



# MARCO PONTECORVO

## Massimo Germani

**Germani:** Direi di iniziare il nostro incontro con una, almeno una, classica domanda da intervista! I due episodi di *Lampedusa*, la fiction trasmessa in questi giorni su Rai 1, che tu hai girato con Claudio Amendola e Carolina Crescentini come protagonisti, hanno ottenuto un grande successo, con oltre 4.000.000 di spettatori. Ti aspettavi un successo del genere?

**Pontecorvo:** In effetti, è andato tutto bene, molto bene, soprattutto la prima serata, dato che nella seconda ci siamo trovati tutto il campionato contro e davanti al campionato di calcio in Italia ci si inchina ancora. Quando sono arrivati i risultati in Rai, erano tutti molto contenti ed ero contento anch'io. C'è dispiaciuto per la seconda puntata ma con quella contro-programmazione una flessione era quasi inevitabile. Era già scritto nel palinsesto, era difficile fare più di quello che abbiamo fatto, anche se a me non piace molto entrare nella logica degli ascolti ma, alla fine, ci devi entrare perché sennò vivi fuori dal mondo.

**Germani:** In *Lampedusa*, come in altri tuoi film, hai lavorato con molti attori presi dalla strada, non professionisti, o addirittura con attori che coincidono con gli stessi personag-

gi raccontati nel film, puoi dirmi qualcosa sul tuo modo di lavorare, di entrare in contatto con gli attori, con i ragazzi?

**Pontecorvo:** Io, in particolare, cerco di guidare i ragazzi o gli attori che non sono professionisti, all'interno di un'esperienza in cui loro riproducano se stessi, portandoli involontariamente a ri-soffrire, a ri-divertirsi, a ri-vivere quell'emozione, quei vissuti. Naturalmente perché ciò avvenga devi riuscire a far sì che abbiano fiducia in te, devi riuscire a creare un'alleanza.

**Germani:** Sembrerebbe una riedizione dell'*alleanza terapeutica* analitica, base di ogni buona terapia!

**Pontecorvo:** Per farti un esempio, in *Lampedusa* c'è voluta una forte intesa con il bambino protagonista del film per fargli superare le grosse difficoltà che aveva quando si trattava di girare delle scene in cui c'erano delle donne. Solo quando era vicino alla propria madre riusciva a lasciarsi andare, riusciva a emozionarsi. Se nella scena doveva interagire con altre donne, non ci riusciva, sembrava finto, si congelava, eppure fuori da queste scene aveva delle potenzialità enormi, era istintivo, mostrava un innato senso della comprensione della scena. Alla fine del film, viste queste

sue potenzialità, gli ho chiesto se volesse fare il cinema nella sua vita, ma lui, inaspettatamente, mi ha risposto: “No, perché è un po’ annoiante!”.

**Germani:** Quello che hai raccontato è un esempio plastico della potenza delle memorie traumatiche e dei fenomeni dissociativi, così frequenti nei sopravvissuti a violenze estreme, in particolare di un fenomeno definito *freezing*, cioè un momentaneo congelamento, una disconnessione dalle proprie emozioni, non raro tra i rifugiati e caratteristico dei disturbi post-traumatici complessi. Ho l'impressione che lavorando giorni e giorni a stretto contatto con i rifugiati di Lampedusa, avrai visto situazioni del genere molte volte, anche se non è così facile riconoscerle.

**Pontecorvo:** Immagino che tante sensazioni particolari che ho avuto in numerosi momenti, durante le riprese e non solo, tanti comportamenti inaspettati, strani, inspiegabili, dei ragazzi con cui ho interagito, potrebbero essere compresi sulla base di quanto hai detto, come esiti delle drammatiche storie traumatiche vissute da queste persone.

**Germani:** In questi giorni, dopo aver visto *Lampedusa*, ho avuto voglia di rivedermi il tuo primo, bellissimo, lungometraggio *Parada* e non ho potuto fare a meno di “ricucire” assieme le sensazioni evocate dalla visione dei due film, che ho trovato intessuti su un medesimo ordito, attraversati da un analogo spirito. Entrambi i film affrontano difficili e drammatiche tematiche sociali, credo che quello che mi ha colpito, sia soprattutto il particolare modo e la sensibilità con cui riesci ad avvicinarti e poi a entrare, in maniera delicata e non intrusiva, in storie cariche di sofferenza, di dolore e di umanità negata. Mi sembra di leggere, in trasparenza, una tua particolare attrazione, una sorta di richiamo, verso i più vulnerabili, i più fragili, come se qualcosa ti portasse, con naturalezza, lì in quei luoghi, non solo a osservare ma a partecipare, direi a com-partecipare, con immediatezza lieve e rispettosa...

**Pontecorvo:** Sì, direi... non intrusiva, in punta di piedi. Mi riconosco in quello che hai detto, credo infatti che alla base del processo fatto sia con *Parada* che con *Lampedusa*, includendo anche tanta altra esperienza di cinema che ho fatto precedentemente, circa vent'anni di set in tutti i gradini della scala della fotografia, ci sia stata l'idea di voler entrare all'interno delle storie, del gruppo, come fossi uno di loro, uno dei ragazzi di *Parada*, uno dei tanti approdati a Lampedusa in cerca di una chance per ricominciare a vivere. Per certi versi le riprese di *Parada* somigliavano a uno psico-dramma, nessuno dei ragazzi era un attore, c'erano dei ragazzini di strada e poi altri ragazzi di periferia che non si conoscevano e dovevano formare un gruppo per poi integrarsi con l'attore protagonista. Noi, in una situazione del genere, non potevamo certo stare con l'apparato del cinema, a guardare, a mettere in scena, avremmo rovinato tutto. Quando si gira con attori non professionisti, in situazioni “vere”, si deve essere agili, prima a farli entrare nella parte e poi, come fosse un gioco, a fargli vivere, da personaggi, quelle scene e quelle emozioni. Poi, quando sentivo che eravamo giunti a quel punto, entrava-

mo dentro con due camere leggere a spalla ed eravamo parte integrante del gruppo. Questa era l'unica maniera di raccontare quelle storie ed entrare nelle loro vite. Fare una sorta di messa in scena e aspettare che le cose nascessero, spontaneamente. Questo stesso processo è quello che ho usato anche per *Lampedusa*, con alcune differenze dovute al fatto che fosse un film per la televisione che doveva essere girato in tempi molto stretti. Per me è estremamente importante il rispetto per la storia e per i sentimenti dei personaggi, sono sempre ben attento a non cadere nella trappola dell'estetica della violenza, ahimè oggi assai di moda, che finisce con il diventare spesso una sorta di voyeurismo. In *Lampedusa* c'era il rischio di diventare molto melodrammatici, il mio tentativo è stato invece quello di tenermi lontano da ciò e di raccontare delle storie forti, di per sé forti, che mi commuovevano solo a sentirle, per cui non c'era bisogno di sottolineare o di amplificare nulla, semmai c'era bisogno di ascolto e rispetto per quella storia e quei personaggi.

**Germani:** Come se abbassare il volume su ciò che circonda i personaggi, sulla violenza, sulle miserie e la disperazione, sia il presupposto per entrare in relazione con loro, per far emergere, in maniera più autentica, il vissuto doloroso e anche l'umanità e gli slanci che sono in ognuno di essi. Una modalità per certi versi simile a quella analitica, per cui non è l'evento traumatico in sé, l'oggettività del trauma a essere in primo piano, ma è la risposta soggettiva, unica e irripetibile, in quel determinato soggetto, che il trauma produce. In sintesi, non si empatizza con la violenza ma si empatizza con la persona che ha subito violenza. Solo entrando in relazione con il trauma incarnato, possiamo com-prendere, com-muoverci, identificarci e finalmente uscire dalla comoda ma sterile posizione dello spettatore compassionevole.

**Pontecorvo:** Queste sono storie forti di per sé, storie di uomini che incontrano la violenza, non storie di violenza. In *Lampedusa*, naturalmente, la violenza è rappresentata. Ad esempio, in una scena c'è un personaggio che si allontana da un altro e fa cinque passi ma poi, improvvisamente, si gira e spara a bruciapelo sull'uomo che gli aveva appena dato i soldi per il passaggio. E ancora, si vede lo scafista che, mentre la barca sta affondando, butta in mare i passeggeri e a chi non vuole buttarsi spara senza pensarci due volte. La violenza non può non esserci trattando questi temi, quello che a me però non interessa è ostentarla, mettere la macchina fissa su uno che viene picchiato finché non lo finiscono a morte. Quello che voglio è raccontare l'uomo come appare, nel complesso intreccio tra paura e coraggio, disperazione e speranza, miseria e grandezza, nella sua umanità anche di fronte al disumano.

**Germani:** A questo punto, non posso fare a meno di chiederti se la tua sensibilità verso queste tematiche e il modo con cui ti ci avvicini, non sia legato a una dimensione interiore, a una storia personale, non estranea ai sentimenti di vulnerabilità, alla sofferenza e al dolore. Credo che solo chi ha conosciuto il dolore e vissuto il disagio della fragilità sia in grado di ri-conoscerli, comprenderli e saperli



avvicinare negli altri nel modo giusto. Come tu hai detto prima, con un'immagine molto bella, avvicinarsi all'altro "in punta di piedi", con discrezione e senza invadenza. Tutto ciò sembra rievocare due principi centrali della psicoanalisi, la figura dell'analista come "guaritore ferito" e l'importanza del silenzio e di un atteggiamento di ascolto che garantiscano la creazione di uno spazio non intrusivo, di un *temenos* che favorisca l'emersione di contenuti inconsci.

**Pontecorvo:** La sofferenza nella mia vita? Sicuramente, per fortuna non come quella di queste storie, però è stata presente. Ho avuto svariati pasticci da piccolo, l'ospedale, due operazioni di scoliosi, il successivo busto di gesso, con tutto quello che queste cose possono comportare per un bambino, per un ragazzo. Credo che alla mia sensibilità verso queste tematiche, abbia contribuito anche l'educazione, quella che assorbi dall'atmosfera familiare, dall'esempio dei genitori, che ti insegna da che parte guardare e come guardare e a rispettare gli altri, tutti, dal primo all'ultimo. Papà aveva un grande rispetto per il dolore umano, per la difficoltà a esistere, per l'uomo afflitto dalle ingiustizie. Raccontando il colonialismo raccontava la storia di popoli oppressi, l'impossibilità di emanciparsi, di trovare la libertà e la dignità. Per tornare poi alla tua domanda sulla sofferenza personale, che da bravo analista mi rivolgi, quella c'è stata, è stata un'infanzia difficile, abbastanza travagliata, in cui comunque sentivo che dovevo lottare per tenermi a galla. Figurati che a

quattordici/quindici anni avevo l'acne, il busto ortopedico di gesso dopo l'intervento alla colonna e, ahimè, anche l'apparecchio ai denti. In quello stesso periodo dal Lucrezio Caro, liceo di uno dei quartieri bene di Roma, mi sono ritrovato sbattuto al Cine-Tv in quella che allora era per me estrema periferia, in un ambiente totalmente diverso, apparentemente ostico e difficile. Insomma, un bel salto da affrontare, soprattutto nelle mie condizioni di allora, e ancora me lo ricordo come un vero e proprio shock.

**Germani:** Le esperienze traumatiche lasciano sempre dei segni, delle vere e proprie "ferite invisibili", che però, in seguito, possono anche trasformarsi in risorse positive, in una maggiore capacità di empatizzare con gli altri, di cogliere il disagio e il dolore, di stabilire relazioni più vere e autentiche. Credi che il tuo modo di essere regista, di stare sul set, di raccontare storie, sia permeato, da quelle esperienze difficili e travagliate di cui hai parlato?

**Pontecorvo:** Credo di sì, sono convinto che se sai pescare dentro di te, anche nei tuoi vissuti dolorosi, allora ti trovi nella condizione giusta per sentire risuonare le storie con spontaneità, per accostarti a esse in modo autentico e questo è fondamentale. Connettersi con i personaggi della storia e con gli attori, con le loro emozioni, sentimenti e sofferenze, per me viene prima di tutto, è indispensabile. Toccherà poi agli attori, professionisti o non, aggiungere qualcosa di loro. Se hanno un dramma dentro, tu devi metterli nelle condizioni di andarlo a prendere. A volte devi spingerli ad andare dentro di loro, profondamente, a prendere i vissuti dolorosi, i propri aspetti più fragili. Spesso gli dico: "Vabbè, adesso andiamo davvero a prendere qualcosa che ti emoziona e che emoziona me, e quindi emozionerà tutta la gente che guarderà il film". Alcuni però, c'è da dire, sono come schermati, ve li manderei a voi analisti e gli direi: "Vatti a fare un po' d'analisi, capisci perché c'arrivi vicino ma poi c'è qualcosa che frena la tua mano nel prendere le emozioni più profonde".

**Germani:** Se così facessi, rischieresti di bloccare le riprese per un lungo periodo! Spesso, infatti, le vicissitudini del post-traumatico sono particolarmente complesse e le memorie traumatiche possono rimanere come congelate nella profondità dell'inconscio. Queste emozioni sono dissociate dalla coscienza e non sono più recuperabili volontariamente ma agiscono comunque sulla nostra psiche, spesso in modo imponente. Questo accade in particolare per i traumi più estremi, come la tortura, lo stupro, gli abusi sessuali, come quelli vissuti sulla loro pelle da tanti uomini e tante donne sbarcati a Lampedusa. Fortunatamente, non va sempre così, tante altre volte, per traumi di natura meno estrema, l'esperienza rimane nel campo della coscienza e ciò rende possibile la sua elaborazione. Una drammatica esperienza può così trasformarsi in un bagaglio personale che ci aiuta a vedere più a fondo in noi stessi e negli altri, nella realtà che ci circonda, a essere più empatici, a cogliere la verità oltre le apparenze.

**Pontecorvo:** Fare cinema, secondo me, non può davvero prescindere dall'entrare dentro di noi, andando a pescare nelle emozioni più autentiche di ogni tipo. Quando, da regista, spieghi una scena, la devi sentire, la devi vivere dentro di te, non puoi stare esterno. Così allora si crea l'atmosfera e, se tu stai in quell'atmosfera, allora anche l'attore ci starà. Quando gli spieghi come vedi la scena e sei preso emotivamente, hai anche una gestualità tutta tua che, involontariamente, l'attore molto spesso riprende, tanto che a volte, chi mi conosce bene, rivede parti di me nel personaggio! Del resto, nel corso di questi momenti provo un profondo coinvolgimento e sono solito mettere in guardia gli attori dicendogli: "Non m'imitare! Fallo con la tua mimica, vai a pescare dentro di te e nelle tue emozioni!... perché io non so recitare!". Se, alla fine, tutto questo processo riesce, spesso la scena è veramente centrata con tutto il suo carico sulle emozioni tristi o allegre che siano. A ben pensarci, si potrebbe dire che queste dinamiche abbiano in sé un implicito effetto terapeutico!

**Germani:** Seguendo questo filo e riflettendo sul tuo modo di raccontare le storie, i film, mi sembra di cogliere sia qualcosa che ti unisce sia qualcosa che ti differenzia dal modo di raccontarle di tuo padre, Gillo Pontecorvo. Quello che a me sembra abbiate in comune, è il tipo di storie verso cui guardate: le storie degli ultimi, dei drammi, delle violenze, delle ingiustizie, sembrerebbe lì il vostro orizzonte, che lì gli occhi vi vanno, che quello sia il fronte che vi unisce. La differenza la trovo invece nel modo con il quale guardate verso tale orizzonte, cosa ci cercate, cosa mettete in primo piano e cosa sullo sfondo. Ho l'impressione che, mentre tuo padre era interessato ai movimenti collettivi e al macrocosmo sociale e politico, per te al centro c'è invece l'individuo e la sua lotta per l'esistenza. È attraverso la storia degli individui che tu arrivi a cogliere ciò che succede a livello collettivo. Non so quanto tu sia d'accordo ma, nel caso, vorrei chiederti se ritieni che questa diversità possa avere le radici proprio nella diversità delle vostre storie personali.

**Pontecorvo:** Condivido quello che hai detto, del resto è evidente che lui veniva fuori da un periodo storico in cui si faceva molta più politica, un'epoca di contrapposizioni, un'epoca d'ideologie. C'era il comunismo, lui è cresciuto in un'epoca in cui si credeva ancora nell'appartenenza forte a un sistema o a un altro, un'epoca oggettivamente assai diversa, direi, da quella in cui sono cresciuto io... ma penso che, partendo da quello, lui sia sempre riuscito a calarsi comunque dentro le storie, a stare accanto ai suoi personaggi, senza mai vederli dall'alto.

**Germani:** Un'Epoca delle passioni forti contrapposta all'Epoca delle passioni tristi si potrebbe dire, citando Miguel Benasayag...

**Pontecorvo:** Recentemente ho restaurato *La battaglia di Algeri* e *Queimada* e mi sono reso conto di quanto era forte e lungimirante il discorso politico in mio padre, forse addirittura troppo forte in *Queimada*, a mio avviso

rischiando di piegare la storia all'idea e alla tesi di fondo.

In *Queimada* c'è una enorme lungimiranza, è raccontato il passaggio tra la politica delle nazioni colonialiste al governo delle multinazionali... che ha portato alla realtà di oggi. Ho l'impressione che la politica contemporanea, non solo non è più in primo piano ma è sfuggente, come diceva Gaber: "Non sai più dov'è la sinistra e dov'è la destra", sembra che la politica non governi più. Oggi le contrapposizioni sono sul piano economico e non tanto su ideali di società diverse.

Quello che ti rimane è raccontare dei drammi, come quello di *Lampedusa*, il dramma dell'esodo e di un'integrazione che sembra impossibile, attraverso i drammi personali, partendo dalle storie individuali, per arrivare a quelle collettive. Personalmente ho bisogno di sentire che le storie che devo raccontare mi muovano dentro, io non sono un tipo cerebrale, sono più di pancia e d'istinto.

**Germani:** Siamo arrivati alla fine dell'intervista ma prima di salutarci volevo chiederti: c'è qualche domanda che avresti voluto che ti facessi ma che non ti ho fatto?

**Pontecorvo:** No, direi di no, anche perché è stata un'intervista con un approccio totalmente diverso dalle solite, per me sicuramente più divertente e più stimolante e trovo che abbiamo toccato parecchi temi molto interessanti. •

**Marco Pontecorvo**, figlio del regista Gillo, ha debuttato nel cinema come direttore della fotografia nel 1997 per il film *In barca a vela contromano*. Fra i suoi lavori più celebri si possono citare *Roma*, *L'ultima legione*, *Letters to Juliet* e *Il Trono di Spade*.

Lavora inoltre come regista dal 2008. Il suo primo lavoro *Para-da* ha ricevuto numerose importanti nomination, fra cui il Nastro d'argento al miglior regista esordiente e il David di Donatello per il miglior regista esordiente, vincendo il Pasinetti Award alla 65ª Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia e il Premio Francesco Laudadio per la miglior opera prima al Bif&st di Bari (2009). Fra le altre regie da lui curate si può citare *Mai per amore* (2012), *Tempo instabile con probabili schiarite* (2015) e *Lampedusa* (2016).

