

**Carlo Celli. *Gillo Pontecorvo: From Resistance to Terrorism*. Lanham (MD): Scarecrow Press, 2005. Pp. 139.**

Il presente volume è la prima monografia in lingua inglese dedicata a Gillo Pontecorvo e, come tale, rappresenta senza dubbio un'aggiunta gradita ad un panorama di studi che avrebbe sicuramente bisogno di concedere maggior spazio a questo 'maestro' troppo spesso sottovalutato del cinema italiano purtroppo scomparso nel 2006. Leggendo il titolo, le nostre aspettative di lettori potrebbero poi indurci a considerare *Gillo Pontecorvo: From Resistance to Terrorism* anche come un utile strumento per aiutarci a gettare nuova luce sui risvolti artistico-politici legati ad un tema come il terrorismo, quanto mai di drammatica attualità. Il libro di Carlo Celli, però, risponde solo in parte a queste attese. Questo testo, infatti, costituisce certamente un meritorio e prezioso aiuto per avvicinarsi allo studio di Pontecorvo, ma brilla soprattutto per l'eccellente lavoro nel ricostruire biografia e filmografia del regista, più che per un'analisi approfondita delle pellicole trattate.

Alla breve prefazione, in cui Celli introduce il lettore al mondo ed alla filmografia di Pontecorvo, segue una ancor più breve sezione di ringraziamenti ed una introduzione, in cui l'autore riassume i temi di cui si occuperà in maggiore dettaglio nei capitoli successivi (che affrontano cronologicamente la vita e le opere del regista). Celli sottolinea che "the importance of the Resistance experience in Pontecorvo's work cannot be underestimated" (XVI), e si sofferma sull'importanza dell'esperienza acquisita dal regista subito dopo la guerra, come collaboratore di Aldo Vergano nel 1946 (in qualità di assistente alla regia ma, anche, di attore per *Il sole sorge ancora* – *Outcry* in inglese). Celli – oltre a menzionare il fatto che in questa occasione a Pontecorvo è dato di lavorare al fianco di altri registi emergenti, come Carlo Lizzani e Giuseppe De Santis – pone in rilievo la nascita e lo sviluppo di una sorta di 'debito creativo' pontecorviano nei confronti dell'estetica neorealista, un'influenza che "can be seen in his adoption, in his later feature films, of a documentary style, progressively tinged narratives, on-location shooting, and above all the casting of nonprofessional actors" (XVII). Dopo aver discusso l'importanza della collaborazione artistica con Ver-

gano (che verrà trattata ulteriormente nel Cap. I), Celli ricorda il successivo lavoro di Pontecorvo come giornalista in Francia, per poi soffermarsi sulle prime esperienze come regista di documentari, in cui emerge l'influenza artistica del neorealismo ma anche delle tecniche di montaggio e dello stile del cinema sovietico (si pensi a Dovzhenko, ad Eisenstein e ad Ekk). In seguito, l'autore continua nella sua panoramica introduttiva sulla vita e la filmografia di Pontecorvo spaziando dagli esordi nel lungometraggio per giungere fino a tempi più recenti, in cui l'attività artistica del regista "was largely limited to the making of television commercials or short documentaries for Italian industries" (XXVIII).

Nel primo degli otto capitoli che seguono, Celli ribadisce quanto il già citato film di Vergano abbia influito sulla successiva decisione di Pontecorvo di mettersi dietro la macchina da presa (ben più, a detta dell'autore, del rosselliniano Paisà, spesso citato invece dallo stesso Pontecorvo in varie interviste). Celli sottolinea inoltre come anche il costante tentativo pontecorviano di presentare sempre "i due lati della medaglia" di una storia, sia legato proprio a questa cruciale esperienza, affermando che questa procedura "has much in common with the plot mechanism in Vergano's *Outcry*" (7) e concludendo che "another key element in Vergano's film later repeated by Pontecorvo is political self-sacrifice and suicide" (9). Nel secondo capitolo, Celli affronta l'influenza della tradizione neorealista e del cinema sovietico sui documentari realizzati da Pontecorvo tra il 1953 ed il 1956. In particolare, l'autore pone l'accento su un processo evolutivo che spinge il regista ad affrancarsi dal tono propagandistico che caratterizza soprattutto il suo primo documentario, *La missione Timiriachev* – realizzato nel 1953 e segnato da "heroic voice-overs, martial music, and images of red, hammer-and-sickled flags waving in the wind" (19) – per giungere ad una più matura "adherence to the powerful imagery and narrative simplicity of Italian neorealism" (19). Celli non manca di ricordare come l'uso di strumenti come la voice-over ritorni poi anche nei lungometraggi, al pari di quell'inizio della narrazione tipicamente pontecorviano, che spesso dà l'impressione di trovarsi ancora di fronte ad un documentario. In questa sezione, infatti, viene più volte ribadito come siano queste cruciali esperienze con il genere del documentario a far

si che Pontecorvo arrivi a padroneggiare certi aspetti (come, ad esempio, il ritmo narrativo) che caratterizzeranno poi le sue opere più mature. Nel terzo capitolo, Celli si occupa invece di *Giovanna* – un cortometraggio di trentasei minuti inserito nel film a episodi di Joris Ivens *Die Winderose/Rose of the Winds* (1956) in cui, ancora una volta, viene affrontata la tensione tra esigenze individuali e collettive – e di *La grande strada azzurra* (1957), il primo lungometraggio del regista. Basato su un racconto di Franco Solinas, questo film segna l'ingresso di Pontecorvo nell'industria dell'intrattenimento cinematografico, ma anche le prime scaramucce con produttori che lo costringono ad utilizzare attori professionisti (o meglio, star, del calibro di Yves Montand ed Alida Valli) e ad accettare “stylistic concessions that meant a break with the neorealist style” (25) – concessioni tra cui spicca, ovviamente, l'abbandono del bianco e nero a favore del colore. Nel capitolo quattro Celli parla di *Kapò* (1960), sottolineando i debiti nei confronti dell'esperienza documentaria di Pontecorvo – soffermandosi, in particolare, sulla scelta di ri-creare una visualità neorealista tramite l'uso di una pellicola volutamente imperfetta e granulosa (ottenuta grazie alla tecnica del ‘controtipare’) – e l'importanza, anche internazionale, ottenuta da una pellicola che “laid the path for future directors and producers to approach the Holocaust through stories with an individual perspective” (34). Il quinto capitolo è dedicato a quello che è unanimemente considerato il capolavoro di Pontecorvo: *La battaglia di Algeri* (1966). Dopo essersi soffermato brevemente sulla relazione tra questa pellicola ed il filone del ‘film politico’ (in voga in Italia a partire dall'inizio della decade), Celli pone l'accento su alcuni aspetti legati alla produzione del film, per concentrarsi poi sulla sua realizzazione. Citando ancora una volta l'uso della tecnica del ‘controtipare’ (qui ancor più estrema, al punto da dare all'opera un tono quasi da cinegiornale) e parlando brevemente della religiosità implicita di alcune scene – arrivando ad affermare che “the film is pregnant with religious imagery at key points in the narrative” (57) – Celli conclude che “if *The Battle of Algiers* has flaws in its historical re-creation, what it does brilliantly is re-create the vibrancy of the Italian neorealist documentary style” (63).

Nel sesto capitolo, il volume affronta *Queimada* (1969), un

film proposto dal produttore italiano Grimaldi a finanziatori esteri come veicolo per la star Marlon Brando, ma che finirà con l'essere "a professional setback for Brando and particularly for Pontecorvo, whose creative career never recovered" (75). Celli, infatti, ricorda che "American producers were convinced by Grimaldi that Pontecorvo would produce a film like Leone's Italian spaghetti westerns, which were profitable in the late 1960s. Yet true to his nature, Pontecorvo wanted to make a film according to his political and artistic vision" (71). In questa sfortunata pellicola assistiamo così allo scontro tra due modi di intendere il cinema, quello del regista italiano (fedele al modello neorealista che prevedeva e, anzi, incoraggiava l'improvvisazione) e quello di Brando, influenzato dai rigidi metodi dell'Actor's Studio (75). Celli conclude ribadendo la necessità di restituire la meritata considerazione ad un film ibrido come *Queimada* da molti, forse proprio a causa di questa ibridità, ingiustamente sottovalutato. Il settimo capitolo è dedicato a *Ogro* (1979), una pellicola realizzata ben dieci anni dopo la precedente, in cui Pontecorvo affronta ancora una volta "issues about the legitimacy of violence that had remained unresolved in his work since *La battaglia di Algeri*" (90). Il giudizio di Celli su questo film è negativo come, del resto, quello della maggior parte degli addetti ai lavori che criticano questo "instant movie" sul terrorismo per il suo essere un'opera scolastica, priva dell'auspicata ed auspicabile profondità di analisi. La decisione di raccontare la storia di un gruppo di terroristi dell'ETA è infelice, dato che il film "communicates little sense of Basque identity" (98) e – sebbene il regista attenui "his earlier ideological certainty about the legitimacy of armed struggle" (100) – *Ogro* finisce purtroppo con l'assumere "the staged predictability of Hollywood films about Allied actions behind enemy lines during World War II, without adequate characterizations to rationalize the use of violence" (100). Nell'ottavo ed ultimo capitolo, Celli riassume la lunga serie di false partenze e di progetti mai andati a buon fine o abbandonati per strada che hanno caratterizzato l'ultima fase della carriera di Pontecorvo. L'autore ricorda poi la carica di direttore del Festival del cinema di Venezia ricoperta dal regista all'inizio degli anni novanta, soffermandosi infine sul documentario *Ritorno ad Algeri* (1992) e su vari corti realizzati negli ultimi anni.

Nell'affermare che “the story of Pontecorvo’s films is not one of ideological decline, but rather one of arrival at maturity and acceptance of the frailties of human nature” (119), Celli conclude il suo excursus sulla vita e le opere del regista pisano consegnandoci un volume che rappresenta un prezioso strumento per iniziare a ristudiare queste pellicole e che finalmente colma un vuoto troppo a lungo trascurato. Ciononostante, permane la sensazione che – pur rappresentando una preziosa risorsa – questo testo sia anche, per certi versi, un’occasione mancata per soffermarsi ed analizzare più in profondità il tessuto ideologico alla base di quelle stesse pellicole, un ambito di ricerca che forse avrebbe meritato uno spazio ancora maggiore dei pur precisi ed utili dettagli biografici e produttivi che Celli non risparmia.

Fulvio Orsitto, California State University, Chico

**Cristina Farronato. *Eco’s Chaosmos. From the Middle Ages to Postmodernity*. Toronto: University of Toronto Press, 2003. Pp. 246.**

Lo scopo di questo studio di Cristina Farronato è – a detta della stessa autrice – quello di analizzare quella particolare mescolanza tra filosofia medievale e postmoderna che contraddistingue tanto la narrativa quanto la saggistica di Umberto Eco. Per dare un nome alla coesistenza (ma anche alla forte tensione) tra ordine e disordine, tra chiusura ed apertura, tra ‘caos’ e ‘cosmos’ presente negli scritti dell’autore alessandrino, Farronato si rifà così ad uno dei primi testi di Eco – “Le poetiche di Joyce,” tradotto in inglese con il titolo di “The Aesthetics of Chaosmos: The Middle Ages of James Joyce” – per prendere in prestito il concetto di ‘caosmos’ (chaosmos in inglese) ed utilizzarlo come titolo del presente volume.

Nella breve prefazione (cui fa seguito una sezione contenente una rapida serie di ringraziamenti), l’autrice annuncia che la prima parte della sua ricerca concede maggior spazio agli aspetti filosofici che sottendono agli scritti teorici di Eco, mentre la seconda parte del volume si propone di analizzare come questi stessi aspetti siano rav-