai più confusa. L’utile fu di nuovo, benché provenisse da sinistra, creduto tutto, scambiato per finalità. Dico l’utile, o la rivoluzione economica. Da destra fu creduto l’immutabile. E una dunque, in pratica, fu la lotta che ci divise: la piattaforma del bene economico (1997, pp. 42-43).

<sup>7</sup> Le dichiarazioni personali di Elena Ferrante si trovano nel suo *La Frantumaglia* (2003).

La Ferrante, attraverso la storia dei personaggi che abitano la Napoli dagli anni Cinquanta fino ai nostri giorni, non fa che proseguire questa quanto mai lungimirante visione della Ortese, raccontando la Napoli successiva e mai cambiata, lo stesso senso di abbandono, la medesima cattiveria, l'arroganza maschilista e la limitazione pericolosissima data dall'ignoranza che mai si cancella, nel privato dei protagonisti, con il miglioramento economico: "cos'è che muta, nella storia, se non l'assegnazione dei posti?" (1997, p. 43).

L'utile economico è ciò che muove i personaggi della Ferrante nella loro vita: i poveri divengono i ricchi-padroni del Rione, poi di nuovo poveri, poi di nuovo ricchi. Solo le due amiche protagoniste si salvano, sottraendosi alla legge che governa il quartiere così come l'Italia intera. E proprio uscendo dal Rione, dall'ignoranza, dalla povertà, dalla sporcizia di quel mondo inizialmente odiato, la protagonista della Ferrante e la scrittrice Ortese si rendono conto, attraverso gli anni, gli incontri e le esperienze fatte, che anche nelle città e negli ambienti apparentemente opposti a quelli da cui fuggivano, la sostanza non cambia.

Sia la protagonista del romanzo della Ferrante che Anna Maria Ortese hanno viaggiato in varie città italiane<sup>8</sup> e in nessuna di esse sono state capaci di intravedere un segno di speranza per un'Italia che però viene rappresentata negativamente sempre a partire dalla Napoli in cui sono nate: "Come conseguenza – perché avevo parlato di un male di Napoli come di un male italiano, consistente nell'elevare una categoria inesistente, il «naturale» a modello di vita –, come conseguenza mi inimicai la città, e quella parte della cultura italiana che credeva di non avere colpe filosofiche e quindi sociali" (1997, p. 47)<sup>9</sup>.

Forse, ove fosse mancata l'eterna folla di Napoli, semovente come un serpe folgorato dal sole, ma non ancora ucciso, tra quelle distinte apparenze di un'età remota, quel paesaggio non sarebbe apparso spettrale. Ma quegli uomini e donne e bambini seminudi, e cani e gatti ed uccelli, tutte forme nere, sfiancate, svuotate, tutte gole che emettono appena un suono arido, tutti occhi pieni di una luce ossessiva, di una supplica inespressa – tutti quei viventi che si trascinavano in un moto continuo, pari all'attività di un febbricitante, a quella smania tutta nervosa che s'impadronisce di certi esseri prima di morire, per un gesto che gli sembra necessario, e non è mai il definitivo – quella grande folla di larve che cucinava all'aperto, o si pettinava, o trafficava, o amava, o dormiva [...] era sempre agitata, turbava la calma arcaica del paesaggio, e mescolando la decadenza umana alla immutata decenza delle cose, ne traeva quel sorriso equivoco, quel senso di una morte in atto, di vita su un piano diverso dalla vita, scaturita unicamente dalla corruzione. [...] È la natura che regola la vita e organizza i dolori di queste regioni. Il disastro economico non ha altra causa. [...] È qui, dove si è rifugiata l'antica natura, già madre di estasi, che la ragione dell'uomo, quanto in essa vi è di pericoloso pel regno di lei, deve morire (Il silenzio della ragione, 1994, pp. 101-118).

Come la Ortese non verrà perdonata dai napoletani per il racconto che chiude *Il mare non bagna Napoli – Il silenzio della ragione* –, nel quale descrive la "resa" della città alle false promesse di un progresso che risulterà illusorio e rovinoso, così anche Elena di *L'amica geniale* finirà per inimicarsi il Rione, quando pubblicherà un libro nel quale, pur mancando espliciti riferimenti, i protagonisti della sua città si riconosceranno e la condanneranno quale traditrice e diffamatrice.

<sup>8</sup> Da Napoli, a Milano, a Roma, all'estero, la Ortese; da Napoli, Pisa, Firenze, Milano, la protagonista Elena di *L'amica geniale*.

<sup>9</sup> Qui la Ortese si riferisce al suo racconto *Il silenzio della ragione*, in *Il mare non bagna Napoli* (1994).



Un'altra caratteristica che accumuna i due libri presi in esame e quindi le nostre due autrici, è senz'altro l'importanza che entrambe attribuiscono alla cultura e in particolare alla scrittura, anzi, alla "buona" scrittura e alla "buona" lingua, riconosciuta quale salvezza contro la degradazione del paese che le circonda: "Il ribrezzo che la realtà – come storia peribile, non come essenza del reale – destava in me era sempre più grande, e sempre più intenso e disperato il desiderio di ritrovare scampo nella parola" (1994, p. 75).

Anna Maria Ortese inizia a scrivere giovanissima, a quattordici anni, e così pure le due amiche del romanzo della Ferrante: in particolare la "geniale" Lila, che scriverà un racconto, *La fata blu*, che rimarrà nella storia narrata quasi in veste di personaggio secondario, a sancire il miracolo di un talento innato che però la ragazza sceglierà di non utilizzare, decretando la privatezza del proprio dono. Sarà invece Elena, che buttando giù un romanzo di getto, quasi senza pensarci, otterrà con questo il titolo di "scrittrice", e comincerà la sua carriera letteraria, pur sapendo, in cuor suo, di non possedere il magnifico genio dell'amica<sup>10</sup>.

Concludendo, possiamo quindi osare un'intuizione, pensando che la Ferrante, nel suo intrecciare, narrativamente, la talentuosa capacità affabulatrice di Lila e il percorso esistenziale di Elena, abbia voluto omaggiare attraverso l'ambigua contrapposizione delle sue due protagoniste la magnifica interezza della persona Anna Maria Ortese. Effettivamente, sono davvero numerosi gli elementi che accomunano la figura della Ortese alle due protagoniste ferrantiane: in loro riconosciamo le tracce di quelle che sono la vita e l'opera della grande scrittrice romana: da una parte, la fantasiosa e articolata narrazione, evocativa e onirica, che ci riporta alla stranezza della "maga" Lila e al suo disincantato sguardo sul mondo; dall'altra la vicenda biografica, il nomadismo, il ritorno a Napoli e il sentimento di amore-odio per la città, il successo, il riconoscimento, la combattuta negazione del proprio ruolo di scrittrice, l'impegno sociale e politico, la rassegnazione finale, tutto ciò che leggiamo anche nella vicenda di Elena (e forse anche della scrittrice Ferrante?).

E poi c'è Napoli, naturalmente, in cui la Ortese visse per circa vent'anni: suo fondamentale luogo di passaggio dall'infanzia all'adolescenza alla maturità, e di rivelazione della scrittura; città che lei lascerà definitivamente negli anni Cinquanta, quando, si presume, comincia proprio l'appassionante storia di Elena e Lila<sup>11</sup>.

Si può ancora parlare di un popolo di Napoli? Ora che la città, come dicono le agenzie turistiche, è pervasa da una «febbre di ricostruzione, da un ritmo di alacrità e modernità irresistibili»? Io penso di sì. Da dove esce tanta gente, lo sa Dio. La città non è grandissima, sebbene il paesaggio sia immenso, le case abitabili non sembrano tante, buona parte dei quartieri – tra un grattacielo e l'altro – cadono letteralmente a pezzi, non c'è una corrente precisa di lavoro, di produzione, che giustifichi tutte queste anime, eppure lo spettacolo della gente ha le caratteristiche di una colata lavica, dà il senso di un diluvio di esseri, simili a gocce di pioggia. Da dove vengono, e dove vanno? Lo sa Dio. [...] Tutto come ieri: immutabile (in *Tuona a Napoli*, 2004, 213-214).

<sup>10</sup> "Mi sembrò [...] che non solo sapesse dire bene le cose ma che stesse sviluppando un dono che già conoscevo: meglio di come faceva da bambina, prendeva i fatti e li rendeva con naturalezza carichi di tensione; rinforzava la realtà mentre la riduceva a parole, le iniettava energia. Mi accorsi anche, con piacere, che appena cominciava a farlo, ecco che mi sentivo anch'io la capacità di fare lo stesso e ci provavo e mi veniva bene." (2011; 126).

<sup>11</sup> Proprio come la Ortese, anche la Ferrante cita ben poche date certe nel suo romanzo, ma attraverso lo sfondo italiano che si distingue nel percorso del racconto, presumiamo che le sue protagoniste vivano, come si è detto, l'infanzia negli anni Cinquanta.

**Riferimenti bibliografici:**

- Battista, A. (2008). *Ortese segreta*. Roma: Minimum Fax.
- Clerici, L. (2002). *Apparizione e visione. Vita ed opere di Anna Maria Ortese*. Milano: Mondadori.
- Farnetti, M. (1998). *Anna Maria Ortese*. Milano: Mondadori.
- Ferrante, E. (1992). *L'amore molesto*. Roma: E/O.
- (2003). *La Frantumaglia*. Roma: E/O.
- (2011). *L'amica geniale*, vol. I. Roma: E/O.
- (2012). *L'amica geniale. Storia del nuovo cognome*, vol. II. Roma: E/O.
- (2013). *L'amica geniale. Storia di chi fugge e di chi resta*, vol. III. Roma: E/O.
- (2014). *L'amica geniale. Storia della bambina perduta*, vol. IV. Roma: E/O.
- Ortese, A. M. (1993). *Il nudo respiro potente di secoli perduti*, in Notarbartolo, Schifano (ed.) *Cahiers Elsa Morante*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, pp. 43-44.
- (1994). *Il mare non bagna Napoli*. Milano: Adelphi.
- (1997). *Corpo celeste*. Milano: Adelphi.
- (1998). *Il porto di Toledo*. Milano: Adelphi.
- (2001). *Il monaciello di Napoli*. Milano: Adelphi.
- (2004). *La lente scura*. Milano: Adelphi.
- (2010). *Mistero doloroso*. Milano: Adelphi.

## Una idea de Ermes Torranza (relato)

---

Antonio Fogazzaro

Escritor, Italia

Relato publicado el 15/07/2016



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

Demasiado conservador para ser *scapigliato* (pese a sus contactos milaneses con Emilio Praga, Arrigo Boito o Iginio Ugo Tarchetti) y demasiado rebotante de optimismo como para ser verista, Antonio Fogazzaro (Vicenza, 1842 - 1911) debe en gran medida su fama a la trilogía de los Maironi, especialmente a *Piccolo mondo antico* (1891), novela en la que volcó una de sus temáticas predilectas, los pasionales contrastes sentimentales de personajes nobles en pugna por conciliar fe y ciencia dentro de una refinada ambientación aristocrática. Los relatos que aquí presentamos pertenecen a la colección *Fedele e altri racconti*, publicados en Milán en 1887.

## I

El profesor Farsatti de Padua, el mismo que tuvo con Mr. Nisard la famosa polémica sobre las *fabulae Manes* de Horacio, solía decir de Monte San Donà: “¿Qué quiere? ¡Poesía francesa!” El solitario edificio, el viejo jardín de los San Donà le eran un poco menos desagradables que “Mesieu Nisarde” desde el otoño de 1846, cuando había sido invitado por los nobles dueños a comer tordos y entre los cuales se habían colocado suntuosamente los estorninos. Desde el sendero de la entrada con sus castaños de Indias tallados en cubo, hasta el laberinto, a los juegos de agua, a la larga escalera que asciende el cerro, desde los cimientos hasta el pesado ático del edificio, el excelente profesor lo encontraba todo pretencioso y mezquino, artificioso y prosaico. “¿Qué quiere? ¡Poesía francesa!”

En la época de los estorninos, quizás, habría sido así. El profesor no quiso volver a ver Monte San Donà, y duerme profundamente desde hace varios años, en su campo de batalla, como puede bien decirse:

...*Nox fabulaeque Manes*  
*Et domus exilis Plutonia*

Ahora, la familia San Donà, que ha vivido con cierto lujo hasta 1848, practica rígidamente, bajo el mando del noble señor Beneto, la economía de la que algunos indicios aparecen hasta 1846. Para el señor Beneto no existe poesía francesa ni italiana; y, sobre la colina, el jardín, dejado casi por entero a propias pasiones, ha estropeado las frías elegancias, ha tomado, entre los blandos viñedos de los otros cerros, un aspecto salvaje, vigoroso, que le queda muy bien en aquel seno solitario de los Euganei. Arriba, el laberinto fue hecho prado; los caños de los juegos de agua están todos desgastados; los castaños de Indias han sido sustituidos por el señor Beneto por dos hileras de moreras. Quería abatir con el mismo fin científico los chopos seculares del pomposo sendero que va desde Monte San Donà hasta una humilde callejuela comunal; pero la señorita Bianca los defendió con pasión y lágrimas contra el agudo argumento de papá: “bezzi, bezzi”. Cuando, en abril de 1875, Bianca se casó con el señor Emilio Sparcina de Padua, pidió y obtuvo como regalo del padre la promesa de dejar en paz los queridos chopos que tantas veces la habían visto correr y saltar, antes del colegio, con sus aldeanas amigas, y más tarde leer *Rob Roy*, *Waverley* y *Ivanhoe*, tres pobres viejos libros de la delicada biblioteca de casa, tres pobres viejos libros inmortales que ahora esperan sobre su estantería otras ávidas manos, otros ardientes corazones inconscientes de nuestro gran arte moderno.

Ermes Torranza, el poeta, le decía que ella misma, a los quince años, parecía un pequeño chopo risueño ante cada soplo de viento, y que, es verdad, las colosales plantas le correspondían con ternura paterna. Torranza lo decía en serio, él tenía en la sangre ese fantástico sentimiento hacia la naturaleza, esa lucidez que nuestros fríos críticos le reprochaban, quizás, equivocadamente. De hecho, en septiembre del 79, Bianca volvió a Monte San Donà, sola, con el corazón amargado; y le pareció, al pasar junto a los chopos, que Torranza había tenido razón, que las plantas adquirirían con ella la expresión de aquel reproche afectuoso que acompaña a la tristeza y el silencio. El pequeño señor Beneto no siguió este método. Siempre lo había dicho aquel padre sabio y profético, que habría terminado así, que demasiados libros y demasiada música no conducían a nada bueno, que por querer forzosamente refinarse, estaba perdiendo la cabeza. ¿Creía la señorita que había nacido para casarse con un príncipe, con un Crespo, con uno de esos? ¿Eran esos los ejemplos que había recibido la buena mujer de su madre? La mansa señora Giovanna San Donà, una santa a la fuerza, no participó en los enfados de su temido señor, de esa forma, se alegró secretamente de que la muchacha no se hubiese dejado pisotear y santificar como ella. Bianca había vuelto a amar al jovencito rubio que había dado un paso hacia delante, después de un largo suspiro, pidiendo su mano; pero los suegros ordinarios, avaros, rabiosos le habían parecido intolerables. El marido, bueno aunque débil, no se atrevía a protegerla como era debido; de ahí los desprecios y las lágrimas. No tenían hijos; y de esa manera Bianca había podido, en un impulso de cólera, volverse a su solitario ángulo de los Euganei, a sus chopos venerables.

Había creído, sí, además, que era observada severamente; pero después les contó tantas y tantas cosas que cualquier frialdad entre las viajes plantas y ella fue alejada. Dos meses después de su regreso, cuando vio, en un brillante día de noviembre, que las últimas escarchas y el gran viento del momento le habían desnudado de hojas hasta su cumbre, aquellos trémulos penachos amarillo-rosáceos la hundieron en una profunda melancolía, sintió que los chopos la saludaban desde lejos como fieles amigos, próximos a decaer, a perder la palabra y los sentidos.

Todo, junto con eso, desfallecía en la gran paz, en la límpida luz de la tarde de noviembre; todo, excepto el oscuro dorado de los cipreses que desde los viñedos desiertos cerca de Monte San Donà se erguían aquí y allí bajo el cielo blancuzco de oriente. La joven señora había paseado por mucho tiempo por los viñedos y ahora, al caer el sol, descendía, poco a poco, hacia la costa que bebe de este con sus guijarros y con las inclinadas encinas la última tibieza. Ella miraba, distraída, antes que las densas hojas del sendero, antes que la hierba gris y descolorida de la cuesta... el llano y las doradas colinas y el tierno cielo cálido del poniente. ¿Por qué había pensado, la tarde anterior, apenas apagada la luz, en Ermes Torranza? ¿Por qué había soñado con él toda la noche? ¿Por qué no podía ahora librarse de esta imagen? Ya eran casi tres meses que no veía al poeta, de quien nadie en Monte San Donà le hablaba nunca, y él solo le había escrito una vez a principios de octubre para enviarle una cancioncilla. Bianca creía en los presentimientos, no dudaba que pronto vería a su amigo; pero, sin embargo, ¿cómo explicar una impresión tan fuerte? Ella admiraba el ingenio de Ermes Torranza, lo quería mucho por la exquisita nobleza del ánimo, por el conocimiento que tenía de él desde pequeña; pero el poeta tenía alrededor de sesenta años, y aunque sentía por él una amistad más apasionada que paternal, y supiese expresárselo muy bien en prosa y en verso, con la música y las flores, no podía turbar el corazón de la joven señora; con eso solo corría el peligro de ofenderlo cuando necesitaba dar una delicada palabra fría a sus efervescencias demasiado juveniles. Había pensado en él muchas veces con afecto, pobre Torranza; nunca se había visto asediada como ahora por sus imágenes. Incluso al apagar la luz le había golpeado el corazón el extraño nombre de "Ermes", y repentinamente había visto al hombre, la barba blanca, la ropa negra, la gardenia en el ojal.

Se detuvo, involuntariamente, a causa de una hoja que caía en lentos remolinos, delante de ella; y volvió a pensar en cómo lo había vuelto a ver en sueños, los dulcísimos versos que le había leído, la divina música que había tocado extendiendo la mano sobre el piano sin tocarlo. Se le fue apagando la viveza del recuerdo, y poco a poco las voces que se alejaban por la llanura, un frecuente siseo de insectos en la hierba la hicieron volver a la realidad. Se detuvo en el camino bajo las encinas cargadas de sol, mirando aparecer de la hojarasca seca los viejos troncos verdes por la hiedra que le hablaban, ¡también estos! de la estrofa en la que Torranza habla a cierta gente de propio idea:

*Se voi seguìte, aride foglie, il vento,  
Tutti si sdegna il mio fedel cor;  
Di ruine, com'edera, è contento,  
Sul nobil tronco ch'egli ha amato, muor.*

Se lo contaría, a Torranza, estos extraños hechos. Él ya metería por medio su espiritismo, la oculta influencia de una psique sobre otra. Esa idea le golpeó el corazón como una sensación extraña, quizás no real, pero posible; y si real, también presente, también envuelto en ella; no solamente envuelto, sino escondido en su pecho, ajenos a los misterios del alma.

Una débil campana anunció la hora a lo lejos, en mitad del campo; una, dos, tres y media. Ya no creía que Torranza viniera ese día.

Bianca tembló. Le parecía oír un carruaje en la carretera de Padua, pero ¡pasaban tantas por ahí! Todos querían disfrutar aquellos agradables días de noviembre. Sí, sí, los perros de la fábrica ladraban, las ruedas chirriaba sobre la gruesa arena del sendero de la entrada. Bianca apuró el paso. Para volver a la villa debía bajar, después volver a subir.

Cerca de la casa se encontró con un muchacho que iba a buscarla. Habían llegado muchos señores en dos carruajes y la señora le había pedido que corriera a buscar a la señorita. No conocía los nombres de estos señores ni si entre ellos había un señor mayor vestido de negro con la barba blanca. Le parecía que sí, pero no estaba segura.

Bianca entró jadeante en la sala de la plata baja donde todos aún estaban en pie y Beneto distribuía, por aquí sus respetos, por allí sus reverencias, a derecha sus respetos, a izquierda su servidumbre, algún cumplido en voz baja, alguna risita ceremoniosa. Bianca se detuvo en el umbral, recorrió con una mirada a toda esa gente; el poeta no estaba. Eran los Dalla Carretta con sus huéspedes, un pequeño museo arqueológico de largas capas oscuras, de sombreritos barrocos, de medias y borlas canónicas, de caras descoloridas; gente aburrída que venía una vez al año, por conveniencia, a sentarse alrededor y mirarse a la cara sin saber qué decir después de que un viejo camarero con chaqueta oscura entrara muy dignamente llevando el café y los “pandoli” que el caballeroso Bento servía acompañado de sus habituales bromas con las que la compañía reía regularmente cada año en el mismo tono y en la misma medida.

¡Perder un hermoso atardecer de noviembre por estos! Bianca no los podía soportar, le quitaban la respiración.

“No sé” le dijo entre sorbo y sorbo de café el canónico Businello “No sé si sabe la triste noticia...”.

“No. ¿Qué noticia?”, respondió Bianca apenas moviendo los labios.

“Ah, desde luego”, dijeron dos o tres voces a la vez.

“Ah, desde luego”.

“El pobre Torranza, desdichado”, apuntó el canónico mojando el café el último pedazo de su rosquilla.

Bianca sintió una congoja en el corazón y un frío hormigueo por el rostro; no pudo articular palabra.

“Desgraciadamente”, dijo Monseñor agitando la taza para despegar el azúcar que se había quedado en el fondo. “Fallecido, sí, además...”. Soltó la taza y añadió suspirando: “Ayer por la noche, a las once y media”.

Bianca perdió por un momento la vista, pero opuso a la emoción una violenta voluntad, un ímpetu casi de cólera... y venció. La señora Giovanna la vio empalidecer y, ansiosa, quiso alzarse, pero una rápida y dura mirada de su hija la detuvo en el acto. Los señores Dalla Carretta, que conocían los malintencionados epigramas que corrían por Padua sobre las seniles llamas de Torranza, se mantuvieron apartados y se callaron.

Mientras, el canónico relataba que Torranza había estado postrado en cama dos o tres días antes sin apenas sufrir, aunque embargado por tristísimos presentimientos. La catástrofe tuvo que haber sobrevenido de imprevisto, pero eso él no podía afirmarlo. Se había marchado de Padua pocas horas antes, a las diez de la mañana. La ciudad ya era conocedora de la noticia; se sabía que la Junta Municipal tenía que reunirse de urgencia.

“La acostumbrada comedia”, exclamó el señor Beneto. “Feliz esa gente amiga de montar alboroto y gastar dinero. Capaz de agradecer a Dios que aquel pobre infeliz se haya muerto ahora que están ellos en el Ayuntamiento. ¿Y qué piensa, Monseñor? ¿¡¡Que quieren honrarlo por aquellos cuatro versos!!? ¡Ni por asomo! Es porque era famoso también él por tirar el dinero por la ventana. Solo eso. ¡Un gran hombre!”.

“Papá”, dijo Bianca muy agitada. “Si deciden algo con relación a Torranza, se honran más a sí mismos que a él”.

“Ideas todas vuestras, estas”, replicó Beneto despectivamente. “Ideas todas vuestras. No os metáis en la cabeza que él era una gran cosa. No entiendo de versos, pero hemos estado en la escuela juntos, con Torranza, y puedo decirlo. ¿Queréis poner la cabeza de Farsatti?”.

“No, no, no”, interrumpió con cierta sequedad el canónico. “Por talento, vamos a dejarlo, el pobre Ermes tenía más del necesario; pero criterio, Señora, criterio, discúlpeme, ni una brizna”.

“Era uno de mis amigos, le recuerdo, Monseñor”, respondió Bianca. “No me diga a mí estas cosas”.

“¡Ah bien!”, dijo sombríamente Monseñor. Los Dalla Carretta se sintieron turbados, pero Beneto no permitió que quedara la situación así, en un borrascoso silencio.

“Monseñor habla muy bien”, dijo, “y me maravilla que ustedes no hayan nunca comprendido ciertas cosas”.

“Bastaría con el asunto del espiritismo”, observó a media voz el viejo conde Dalla Carretta dirigiéndole una sonrisita al canónico como para confrontarlo.

“¡Euh!”, dijo este revirando los ojos y alzando la ceja. “Yo no digo nada”.

Una solterona del grupo preguntó, haciéndose la inocente, si Torranza era realmente espiritista.

“Un espiritista fanático. Tenía una biblioteca de publicaciones alemanas, francesas, inglesas y americanas sobre espiritismo. Estaba traduciendo un libro de un tal Fochte o Fichte, lleno de esas ingenuidades”.

“Se entiende que usted no lo ha leído”, interrumpió Bianca.

“Está por ver...”, saltó el señor Beneto, “...que te me conviertas en espiritista. Quisiera verlo”.

Bianca estuvo a punto de darle a su padre una respuesta audaz y aguda. Se contuvo y respondió solo que no le gustaban los prejuicios de ningún tipo.

“Ahora les podremos dar la prueba del espiritismo del pobre Torranza”, observó un señor, “porque, y esto lo he escuchado con mis propios oídos de boca de Pedrocchi, él decía que después de muerto seguramente se dejaría ver y escuchar por alguno”.

Beneto soltó una risa gutural con la boca cerrada.

“¡Jesús y María, papá!”, dijo la condesa Dalla Carretta a su progenitor.

“Loco, querida, loco”, respondió este.

“Eh, loco, pobre; eh, loco”. Cada uno miraba a su vecino, se hablaban a media voz. Bianca se levantó sin decir nada, empujó nerviosamente su silla y salió.

Beneto temblaba, la señora Giovanna estaba en ascuas. Después de un breve silencio, la Della Carretta miró, incómoda, a su marido, doblando el cuerpo; en un momento todos se pusieron en pie, contentos y aliviados por quitarse de encima un gran peso.

Beneto bajó las escaleras del brazo de la condesa, la cual le expresó con mucha hipocresía su pesar por las palabras dichas antes y por el disgusto acarreado a la señora Bianca. Beneto protestó. Solo había querido que su hija aprendiese a conocer mejor el mundo: también él había sido amigo de Torranza, por tradición de familia; pero desgraciadamente aquel viejo loco había ejercido una pésima influencia en la casa Squarcina. Mientras, tras ellos, bajaban todos los demás entre malignos susurros, interrumpidos prudentemente por alguna observación en voz alta sobre el rojo atardecer, sobre las campanas de la parroquia que tocaban por el obituario de los muertos y sobre la densa niebla que se estaba levantando por el horizonte.

En ese momento dos carrozas se adelantaron; de nuevo los obsequios, los respetos y los deberes. Las largas capas negras, los sombreritos barrocos, las borlas canónicas y los pálidos rostros aburridos se alejaban bajo los chopos. El señor Beneto se dio la vuelta, refunfuñando sobre la lectura de un folio que le había dado el enviado del Ayuntamiento, el cual le seguía con el sombrero en la mano. Junto a la explanada encontró a un sirviente que había salido a advertirle que ya estaba preparada la mesa, y se fue a llamar afuera a la dueña.

“Aquí está el anuncio de Torranza”, dijo él, “y este gentil hombre tiene otra carta. ¿Pagáis vos?”.

“¿Qué?”, dijo ella tímidamente.

“¿Qué? ¡La multa, qué iba a ser! Si vuestra hija se hace escribir por desesperados que llenan Dios sabe cuántos folios y después no son capaces de sacarse de los bolsillos ocho monedas, ¡allá ella! ¡Yo no pago, eso seguro!”.

La señora Giovanna miró la carta.

“Viene de Padua”, dijo ella vacilante.

“Eh, sí, eso, ¡paga!”.

“¡Es muy urgente!”, susurró la pobre mujer. Beneto le preguntó algo con los ojos y un asentimiento de la cabeza.



“No”, dijo ella, “Me parece o no que lo conozco, el carácter: pero de aquella casa, ciertamente no”.

“¡Menos mal!” exclamó irónicamente el marido “Ahora pues, aunque sea una locura, estoy seguro de que pagáis. Acomodaos entonces”.

Y entró en casa.

La señora no tenía una moneda en el bolsillo, pero rápidamente se puso de acuerdo con el enviado, el cual se despidió y desapareció en un parpadeo en la niebla extendida ya sobre el llano. El triste océano blanco humeaba sobre todos los cerros, levantaba las primeras hondonadas sobre la llanura de Monte San Donà. Un instante más y rodearía la casa con su denso vapor y asomaría por todas las ventanas su melancolía estúpida.

“Haría falta una luz en la mesa”, dijo al sirviente la señora San Donà, al entrar.

“Nada, nada”, gritó Beneto desde el salón, “no hace falta ninguna luz, se ve bien. Daos prisa y decir a la princesita que se digne, al menos, a no hacerse esperar”.

## II

El anuncio tan crudo, inesperado, de la muerte de Torranza había sido para Bianca un espantoso y doloroso golpe que quiso ocultar cuanto pudo a aquella necia compañía de chismosos. Guardar para sí el desdén le salía con menos facilidad, y al salir a la palestra las palabras de Torranza en el café Pedrocchi se marchó para no saltar contra su padre, el cual se reía con la aquiescencia de los otros.

Se encerró en la habitación. La imagen de un nuevo Torranza, de un Torranza muerto bastante más bueno y grande de lo que le había parecido vivo le colmaba el alma; y lo lloró, maravillada ante las propias lágrimas, ante el hecho de sentir una ternura tan profunda. ¡Haberlo dejado marchar así, sin un adiós! Era eso... si no hubiese pasado lo que había pasado, ella se habría encontrado con él en Padua, lo habría podido ver. Se recriminó haber respondido con retraso a su última carta, por no haberle dado las gracias como se merecía por la canción. Tantas otras pequeñas negligencias, tantas otras leves frialdades al punto necesarias que habían quizás entristecido al poeta, le volvían ahora todas juntas al corazón; y le dolían. Él, un potente creador de almas y de figuras ideales, la había acunado, cuando era pequeña, en las rodillas, la había aconsejado, después del colegio, en los estudios; ya casada, la había conducido a la más exquisita comprensión de cada una de las artes; finalmente, se había enamorado de ella como de las criaturas a las que su propio genio había dado vida y pasión. Ahora Bianca quería convencerse de haber sido amada de esa manera; sentía más puro, en ese concepto, el recuerdo del poeta, y se veía más alta, más cercana al país en que viven los sueños de los grandes poetas espiritualistas. Él la amaba aún, pobre amigo; le era grato recordarlo en el país de los muertos al que acabada de llegar. Había expirado a las once y media, y Bianca había sentido, antes de la medianoche, su nombre como algo extraño en el corazón.

Se acercó al umbral; era la señora Giovanna con una carta urgentísima. Bianca cogió la carta sin mirarla, le rogó a su madre que bajara a almorzar y que la dejara sola. No quería encontrarse con papá antes de estar un poco más calmada; temía que ciertas palabras la irritasen demasiado y le hiciesen decir aquello que hubiera querido. La señora Giovanna se marchó suspirando, mientras su hija, cerrada la puerta, se sorprendía de la oscuridad que había calado en la habitación a través del turbio mar que crecía delante de las ventanas. Vio por un momento los fantasmas de las erguidas macetas sobre el murecillo de la llanura,

algunos otros espectros de las cercanas plantas, después nada, ni siquiera una sombra en el blanco inmenso, igual, impenetrable. Y se sentó a mirarlos, atónita, sintiendo la voluptuosa dulzura de encontrarse allí, en su pequeña estancia cálida, pensando, en el regazo de aquel océano silencioso; sintiendo una armonía arcana, indefinible, de cosas externas con los pensamientos que le colmaban el corazón. Se acordó, de repente, de la carta que tenía en las manos y la acercó a los cristales para descifrar la letra.

“¡Oh Dios!”, se dijo para sí.

La abrió rápidamente con las manos temblorosas. Encontró dentro un escrito y una fotografía. Divisó enseguida la barba blanca, el hábito negro, la flor en el ojal; era en definitiva él, Ermes Torranza.

Sentía que tenía que leerla inmediatamente; pero no veía, no sabía qué hacer, caminaba por la habitación con la carta en las manos buscando, a tientas, una vela que no lograba encontrar. Tomó una cerilla de su mesilla de noche y la encendió. La llama emitió una débil luz sobre la brillante madera y sobre el crucifijo de bronce, una gran oscuridad llenó la estancia. Bianca se arrodilló, mecánicamente, y leyó, siempre de rodillas, el escrito que sigue:

*Padua, 26 de octubre de 1879*

*Querida, no se perturbe, no se asuste; lea esta carta como yo la escribo, con la tranquilidad más serena. No es nada; el anticuado Torranza, ¡qué cosa extraña! se va. Deme las buenas noches, querida Bianca; dispongo que esta carta le sea enviada apenas apagada la luz.*

*Avisado por una voz interna, esta mañana he hecho, espontáneamente, aquello que hizo, antes de morir, el anticuado de mi padre; ahora siento en el corazón algo que se ralentiza embargado por un silencio colmado de reverente expectación. Quizás me resten aún cuatro, seis, ocho días; ahora solo me basta una hora para Usted.*

*Bianca, en nuestras conversaciones pasadas me pareció que temía, algunas veces, a una sombra; su gentil afecto hacia mí me había turbado, no sabía cómo expresar un resentimiento. ¿No es verdad? Quizás solo estaba en mi corazón una ternura que en este momento solemne no ofende a los pensamientos más altos; toda la culpa es de la vieja y fantástica sangre que deja siempre un poco de color sobre los sentimientos y sobre las palabras. Perdóneme y sonriamos juntos, ahora.*

*Tengo que hacerle otro ruego y quiero ponerlo sobre el sello de la muerte. Me es amargo no haberle dado tiempo atrás más prudentes consejos sobre sus disensiones domésticas y descender a la tumba con este pensamiento. Bianca, por su bien, por el bien de personas que le son queridas y también un poco por mi paz en el mundo al que voy, escúcheme; no se quede en Monte San Donà. Usted, en el fondo de su corazón, ama aún un poco a su marido. Ese pobre joven provoca lástima. El otro día me habló de usted durante una hora con lágrimas en los ojos. Me dijo que le ha escrito muchas veces, me refirió que sus respuestas le ahogan su esperanza si los ancianos no consienten en una separación o, al menos, si no prometen cambiar de conducta con usted; y ellos no se doblegan ni a una cosa ni a la otra. Bianca, piense que cualquier derecho cedido en silencio, cualquier injusticia sufrida sin desdén, no por temor, sino por piedad de las injustas personas que piensas que nos ofenden, lleva a nuestra alma por encima de su contacto irritante. Vuelva con su marido. No hay tanto amor en el mundo como para desaprovechar este, uno que le es extremadamente fiel, extremadamente tierno.*

*Y ahora, si recuerda nuestras conversaciones sobre el mundo invisible y sobre los fenómenos que el mundo real se niega a reconocer, no encontrará extraño que yo desee manifestarme a usted, después de mi muerte, de algún modo sensible. La misma tarde del día en que reciba esta carta, encuéntrese sola, entre las diez y las diez y media, en su sala de*

*piano. Abra la puerta que da al jardín; las sombras de la noche deben poder entrar a través de ella. Toque entonces la breve introducción a la canción que le envié veinte días antes. Después de eso, si Dios permite que yo esté presente y pueda dar señal, aunque sea leve, la daré. Usted no conoce el miedo y querrá consentir a la última fantasía sentimental de un viejo poeta que muere.*

*Es hora de decirnos adiós, Bianca. Tengo aquí, delante de mí, una cabeza leonardesca que se le asemeja. Sus ojos son más bien grandes, los cabellos más claros, pero la expresión original del rostro es la misma. Este dulce sol de octubre que pasa entre mis libros cerrados brilla sobre el cuadro. La veo viva, dejo la pluma. La miro, la miro, una última e irracional lágrima se derrama y se pierde para siempre, como se merece. Adiós, adiós.*

*Ponga este retrato en su salón de Padua.*

*Ermes Torranza*

“Sí, sí, sí”, sollozó Bianca apasionadamente. “¡Todo!”. Tapó su rostro con las manos y prometió a Torranza, con el ímpetu de su corazón, que cumpliría todos sus últimos deseos y rezó, sin palabras, por ello.

Suavizando aquel ímpetu de su fervor, su pensamiento se adormeció y se perdió, sin darse cuenta, en otros pensamientos. Ya no rezaba; con las manos abiertas, miraba la llama de la cerilla y sentía que volvían a su corazón las conversaciones mantenidas con Torranza sobre los misterios de ultratumba.

Ni buscaba ni combatía esos recuerdos, los dejaba llegar, inertes. Llegado un momento, apagó la cerilla, rezó un poco más y se levantó. Era de noche, el blanco océano silencioso llenaba aún las ventanas, parecía que estaba en una isla. Le vino a la mente, a su pesar, un maravilloso encuentro con el poeta en una habitación oscura en el viejo castillo real de Estocolmo en medio de mar; el rey Carlos XI, sentado, taciturno, estaba frente al fuego escuchando al doctor Paumgarten hablar de la reina muerta. Luego se alzaba, iba hacia la ventana y le decía al conde Brahe: “¿Quién ha encendido las luces de la sala de los Estados?”.

Allí adentro no había luces; apoyando el rostro en los cristales se veía a lo alto, en la niebla, un difuso resplandor lunar. Bianca no pudo sino pensar en la sala del piano, sola con las velas encendidas, esperando a un espíritu.

A las siete y media salió de la habitación sin luz y descendió las peligrosas escaleras con los cuatro ventanales que rompen todo un lado del edificio desde la prima planta a la cornisa. A través de los dos superiores se veía la luna aparecer y desaparecer entre la humeante niebla; huecos azulados se abrían y cerraban en el cielo.

“¿Estás aquí?”, dijo desde el final de las escaleras la señora Giovanna.

Después, la resquebrajada voz rabiosa de Beneto gritó algo más lejos.

“¡Listo! Ahora, me parece, podías volver a la cama. ¡Listo!”.

Bianca no se preocupó. ¡Aquel padre amoroso quería solo que le costara poco el regreso a casa Squarcina!

Él estaba en el salón, tocaba y volvía a tocar una baraja de cartas sobre la mesa, impaciente para que su mujer llegara para la acostumbrada partida.

“¡Venga!”, dijo brusco, “¡Venga! ¡Vamos!”

La resignada señora tomó asiento en un ángulo de la mesa después de coger un quinqué de petróleo. Bianca se sentó en el sofá, en la sombra. Pobre mamá, pensaba, ¡qué vida! Emilio era débil, no sabía protegerla; sin embargo, ¡qué diferencia con su padre! Ella estaba segura de su marido, si no estuvieran los viejos la harían reina de su casa. ¡Había ido a llorarle a Torranza, pobre Emilio! Sentía que también ella lo quería, y necesitaba aceptarlo como la naturaleza lo había hecho.

“¡A vu!”, refunfuñaba en todo momento el señor Beneto, “¡A vu! ¡Vamos!”

Él no le dirigió ni una palabra más, y después de las ocho y media se marchó, como de costumbre, a la cama. Entonces la señora Giovanna, que nunca antes se había atrevido a respirar, se colocó alrededor de Bianca para atenderla con una premura tímida y apasionada al mismo tiempo; pero Bianca no aceptó nada.

“¿Aquella carta?”, dijo su madre, “¿Era de tu casa?”.

“No”.

“¿Malas noticias?”.

“No, mamá”.

“Porque... he visto que era muy urgente”, respondió la otra vacilante.

Bianca se alzó y la abrazó.

“Mamá”, dijo en voz baja, “¿y si me marchase pronto? ¿Y si volviese con Emilio?”

“¡Oh, Dios!”, respondió la señora Giovanna conmovida. “¿Qué quieres que te diga? En conciencia no podría decirte que no”.

“Quizás lo haga, mamá”.

Las lágrimas aparecieron en los ojos de la señora Giovanna.

“¡Pero que te maltraten luego!”, dijo ella con voz sofocada y añadió tras un breve silencio: “Si es por papá, sabes bien cómo es. No hay que cuidar, en absoluto, ciertas apariencias”.

“No, mamá, no es por papá”.

“Bueno, querida, ¿qué quieres que te diga?”.

La pobre mujer agarró su labor y se puso a tejer nerviosamente. Tras las secas respuestas de Bianca no se atrevía a mencionar lo de la urgente carta, aunque comprendía que el secreto de ese probable regreso a la familia debía encontrarse en ella. Tejía y callaba, esperando obtener alguna explicación con el silencio que era como un digno lamento de la discreción de Bianca, un veloz esperar a que hablase. Pero Bianca no abrió la boca, por lo que, sobre las diez, la buena señora, mortificada y no teniendo el valor para usar la autoridad, soltó su labor y preguntó a la hija si quería irse a la cama.

Bianca respondió que no tenía sueño. Iría con mucho gusto a la salita de esa planta a tocar un poco de música. Su madre quería hacerle compañía, pero ella protestó tan nerviosamente que la señora Giovanna le pidió perdón y, encendida una vela, subió las escaleras iluminando su cerúleo rostro con la luz de la lámpara de petróleo.

Bianca se encaminó hacia el pasillo que daba a las estancias desiertas en el ángulo noroeste de la casa. Entró en una sala no muy grande, pero con los techos muy altos, toda decorada con frescos mitológicos, vacía; y encendió, con mano firme, las velas que había encima de su piano, atravesado en una de las esquinas. La lenta luz se alargó, hacia la derecha, sobre una mesita atestada de partituras; a izquierda, sobre una jardinera; a lo alto,

sobre los enormes miembros de no sé sabe qué divinidad. No había otros muebles en toda la sala; los pasos de la joven señora producían un sonido largo, vibrante.

Miró el reloj: pronto serían las diez. Buscó una partitura y la posó sobre el atril. Después se sacó del pecho el retrato de Torranza y miró durante un largo momento la calva cabeza escultórica del poeta. Oh, quería mucho complacer el último deseo, aunque fuera una locura, quería fielmente componer la poética escena en la que, tal vez, él había pensado con cierta complacencia antes de morir.

Se justificaba de esa manera consigo misma de sus preparativos y de sus emociones, sin confesarse que esperaba de verdad, con un oscuro instinto del corazón, cualquier cosa extraordinaria. Dejó el retrato sobre el atril y se quedó un momento, involuntariamente, escuchando. ¿Qué se movía detrás de ella? Nada, una hoja resbalaba sobre la pila de partituras. Bianca se inclinó para leer los versos reproducidos en la hoja que descansaba encima de la pila de partituras que tenía delante. Habían sido compuestos, lo sabía, a mitad de camino entre la pasión y el sentimiento religioso, por un joven amigo de Torranza, muerto pocos meses después junto a una mujer que no era la suya y a la que amaba, muy a su pesar, en silencio; y decían así:

#### Ultimo pensiero poetico

*Le finestre spalanca a la luna;  
T'inginocchia, mi sento morir.  
Da i terror de la cieca fortuna,  
Da la guerra de i folli desir,*

*Esco e salgo ne' placidi rai  
Lo splendente universo a veder,  
A bruciar ne l'amor che bramai,  
Che non volli qui impuro goder.*

*Ma se orribile un ciel senza Dio  
Tra le stelle funeree mi appar,  
Ricadrò su quel cor ch'era mio,  
Disperato m'udrai singhiozzar.*

Bianca se cubrió el rostro con las manos y pudo ver en su interior las siniestras palabras: “Ma se orribile un ciel senza Dio / Tra le stelle funeree mi appar”.

Imaginaba con un escalofrío lo que sentiría si oyese llorar junto a ella en el silencio. Abrió la canción para tocar de pasada la introducción, no demasiado fácil, que había leído solo una vez. Pero las páginas no querían mantenerse abiertas y se cerraban en todo momento importunamente. Las mantuvo con el retrato de Torranza; de este modo tocó, suavemente, las quince o veinte notas de introducción que recordaba muy bien del comienzo de *Dernière pensée musicale* de Weber.

¡Dios, cómo hablaba aquella música! ¡Qué amor, qué dolor, qué desalentado llanto! Entraba en el pecho como un irresistible río, lo hinchaba, le introducía el tormento de sentir la pasión sobrehumana sin poder comprenderla. Bianca se levantó con los ojos bañados en lágrimas y fue a abrir los postigos de la puerta que daba al jardín. “Las sombras de la noche”, había escrito Torranza, “deben poder entrar en la estancia”.

La noche era clara. Los árboles del jardín se veían difuminados por la blanquecina niebla. Ni un susurro, ni un soplo; la niebla, muda y sorda, era inamovible. Bianca regresó con un ligero estremecimiento al piano. Miró otra vez el reloj; eran las diez y cuarto. Entonces se

decidió, se centró en las partituras que tenía delante, desterró cualquier otro pensamiento, cualquier otra ansiedad, como si hubiera tras ella una severa muchedumbre observándola, y arrancó del piano con su nerviosa gracilidad la primera nota.

Tocaba jadeando por el esfuerzo de poner toda el alma en la música, de no pensar en lo que vendría después. Le fue imposible seguir las últimas tenues notas de la introducción; el corazón le latía demasiado fuerte. Pasaron diez, veinte, treinta segundos eternos. Silencio.

Bianca alzó un poco la cabeza. En aquel momento dos golpes quedos, apresurados, se escucharon cercanos a ella. De un salto se puso en pie, recuperando rápidamente el sosiego, y se mantuvo a la escucha. Otros dos golpes apresurados, más fuertes que los primeros; después un golpe ligero en el umbral de la puerta abierta a las sombras de la noche. Bianca miró. Había entrado una sombra, una figura humana. La joven señora lanzó un grito: “¡Emilio!”, dijo ella. Pero era su marido.

Él se adelantó enrojecido, con pasos inciertos y los brazos extendidos, y con una expresión en los ojos de igual contradicción de incomodidad y ardor. Bianca, petrificada, no se movía.

“¡Me esperabas bien!”, dijo él suplicante mientras se detenía.

Fue como un relámpago. Bianca se echó a reír pensando en cómo Torranza había planeado esto y respondió: “Sí”. Y enlazó sus brazos en el cuello de su marido con un ímpetu tan repentino que el pobre joven, entre la felicidad y la incompreensión, perdió la cabeza. No sabía sino repetir entre beso y beso: “perdón, perdón”. Pero ella ni siquiera lo escuchaba y lloraba, lloraba, sintiendo una tierna gratitud hacia su pobre amigo, un gran consuelo por estar en el sitio en que Dios, finalmente, le había dado en el mundo, con ese corazón quizás débil, quizás no en grado de comprenderla, pero bueno y fiel.

“Estar aquí con la puerta abierta”, susurró el joven acariciándola, “¡con este aire húmedo, con el dolor de cabeza que tienes! ¡No es esto lo que quiero!”.

Ella pasó rápidamente del llanto a la risa, y rio, rio sobre su pecho, rio deliciosamente sintiendo que volvía esa loca alegría del viaje de su luna de miel. ¡Pobre querido Emilio, creer que aquel ligero dolor de cabeza de dos meses antes aún le duraba! Él se quedó un momento perplejo y a continuación rio también él con todo su corazón.

“Escucha”, dijo ella al cabo de un momento poniéndose seria: “ahora, explicame bien todo”.

Su marido pareció sorprenderse.

“¡Pero si ya lo sabes!”, respondió.

“Lo sé, pero me gustaría escucharlo de tu boca. Ven aquí, cuenta”.

Caminaron arriba y abajo por la sala, estrechándose la cintura con un brazo y hablando en voz baja.

Él tenía prisa, quería decirlo todo en dos palabras, decir que Torranza le había escrito para que fuera y para que lo hiciera ya. Pero ella no lo entendía así. ¿Tenía consigo la carta de Torranza? No. ¿Cuándo le había llegado? Esta misma mañana antes del mediodía. ¿Y qué decía exactamente? Decía más o menos: la noche del día en que recibas esta carta, encuéntrate entre las diez y las diez y media en Monte San Donà. Si vez luces en la sala del piano, si escuchas tocar y si la puerta está abierta, entra, que Bianca te espera y está dispuesta a volver contigo. ¿En qué fecha estaba datada la carta? ¿También la fecha? Él ya no quiso responder ni escuchar; su alegría, su pasión, tenían el derecho, a partir de ahora, a interponerse por delante de todo. Estrechó a Bianca entre sus brazos y se hundió en su cuello

con tal ímpetu de ternura que también ella se quedó sin palabras. Pero, imprevistamente, un ligero sonido la agitó.

“¡Calla!”, dijo ella alzando el rostro. Colocó las manos en el pecho de su marido y miró hacia el lugar desde donde había proveniendo el sonido.

En el atril del piano, la romanza *Ultimo pensiero poetico* se había cerrado sobre el fragmento que Bianca, poco antes, había mantenido abierto; el retrato de Ermes Torranza ya no se veía. A su amiga le pareció que aquella era la señal prometida, el último adiós del poeta, el cual, completada su propia obra, se despedía silenciosamente diluyéndose en la sombra, o por las condiciones misteriosas de su existencia superior o tal vez por efecto de un melancólico sentimiento perfectamente comprensible.

“¿Qué ha sido eso?”, preguntó Emilio. “¿Qué tienes que suspiras?”

Bianca volvió a inclinar su rostro sobre su pecho: “Nada”, dijo ella.

**Traducción de María Natalia Trujillo Rodríguez**

## Fedele (relato)

---

Antonio Fogazzaro

Escritor, Italia

Texto traducido publicado el 15/07/2016



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License



“Se lo como, señor Fogazzaro”, dijo aquella tarde inolvidable del uno de agosto de 1884 el general Trèzel cogiéndome uno de mis pobres peones. “¡Tenga cuidado!”

“A las damas”, le respondió por mí la señorita Prina tocándome el brazo con la pluma. “¡Adelante! ¡Dicte! ‘Cuando te veo siento un cierto nosequé’, ¿y luego?”

“Perdone general”, dije yo tras mover un peón cualquiera. “Y digo que no lo siento, y digo que no lo tienes”.

“¡Haz el favor, Filippo!”, dijo la señorita a su hermano, quien buscaba inútilmente en el piano el motivo del *Aria di Chiesa* de Stradella.

Seguí dictando la vieja cancioncilla que le gustaba tanto a la sociedad milanese, muy inteligente, muy distinguida, del Hôtel Brocco:

*Se me cierran los dientes  
cuando te quiero hablar  
Y digo: es una desgracia...*

En este momento me falló la memoria. La señorita Prina, las otras amables señoras y un par de jovencuelos deseosos de usar la graciosa estrofito para sus fines particulares, se desesperaban. El verso no llegó, y yo solo pude repetir para la damisela con el acento más sentimental que supe:

*Se me cierran los dientes  
cuando te quiero hablar*

“Es una desgracia”, comentó sonriendo doña Luisa Trèzel con su finura habitual, benévola e irónica a la vez. “Quién sabe”, añadió en voz baja, “si el señor Fogazzaro no puede conseguir el versito de su querida Fedele”.

Todos se rieron y yo me molesté. Me puse de nuevo a jugar con atención; después, como Filippo no lograba sacar nada, me levanté, le señalé con la mano derecha las primeras notas del *Aria di Chiesa*.

“Se la como, señor Fogazzaro”, dijo el general, el cual no había apartado en ningún momento los ojos del tablero salvo para mirar de refilón, alguna que otra vez, el piano y al pianista. Su mujer me preguntó si me había enfadado con ella. No estaba enfadado, pero me molestaban las alusiones a aquella persona que doña Luisa llamaba ‘su querida Fedele’. Era una joven señora que había llegado tres días antes a S. Bernardino, sola. Nadie la conocía. Saludaba con mucha amabilidad, pero no hablaba nunca con nadie. La gente del hotel afirmaba que era veneciana. En la tarjeta que allí tienen por costumbre anudar a las servilletas para que los forasteros escriban su nombre, ella había escrito con una caligrafía para nada inglesa, para nada elegante: SEÑORA FEDELE.

Era rubia; no era alta, sino más bien delgada; bastante guapita, pero más delicada y encantadora que guapa. Lo confieso, no podría decir con certeza el color de sus ojos; puede que tuvieran el color cambiante del mar junto al que había nacido. Llevaba siempre el mismo vestido gris, el mismo tocado de piel gris, los mismos guantes negros. Salía tarde para dar algún paseo solitario; en la fuente no se dejaba ver nunca. Por la noche bajaba al

café a las nueve. Si había música, se quedaba más rato en su rincón oscuro, lejos del piano; si no, se tomaba el café y desaparecía.

Se hacían infinitos comentarios sobre su origen, sobre su comportamiento misterioso, sobre el nombre 'Fedele' que servía incluso al general Trèzel para creerse ingenioso. Una vez, en el corrillo habitual de la entrada, me tocó defenderla de las señoras, que me parecían demasiado maliciosas. Ella pasó en ese momento por casualidad subiendo de la calzada. Tenía la cara encendida, pero no miró hacia nuestro lado. Aunque sí me miró ese mismo día, cuando pasó cerca de mí en el comedor, con una mirada que mis amigos consideraron de gratitud. Yo no la habría tenido en cuenta para que no me dieran la tabarra.

“¿Qué habrá pasado para que esta noche haya venido tan temprano?”, dijo lentamente Filippo, quien gustosamente le habría dedicado sus chapuzas musicales.

Efectivamente, la señora Fedele estaba ya en su rincón y en ese momento daban las ocho.

“Estará esperando el concierto”, dijo la señora Prina.

Nos habían anunciado para aquella noche el concierto de un pianista ciego.

Un señor que estaba de pie junto a mí mientras veía jugar al billar nos dijo que el concertista había pedido disculpas por una indisposición de su acompañante.

En ese momento alguien dijo en la puerta del café:

“Nieva”.

Las señoras se levantaron alborotadas, los jugadores de billar tiraron los tacos, y los jugadores de naipes, las cartas. Incluso el general Trèzel dio una tregua a mis peones. Todos se lanzaron a la sala y de allí a la entrada. No es tan fácil ver nevar en agosto.

A mí, antiguo parroquiano de aquellos Alpes, me había pasado más veces. Me levanté tranquilamente y me acerqué a una ventana.

Era un espectáculo fantástico, una magnífica fiesta nocturna que el viento del norte y la nieve ofrecían a la luna. Esta surgía sobre mil puntas de abetos, entre dos montañas enormes, en el cielo sereno. Un momento la veía clara, un momento después un torbellino de humo plateado la escondía en su propia luz. Porque no se podía decir con propiedad que estuviera nevando. Era tan solo nieve de las cimas arrastrada por la tormenta. Entre un torbellino y otro se veían todas las crestas blancas que humeaban en el cielo azul.

“Perdone, señor Fogazzaro”, me dijo en veneciano una voz temblorosa. “¿No hay concierto esta noche?”

Me giré sorprendido.

“Perdone la libertad”, volvió a decir la señora Fedele. “Sé que somos casi conciudadanos”.

Lo cierto es que no me había sorprendido tanto por su pregunta inesperada como por la conmoción, extraña, profunda, que sentía en su voz ante una pregunta tan vulgar. Pero también el querido dialecto, usado así a la primera, y el hecho de llamarme por el nombre, me habían acercado con violencia a la misteriosa señora; con una violencia buscada por ella quién sabe por qué.

“¡Imagínese!”, le respondí. “No creo que haya concierto. He oído que el acompañante del ciego está enfermo y que este ha pedido disculpas”.

“¿Y se irá, quizá? ¿Ya no tocará?”

Los bellos ojos me parecieron de repente más grandes, la voz más temblorosa.

“No lo sé con certeza”, respondí. Luego creí que debía añadir por educación: “¿A usted le gusta la música?”

Ella no respondía, miraba fuera, hacia la tormenta, hacia el brillo de la luna y la nieve. Pasado algún momento me volvió a preguntar:

“¿El acompañante, ha dicho usted?”

“Un señor, hace un momento, decía ‘el acompañante’; pero ahora, reflexionando, creo que se ha equivocado. Creo que es una acompañante, una señorita”.

Ella apoyó la frente en el cristal, como para ver mejor, de hecho, para no dejarse ver la cara por mí; y volvió a empezar a hablar con una voz aún más baja, más rota por la emoción.

“Estoy aquí sin amigos” dijo ella, “sin nadie, y puede que necesite un alma buena. ¿Ahora pensará mal de mí used? No, sépalo, no piense mal. Sé que usted no me juzga como los demás. Y además me han dicho que tiene familia. ¡Es por eso!”

¡Hablaba muy pesarosa!

“Esté tranquila, señora” respondí. “Si puedo hacer algo...”

En ese momento la gente volvía corriendo, exclamando, contenta y aterida por el espectáculo de la nieve, mientras el general me buscaba con la mirada para acabar la partida. Nos separamos rápidamente. Justo después, el dueño del hotel hizo públicas las disculpas del concertista, el señor Zuane, impedido por una indisposición de su hija, la cual tenía que acompañarlo también al piano. El mismo señor Brocco nos informó luego de las tristes condiciones de este pobre hombre y que sin ese concierto no sabría cómo pagar el precio del pequeño hotel donde se alojaba. Las señoras, apiadándose, me pidieron que fuera a buscarlo. Un hábil alumno del Conservatorio de Milán se ofreció para tocar con él.

Salimos enseguida, el jovetuelo y yo, llenos de fervor. El ciego señor Zuane nos acogió con digna gratitud y una grave educación de rey exiliado, hablando un italiano lánguido que se hundía por instantes en la laxitud de mi dialecto natal. Era al mismo tiempo divertido y triste oírle discurrir con tanta solemnidad, acompañando las palabras con el gesto amplio e interrumpiéndose con perplejidad cuando daba con la mano en el sombrero nevado que mi compañero le había puesto delante en la mesa inconscientemente. Oíamos a la señorita Zuane que tosía en la habitación de al lado, abierta, de la que entraba una luz totalmente superflua para el señor Zuane y totalmente insuficiente para nosotros. La señorita nos pidió, en la misma lengua suave del padre, que fuésemos a coger la lámpara. Su voz me impresionó; cuando la vi después en la cama pensé que estaba viendo los cabellos rubios y el rostro delicado de la señora Fedele.

“Le encomiendo a papá, señor”, me dijo. “¡Sé que ustedes son muy buenos!”

Luego levantó la cabeza de la almohada y me indicó que me acercase a ella.

“Perdóneme, por favor”, me susurró ansiosa. “¿Conoce usted aquí a una señorita veneciana rubia, que se parece a mí?”

“Sí, la señora Fedele”.

“Por favor, no deje que hable con papá, ¡se lo suplico a toda costa! Dígaselo de mi parte. De parte de Lisetta, dígaselo. ¡Ahora no, ahora no, por favor!”

No me explicó nada más. Mientras me marchaba con el señor Zuane, intentaba en vano, dentro de mí, adentrarme en el misterio de dolor que había percibido momentos antes en las palabras de la señora Fedele y después en las de la señorita Lisetta; y me pesaba mucho haberme dejado inmiscuido.

No vi bien la cara del señor Zuane hasta que llegamos al hotel Brocco, delante de las velas del piano, cuando esperaba, de pie, a que abrieran el instrumento, a que le quitaran de encima las montañas de partituras y se colocaran los taburetes. Era una persona altísima, estaba inmóvil y erecto como la estatua de un emperador antiguo, mientras elevaba por encima de todos nosotros la cara más marmórea y trágica que haya visto jamás. Era una cara de color de la cera, sin un pelo, desde la nariz escultural, desde la frente imperiosa, llena hasta el alma, sobre unos ojos siniestramente cerrados, llena como de una mirada arcana que se expandiera bajo ella buscando la salida.

No había mucha gente porque la sociedad del Hôtel Ravizza no se había atrevido a enfrentarse al viento y a la nieve. La señora Fedele estaba allí, en su rincón favorito. Miraba al ciego, pero no parecía que quisiera acercársele.

En los breves instantes de mi visita a Zuane y del camino al hotel, le había oído hablar de su arte con la devoción sincera, profunda, de un fanático. Él era, sin embargo, un artista bastante mediocre. Tenía más fuerza y precisión que expresión, y además mostraba, en la elección de las piezas, un gusto muy dudoso. El público, afectado por su desgracia, aplaudió la primera y la segunda pieza, aplaudió aún más la tercera, una fantasía a cuatro manos en la que el alumno del conservatorio se hizo valer, con excusa caridad, por parte del pobre ciego.

Pero el programa era excesivamente largo. Bastante gente salió a ver el cielo o a jugar en el saloncito junto al café. Los pocos que quedaban charlaban. Durante la quinta o la sexta pieza, no me acuerdo bien, la señora Fedele se levantó y vino donde estaba yo, junto al piano, en el vano de la ventana. Miraba muy pálida a los que salían, miraba a los que conversaban, con miradas, no diría de desdén, sino más bien de tristeza amarga. Yo temía que, una vez acabada la pieza, ella quisiera entablar conversación con Zuane. Todavía retumbaban en mis oídos los ruegos de la señorita enferma, ese jadeante ‘¡Se lo suplico!’.

Me agaché y le dije:

“La señorita Lisetta le ruega que no hable con él ahora”.

Ella se sobresaltó y me interrogó con una mirada atónita e desconfiada. “No sé nada”, respondí. “Ella me ha dicho eso; no sé nada más”.

“No hablaré”, dijo en voz baja, rápidamente. “Pero usted me prometió su apoyo a mí antes que a Lisetta, ¿lo recuerda?”

En ese momento Zuane acabó su ardua pieza. Preguntó si a alguno de los señores presentes le complacería recoger las dádivas de los presentes. Yo estaba a punto de presentarme cuando la señora Fedele me retuvo y me pidió avisar a Zuane de que una señorita le ofrecía cerrar su concierto con una pieza vocal; y que sería mejor salir luego con el plato. Yo dudé, pero el chaval Prina, que estaba comiéndosela con los ojos, cogió al vuelo sus palabras y se apresuró a hacer pública la propuesta, la cual Zuane acogió con su solemnidad habitual, olfateando el aire mientras hablaba, aquí y allí, como si quisiera descubrir dónde estaba la amable mujer.

La señora Fedele me susurró al oído:

“¿Me acompaña en el *Aria di Chiesa*? Le he escuchado tocarla esta tarde”.

Me excusé con buenas razones. Ella prefirió entonces no pedírselo a otros y tocarla ella sola. Mientras se quitaba los guantes hice que el señor Zuane se levantara y lo llevé, a propósito, a sentarse lejos del piano.

Entre tanto la gente, llamada su atención como por arte de magia, volvía a entrar en el café para escuchar a la guapa veneciana. Zuane se vio de pronto en medio de un grupo de personas.

La señora se sentó al piano. Yo estaba de pie cerca de ella, podía ver el ligero temblor de sus manos, la inquietud de sus labios. Me agaché para decirle al oído que podía haberle pedido al alumno del conservatorio que la acompañara. Dijo que no con la cabeza nerviosamente y empezó enseguida, con seguridad, el prelude. Antes de acabarlo me lanzó una mirada como para decirme “¿Le gusta?”; como para mostrarme su rostro pálido, pero decidido.

Me gustaría poder expresar la tímida dulzura dolorida de su canto cuando empezó a cantar en voz baja:

*Piedad, Señor,  
De mí que sufro.*

Miré sin querer a los Prina y a los Trèzel, cuyos murmullos y sonrisas irónicas había notado. Ya no sonreían. Mis ojos, regresando lentamente al piano, encontraron por casualidad el rostro del ciego mientras la dulce voz subía con un estremecimiento de pasión en las palabras:

*Si te alcanza mi ruego  
Que no me castigue tu dureza.*

Zuane dirigía el rostro ceñudo hacia la música, escuchando con la boca medio abierta. A un cierto punto vi que se doblaba hacia la derecha, que susurraba algo a un vecino que le respondió mirando hacia la señora Fedele, como si le hablara de ella. Ella cantaba en ese momento con un ansia desgarradora en la voz:

*Ah, que no suceda nunca que en el infierno  
Yo esté castigada al fuego eterno.*

Zuane se levantó con una cara espantosa, movió los brazos hacia la parte contraria al piano, como para abrirse camino entre la gente. Todo el público se giró hacia él, con un silencio tan autoritario que él paró inmediatamente y se volvió a sentar. La señora Fedele se lió en el acompañamiento, se perdió en la entonación, se tapó la cara con las manos.

“¡Ánimo!”, le dije en voz baja. “¡Vamos!”

“No puedo, no puedo”, respondió ella sin quitarse las manos de la cara. “No estoy bien, pida perdón en mi nombre”.

Dije en voz alta que la señora se sentía mal y que no podía continuar. Hubo un momento de agitación entre los vecinos de Zuane y otros que también sospechaban que había una relación oculta entre el acto del ciego y la turbación de ella. Pero luego uno, dos, cuatro, batieron las palmas, estalló un aplauso por toda la sala. Muchas señoras se acercaron a la señora Fedele, le ofrecieron su ayuda, insitieron en que se tomara un refresco, en que se retirara. Rechazó las dos cosas dando las gracias humildemente, pero más con los ojos y el movimiento de la cabeza que con la voz. La voz parecía rota, apagada. Se levantó del piano, se sentó en el vano de la ventana.

Quise estar cerca de ella y le pedí a Prina que recogiera las dádivas. Las monedas llovían en el plato. Zuane giraba la cabeza a la derecha y a la izquierda siguiendo el sonido de la plata. Parecía impaciente por hacer o decir algo.

La señora Fedele seguía con ojos absortos cada uno de sus movimientos. Prina se acercó a ella indeciso, dudando si debía dirigirse también a ella o no. Ella le indicó con la cabeza que fuera y, quitándose un anillo, lo puso en el plato.

“Doy las gracias a estos amables señores”, dijo Zuane cuando le acercaron las dádivas, “doy las gracias a estos amables señores y ruego que el dinero sea dado a los enfermos de cólera de Marsella”.

Las últimas palabras las profirió con una repentina energía de voz, con un fruncimiento feroz de cejas, con un gran movimiento de ambos brazos.

La señora Fedele no dio muestras ni de sorpresa ni de enfado. Miraba en todo momento hacia él, a esa cara marmórea, esos ojos apagados.

“Le han dado también un anillo, señor Zuane”, dijo Prina.

El ciego alargó un brazo, tanteó las monedas del plato, cogió el anillo, lo palpó con los diez dedos levantando la frente.

“No acepto este anillo”, dijo él. “Le será devuelto a persona que lo ha dado. Supongo”, añadió con una voz casi iracunda, “que todavía estará presente”.

Nadie respiró. Zuane repitió la pregunta. Entonces la señora Fedele señaló a Prina que respondiera que no, como de hecho hizo inmediatamente.

“Ruego a los señores que me han acompañado que devuelvan el anillo mañana por la mañana”, dijo el ciego. “Entre tanto es mi deber expresar mi gratitud a estos señores”.

Se hizo llevar hasta el piano y empezó a bombardearlo con su pieza de agradecimiento, haciendo huir a la gente, que se fue a pasear y a comentar lo sucedido a la sala de al lado. La señora Fedele, el alumno del conservatorio, el joven Prina y yo estábamos solos junto al piano.

“Siento que la sala está vacía”, dijo Zuane parando de tocar. “¿Hay alguien cerca de mí...?”

“Sí, sí”, respondí.

“Ah, ese señor véneto”, dijo él. “He sido poco amable esta tarde y al menos a usted le debo una explicación”.

Estaba en un apuro y protesté, porque no quería ninguna explicación, pero insistió y la señora me rogó, en silencio, juntando las manos, con un gesto desesperado, que lo dejara hablar. Miré sin querer a los otros que lo entendieron y lentamente, de mala gana, se fueron.

“No podía coger el dinero que ella ha coseguido, entiéndalo”, dijo Zuane: “Es mi sobrina, la he criado yo, la he educado yo. ¡Algo horrible! Me traicionó”.

Yo sufría inexplicablemente, me parecía que yo mismo era un traidor permitiendo que él hablara así delante de ella, pero ella lo quería. Había girado la cara hacia las ventanas en ese momento. Quien nos viera desde la otra sala podría creer que estaba mirando la luna y la tormenta. Dios, ¿por qué se obstinaba en estar allí? Le toqué ligeramente el hombro. Ella adivinó mis intenciones, negó con la cabeza, con la misma energía muda de antes.

Zuane se calló un instante, quizá esperando una pregunta. Luego retomó el discurso:

“Ese anillo era muy valioso para mí hace tiempo; ¡ahora no, ahora no!”

Le interrumpí y me ofrecí a acompañarlo a casa, donde la señorita Lisetta estaría quizá angustiada. “Puede hablarme por el camino, si quiere”.

“Sí, sí”, respondió sin moverse, “pero el resto se cuenta rápido. Todas las miserias que se puedan sufrir en la tierra las sufrí yo durante doce años para que esta criatura fuese artista. Ella lo había prometido desde niña, primero a Dios y luego a la Virgen –¡todo artista es creyente, señor!– Y ella lo lograba. ¡Una gran artista! Yo me moría de hambre y de consuelo, señor. Ahora bien, viene un joven, un rico, uno que no sabe lo que es el arte, uno que dice: me caso contigo, pero sin ceremonias, sin grandezas, sin glorias. Y entonces se olvida Dios, se olvida la Virgen, se olvida todo, señor mío, se rompe el corazón de este viejo. No es suficiente”.

“En fin, señor Zuane”, exclamé sin poder aguantar, “es tarde, vamos”.

“No es suficiente”, siguió él mientras se levantaba. “El marido muere, porque ahí arriba, entiéndalo, hay justicia”.

La pobre señora, abrumada, juntó las manos.

“¡Dios, esto no!”, dijo ella.

No podría contar bien lo que sucedió en ese momento. Quizá nadie podría. Sé que Zuane gritó, que acudió gente, que hubo una refriega, que se llevaron fuera al ciego, que la señora Fedele me rogó que la acompañara fuera enseguida, al aire, a la soledad.

La tormenta había amainado, pero el frío era punzante. La cima del Piz Vogel humeaba aún con la nieve. Nos pusimos en camino en silencio hacia la otra parte, hacia la luna y el horizonte bajo, amplio, todo dentado, entre dos grandes montañas plateadas, de puntas negras de abetos. Por esa parte desde la casa del ingeniero C. hacía menos frío; mi compañera aminoró el paso.

“Perdóneme”, dijo ella, “si le causo tantas molestias. Es la primera y la última vez, sépalo. No me verá nunca más. Mañana espero que tenga la gentileza de hacer aún algo por mí y luego ya no oírás nunca más ni mi nombre. Nunca más. Fedele es mi nombre de pila. No puedo ser otra cosa que fiel”.

En estas últimas palabras su voz bajó, casi se apagó, como si tuviese algún sentido triste escondido. Vi que le brillaban los ojos de lágrimas. ‘No me verá más, no ya no oírás más mi nombre’. ¿Por qué decía eso? ¿Qué quería hacer? Se me hacía un nudo en el estómago. Debía de sufrir mucho, pobre alma delicada, ¡y me parecía tan pura! Con ese rostro, con esa voz, con ese insólito nombre tierno, me parecía una de esas criaturas que se aman en sueños.

“Él me puso el nombre, Fedele”, dijo ella.

“Ha entendido usted bien que es mi padre, ¿no es así? Pobrecillo, no lo quería decir. La vergüenza le parecía demasiado grande. No digo que no yo no tenga culpa, ¿sabe? Es verdad que había hecho la promesa a Dios y a la Virgen. Pobre papá, quizá había confiado demasiado en las promesas de una niña; quizá el Señor no hizo tanto. Pero no quiero juzgarlo, pobre papá. Es nuestra desgracia, de todos, que tenga un sentimieto así. Yo no tengo ninguna amagura por él. Es solo que no he podido...”

No pudo aguantar el recuerdo de las duras palabras que la habían herido. Le faltó la voz.

“Ha sido demasiado amarga”, añadió después de pasar un instante suspirando. “Demasiado amarga, porque él, querido, apreciaba, a pesar de todo, a mi papá y lo que hice para volver con mi papá me lo enseñó él desde el paraíso. Simplemente no quería que fuera al teatro. Papá creía que después de la desgracia haría lo que él quería, pero no era posible de ningún modo; es necesario que haga más caso que nunca a mi querido marido. Y ahora ya

he perdido toda esperanza de que papá haga las paces. Ni siquiera el anillo de la pobre mamá ha servido para nada. Me lo esperaba, ¿sabe?, pero quería intentarlo una última vez. Y ahora querría pedirle que mañana hable con Lisetta”.

Le dije que estaba a su disposición para cualquier cosa.

“Antes de nada, dele las gracias a Listella”, dijo ella. “Ha hecho todo lo que podía, pobrecilla, para ayudarme. Dígale que no le escribo porque no puedo y que no sé si le volveré a escribir; pero que todas mis cosas son tuyas y que los documentos y el dinero están en Milán en manos del abogado Benvenuti, en la calle S. Andrea, 23. ¿Quiere tomar nota?”

Apunté en mi cartera, a la luz de la luna, el nombre y la dirección. El corazón me latía con fuerza, sentía que escribía algo siniestro, el final, casi, de una existencia, el final de aquella criatura dulce, hermosa, tan joven, tan amorosa, tan apacible, a pesar de la furia fanática que la estaba matando.

“Ya está”, dije guardando la cartera.

Habíamos llegado a aquella verja donde se separa el sendero del lago del camino principal.

“Me gustaría ir al lago”, dijo ella tranquilamente como si todo hubiera acabado ya en paz; y nombró un librito mío en el que se habla de este lago alpino. La idea de ir al lago a esa hora después de aquellos discursos me afectó tanto que me opuse con un espanto demasiado obvio. Fedele sonrió un poco. “Entonces volvamos”, dijo ella; y tras pocos pasos en silencio se puso a cantar en voz baja:

*Ah, que no suceda nunca que en el infierno  
Yo esté castigada al fuego eterno.*

Volvía a estar seguro. Solo me dolía el haber podido atribuirle por un momento esa horrible idea de haberme traicionado. Quería preguntarle qué tenía intención de hacer, y no me atrevía. Ella ya no hablaba. Cuando hubimos pasado la casa C. me dijo que quería que supiera su nombre, que su marido se llamaba Vida y que ella lo había mantenido en secreto, para que su padre, si lo escuchaba por casualidad, no huyera de S. Bernardino.

Llegamos al pueblo desierto, todo blanco de luna. Al poner el pie en los escalones del Hôtel Brocco cogí fuerza y empecé:

“¿Entonces usted se va?”

“Mañana por la mañana”

“¿Y puedo saber...?”

Fedele dudó.

“Se lo diré”, respondió en voz baja, “no se lo diga a mi hermana, ¡prométamelo! Voy a Marsella”.

La miré, le di la mano sin poder hablar. Ella me dio la suya.

“Se que me moriré”, añadió, “pero de todas formas me haré monja”.

Nos pareció escuchar que hablaban en el hotel.



“Mañana”, dijo ella rápido, “no venga ni siquiera a despedirme cuando me marche. Sus amigos son demasiado maliciosos, me criticarían por la familiaridad que me he permitido esta noche. No cuente nada, por favor. ‘El que diga lo que es nuestro asunto, de nuestros venecianos’”.

Le apreté la mano con fuerza, con las dos mías. Fue nuestro mudo adiós.

“Entonces”, me dijo al día siguiente por la mañana en la fuente la señorita Prina toda chispeante de ironía, “¿le habrán encontrado bien el verso ayer por la noche?”

“¿Qué verso?”, dije yo.

“¡Querido!”, exclamó la señorita; y se puso a declamar con un énfasis sarcástico:

*Se me cierran los dientes  
cuando te quiero hablar  
Y digo: es una desgracia...*

Sí, me habían encontrado el verso. ‘Y digo: lo que es asunto mío’. Pero me callé, desdeñaba concederle a las mofas de esa otra señorita que era me era totalmente indiferente las últimas palabras de Fedele.

**Traducción de Berta Gonzalez Saavedra**