

CiSCS Centro internazionale dello Spettacolo e della Comunicazione Sociale  
Sezione di San Bonifacio (VR)

*La presente monografia è stata pubblicata dalla Sezione di San Bonifacio (VR) del C.i.S.C.S. in occasione di un Corso di educazione all'immagine e con l'immagine dedicato a Ermanno Olmi, tenuto da Olinto Brugnoli. Attraverso la proiezione e la lettura strutturale di alcune tra le opere più importanti e significative del regista bergamasco, il Corso ha cercato di analizzare il percorso tematico e l'evoluzione artistica di un autore, la cui concezione filosofica e teologica ruota attorno alla cifra della "Relazione" intesa nel senso più ampio ed esaustivo.*

**Questo documento può essere distribuito ed utilizzato a scopo didattico liberamente citando fonte la fonte e l' autore**

## **ERMANNOLMI: CANTORE DELLA RELAZIONE**



**a cura di  
OLINTO BRUGNOLI**

## ERMANNIO OLMI: CENNI BIOGRAFICI E FILMOGRAFICI



Ermanno Olmi nasce a Bergamo il 24 luglio 1931. Il padre è ferroviere e nel 1933 la famiglia si trasferisce a Milano. All'età di tredici anni resta orfano di padre. Trascorre l'infanzia tra il mondo operaio della -1961) realizza una quarantina di documentari, tra i quali LA DIGA DEL GHIACCIAIO, LA PATTUGLIA DI PASSO SAN GIACOMO, TRE FILI FINO A MILANO, MICHELINO 1AB (con il testo di Goffredo Parise), MANON FINESTRA 2 e GRIGIO (con il testo di Pier Paolo Pasolini), UN METRO LUNGO CINQUE che, in occasione della premiazione al Festival del cinema industriale di Torino, porta Rossellini ad affermare a proposito di Olmi: «Questo modo di fare periferia milanese e quello contadino della campagna bergamasca. Alla fine della guerra, viene assunto come impiegato alla Edison dove nel 1951 organizza un servizio cinematografico che documenta le grandi imprese di costruzioni idroelettriche (Olmi tornerà a girare nella Sala del Consiglio della Edison una scena del film TICKETS a distanza di oltre cinquant'anni). Negli anni successivi (1953il cinema significa scoprire il mondo». L'attenzione per la poesia dei gesti e dei volti della gente comune gli fornisce l'ispirazione per l'esordio nel lungometraggio di finzione, IL TEMPO SI È FERMATO (1959), storia di un'amicizia tra un ragazzo di città e l'anziano guardiano di una diga nell'alta valle dell'Adamello, girato in presa diretta e con attori non professionisti. Nel 1961, alla Mostra di Venezia, vince il premio della Critica e il premio OCIC con il film IL POSTO (che ottiene in seguito il David di Donatello per la migliore regia e numerosi premi in festival internazionali): si raccontano le aspirazioni e le difficoltà di due ragazzi di Milano alle prese con il loro primo impiego attraverso uno stile diretto e immediato grazie all'uso della macchina a mano. Alla stesura della sceneggiatura collabora con Olmi Tullio Kezich, suo amico e socio, nonché «direttore editoriale» della casa di produzione cinematografica «22 dicembre», fondata da Olmi sempre nel 1961, che produrrà negli anni successivi diversi film di Lina Wertmüller, Eriprando Visconti e il primo film televisivo di Roberto Rossellini, L'ETÀ DEL FERRO. Negli anni successivi Olmi dirige altre pellicole sul mondo del lavoro: I FIDANZATI (1963), presentato a Cannes, sulla industrializzazione del Sud da parte delle grandi imprese del Nord, dove si avvertono i primi disagi di una società trasformata troppo velocemente dal boom economico, e UN CERTO GIORNO (1968), in cui esplora l'arrivismo borghese che annienta ogni sentimento, personificato in un anziano dall'animo prosciugato. Sono opere che lo legano alla letteratura industriale di Volponi, Bianciardi e Ottieri.

Al di fuori del tema del lavoro, nel 1965 dirige un omaggio alla figura di papa Giovanni XXIII, E VENNE UN UOMO, con Rod Steiger e Adolfo Celi, pellicola attenta all'uomo più che

al pontefice, presentata fuori concorso a Venezia. Prosegue, senza compromessi con il mercato, la sua solitaria riflessione sulla degradazione dei rapporti umani e sul valore dei sentimenti anche nei film realizzati per la televisione di stato (I RECUPERANTI, 1969, da un soggetto dell'amico Rigoni Stern; DURANTE L'ESTATE, 1971; LA CIRCOSTANZA, 1974, vincitore di una menzione speciale al Festival di San Sebastián).

Tra il 1967 e la metà degli anni Settanta, in collaborazione col giornalista e scrittore Corrado Stajano, Olmi realizza una serie di documentari televisivi (DON PRIMO MAZZOLARI, LA FATICA DI LEGGERE, NASCITA DI UNA FORMAZIONE PARTIGIANA, IN NOME DEL POPOLO ITALIANO), dedicati alla storia italiana nel dopoguerra. Nel 1978 L'ALBERO DEGLI ZOCCOLI, film sulla vita dei contadini bergamaschi alla fine dell'Ottocento, conquista la Palma d'Oro al Festival di Cannes, il Premio César per il miglior film straniero, il David di Donatello per il miglior film e 4 Nastri d'argento. Il film, girato in ambienti originali con attori non professionisti, è intriso da una profonda etica evangelica insieme a una forte nostalgia del passato contadino, in un continuo intrecciarsi di atmosfere realistiche e fantastiche. Nel 1976 si trasferisce con la moglie Loredana Detto e i figli Fabio, Elisabetta e Andrea, sull'Altipiano di Asiago lasciando definitivamente Milano. Il richiamo del mondo rurale e della natura ha avuto il sopravvento su quello metropolitano. Nel 1982, con Paolo Valmarana e il sostegno di altri amici della RAI, Beppe Cereda ed Emanuele Milano, avvia a Bassano del Grappa un'opportunità formativa per giovani aspiranti cineasti che si basa sull'apprendimento attraverso il fare: «Ipotesi Cinema». Nel 1985 viene messo in onda un primo ciclo di filmati prodotti a Bassano con il titolo DI PAESI, DI CITTÀ, contenente, oltre ai titoli di autori già affermati (Brenta e Tretti), lavori di giovani registi (Archibugi, Alberti, Ciarambino, Campiotti, Formento, Gaudino, Guglielmi, Masi, Ricci, Vegro, Zaccaria, Zaccaro). Il tono fiabesco de L'ALBERO DEGLI ZOCCOLI torna nell'allegoria di CAMMINACAMMINA (1983), sull'episodio evangelico dei Magi. Sempre nel 1983 realizza MILANO 83, documentario anticonformista, dedicato alla sua città d'adozione, presentato alla Mostra di Venezia fuori concorso. In questi anni gira numerosi documentari per la Rai. È del 1986 il suo esordio nella narrativa con RAGAZZO DELLA BOVISA, nato inizialmente come copione per un film, che in tono struggente e poetico narra il difficile passaggio dall'infanzia all'adolescenza di un ragazzo nei cupi anni della Seconda Guerra Mondiale. Nel 1987 Ermanno Olmi torna alla regia, dopo un periodo di inattività, con LUNGA VITA ALLA SIGNORA, racconto di una difficile educazione alla vita, premiato con il Leone d'Argento a Venezia dalla giuria presieduta da Sabine Azéma. L'anno seguente dirige LA LEGGENDA DEL SANTO BEVITORE, con il quale conquista a Venezia il Leone d'Oro (la giuria è presieduta da Sergio Leone) e il premio Fipresci e successivamente 3 David di Donatello. Il film, sceneggiato assieme a Tullio Kezich, è la trascrizione fedele dell'omonimo racconto di Joseph Roth ed è girato a Parigi, con attori protagonisti Rutger Hauer e Anthony Quayle. Nel 1989 debutta nella regia teatrale con Piccola città di Thornton Wilder e cura l'allestimento dell'opera Katja Kabanova di Leos Janáček. Nel 1993 dirige Paolo Villaggio ne IL SEGRETO DEL BOSCO VECCHIO, tratto da un racconto di Buzzati, pellicola presentato fuori concorso alla Mostra di Venezia. Negli anni '90 torna alla Mostra per altre due volte: nel 1994 – sempre fuori concorso – con GENESI. LA CREAZIONE E IL DILUVIO, primo capitolo di un progetto di trasposizione televisiva della Bibbia, e nel 1999 con IL DENARO NON ESISTE presentato nella sezione Nuovi Territori della 56<sup>a</sup> Mostra. Un nuovo importante successo è IL MESTIERE DELLE ARMI (2001), presentato al Festival di Cannes. Ambientato nei primi anni del Cinquecento, narra degli ultimi giorni di vita del condottiero Giovanni dalle Bande Nere e

rappresenta una riflessione su un mondo violento che prende coscienza della sua devastante ferocia. Il film ottiene 9 David di Donatello su 9 candidature. Due anni dopo, Ermanno Olmi prosegue sulla stessa strada con CANTANDO DIETRO I PARAVENTI (pellicola che ottiene 5 candidature ai David di Donatello e il Globo d'oro della stampa straniera), in un percorso a ritroso nel tempo che ci è utile per comprendere le nostre azioni presenti. Nel 2005 firma TICKETS, film composto da 3 episodi diretti da Kiarostami e Loach; Olmi vi racconta un viaggio in treno durante il quale si incrociano storie di persone diverse.

Nel 2007 la Fondazione Arnaldo Pomodoro presenta il film girato da Ermanno Olmi durante l'allestimento della mostra di Jannis Kounellis *Atto unico*. Si tratta, come ha scritto Olmi, di un piccolo «film-pedinamento», di una «risonanza di immagini che ancora persistono nella memoria come alla fine di un bellissimo viaggio». Nel 2007 esce CENTOCHIODI, sorta di summa della sua poetica e dichiarazione d'amore per numerosi maestri e amici (da Rossellini a Bresson, da Pasolini a Piavoli, da Bergman a Kiarostami), che Olmi annuncia come il suo ultimo film di finzione, avendo deciso d'ora in avanti di tornare a dirigere solo documentari, proprio come all'inizio della sua lunga, illustre e singolare carriera.

*(Biografia tratta dal materiale stampa fornito dalla  
Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia)*

## ERMANNOLMI, CANTORE DELLA “RELAZIONE”

Al di là dell'evoluzione sul piano del linguaggio cinematografico, che acquista via via connotazioni sempre più trasfiguranti in funzione poetica (poesia non solo della “cosa rappresentata”, ma proprio della “rappresentazione della cosa”), e al di là delle sottolineature tematiche tipiche di ogni opera, c'è una cifra che permea e segna indelebilmente tutto il cinema di Ermanno Olmi e che rivela una concezione filosofica e teologica ben precisa. È la cifra **della relazione**. Per Olmi l'uomo è prima di tutto un **essere in relazione** e dalla relazione dipende l'autenticità (la verità) della sua vita e il giudizio storico (ed escatologico) che su di lui incombe.

Ma quale relazione? Anticipando brevemente quanto si dirà a proposito di CENTOCHIODI, l'ultimo film non solo in senso cronologico del maestro bergamasco, che rappresenta un po' la summa di tutto il suo cinema e quindi la sua eredità spirituale, l'uomo vive sostanzialmente quattro tipi di relazione: la relazione con se stesso, con la natura, con gli altri e con Dio.

Senza pretendere di svolgere un'analisi esaustiva di tutta la sua opera alla luce di questa categoria, si cercherà di esemplificare quanto affermato facendo riferimento ai suoi film più importanti e significativi.

Già il suo primo lungometraggio, IL TEMPO SI È FERMATO (1959), pone in primo piano il **tema della relazione**, raccontando la storia di due uomini (uno anziano, guardiano invernale di una diga in alta montagna, e uno giovane, uno studente chiamato per alcuni giorni a sostituire il secondo guardiano sceso a valle per motivi familiari) costretti a convivere per un certo periodo di tempo. Sono due persone estremamente diverse tra di loro, per età, per situazione sociale e per abitudini mentali e di vita. Sembra impossibile che riescano a “legare”, a fare amicizia. Ma poco alla volta, con la complicità di un'immensa solitudine montana e di una natura maestosa, riescono ad avvicinarsi, ad intendersi e ad affiarsi su un piano di profonda umanità. Segno che la diversità, anziché rappresentare un motivo di divisione o di conflitto, può diventare fattore di integrazione e di arricchimento reciproco.

Senza entrare nel merito della mancanza di unità tematica del film, anche la seconda opera di Olmi, IL POSTO (1961), continua a parlare di relazione, ponendo in primo piano il mondo del lavoro, all'interno del quale le persone si devono inserire. Il protagonista del film, Domenico, è un ragazzo, figlio di operai, il quale, dopo qualche approccio con gli studi superiori, è costretto, suo malgrado, ad iniziare il difficile contatto con la realtà sociale del lavoro organizzato. Personaggio umile e semplice, Domenico scopre poco alla volta questo ambiente. Riesce anche ad avere una tenera storia – più di simpatia che di amore – con Antonietta, anche lei in cerca di lavoro, ma poco alla volta gli orari che non si combinano gli impediscono di frequentarla fino a perderla di vista. Ma sarà proprio il contatto col mondo senza respiro degli impiegati e dell'ambiente aziendale che gli farà capire, una volta ottenuto il tanto agognato posto, quanto mortificante e asfittico sia quell'ambiente, proprio per la **mancanza di relazioni** vere, profonde, spiritualmente appaganti.

Ne I FIDANZATI (1963), l'autore continua a inserire i suoi personaggi all'interno del mondo del lavoro, ma sempre alla ricerca di un modo autentico di comunicare e di **relazionarsi**. Giovanni, il protagonista del film, è un operaio milanese che accetta di trasferirsi in Sicilia per motivi di carriera, senza preoccuparsi di lasciare la fidanzata Liliana e il vecchio padre. Ma nel nuovo ambiente trova solo disagi e solitudine che lo spingono a rifugiarsi negli affetti lontani e familiari e a riscoprirne il valore. Ed eccolo raccogliere il discreto invito di una cartolina di Liliana per iniziare da capo un **rapporto** sentimentale non basato su una consuetudine passivamente accettata, ma sull'esigenza sentita di un profondo scambio affettivo. Particolarmente significative le dichiarazioni del regista: «È un film con il quale ho voluto sottolineare l'importanza di aprirsi nel dialogo, di quanto a



volte sia necessario parlare per evitare l'incomprensione, i silenzi che poi finiscono in tragedia. È un film sulla **comunicabilità**».

In UN CERTO GIORNO (1969) **la relazione** è di tipo interiore; riguarda l'uomo che è costretto a guardarsi dentro, a fare i conti con se stesso, nel tentativo di ritrovare il senso della vita. Il protagonista del film, dirigente di un'azienda pubblicitaria non riesce a vedere al di là del falso orizzonte che egli stesso ha contribuito a creare. Per di più i suoi rapporti con la moglie e con la figlia sono viziati da una carica di aggressività che rispecchiano il suo comportamento aziendale, e i suoi rapporti extraconiugali sono segnati dall'irresponsabilità e dall'alienazione. Durante un viaggio egli travolge in un incidente mortale un vecchio operaio che stava lavorando sul bordo della strada. L'apparizione fortuita e apparentemente incolpevole della morte lo porta a far esperienza del dubbio, della riflessione e del rimorso. E lo conduce a ripensare la vita e ad entrare in una dimensione nuova, più amara e dolorosa, ma anche più vera ed autentica.

L'ALBERO DEGLI ZOCCOLI ha ottenuto la Palma d'Oro al Festival di Cannes nel 1978.

Il film possiede una struttura ad incastro: i vari nuclei narrativi, che hanno come protagonisti i diversi personaggi, si alternano, si compenetrano fra loro, quasi come tessere di un grandioso mosaico, fino al compimento del quadro d'insieme.

Al regista interessa ricostruire e rievocare la vita di un gruppo di famiglie contadine della Bassa Bergamasca alla fine dell'Ottocento non con intenti storici o sociologici o politici (anche se questi aspetti non sono del tutto assenti), ma cercando di scoprire e di comprendere l'atteggiamento interiore, le motivazioni profonde, lo spirito di questa gente, i valori che sottostanno al suo comportamento e alla sua vita. Ecco allora: la profonda religiosità; la sacralità della natura; l'amore verso gli altri, corollario dell'amore di Dio, che si traduce in operosa solidarietà - sia nell'ambito familiare, sia nel lavoro comune (le grandi scene corali dell'uccisione del maiale, della semina, della spannocchiatura, della pesatura del grano) - e nell'attenzione ai più bisognosi e diseredati; la generosità e l'altruismo. Sono tutte **forme di relazione** che rendono il mondo meno duro e più umano e fanno sperare in un futuro migliore.

Il rapporto tra persone può talvolta assumere la forma del **potere**, che è una **forma di relazione** oppressiva e disumana. È quanto Olmi tenta di dire (pur non riuscendovi compiutamente) nel film CAMMINACAMMINA (1983), in cui denuncia il prevaricare dell'istituzione che, secondo lui, «è la morte di qualsiasi sentimento di religiosità e di fede». Molto più convincente è invece il discorso in LUNGA VITA ALLA SIGNORA (Leone d'argento ex-aequo con Maurice a Venezia 1987), un film che ha il carattere dell'apologo. Tutta l'opera è basata sulla contrapposizione strutturale tra il mondo del protagonista, Libenzio, un ragazzo semplice, timido, riservato e il mondo della signora (di cui al titolo) presso il cui castello egli si reca in veste di cameriere in occasione di una cena cui partecipano illustri personalità del mondo politico, economico e culturale. Il mondo della signora è il mondo dei potenti, di coloro che a vario titolo e in varia misura detengono un potere. Ma tale mondo viene soprattutto definito sulla base degli pseudovalori o dei "vizi" che lo connotano: formalismo, esteriorità, crudeltà, corruzione, ecc. Libenzio, che ha ricevuto un'educazione un po' rigida e all'antica, ma anche profonda e maturante, si rende gradualmente conto dell'inautenticità di quel mondo che, fino ad un certo punto, è costretto a subire; e arriva ad una decisione irrevocabile: fuggire a tutti i costi, nonostante la paura e i pericoli. La sua fuga è rifiuto e condanna di quel mondo, ma è anche ricerca di qualcosa di più pulito, più puro, più genuino (le montagne e il bosco splendidamente illuminati dalla pura luce del primo mattino). Se il mondo della signora rappresenta il Potere che è male, ma anche il potere del Male che, corrotto, cerca di corrompere, il mondo di Libenzio è, viceversa, il mondo della semplicità, dell'innocenza, della bontà. È il mondo dei valori semplici ma genuini, profondamente umani, interiori, spirituali, anche religiosi. Chi possiede tali

valori non può che rifiutare la corruzione e l'inautenticità. E lo può fare facilmente perché tale rifiuto dipende esclusivamente da lui e dalla sua determinazione interiore.

*La LEGGENDA DEL SANTO BEVITORE* (1988) è una parabola che chiama in causa non solo **la relazione con gli altri**, ma anche quella **con Dio**. Il protagonista del film, un ex minatore di origine polacca che vive clandestinamente in Francia conducendo una vita da barbone e da emarginato, per ben quattro volte riceve un credito (una somma di denaro) da personaggi più o meno misteriosi, certamente legati ad una dimensione provvidenziale. Per tre volte egli trasforma tale credito in una realtà di vita più umana, piena, ricca; per tre volte, al momento della restituzione, succede qualcosa che lo porta a spendere la somma predisposta; alla fine la restituzione del credito coincide con la fine della sua vita. Ma in che cosa consiste questo credito? Il credito è qualcosa che viene concesso in modo del tutto gratuito da qualcuno (si noti il contesto provvidenziale-religioso) e che serve a vivere meglio, cioè in modo più umano. Esso dovrà essere restituito; ma fino a che è dato (e rinnovato in vari modi) può aiutare a vivere in modo pieno e dignitoso. Il credito è dunque una "grazia"; sono le "grazie" di cui la vita è costellata; forse è la "grazia" della vita stessa. Tutto ciò dev'essere restituito con la morte. Ma la morte è tanto più «lieve e bella» quanto più è il coronamento di una vita spesa bene, cioè in modo dignitoso e autentico, seppur tra debolezze e lacune. È in questo senso che va intesa la "santità" del bevitore: non santità nel senso canonico, bensì nel senso di piena umanità, che comprende sì carenze e fragilità, ma che resta sostanzialmente **aperta agli altri e a Dio**.

La **relazione con la natura** viene posta in primo piano in altre tre opere del maestro bergamasco: *LUNGO IL FIUME* (1992), *IL SEGRETO DEL BOSCO VECCHIO* (1993) E *GENESI. LA CREAZIONE E IL DILUVIO* (1994).

Il primo è un documentario che si sofferma ad osservare il Po lungo il suo corso e, nel contempo, propone una riflessione filosofico-religiosa. Il fiume scorre maestosamente ricco di vita e di bellezza, ma è minacciato dall'uomo che, con i suoi interventi spesso sconsiderati, rischia di deturpare e di distruggere l'ordine originario. La **sacralità della natura**, già presente ne *L'ALBERO DEGLI ZOCCOLI* in virtù della musica di J. S. Bach, ritorna qui non solo grazie al *Messia* di Haendel, ma anche per l'ardita analogia che l'autore crea tra il fiume e il cammino terreno del figlio di Dio, destinato a tornare in quel grande mare che è il seno del Padre (analogia che ritorna nell'enigmatica prima immagine di *CENTOCHIODI*).

Il secondo, tratto dall'omonimo racconto di Dino Buzzati, racconta la storia di Sebastiano Procolo che, insieme al nipotino Benvenuto, riceve in eredità una casa e alcuni boschi. Una delle condizioni che gli vengono imposte dal testamento consiste nell'impegnarsi a non tagliare il Bosco Vecchio, cui sono legate tradizioni e leggende antiche. Qui emerge il **senso panico della natura**, misteriosa e affascinante, ma anche l'ottusità di Procolo che non vuole credere ai segnali che gli vengono inviati dal bosco e resta insensibile a quei valori di rispetto per la natura e di intelligenza della natura, condizioni indispensabili per l'uomo per vivere delle relazioni autentiche. C'è solo da sperare che il nipote sia più sensibile di lui e che faccia tesoro degli insegnamenti che nascono dall'esperienza.

Nel terzo emerge il tema della **creaturalità della natura**. Tutto dipende dall'origine: le cose, le persone, ogni relazione e situazione. Ecco allora la creazione dell'universo, "buono" agli occhi di Dio. Ma ben presto guastato dal peccato di Adamo ed Eva e da tutti i peccati che segnano la vita dell'umanità: guerre, odio, sopraffazione, disordine, lacerazioni. Ma di tutto questo Dio chiederà conto. Dio mantiene sempre le sue promesse, ma l'uomo deve trovare la strada della **riconciliazione** e ritornare alla fedeltà di una alleanza.

Ne *IL MESTIERE DELLE ARMI* (2001) l'autore pone al centro dell'attenzione la parabola umana e spirituale di Joanni de' Medici, detto Giovanni dalle Bande Nere. La prima parte del film è soprattutto rivolta ad evidenziare il quadro storico e le doti militari di Giovanni; la seconda si sofferma a indagare sul mondo interiore del protagonista e sul suo modo di vivere e di affrontare la morte. **Relazione** con la storia e con gli altri, dunque, ma anche con se stessi e con Dio. Giovanni viene presentato come un giovane del suo tempo, che fa il suo mestiere (il mestiere delle armi), che resta vittima di un passaggio epocale (l'avvento delle nuove armi) e della disonestà degli uomini (gli intrighi e gli inganni della politica). Ma è soprattutto un uomo che sa affrontare con dignità, profonda umanità e sincera fede il momento più importante della propria vita: il momento della morte. Il regista lo presenta come un modello: non di santità o di perfezione, bensì di un'umanità fragile e piena di contraddizioni, capace tuttavia di riconoscere i propri limiti e di accettare la morte con dignità, affidandosi alla misericordia di Dio. Un uomo di grande spiritualità, che muore in pace perché è riuscito a **riconciliarsi** con gli altri (anche quelli che lo avevano tradito), con se stesso (trovando la forza di accettare il limite creaturale) e con Dio (cui si rivolge con la fiducia disarmante di un bambino).

*CANTANDO DIETRO I PARAVENTI* (2003), con linguaggio ellittico e poetico, racconta una storia di pirati e piratasse nella Cina del XVIII secolo. Dalla storia raccontata emergono alcuni spunti tematici. Prima di tutto quello del **potere**: il potere economico (i pirati sono fuorilegge finanziati dagli "azionisti anonimi" che vanno contro la legge per guadagno); il potere politico e militare (i generali offrono onorificenze ma poi eliminano chi non serve più). Da qui la reazione e la guerra da parte dei pirati contro «i generali corrotti e gli ingordi azionisti». Ancora una volta, dunque, non sembrano esistere alternative all'odio e alla violenza. Ma nel finale emerge **una prospettiva nuova**. Già il vecchio e saggio imperatore aveva affermato: «Il senno di chi governa è convertire colui che è ostile in alleato». Ora, il nuovo imperatore, proprio nel momento in cui potrebbe schiacciare la piratessa ribelle, le offre il perdono che porta alla conversione e alla **riconciliazione**. Quindi alla **pace**. Il discorso si fa profondamente teologico: non si ottiene il perdono perché ci si pente, ma, viceversa, ci si pente perché si è già ottenuto il perdono (la grazia). Le parole finali che raccontano che gli uomini, finalmente in pace, «poterono vendere le loro spade e comprare buoi per arare i campi» sono una chiara allusione a Isaia e a quel Regno di Dio di cui il profeta parla.

Nel primo episodio di *TICKETS* (2005), il protagonista è un anziano professore che, dopo aver partecipato ad un convegno in Germania, fa ritorno in treno a Milano. Il professore sembra essere assorbito completamente dall'impegno professionale e dagli affetti familiari. Ma l'incontro con una donna bella e affascinante lo fa entrare in un'altra dimensione, quella dei sentimenti, del sogno, della fantasia. Il professore si lascia cullare dal sogno, dal suo desiderio di amore e di felicità. Ma improvvisamente prende coscienza della realtà che lo circonda: tensioni, sospetti, allarmismo. Ma soprattutto **discriminazione**. E quando s'accorge della presenza di una famigliola di immigrati albanesi, che viene tenuta rigorosamente fuori dal vagone ristorante, e vede che un militare sgarbato rovescia il biberon con il latte destinato al bambino più piccolo nella più totale **indifferenza** dei passeggeri, va lui stesso a portare un bicchiere di latte a quel povero bambino. Egli, cioè, abbandona i propri sogni e i ricordi e compie un gesto – piccolo, ma estremamente significativo – di **solidarietà** e di bontà. Un gesto nobile e sincero a favore degli altri, di chi si trova nel bisogno.

Come s'è già detto, *CENTOCHIODI* (2006) rappresenta la summa di tutto il percorso filosofico-teologico di Ermanno Olmi. Protagonista del film è un giovane professore di filosofia all'Università che sta vivendo una profonda crisi esistenziale e compie un gesto clamoroso ed emblematico: inchioda sul pavimento di legno della Biblioteca storica dell'Università moltissimi libri di grande



prestigio e di enorme valore. Il motivo della sua crisi e del conseguente gesto “dimostrativo” dipende da vari fattori:

- la constatazione (tratta da un testo di Karl Jaspers) di vivere in un'epoca di perdita genuinità e la speranza che un gesto di “follia” possa rappresentare la soluzione per la nostra esistenza;
- la presa di coscienza di vivere una vita inautentica, perché « fatta di libri...una vita tutta di carta»;
- la considerazione che i libri, per quanto importanti, rischiano di rimanere lettera morta, anzi possano servire ad ingannare;
- il fatto che i libri possano diventare strumenti di potere;
- il pericolo di idolatrare i libri e di considerarli più importanti delle persone.

Il professore inchioda i libri, ma si arresta di fronte a quello che richiama il Vangelo di Giovanni e parla della necessità di «rinascere a vita nuova».

Ed ecco che il professore decide di cambiare vita, di diventare un uomo nuovo, instaurando **nuovi tipi di relazioni**:

prima di tutto **con se stesso**, ritrovando la pace interiore e la serenità dell'anima;

**con la natura**, misteriosa, affascinante e amica, che dev'essere rispettata;

**con gli altri**, quelle persone umili e semplici che gli è dato di incontrare, all'insegna della condivisione, della solidarietà, del rispetto e dell'amore;

**con Dio**: la sua connotazione cristologica è evidente e il suo agire è perfettamente conforme a quel Regno di Dio che rappresenta il motivo fondamentale della predicazione di Gesù. Regno di comunione, di armonia, di pace e di riconciliazione. Il tutto alla luce dello Spirito, che «soffia dove vuole» e che conduce alla piena verità, quella escatologica, chiaramente evocata da quel mare rappresentato nella prima immagine del film.

**Olinto Brugnoli**

## IL TEMPO SI È FERMATO

*Regia, soggetto e sceneggiatura:* Ermanno Olmi; *fotografia:* Carlo Bellerio; *musica:* Pier Emilia Bassi; *montaggio:* Carla Colombo; *interpreti:* Natale Rossi (id.), Roberto Severo (id.), Paolo Quadrucci (id.); *produzione:* Edison-Volta; *origine:* Italia, 1959; *distribuzione:* Lux Film.

La carriera di Olmi è in un certo senso esemplare. Impiegato in un grande complesso industriale del Nord, la Edison, egli ha cominciato col realizzare una serie di documentari tecnici, a uso "interno" della Società. Lentamente, gradualmente, egli è andato così affinando le sue innate sensibilità e capacità. Ed è giunto in tal modo, quasi senza rendersene conto, al film. *Il tempo si è fermato* è nato come un semplice cortometraggio, si è trasformato poi per via in medio e infine in lungometraggio. E' una pellicola praticamente priva di vicenda; un vecchio montanaro, guardiano di una diga ai piedi dell'Adamello, vede giungere a rimpiazzare il collega partito per una vacanza, anziché il compagno atteso (trattenuto all'improvviso in pianura), un ragazzo ventenne, un imberbe studentello.

Olmi ha puntato tutte le sue carte su quell'incontro: sulle derivazioni psicologiche di quel contatto umano tra il montanaro e lo studente. Nel film non c'è altro. E lo straordinario è che, eccettuata qualche sbavatura (certi mielati discorsi sul Cuore di De Amicis e sulla differenza tra la vecchia e la nuova generazione, peraltro contenuti in limiti ragionevoli), il regista è pienamente riuscito nel suo intento. La vicenda, fatta di piccolissimi episodi, di minuscole notazioni, quasi di ilari strizzatine d'occhio, non stanca, diverte, e regge l'attenzione dello spettatore sino alla fine. E sino alla fine, in un certo senso, si resta col fiato sospeso: si ha paura che accada qualcosa, che il regista, cedendo al compromesso, guasti ogni cosa, drammatizzando senza motivo la sua storia. Ma Olmi non ha accettato compromessi: tranquillamente, senza esibizionismi, senza inquadrature complicate, senza delitti visti attraverso una vasca di pesci rossi, ha fatto il suo film, e l'ha fatto bene.

Noi non grideremo al miracolo, non ci abbandoneremo a una prematura euforia. Ci limitiamo a sottolineare la davvero ottima prova iniziale del giovane regista e i meriti innegabili della sua pellicola. Che non si limitano esclusivamente alla semplicità, alla lindura di racconto, o alla egregia condotta degli attori. Non si limitano, in altri termini, come troppo spesso accade ai giovani, a una singolare perizia tecnica. Ma toccano, invece, i confini della poesia. Il nascere spontaneo di un sentimento umano di amicizia tra il vecchio montanaro e il giovane studente, è reso con una tale sobrietà di toni, con un tale pudore, da costituire, nella cultura cinematografica odierna, una piacevole sorpresa. È tuttavia ancora troppo presto per giudicare se Olmi ha la tempra di un autentico regista, se cioè egli potrà resistere all'usura e saprà rifiutare, come ha fatto finora, le lusinghe e gli allettamenti di un facile successo e, per altro verso, i pericoli di cristallizzarsi in un cliché. In altre parole è troppo presto per dire se anche lui, come molti altri di brillante avvenire, finirà per essere fagocitato come il protagonista del « monologo » di Zavattini.



## IL TEMPO SI È FERMATO

### NOTE

E' il primo lungometraggio di Olmi, cofondatore e direttore della Sezione Cinematografica della Edisonvolta per la quale ha realizzato e continua a realizzare numerosi cortometraggi.

Gli interpreti appartengono alla categoria sociale che rappresentano; durante la lavorazione, oltre che come attori, hanno collaborato con le mansioni specifiche della loro professione, alla quale sono ritornati dopo la realizzazione del film. Solo il Seveso, da un ufficio è passato alla Sezione Cinematografica in qualità di aiuto operatore.

Ufficialmente il film doveva essere una documentazione sulla vigilanza invernale delle dighe Edison, ma partendo per le riprese, Olmi aveva già intenzione di farne il film che poi ha fatto .

Le riprese sono state effettuate a 2.800 m. sotto la cima dell'Adamello nel cantiere della diga del Venerocolo, trasformato, si può dire, in stabilimento cinematografico perfettamente attrezzato. La troupe di circa 25-30 persone, assistita da un medico e da un sacerdote, ha dovuto lavorare duramente per il freddo e l'altitudine, ma non ha dovuto subire alcuna penuria grazie alla eccezionale organizzazione del Soffientini. Tra l'altro, per mezzo di portatori di montagna la pellicola girata scendeva a Milano e dopo qualche giorno ritornava lassù sviluppata, sicché il regista e i suoi collaboratori potevano constatare in proiezione l'effetto delle scene.

Premi: alla X Mostra Internazionale del Film Documentario e Cortometraggio (Venezia, 1959) "Gondola d'oro" del CIDALC (Comitato Internazionale del Cinema Educativo Culturale - Parigi) (motivazione: «ha saputo commuovere il pubblico presentando un soggetto altamente umano con un'estrema semplicità di mezzi») e "Premio S. Giorgio" della Fondazione Cini (motivazione: «scopre con chiarezza e con misura i valori essenziali della semplicità e dell'amicizia attraverso una serena visione della vita in coraggioso contrasto col pessimismo oggi dominante»); "Rododendro d'oro" per il migliore lungometraggio di montagna all'VIII Festival Internazionale Film della Montagna e dell'Esplorazione (Trento, 1959) (motivazione: «imposta e risolve un delicato rapporto psicologico dentro un quadro ambientale insolito con finezza di notazioni, con discrezione di accenti e con viva partecipazione umana»); Menzione Speciale della Giuria alla V Semana Internacional de Cine Religioso y de Valores Humanos (Valladolid, 1960); Targa "Mario Gromo" (St. Vincent, 1960), destinata a segnalare la prima significativa affermazione di un giovane regista italiano; Grand Prix al II Rencontre Cinématographique (Prades, 1960); Premio "San Fedele" 1960 (motivazione: «per la delicata poesia di una tessitura narrativa di lineare semplicità che raggiunge sullo sfondo pittorico di austere solitudini alpestri un'atmosfera lirica di profonda umanità »).

Il film è stato invitato anche alla Sezione Informativa della XX Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica (Venezia, 1959), dove ebbe grande successo di critica e di pubblico, ma fu trascurato dalla Giuria perché non conforme allo statuto; e ancora al II Festival Cinématographique de Versailles (1961).

Fino dal 1959 è incluso nei programmi di Cineforum, Circoli del Cinema, Cineclub, Cinema d'Essai di tutta Italia. È stato proiettato con grande successo a 4 mila giovani al «Gaumont-Palace» di Parigi il 3 marzo 1960. Accolto con entusiasmo dalla critica di tutti i vari Festival a cui fu presentato, è stato quasi ignorato dal grosso pubblico, forse per lancio pubblicitario inadeguato.

Particolarmente adatto per cicli sulla nuova fase del cinema italiano (dopo il 1958), sul cinema che si basa su intimi valori umani, sul problema della solidarietà, sul mondo del lavoro o come esempio di cinema attraente al di fuori dei consueti ingredienti di violenza, sesso e masse.

È LA STORIA DI due uomini (l'uno anziano guardiano invernale della diga, l'altro giovane studente inviato lassù a sostituire per qualche giorno il secondo guardiano sceso a valle per motivi familiari) i quali, troppo diversi per situazione sociale e per abitudini mentali e di vita, a poco a poco riescono - nell'immensa solitudine montana - ad intendersi e ad affiatarsi su un piano di profondità umana, sul quale la rozza tempra del guardiano rivela tutta la solidità della sua saggezza, del suo calore e della sua comprensione; e la vanesia ingenuità del giovane rivela la capacità di cogliere, apprezzare ed assimilare valori fin allora sconosciuti e forse deprezzati. Tutto ciò avviene attraverso una storia senza storia, cioè attraverso i piccoli contatti quotidiani dei quali il meno consueto è quello finale in cui il giovane, spaventato per un malessere passeggero mentre fuori infuria la tormenta, è simpaticamente e delicatamente curato dal comprensivo compagno. Il tema, più che dall'intenzione del regista, risulta dall'humus umano nel quale egli ha sentito la tenue storia dei due uomini isolati nell'immensità della montagna. Non c'è nessuna tesi, nessun messaggio che il regista vuol lanciare allo spettatore: c'è solo un certo modo di considerare la vita e l'uomo. Ed è un modo buono, caldo, sano, sostanzialmente cristiano per ciò che il cristianesimo ha portato di riflesso all'umanità.

#### GIUDIZI DELLA CRITICA: ASPETTO CINEMATOGRAFICO E ARTISTICO

« (...) Con felice intuizione e fresca sensibilità, il regista ha saputo fondere i personaggi nell'ambiente. Ne è risultato un originale tipo di documentazione tutta vista e sentita dall'interno. L'Olmi non si interessa infatti alle cose (diga, impianti, ecc.) se non quando entrano in rapporto con l'intimo dei suoi personaggi. Pensate, per esempio, alle suggestive distese di neve. Mai lo sguardo indugia su di esse per una compiaciuta descrizione, ma sempre ci vengono presentate o come visioni soggettive, colorate dai riflessi psicologici dei personaggi, o come scenografia nella quale i protagonisti dominano la natura o sembrano, a volte, esserne dominati. (...) Opera dunque, a nostro avviso, compiuta, nella quale una profonda emozione umana trova costantemente equilibrio nelle immagini e nel ritmo senza alcuna forzatura o compiacenza.» (MARIO CASOLARO in *Lecture*, 1959, 8, pp. 631- 632).

« (...) Stilisticamente il film risente senza dubbio delle esperienze del neorealismo. Un neorealismo di tipo zavattiniano, portato cioè ai limiti dell' "estetica del quotidiano", del rispetto quasi ossessivo, quasi religioso della realtà di tutti i giorni ( ... ).» (D[EL] F[RA] in *Avanti!*, 18-5-60).

«( ... ) Olmi ha voluto tornare al neorealismo più rigoroso: interpreti non professionisti, ambienti veri, presa diretta. Tornare, anzi, è un termine incongruo, perché il neorealismo non ha mai raggiunto una purezza così ascetica. ( ... ) Non c'è una nota stonata, né un segno fuori posto: è un piccolo film perfetto che sarebbe piaciuto al Flaherty di Louisiana Story. ( ... ).» (TULLIO KEZICH in *Sipario*, 1960, 1).

«Parlando di questo film, il termine "poesia" non cade a sproposito, se usato con precauzione; poesia alla quale Olmi ci ha abituati con precedenti documentari industriali. In questo film l'uomo è sempre in primo piano. E' questa preminenza direi che determina lo stile e impone il ritmo del linguaggio di Olmi. Tale caratteristica di linguaggio è l'adozione di un tempo cinematografico che tende a identificarsi col tempo reale. E si può dire anche che questa caratteristica sta alla base dei felici esiti del giovane regista. Mediante tale narrare, egli mostra a suo agio i più piccoli particolari

delle espressioni, carica di significati i gesti più consueti e indifferenti, conferisce un valore agli oggetti più comuni e più umili. Conseguenza di questo narrare è il dover procedere in un certo modo (potremmo chiamarlo “divisionistico”?) nel creare un personaggio, un'atmosfera, una storia. Modo che non può non fare i conti con i limiti del metraggio imposto da uno spettacolo cinematografico. Se infatti da qui deriva quella ricchezza di felici notazioni che avvince ed esilara lo spettatore, quell'immediatezza e freschezza di rappresentazione che nasce spontanea, naturale in quel momento, qui anche si nasconde il pericolo di una eccessiva frammentarietà e quindi di bozzettismo: pericolo che (speriamo non a caso) in questo film è stato evitato.» (SERGIO RAFFAELLI in *Note Schedario*).

« Le grandi – meritate – lodi che il film e Olmi hanno avuto da tutti mi dispensano dal ripeterle. D'altra parte l'amicizia che mi lega a Olmi mi permette (e forse mi impone, dal momento che egli è ancora giovane e agli inizi di una carriera che potrà essere brillante) di cogliere i punti deboli della sua opera. Sotto il profilo stilistico si può avvertire qua e là non perfetta coerenza tra l'idea dell'Olmi che dirige le riprese e quella dell'Olmi che dirige il montaggio. Voglio dire che se le riprese sono in funzione di un'aderenza del tempo cinematografico al tempo reale (caratteristica della sensibilità cinematografica dell'Olmi) il montaggio è in funzione di un ritmo e di un lavoro di lima che non coincidono sempre con quella. La sua preoccupazione pertanto di ritmare e di limare si direbbe frutto di una nuova ispirazione, la quale purtroppo non può tralasciare il fatto che la pellicola è già impressionata ed è già quello che è. Ne nasce quindi un vero - anche se poco avvertito - disagio stilistico, un vero scivolamento da un'originalità di linguaggio verso un linguaggio più consueto e più tradizionale. Il rimedio - se le cose stanno così - si può avere solo in una maggiore insistenza di impegno creativo nella fase del film che precede le riprese ed è in grado di condizionarle; cosicché, al montaggio, il problema del ritmo sia questione quasi solo tecnica e per così dire materiale, non inventiva o creativa." (NAZARENO TADDEI in *Note Schedario*).

## GIUDIZI DELLA CRITICA: ASPETTO CONTENUTISTICO E TEMATICO

« (...) Due esseri che tendono sempre più ad avvicinarsi (...). Questo avvicinamento, descritto dal regista con notazioni psicologiche attente e precise, trova un puntuale riscontro nelle immagini: dalle prime inquadrature, dove tutto fa muro di separazione tra i due, si passa progressivamente ai letti avvicinati in cucina durante la bufera, alla stupenda composizione dei giacigli nell'interno della chiesetta (i due distesi, per terra, testa a testa, con un unico cuscino al centro), per concludere infine con il vecchio visibilmente felice che porta a cavalcioni il giovane, ancora un tantino malconcio per la nottata, ma anche lui sereno e contento. (...).» (MARIO CASOLARO in *Lecture*, 8, p. 632).

« (...) L'uomo e il ragazzo divengono amici, ma una siffatta amicizia può sostenersi e giustificarsi soltanto alla condizione che l'uomo e il ragazzo rimangano ciascuno al proprio posto. L'uomo sarà paterno, il ragazzo filiale. Il meraviglioso è di aver saputo rendere plausibile sullo schermo, ossia in sede di spettacolo, una situazione tanto naturale sul piano umano, quanto assurda nei confronti della posizione reciproca che si crede occupino oggi i giovani e gli anziani.» (GUIDO GUARDA in *L'Osservatore Romano*, 25-5-60).

« (...) Il film non ci appare come una costruzione convenzionale ma come un brano di esistenza umana. Ha i limiti e il respiro del “racconto breve” ma tutte le qualità per renderlo gradito quale esempio di un cinema in cui la realtà e la vita trasfondono sullo schermo palpiti di poesia e calore di umanità.» (N. M. LUGARO in *Bel Mondo*, maggio 1960).

« (...) A parte la limitata prospettiva ( ... ) c'è qua e là - proprio nei momenti in cui l'osservazione psicologica dovrebbe penetrare in profondità - una certa facilità sentimentale, un aspetto deamicisiano che possono infastidire lo spettatore più esigente. Ma è, probabilmente, lo scotto che



bisognava pagare alla semplicità, alla freschezza, alla modestia che sono alla radice del film, buono come il pane fatto in casa (...).» (M. M[ORANDINI] in *La Notte*, 7-4-60).

#### **GIUDIZI DELLA CRITICA: ASPETTO MORALE**

«( ... ) Il messaggio di fraternità ( .. ) viene dalla comprensione pura di due creature diverse che si comprendono in quanto tali e si amano proprio per aver scoperto in sè quel qualcosa che è necessario all'altro per completarsi a vicenda.» (M. R. in *Mamme d'oggi*, marzo 1960).

«( ... ) Dà un'impressione di pulito, di onesto, di genuino e oltretutto riesce veramente divertente, di un divertimento che non svuota il cervello, ma lascia al fondo qualcosa di utile, di educativo ( ... ).» (SANDRO ZAMBETTI in *Rivista del cinematografo*, 1959, 9-10, p. 314).

***Schedario Cinematografico, voce IL TEMPO SI È FERMATO a cura di Sergio Raffaelli***

## IL POSTO

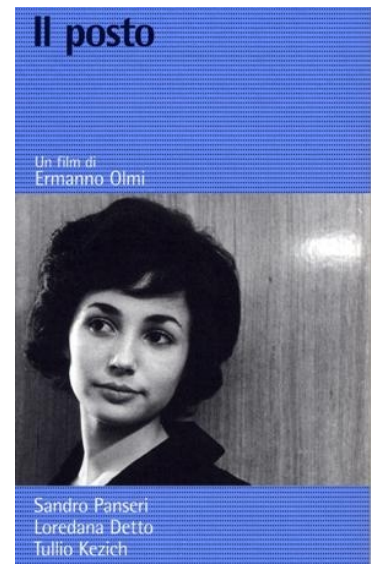
*Regia e soggetto:* Ermanno Olmi; *sceneggiatura:* Ermanno Olmi, Ettore Lombardi; *fotografia:* Lamberto Caimi; *musiche:* Pier Emilio Bassi; *montaggio:* Carla Colombo; *scenografia:* Ettore Lombardi; *interpreti:* Sandro Panseri (Domenico Cantoni), Loredana Detto (Antonietta), Tullio Kezich (l'esaminatore), Mara Revel, Guido Chiti, Bice Melegari, Corrado Aprile; *produzione:* The 24 Horses; *distribuzione:* Titanus; *durata:* 98', *origine:* Italia, 1961.

**Presentato alla 22<sup>a</sup> Edizione della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, 1961.**

**Premio O.C.I.C. – Premio della critica e premio “Città di Imola” – David di Donatello 1962 per la miglior regia.**

### SOGGETTO

Domenico Cantoni, figlio di operai, dal suo paesino della Brianza, viene in città per affrontare gli esami di assunzione presso una grande industria milanese. Parte di buon mattino, assieme al fratello minore, che è ancora impegnato negli studi, e si presenta all'ufficio personale della ditta, dove si unisce al gruppo degli altri candidati. Dopo l'appello, fatto da un incaricato della ditta, i candidati vengono avviati in un'aula ricavata da una sala di un palazzo patrizio. Domenico risolve con facilità, come del resto buona parte dei candidati, la prima prova di aritmetica, che consiste in un doppio calcolo frazionario e in una equivalenza. A mezzogiorno, Domenico scende a mangiare in latteria, dove intravede anche una ragazza già incontrata durante la prova di esame. In attesa di tornare agli uffici per la ripresa delle prove attitudinali, i due fanno una passeggiata per la città, ammirando insieme le vetrine e chiacchierando di tante cose, degli esami, dei loro gusti, delle loro speranze di assunzione, quasi perdendosi nel frastuono della grande città. L'appuntamento in ditta è per le tre del pomeriggio: si iniziano le prove psicotecniche, che dovrebbero rivelare le attitudini dei candidati e il loro grado di vivacità intellettuale. All'uscita, Domenico e Antonietta si ritrovano; riprendono a parlare degli esami, dei loro nomi e si lasciano alla fermata del tram, con la speranza di potersi incontrare il giorno dell'assunzione. Così infatti avviene, ma Domenico è avviato ad un reparto esterno. Il direttore lo accoglie con distacco e freddezza e, comunicandogli che non ci sono posti di impiegato, lo invita ad accontentarsi per un po' di dare una mano all'usciera. Domenico accetta e dopo qualche giorno indossa anch'egli la divisa di fattorino. Dal suo posto, in fondo al corridoio, comincia conoscere in maniera esteriore e tipica il mondo degli impiegati con le loro attitudini, invidie, debolezze. Alla vigilia di Natale, Domenico incontra per caso Antonietta: è un incontro fuggevole, poche parole bisbigliate, e un reciproco arrivederci per la festa di Capodanno presso il CRAL della ditta. Quivi Domenico, che ha ottenuto dai genitori il permesso di andare alla festa, pur non incontrando Antonietta, dopo qualche timida resistenza si lascia trascinare dall'euforia degli impiegati che si divertono. Quando è passata la festa e ricomincia la vita di ogni giorno, un posto si è liberato in ufficio; un impiegato è morto e Domenico è invitato a sedersi al suo posto. Senonché egli è l'ultimo arrivato e deve andarsene al tavolo in fondo alla stanza, dove la luce del giorno non arriva mai ed è sostituita dalla lampada che resta accesa da mattina a sera. Domenico, senza dire una parola, vi si installa e comincia a sistemare sul tavolo il suo corredo di cancelleria.



## IL TEMA

*Il Posto* rievoca le esperienze di un ragazzo che con acerbezze e impaccio, deve incastonarsi nella realtà sociale del lavoro organizzato, tutto teso a guadagnarsi quel tavolo, quel “posto” che è l'ancora concreta nell'incertezza quotidiana, ma forse anche la condanna di tutta una vita di sogni. Questo duplice aspetto del “posto”, che esteriormente sembra coagularsi da una parte nell'ambiente della famiglia Cantoni e dall'altro nel mondo impiegatizio della ditta, in realtà è forse la stessa cosa, perché non c'è differenza tra l'ambiente della famiglia Cantoni e il mondo burocratico della Ditta, sono il diritto e il rovescio di una stessa realtà storica e sociale, che fa del “posto” una necessità ossessiva, di cui soltanto alla fine Domenico sembra accorgersi, quando sul modo quasi “passivo” di vivere i fatti si innesta la consapevolezza amara di un limite, e la presunta conquista del “sogno” viene a fondersi con il giudizio pateticamente affettuoso del regista.

## ANALISI STRUTTURALE DEL FILM

Olmi ha costruito l'avventura di Domenico Cantoni attraverso una successione di episodi, che apparentemente lo distaccano dal nido familiare e dall'eco non lontana della scuola per inserirlo nella nuova realtà del lavoro industriale, e in realtà servono a configurare la maturazione del protagonista il quale conclude ogni fase con una leggera caduta, che non esclude il ricupero immediato su altre posizioni, sino al conseguimento di una amara coscienza di sé e del proprio lavoro.

Prima dei titoli di testa, la presentazione dell'ambiente domestico della famiglia Cantoni finisce con un piano medio del figlio Domenico che, disteso a letto, sotto le coperte, mentre ascolta fuori campo le voci del padre e della madre, sembra concentrarsi in quel sogno radioso che è “il posto”, un qualcosa che gli è ancora ignoto, di cui non si sente ancora partecipe, ma che già lo assilla come una meta indilazionabile. Alla fine del film, quegli occhi fissi di Domenico, quel volto fermo, quasi atono, ritornano in primo piano, più vicini allo spettatore, più consapevoli della triste realtà del “posto”, quasi stupefatti per aver tanto desiderato ciò che ora gli sta mettendo in gola un groppo di pianto. E anche i titoli del cast ritornano sullo schermo, quasi a chiudere con una iterazione significativa un giro narrativo ben preciso e circolare.

L'analogia delle scene è sottolineata anche dalla somiglianza del clima esterno. In apertura, la fioca luce di una lampada rompe il buio di un tedioso mattino, e in chiusura, il fiotto luminoso di un abat-jour serve a vincere la sonnolenta opacità dell'ufficio; in apertura, il contatto con il fratello minore si concretizza in una meschina litigiosità per una cinghia, e in chiusura, la vicinanza con l'impiegato provoca la sua reazione quasi incattivita per una maldisposta gerarchia di posti; in apertura, le premure e le raccomandazioni della madre (busta, fazzoletto, denaro, ecc.) finiscono con l'idolatrata allusione al “posto” («quanta gente nelle tue condizioni si bacerebbe i gomiti ... se riesci andare là, ci hai un posto sicuro per tutta la vita»), in chiusura, il sorrisetto benevolo e scivoloso del capoufficio - il quale già gli si era rivolto qualche tempo prima, citando proprio il clima familiare («faccia il bravo che si troverà contento ... qui è come una famiglia, sa?») - è il riflesso di un ridimensionamento formale della sacramentale gerarchia dei posti.

Di mezzo, nell'arco narrativo del film, c'è un distacco, c'è un esame, c'è un incontro con l'altro, c'è un contatto quotidiano con gli altri, quattro fasi di una lenta maturazione che porta Domenico da uno stato di solitudine con timidezza e paura ad una coscienza della propria solitudine e dei possibili limiti di un incontro con gli uomini. Anzitutto, c'è il distacco, non facile, né comodo. Domenico tratta con sussiego la madre troppo solerte, indifferentemente lascia andare via su un trattore il fratello troppo vivace, ma non sa ancora chi è e come comportarsi. Ha sospeso gli studi ma ne ha rammarico e nostalgia (cfr. la scena della “cinghia” con il fratello); alla stazione ha

vergogna di farsi vedere dai suoi ex-compagni e prende il treno in corsa, all'ultimo vagone, ma non ha ancora l'aria del lavoratore di professione. Quando poi si presenta alla ditta e percorre lunghi, lucidi corridoi, incontro ad uscieri in divisa e od impiegati silenziosi e indaffarati, resta spaesatissimo, con la gola secca; e mentre attende l'appello di rito, ascoltando i frammenti dei discorsi altrui, le frasi smozzicate e sussurrate, ha l'improvvisa sensazione di aver fatto quasi un passo più lungo della gamba; la reazione sbalordita, stupefatta di Domenico al triplice accenno fatto da Malchiorre all'esame psicotecnico è il segno esterno di un incantamento disorientato, di una caduta, da cui la battuta di un vecchietto («Esami? Per andà a lavorà? Oh, questa l'è bela!») lo risollewa, ridimensionando i fatti, e soprattutto decantando lo stato di tensione seguito al distacco dal mondo della scuola e della famiglia.

Indi, c'è l'esame, non difficile né iugulatorio. Domenico anzi prende l'avvio per guardarsi intorno; sono i concorrenti di prima, ma solo ora egli li può guardare con attenzione; c'è il burbanzoso, c'è l'impegnato, c'è anche il mediocre che ce la mette tutta ma non ce lo fa e s'abbatte sconfitto sul banco, come una vittima. Domenico ne resta preso e si spietra solo quando, in latteria, vede il tipo bonario che legge tranquillo il giornale, a mezza voce, mescolando cronaca nera e cronaca bianca in un'unica mistura. Il clima è così sdrammatizzato, pronto per un incontro cordiale.

Ecco, allora, l'incontro con Antonietta: poche parole impacciate, qualche domanda generica, poi basta una goccia di essenza, una parola affettuosamente ingiuriosa («impiastro») e i due cominciano a parlare come due vecchi amici, da un marciapiedi all'altro, da una vetrina all'altra, chiacchierando alla buona, lui della motocicletta da comperare in società con il padre, lei delle trentacinquemila lire di stipendio che spera di poter avere al primo impiego. E i due si perdono in mezzo al frastuono allucinante e caotico di una Milano mezza sossopra dai lavori della Metropolitana, e finiscono per camminare insieme senza aver bisogno di dirsi altre cose. Ormai hanno simpatizzato e basta che qualcuno, tra i rumori, ricordi l'ora che passa, perché d'istinto Antonietta prenda la mano a Domenico e corra con lui verso gli uffici della ditta.

Prima pausa al crescendo sentimentale: l'esame psicotecnico, così facile, insignificante, quasi stupido, vissuto sulla scia del felice incontro di pochi momenti prima e ormai lontano, tanto lontano dallo sconcerto pavido di quella stessa mattinata.

E Antonietta e Domenico tornano insieme a costruire il loro semplice idillio fatto di brevi domande, di sincere risposte, di camminate da una fermata all'altra del tram, di cordialissimi saluti; per due volte si scambiano reciprocamente il «ciao», che è un arrivederci, che è un affondare dolce ed incantato in un presagio d'amore, dove anche il «posto» è desiderato come un pretesto per rivedersi, e non più come una realtà di lavoro. Sulla scia di questo incontro, Domenico arriva a casa: è un'altro, canta stonatissimo, alle domande dei suoi risponde sempre «bene»: forse che il posto è la felicità?

Seconda pausa: l'acquisto dell'impermeabile, visto in funzione di «lei», e desiderato proprio come a lei piaceva con tanti anelli e cinturini.

E Antonietta e Domenico tornano a vedersi e a parlarsi e a frasi smozzicate, nella sala d'attesa, primo di essere chiamati al lavoro, o dichiararsi «fortunati» per il «posto» e forse anche, segretamente, per sé. Comincia proprio qui l'arco discendente della presunta felicità: Domenico è inviato ad un reparto esterno, assegnato per giunta ad un posto di vice-usciere, in fondo ad un corridoio, accanto ad un capo-usciere che lo catechizza con modi leggermente disfattistici, non lontano da impiegati divisi da dispetti e invidiuzze, «mezze maniche» che portano anche nella vita privata la mediocrità del loro ruolo impiegatizio, come quello che di notte consuma la luce e la vista

per scrivere un romanzo, o Vailati che si fa tagliare i capelli dalla moglie, o don Luigi, nobile decaduto che vive di espedienti, o Carletto che alla sera ama cantare all'osteria, o la vedova che talora piange per le malefatte del figlio, per non parlare poi dello « sciur » Tresoldi che da tre mesi è in pensione e ogni giorno torna ugualmente in ufficio. Domenico spera di incontrare Antonietta, ma i due non scendono a mensa per lo stesso turno, e le loro uscite non coincidono. Del resto, anche quando uscito anzitempo, riesce ad intravederla, Domenico non ha il coraggio di avvicinarla e perciò pensa di scriverle approfittando degli auguri per il prossimo Natale. Proprio qui, al limite dello scoramento, Domenico riesce ad avere un fuggevole, insperato incontro con lei: poche parole di circostanza, qualche espressione gentile e un invito alla festa di Capodanno presso il CRAL della ditta. Ma Domenico, che pur ha fatto di tutto per non mancare all'appuntamento, non la vede: Antonietta non c'è e il ragazzo è quasi certo di non incontrarla più, di non contare più niente per lei. Anche qui la tristezza della caduta è interrotta però dalla gioviale, interessata cordialità di due coniugi che fanno entrare Domenico nel loro giro e, senza saperlo, ne preparano il ricupero.

Ultimo atto: ci sono gli altri, non uno, ma tanti che fanno coda, che fanno gruppo, che richiedono un sorriso, una partecipazione, una solidarietà.

Domenico si lascia attirare dal frastuono spensierato della festa, entra nel giro senza riserve e si trova dentro nel congegno, di colpo, ancora intontito, ma ormai come una rotella ben oleata. Muore un impiegato, vi subentra, è un impiegato anche lui, inchiodato ad un “posto”, con il suo destino di “travet” che guarda fisso nel vuoto, quasi consapevole di ciò che voleva dire il regista con lo sguardo affettuosamente ironico posato su di lui.

## **ANALISI DEI MEZZI ESPRESSIVI**

Il dialogo è smozzicato, rotto, costituito da battute semplici e usuali, contesto qua e là di modi di dire pescati nel gergo lombardo, e milanese in particolare. La sintassi del discorso è quasi sempre italianizzata più che italiana, specie nelle battute dei genitori di Domenico e delle figurine tipiche del mondo impiegatizio e proletario. Il dialetto fa la comparsa ogniqualvolta questi personaggi minori si lasciano andare per uno scatto di stizza irosa (cfr. la madre che rimprovera Domenico e Franco per il loro litigio, o l'impiegato Rossi dopo il “flic e floc” con il collega o quando si crede ingiustamente sopravanzato da Domenico nell'ordine dei posti) o devono in tutta fretta scambiarsi qualche battuta vivace (cfr. i due fattorini dell'ufficio personale) e si insinuano tra i protagonisti per accentuare un caratteristico aspetto di estrosità meneghina (cfr. i vecchietti, il vigile, il tabaccaio, il fattorino della sede centrale, i coniugi Mascheroni). Nessun personaggio, neppure la persona d'autorità, fa discorsi rotondi o costruisce periodi complessi. Persino il protagonista parla poco e in forma spezzata, pausando i dialoghi, appesantendo i silenzi, contribuendo con il suo impaccio e le sue monche osservazioni a disegnare buona parte della propria figura fisica e spirituale. Il resto, come sempre avviene nei film di Olmi, è dovuto soprattutto ai punti di vista dell'inquadratura e al montaggio.

La colonna sonora, anche se la si valuta senza i dialoghi, e cioè per le componenti della musica e dei rumori, rivela la precisa oculatezza di Olmi, che specialmente nella prima parte ha preferito puntare sul silenzio come costante drammatica e angosciosa, poi sul frastuono allucinato di una Milano trasformata dai lavori della Metropolitana in un disordinato cantiere per fasciare ancor meglio la iniziale simpatia affettiva fra Domenico e Antonietta, indi su un disegno musicale pateticizzante a contrappunto del mondo delle “mezze maniche”, e infine su uno sfrenato ballabile che va in crescendo sino al taglio sull'ufficio, di una raggelata silenziosità di morte, da cui fuoriesce il “posto”, sull'eco di una festa, ma in una realtà di dolore.

La fotografia, come sempre nei film di Olmi, ha qualità spiccate, ma non diventa puro gioco formale, né facile ricerca di grossolani contrasti. Di mezze luci, di mezze tinte, di chiaroscuri attenuati e metallici, è la fotografia del film, che vive in un impasto monocromo di luci e di ombre,



anche se talora Olmi sembra indulgere a qualche scelta d'ordine simbolico, come nell'ampia, luminosa finestra dietro la scrivania del direttore del reparto esterno quando egli sta segnando il destino di Domenico anelante al suo posto, o nelle zone ombra te degli angoli d'ufficio, dove la luce diurna non riesce a giungere e alcuni esseri vegetano invano i loro giorni migliori. Ma le differenze di luce non sono mai accentuate sino a diventare stridore visivo. Anzi; basterebbe pensare con quanta abilità è graduata la scala luminosa nella sequenza in cui Domenico e suo padre vanno per la prima volta al lavoro insieme, partendo dalla cascina poco prima dell'alba e arrivando in stazione quando il chiarore si è diffuso e presagisce la luce intensa del nuovo giorno.

Ma anche negli esterni meridiani, durante la passeggiata milanese di Domenico e Antonietta, la luce non è mai offensiva e dura: essa è tiepida e morbida e lieve come una specie di caligine epurata, che attutisce i contrasti visivi e lascia sormontare le dissonanze sonore.

Il montaggio, e ancor più il taglio delle inquadrature, sono tra le cose più felici del linguaggio cinematografico di Olmi. I primi o primissimi piani sono rari e funzionali al discorso, usati quando debbono portare innanzi uno stato di tensione, di ansietà, di intontimento del protagonista. Il quale nel film è quasi sempre visto da una angolazione leggermente spostata, dall'alto in basso, che solo alla fine, nel primo piano di Domenico incastellato nel suo posto, raggiunge l'orizzontalità del piano, nella congruenza tra la situazione del personaggio e la visione del regista. Nel complesso, Olmi tende a preferire il campo medio o il taglio di scorcio, che servono a rivelare con il personaggio in primo piano o in piano ravvicinato, o viceversa con il personaggio in campo lungo, qualche caratteristica dell'ambiente; una comparsa o un generico, o un elemento plastico che si risolva in un giudizio di valore (cfr. le inquadrature dell'esame, e in latteria, e in ufficio, e alla mensa aziendale, ecc.). Generalmente, le inquadrature sono brevi, durano quel tanto che basti per una individuazione; talora anzi, peccano per fuggevolezza (cfr. Domenico che a letto scrive nomi femminili su un quaderno, in un'inquadratura che dura pochissimo e non permette il suo collegamento mentale con l'episodio del soprannome di Antonietta, o anche il biscione visconteo rivelato con un lento movimento di macchina e poi tagliato subito, prima che lo spettatore possa rendersi esatto conto del significato). I mutamenti di inquadratura per movimento di macchina sono sempre lenti e smorzati quando servono a rivelare progressivamente i particolari di un ambiente. Nettamente preferiti da Olmi sono poi i passaggi per taglio piuttosto che per dissolvenza, la quale appare usata pochissimo, in due occasioni, dapprima in forma parentetica nella presentazione degli aspetti domestici di cinque impiegati, e poi in funzione esplicativa, e molto meno spontanea, quasi forzosa nell'evocazione della morte dell'impiegato miope. Mentre poi il montaggio rapido appare usato con scaltrezza nella sequenza della festa di fine d'anno, si nota talora che l'inquadratura si ferma quasi di sorpresa, come nel breve colloquio prenatalizio tra Domenico e Antonietta, nel corridoio della sede centrale. Una volta poi la fissità sembra portata al di là dei limiti consueti, creando nello spettatore un senso di disagio, un sapore di noia e di amarezza che si ammanta di una apparenza carnascialesca; forse perché altrove il montaggio è mosso e scorrevole, qui la pausa diventa scoramento sofferto, sconcerto interiore, un non saper che fare, uno scivolamento verso l'abisso triste, da cui Domenico rimbalza partecipando alla sfrenatezza balorda della festa, e dove di colpo riaffonda con la rassegnazione del posto che ormai non 'è "il" posto, ma "un" posto.

## ANALISI UMANA DEI PERSONAGGI

È caratteristica del mondo morale di Olmi il rispetto del valore “uomo”, che non parte dall'ammirazione esclamativa per l'eroe integrale o per il santo tutto d'un pezzo, ma dalla predilezione affettuosa per i personaggi umili e semplici, colti nel grigiore quotidiano della loro esistenza, una risposta, una reazione, una gaffe, uno sguardo, una risata, che ricuperano sul piano di un ottimismo cristiano anche una condizione umana passiva o affaticata o dolorosa.

Questo è il filo d'oro che è spiritualmente sotteso ad ogni personaggio dei film di Olmi, anche ai comprimari, ai generici, e non solo ai protagonisti, nei quali però questa chiarezza morale del regista appare più esplicita ed evidente.

A differenza di *Il tempo si è fermato*, basato sulla nascente solidarietà tra Natale e Roberto, *Il posto* ha un solo protagonista, Domenico Cantoni, in contrasto quasi ossessivo con un contrappunto reagente, “il posto”. Questo miraggio costringe Domenico a scoprirsi, a cercare altre dimensioni sociali; egli non è più uno studente, è ormai un aspirante all'impiego, ma non sa neppure lui cosa ciò significhi: prova o fare il prepotente con il fratello ma viene subito smontato dalla madre, parte per la città per sostenere gli esami di assunzione ma si vergogna della sua situazione, diventa chiuso, triste, di poche parole e di pochi gesti, sia all'esame di aritmetica, sia in latteria. Se il processo introvertito non giunge alla misantropia assoluta, lo è perché Domenico non si chiude al mondo esterno con barriere capziose, perché egli crede di essere già difeso dalla sua congenita timidezza. Questa difesa di temperamento è però più precaria e relativa di quanto non appaia; basta che fiorisca, al margine di un incontro, un virgulto di simpatia, forse un presagio affettuoso d'amore, perché Domenico si spietri e si lasci andare ad una accesa effervescenza e, verso la fine, basta che, dopo la delusione con Antonietta, il frastuono della festa di fine d'anno lo travolga perché Domenico esploda in un gurgito quasi meccanico di allegrezza stordita. Ma dietro il velo di timidezza e di impaccio esteriore, Domenico ha in serbo una costituzionale bontà, e lascia vegetare, talora anche contro le apparenze esterne, una provvidenziale fiducia negli altri e nel loro operato, una tendenza incrollabile a trovare nei personaggi e nei fatti e nelle cose l'aspetto positivo e favorevole, che gli permette ogni volta di cadere con la speranza della risurrezione, di cedere con la certezza del ricupero, di insistere, anche oltre le prove deludenti, con la convinzione di ottenere un giorno soddisfazione. Questa rosea prospettiva, gettata nel futuro, che da una parte rende Domenico “disponibile” ad ogni avventura, ad ogni sorpresa, ad ogni novità, finisce per essere anche la giustificazione dello stato di rassegnazione, talora di apatia, cui Domenico si lascia andare, scivolando sul piano vegetativo delle “mezze maniche” e dei loro ristretti orizzonti. E qui consiste il nucleo drammatico della figura di Domenico Cantoni, la leggera incrinatura del suo spirito, diviso fra due costanti bivalenti, tra un silenzioso acquietamento all'automatismo del presente e una proiezione morale nel più roseo futuro.

Vicino gli passa Antonietta, una graziosa ragazza piena di vita e di estro, sana, semplice e carina, senza prosopopee, senza crisi, senza fini secondi. Per questo ella piace subito a Domenico, che ne riceve quasi una scossa vitale e vede il suo nuovo lavoro come una specie di pretesto per incontrarsi con lei. Antonietta invece non ne riceve il *coupe de foudre*; giudica Domenico un po' «antico», eccessivamente timido e impacciato; lo tratta con grazia, ne accetta il corteggiamento discreto, ma non gli dà troppa importanza; non lo cerca quando non lo vede, né lo respinge quando lo ritrova: lo considera un bravo ragazzo, un buon amico, niente di più. Così all'inizio, così alla fine: il comportamento e la valutazione di Antonietta non subiscono variazioni, e anche questo è una riprova che il suo personaggio vale soprattutto come riferimento, termine di confronto, o molla spirituale per le azioni o i sentimenti del protagonista. Dietro a Domenico ci sta lo famiglia. C'è un padre, buon lavoratore, premuroso, tradizionalmente attaccato al nucleo domestico, alquanto docile

alle mene innocenti della moglie, preoccupato piuttosto che « il figlio faccia le cose per bene ». La madre poi è una donna solerte, piena di buon senso, già in piedi sino dall'alba, una donna che sa intervenire opportunamente per sanare un litigio tra i figli, per dissipare un'ombrosità del marito, per dare una mano a Domenico desideroso di un permesso serale a fine d'anno. Franco, il fratello minore di Domenico, è poco più di una comparsa; ancora studentello, egli appare sullo schermo solo in tre occasioni, di cui due servono per accentuare un tentativo fanciullescamente altezzoso di Domenico e poi una sua reale situazione di distacco, e la terza dà motivo alla madre per una osservazione sensata sui rapporti familiari con i vicini.

Di fronte a Domenico, ci stanno i comprimari del “posto”, i dirigenti e gli impiegati della ditta, verso i quali si avverte però una diversa prospettiva di giudizio. I dirigenti sono valutati per quello che appaiono a Domenico esordiente nel mondo del lavoro: il giovane vede nel ragioniere bontà e cortesia e nel direttore del reparto esterno severità di tratto, gentilezza fredda, distaccata, maestosità sacra, quasi una proiezione umana di quel biscione visconteo che Domenico vede dal basso verso l'alto, lassù, su un armadio e che egli fissa, tremebondato, impiccolito, senza accorgersi che si tratta di una banale coppa sportiva.

Sul mondo piccolo borghese dell'impiego, invece, il regista lascia cadere i colori della tavolozza tradizionale, ironia mista a compassione, sarcasmo misto a pietà. Compare così ancora una volta il mondo delle “mezze maniche” tutto dispettucci. invidiuzze, meschinità, dei travet cioè che a poco a poco finiscono per rigettare anche sui propri sentimenti domestici la mediocrità del loro tran-tran quotidiano.

Non di tutti ci è mostrata la faccia domestica: l'impiegata bella corteggiata da tutti, l'impiegato segaligno e rabbiosetto dell'ultimo tavolo, e l'altro che gli sta accanto, dormicchiando insonnolito sulle scartoffie, sono appena degli abbozzi di colore. Soltanto di cinque ci sono mostrate, in successione continua, legate tra loro da una rapida dissolvenza, l'esemplarità tipica del ménage familiare; c'è l'impiegato occhialuto che sfoga la sua idiosincrasia per le riunioni e il complesso di inferiorità, scrivendo di notte i capitoli di un interminabile romanzo, e poi l'impiegato che in ufficio passa il suo tempo a curare i favoriti e in casa si fa tagliare i capelli dalla moglie, indi c'è quello che in ufficio arrabatta un po' sui tavoli senza concludere granché e alla sera si compiace di cantare romanze all'osteria, c'è infine la vedova che piange per le malefatte del figlio.

Un capitolo a parte meriterebbero gli uscieri, dipinti proprio come compaiono al grosso pubblico, scansafatiche, brontoloni, chiacchieroni senza costrutto, servili senza convinzione, a volte bonariamente cordiali e più spesso accorti maestri di piccolo “saper vivere” senza grane.

## VALUTAZIONE CRITICA

L'analisi strutturale del film, comprovata anche dall'esame dei mezzi espressivi, dimostra che Olmi ha voluto continuare con *Il posto* lo stesso discorso di *Il tempo si è fermato*. Là c'era un racconto molto semplice e di svolgimento delicato. Il film narrava l'incontro tra uno studente ed un operaio, lassù, verso i tremila metri della vedretta del Venerecolo, partiva dal senso di penoso imbarazzo del primo contatto e attraverso il decrescere della soggezione nel montanaro e il graduale interessamento del ragazzo per quel mondo sconosciuto che gli stava intorno, arrivava lentamente all'intesa cordiale, da cui nasceva, di getto, l'amicizia e la comprensione umana.

Con *Il posto*, Olmi è disceso in città, rievocando la storia di un figlio di operai, il quale, costretto, dopo qualche approccio con gli studi superiori, ad iniziare, suo malgrado, ma con remissività, il difficile contatto con la realtà sociale del lavoro organizzato, cerca di superare il disorientamento

interiore, dapprima istintivamente afferrandosi ad una amicizia che lo sgeli dalla solitudine, e poi adattandosi, giorno dopo giorno, senza rivolta, alla routine quotidiana di un lavoro, qualunque esso sia e purché esso sia di qualche speranza di miglioramento futuro.

Questi due diversi momenti, sentimentale e sociale, dell'avventura di Domenico, non hanno una concatenazione logico-narrativa evidente. Visto da una prospettiva patetico-lirica, la parentesi idillica sembra una fatua fiammata che non riesce a stornare il personaggio dalla sua cronica disponibilità all'incasellamento burocratico; visto invece da una prospettiva patetico-sociale, lo smorzamento affettivo sembra il portato naturale di un mondo spiritualmente condannato alla rassegnazione e alla noia, invano e solo qualche volta interrotto da una forzata e provvisoria festosità.

I due momenti tendono poi a concentrarsi rispettivamente nella prima e nella seconda parte del film, e siccome la componente patetico-lirica è in Olmi la tendenza più spontanea e viva, la prima parte è quella tematicamente più raccolta, stilisticamente più omogenea, la più ricca anche di osservazioni personali sul comportamento di Domenico rispetto ai suoi e sul suo sconcerto umano di fronte alle bardature burocratiche della grande azienda e al dinamismo affannoso della grande città.

Nella seconda parte invece, il film è indubbiamente più costruito e accorto, graduato con maggior scaltrezza, ritmato con maggior abilità, ma il respiro è talora di cose dette e di immagini viste. Il mondo dei travet ha dietro di sé tutta una letteratura drammatica e una filmografia, da cui Olmi non ha potuto o saputo sempre prescindere, e di cui si è ricordato, forse contro voglia, ogni qualvolta ha lasciato cadere sui gesti, sulle frasi, sugli atteggiamenti impacciati e consueti un soffio ironico; c'è pulitezza e castigatezza, c'è un senso di misura in queste coloriture dei personaggi, e dopotutto Olmi sa spuntare con un estro personale anche in questi scorci, ma con fatica, e senza togliersi del tutto certe notazioni sul mondo del lavoro capitalistico che rammemorano alla lontana Chaplin, Clair, Tati, pur senza dedurne completamente la loro sensibilità anticapitalistica e antitecnicistica. Anzi, Olmi si è formato in tutt'altro ambiente, in un clima industrializzato, di cui è partecipe, e di cui però intravede o intuisce debolezze, monotonie, affaticamenti, ma da cui non riesce a staccarsi del tutto per iniziare un discorso polemico. Del resto, Olmi non è fatto per la polemica, per la scheggiatura acutamente satirica; anche quando la tenta, egli resta talora a metà, ai limiti di un'ironia che non esclude la compassione, di un umorismo che è anche affetto, bonarietà, nostalgia.

Per questo, *Il posto*, meno terso e cristallino di *Il tempo si è fermato*, ma condotto con mano più ferma, con polso più sicuro, è davvero il primo film di Olmi. *Il tempo si è fermato* non riusciva a far dimenticare il punto di partenza e la vena documentaristica; qui, in *Il posto* invece, c'è una chiarezza di visione morale e un impegno di cultura che si traducono nel racconto senza deviazioni o compromessi con il documentarismo delle esperienze precedenti: è la prima opera compiuta, non sciolta da impacci, né libera da incrinature, ma rispetto a *Il tempo si è fermato*, strutturalmente più complessa e moralmente altrettanto solida.

Non è un puro caso che a Venezia, in occasione della XXII Mostra internazionale del cinema, *Il posto* abbia ottenuto il premio del Sindacato Nazionale dei giornalisti cinematografici e il premio cattolico dell'OCIC; la coincidenza dimostra ancora una volta che cultura e moralità non sono così lontane e difformi, e tendono anzi a consustanziarsi nell'opera bella.

**Alberto Pesce, in *Cineforum*, n. 7-9, 1961, pp. 321-431**

## L'ALBERO DEGLI ZOCCOLI

*Regia:* Ermanno Olmi; *interpreti principali:* contadini e gente della campagna bergamasca; *colore;* *produzione:* italiana; *distribuzione:* Italnoleggio Cinematografico; *durata:* 175'.

**Prodotto dalla Rete 1 della nostra TV e distribuito dall'Italnoleggio Cinematografico, L'albero degli zoccoli, del regista bergamasco Ermanno Olmi, ha ottenuto la Palma d'Oro al Festival di Cannes 1978, rinnovando – e superando – il clamoroso successo ottenuto l'anno scorso da un altro film prodotto dalla nostra TV: Padre padrone dei fratelli Taviani. Il film è interpretato da contadini e gente della campagna bergamasca e viene distribuito in due versioni: una, originale, parlata in dialetto bergamasco e corredata di didascalie in italiano; l'altra – destinata a circolare nelle normali sale di proiezione – doppiata in italiano ma dagli stessi protagonisti, che conservano l'accento nativo e parecchie espressioni dialettali. È quest'ultima la versione di cui si parla nel presente articolo.**

**LA VICENDA** è quella di un gruppo di persone, costituenti quattro nuclei familiari, che vivono in una cascina lombarda sul finire del secolo scorso. Man mano che i vari episodi si dipanano sullo schermo, impariamo a riconoscere e a familiarizzare con i vari personaggi e relative famiglie.

Innanzitutto con Batisti, onesto e laborioso padre, prima di due, poi di tre "s'cett" (bambini), che vive in perfetta armonia con la docile moglie. Il figlio maggiore dei due, lo sveglio Minek, su proposta del parroco, viene mandato a scuola (cosa assai rara per un figlio di contadini) e deve ogni giorno percorrere a piedi sei e sei dodici chilometri per andare dalla cascina al borgo e ritorno. Un giorno, tornando da scuola, gli si rompe uno zoccolo. E ciò proprio in concomitanza con la nascita del suo secondo fratellino. Batisti, per evitare preoccupazioni alla moglie, le tace l'episodio e pensa bene di provvedere ad un paio di zoccoli nuovi per il figlio con il legno ricavato dall'abbattimento di un albero (del padrone). Ma il fatto avrà conseguenze drammatiche: il padrone, accortosi dell'albero mancante, farà cacciare Batisti dal podere dal fidatissimo quanto spietato fattore. Lo vediamo partire con i suoi, nell'amara scena conclusiva del film, accompagnato non dai saluti, ma dalla preghiera e dalla muta partecipazione dei vicini, che guardano esterrefatti il lume del carro di Batisti allontanarsi nella notte.

Ed ecco la vedova Runk che, dopo la morte del marito, ha dovuto far la lavandaia per tirar su i sei figli, dei quali solo il maggiore viene assunto come garzone in un mulino e può darle una mano. In famiglia vive anche l'arzilla nonno Anselmo con la sua passione per i "pomidori", che riesce con mille cure a far maturare un mese prima degli altri, e che entra trionfalmente in paese col canestro pieno, tra la gioiosa ammirazione della nipotina. Episodio centrale relativo a questa seconda famiglia è il «miracolo» della guarigione di una mucca, data per spacciata dal veterinario, che, dopo le «cure» e le preghiere piene di fede della vedova, sembra completamente ristabilita.

Incontriamo poi la famiglia Brena, cui appartiene l'angelica Maddalena, che lavora alla filanda e che si sposerà con Stefano, un bravo giovane d'una vicina fattoria. Dopo il matrimonio antelucano i due giovani sposi, affrontando un viaggio «lungo e pieno di pericoli», si recano a Milano in visita a una reverenda zia di Maddalena. Torneranno a casa con un bambino di un anno, un orfanello detto





«figlio di pane» in quanto dotato di un provvido sussidio, che i due, su suggerimento della zia suora, non esitano ad adottare per dargli il calore di una famiglia.

Ed infine ecco l'avidio e malandrino Finard che litiga e si azzuffa continuamente, maledicendolo, con un figlio scansafatiche e che si ammala di rabbia per la perdita di una moneta d'oro che aveva nottetempo nascosto sotto lo zoccolo del suo cavallo.

Si può notare che, oltre ai nuclei narrativi che hanno come protagonisti le singole famiglie o i singoli membri delle varie famiglie, esistono altri episodi più corali in cui sono coinvolti – più o meno – tutti gli abitanti della cascina. Sono gli episodi che si riferiscono al lavoro comune e comunitario come l'aratura, la semina, la spannocchiatura, l'uccisione del maiale, ed altri, come le riunioni nella stalla ("filò") cui partecipano grandi e piccoli, raccontando storie e recitando il rosario.

Sempre a livello narrativo si nota che, mentre in alcuni casi i personaggi acquistano rilievo in quanto appartenenti ad un certo nucleo familiare (in altre parole è la famiglia che interessa), in altri casi essi acquistano peso individualmente (come nel caso di Maddalena, i cui genitori restano – per così dire – sullo sfondo).

**IL RACCONTO** cinematografico possiede una struttura che si potrebbe definire ad incastro. Infatti i vari nuclei narrativi, che hanno come protagonisti i diversi personaggi, si alternano, si compenetrano fra loro, quasi come tessere di un grandioso mosaico, fino al compimento del quadro d'insieme.

Già da questo rilievo è possibile cogliere una prima significazione del racconto: è chiaro che al regista interessa ricostruire e rievocare la vita di un gruppo di famiglie contadine della Bassa Bergamasca sul finire del secolo scorso. Ma a che fine? Forse con intenti storici, o sociologici, o politici? Direi senz'altro di no, anche se questi aspetti non sono del tutto assenti (né potevano esserlo, trattandosi di una ricostruzione). Il rilievo storico più esplicito è quello relativo ai moti milanesi del 1898, soffocati dalla dura repressione del generale Bava Beccaris. Dal punto di vista politico e sociologico, oltre alla didascalia iniziale, che descrive brevemente le condizioni di vita dei contadini («La terra, le case, parte degli animali e degli attrezzi appartenevano al padrone, al quale andavano i due terzi del raccolto»), si può rilevare il comizio tenuto al termine della sagra annuale (nel quale si fa riferimento alle varie ingiustizie sociali) e i vari episodi relativi al padrone e al fattore, tra i quali spicca l'ultimo, quello della cacciata di Batisti e della sua famiglia dalla cascina. Altri accenni sono marginali e di poco conto.

Da una più attenta analisi del racconto, invece, ci si accorge chiaramente che l'interesse del regista marcia in un'altra direzione. L'attenzione è volta a scoprire e a comprendere l'atteggiamento interiore, le motivazioni profonde, lo spirito di questa gente, i valori che sottostanno al suo comportamento e alla sua vita. Esistono nel film degli SPAZI TEMATICI, all'interno dei quali è possibile ricondurre quasi tutto il materiale narrativo, che acquista in tal modo pregnanza e trasparenza.

- Innanzitutto la **profonda religiosità**. Fin dall'inizio siamo immersi in un'aura religiosa e sacrale. Le prime immagini che descrivono visivamente l'ambiente naturale sono contrappuntate da una canzone sacra (che si capisce provenire dalla chiesa) di lode e di ringraziamento al Signore.

La religiosità viene espressa dal regista in due forme differenti, ma convergenti: a livello di "cosa rappresentata", attraverso l'atteggiamento e la sensibilità religiosa dei vari personaggi; a livello di rappresentazione, col commento musicale affidato alla musica religiosa di J.S. Bach.

La religiosità dei personaggi si manifesta e si concretizza in varie forme e atteggiamenti. Si va dal semplice segno di croce che precede le varie azioni (il mangiare, il coricarsi, ecc.) alla recita comunitaria del rosario farfugliato in latino; dall'atteggiamento superstizioso e ingenuo della

«donna del segno» che prescrive un intruglio talismanico a Finard, alla profonda fede di Runk che (seppur con riti quasi magici) riesce a “strappare” al Signore la grazia per la mucca ammalata («Fatemela ‘sta grazia; Signore, non potete rifiutarmela!»); dalla partecipazione comunitaria alla Messa nel giorno della sagra, a quel guardare commossi verso il cielo stellato finché suonano le zampogne sotto Natale.

Come si vede, talvolta la religiosità è arcaica e primitiva, commista di elementi miracolistici e magici, ma, al di là delle forme concrete in cui talvolta si realizza, rivela alle radici una fede semplice e possente, capace di spostare le montagne.

La religiosità che sgorga dal commento musicale investe e permea tutto il film, conferendogli una dimensione quasi sacrale. Una sacralità che è della natura e di chi, lavorando la terra, le è così vicino. Una natura generosa e amica, fonte di letizia e di serenità. Il lavoro e la vita dei campi sono, sì, duri e faticosi, ma nello stesso tempo occasione di gioia e di festa. Oltre che di commento alle varie scene “agresti”, la musica ritorna in altri momenti “forti” del film. Ad esempio quando don Carlo, il parroco del borgo, propone alla vedova Runk di far “ritirare” dalle suore i due figli più piccoli; oppure quando Batisti, recitando in qualche modo il rosario, modella gli zoccoli per il figliolletto; ancora, quando, subito dopo la nascita del nuovo figlio, Batisti e la moglie si parlano con pudore quasi imbarazzato; durante la piantata dei “pomidori” da parte del nonno Anselmo; nella scena finale, a commento della desolata dipartita della famiglia di Batisti. Sono momenti di tristezza, di sofferenza, di amore, di gioia; di sentimenti semplici e naturali e, proprio per questo, religiosi, sacrali.

Ma la religiosità di questa povera gente non si esaurisce nelle preghiere o nella rassegnazione alla volontà divina, bensì diventa fonte di altri valori. Di grande interesse, a questo proposito, è la predica fatta da don Carlo per la festa della Madonna. Essa parte da un fatto miracoloso avvenuto 350 anni prima (le lacrime della statua della Madonna) per approdare ad un discorso quanto mai attuale e di grande valore teologico: non solo quel miracolo va considerato, bensì tutti i miracoli, perché «senza i miracoli noi non saremmo qui; i miracoli sono la forza che l’uomo non ha, sono la forza dell’amore di Dio per noi necessario e l’amore di Dio lo si ottiene attraverso l’amore del prossimo».

L’amore verso gli uomini, corollario dell’amore di Dio, si traduce in **operosa solidarietà**. Questa si manifesta sia nell’ambito familiare (si pensi a Batisti che aiuta la moglie e si prende cura dei figli) sia nel lavoro comune (le grandi scene corali dell’uccisione del maiale, della semina, della spannocchiatura, della pesatura del grano), ma anche nei confronti degli altri, soprattutto dei più bisognosi e diseredati. Si pensi al patetico personaggio dello scemo del villaggio che va per le case a pregare e a chiedere un pezzo di pane. Viene accolto con rispetto (la vedova Runk rimprovera le bambine cui scappa da ridere: «Non va bene ridere; quelli che non hanno niente dalla vita sono i più vicini al Signore»), si prega con lui, gli si offre quello che c’è, anche nei momenti di maggiore tristezza o miseria (nonno Anselmo gli offre un po’ di polenta proprio quando la mucca era data per spacciata). Si pensi ancora al bambino che viene adottato da Maddalena e Stefano, che accolgono di buon grado e senza parole l’invito della zia suora: «Ci si deve soccorrere a vicenda in questo mondo». E si pensi all’accoglienza che gli viene fatta, una volta a casa, da tutti i membri della comunità, con il commento del parroco: «La prima roba è volergli bene e lui sarà contento lo stesso».

- Anche il **pudore** e la **riservatezza**, che trionfano nell’episodio di Maddalena e Stefano, oltre che a fatto di costume e di tradizione, si possono far risalire ad un profondo **rispetto per gli altri**, che è presente in vari personaggi ed episodi.
- La **generosità** e l’**altruismo** sono le altre virtù che sgorgano da quanto precedentemente osservato. L’esempio più limpido è dato dall’atteggiamento del maggiore dei sei figli della

vedova Runk, il quale, di fronte alla proposta della madre di far “ritirare” dalle suore i fratellini più piccoli, non ha esitazioni: «Magari lavorerò giorno e notte, ma i miei fratelli li teniamo qui in casa con noi».

**Un’ultima annotazione:** Olmi non ha voluto idealizzare o mitizzare la cosiddetta civiltà contadina. Prova ne è che, accanto a personaggi positivi e virtuosi, ne ha posti altri quanto meno criticabili, come Finard, ladruncolo e iracundo, e la sua famiglia, non molto migliore di lui. Ma se, per rispetto della realtà, Olmi ha giustamente tenuto conto anche delle miserie e degli aspetti meno nobili del mondo contadino, è chiaro che la sua attenzione e il suo interesse sono rivolti agli aspetti positivi, a **quei valori** che oggi risultano purtroppo offuscati e dimenticati.

Si può affermare pertanto che l’**IDEA CENTRALE** consiste in una rievocazione della vita del mondo contadino, alla ricerca di valori perduti od offuscati; valori che, al di là delle forme storiche, contingenti in cui si sono concretizzati, sono tuttora validi e devono pertanto essere riscoperti dall’uomo contemporaneo. Quella di Olmi, quindi, non è nostalgia per il passato, per il buon tempo antico, che sarebbe antistorica e sterile, ma recupero di certi valori del passato in vista del progetto di un futuro migliore e più umano.

**CINEMATOGRAFICAMENTE** il film è splendido. Nonostante le tre ore di proiezione, praticamente non esistono cadute di tono o momenti morti. Il ritmo è maestoso e nel contempo dimesso. La recitazione è sobria, contenuta, perfettamente aderente al mondo e all’ambiente che si vogliono ricreare. Il regista riesce ad ottenere dai suoi contadini la massima naturalezza: sullo schermo non si scorgono attori che recitano, ma personaggi che vivono e operano. Olmi sa fissare, con mano magistrale e con sensibilità squisita, le espressioni dei volti e le vibrazioni degli animi. L’uso del sonoro è quanto mai efficace e funzionale. Si è già detto della struggente musica di Bach, chiamata a conferire sacralità a gesti e atteggiamenti; ma anche i suoni, i rumori, le parole si fondono in un afflato corale e unitario. Anche la fotografia, sempre volta a sfumare le tinte degli interni e dei paesaggi e a variare le luci a seconda delle stagioni, è perfettamente intonata al tono elegiaco dell’opera.

**ARTISTICAMENTE**, si può parlare di vera e propria contemplabilità. Tutto il film è sotteso da una vena poetica grandiosa. Basterebbe pensare ad alcuni episodi, come le scene di vita comunitaria, la caduta della neve, il primo giorno di scuola di Minek, il rapporto Maddalena-Stefano, il suono delle zampogne alla vigilia di Natale, i racconti e i “pomidori” di nonno Anselmo, per rendersi conto della capacità trasfigurante delle immagini nei confronti della materia trattata.

**TEMATICAMENTE** e **MORALMENTE** non solo non esistono riserve, ma va sottolineato il grande valore del film per l’efficacia dell’espressione tematica, la validità dei temi proposti ed il rispetto profondo per l’uomo e la sua dignità.

**Olinto Brugnoli**

## LUNGA VITA ALLA SIGNORA!

*Regia e sceneggiatura:* Ermanno Olmi; *musica:* da *Musica da tavola* di Georg Philip Telemann; *edizione e suono:* Fabio Olmi, Paolo Cottignola; *fotografia:* Maurizio Zaccaro; *costumi:* Francesca Sartori; *effetti speciali:* Cinemagica; *interpreti:* Marco Esposito (Libenzio), Simona Brandalise (Corinna), Stefania Busarello (Anna), Simone Dalla Rosa (Mao), Lorenzo Paolini (Ciccio), Tarcisio Tosi (Pigi); *colore;* *produzione:* RAI Radiotelevisione Italiana, Raiuno, Cinemaundici con la collaborazione dell'Istituto Luce; *distribuzione:* Istituto Luce, Italnoleggio Cinematografico; *origine:* Italia, 1987; *durata:* 115'.

***Dopo una lunga e gravissima malattia, Ermanno Olmi ritorna a realizzare un'opera cinematografica (l'ultimo suo film è stato Cammina cammina del 1983) che, presentata alla Mostra di Venezia, ha ottenuto – ex-aequo con Maurice di James Ivory – il Leone d'Argento ed altri numerosi riconoscimenti. Per molti critici Lunga vita alla Signora! avrebbe meritato il massimo riconoscimento, il quale è invece andato al film di Malle Au revoir les enfants.***

**LA VICENDA.** Un gruppo di giovani, quattro ragazzi e due ragazze, raggiunge un castello adibito a lussuoso albergo tra i monti. Sono allievi di una scuola alberghiera (i migliori del loro corso) e sono stati assunti per una sorta di prova generale, come camerieri in una cena in onore di una tanto vecchia quanto temuta e riverita signora. Alla cena, partecipano illustri personalità del mondo politico, economico e della cultura. Tra i giovani camerieri c'è il timido Libenzio, un ragazzo di umili origini, rimasto orfano di madre fin dall'infanzia e allevato praticamente dalla nonna. Agli occhi sorpresi e attoniti dei giovani (e di Libenzio in modo particolare) si rivela poco alla volta il mondo dei potenti; un mondo fatto di ipocrisie e di formalismi, di crudeltà e di ambiguità.

Resosi conto del degrado di tale mondo che cerca di irretirlo, Libenzio reagisce dandosi alla fuga. Ci riesce, nonostante il feroce cane della signora, che però si rivelerà più innocuo e più incline al gioco di quanto si potesse immaginare.



**IL RACCONTO.** Tutto il materiale narrativo può e deve essere ripreso e analizzato a livello di racconto (per questo ci si è limitati ad una sintesi così scarna della vicenda), in quanto rivela subito una precisa strutturazione in funzione tematica. La struttura del film appare lineare, con l'inserimento però di numerosi flashback, volti soprattutto a definire e a delineare la figura e il mondo interiore di Libenzio, che può essere considerato il vero **protagonista** del film.

Una prima analisi narrativa ci consente di dividere il racconto in alcuni grossi blocchi: l'arrivo dei giovani col treno in una località sperduta in mezzo ai monti; la loro introduzione al castello; la sistemazione e l'assegnazione dei compiti; i preparativi per la cena; l'arrivo degli ospiti; l'arrivo della signora; la cena vera e propria; la relazione sullo stato delle cose; il dopo-cena; un primo tentativo di fuga di Libenzio; la fuga definitiva.

Ma fin dall'inizio prendono peso alcuni elementi narrativi che lasciano intravedere una precisa impostazione strutturale. I giovani, timidi e smarriti al loro arrivo nella stazioncina di montagna, vengono prelevati da un'ambigua signora che, con modi bruschi e sbrigativi, li fa salire su una

vettura per portarli a destinazione. Le immagini della macchina oltremodo polverosa e sporca che percorre le stradine di montagna strombazzando ossessivamente e sulla quale troneggia una poltrona rivestita con uno sbrindellato cellofan contrastano significativamente con le immagini delle silenziose e splendide montagne la cui solennità è turbata e violata in modo stridente.

Dopo i titoli di testa e l'arrivo al castello, una curiosa didascalia avverte che fatti e personaggi del film non sono del tutto immaginari. La sottolineatura che viene poi fatta dei vari personaggi presenti al castello (tra i quali spicca il vecchio con la barba bianca che osserva tutto ciò che accade con l'aria di un testimone curioso e divertito); il peso visivo che viene dato all'enorme mostruosa cernia che dovrà essere servita per la cena; la descrizione delle camere che vengono assegnate ai giovani con la sottolineatura di sbarre e grate che le fanno assomigliare a delle prigioni: tutto ciò conferisce al racconto un chiaro carattere di apologo che consente di vedere e interpretare i fatti e gli avvenimenti sotto questa particolare luce.

A questo punto, comincia a prendere consistenza e a svilupparsi l'ELEMENTO STRUTTURALE PIÙ EVIDENTE e significativo dell'intero film: la contrapposizione tra il mondo interiore di Libenzio (e, per certi aspetti, anche dei suoi compagni) e il mondo della signora e dei suoi ospiti.

#### 1. IL MONDO DELLA SIGNORA.

- Si è già accennato al carattere di prigione che caratterizza il castello. È una costruzione sinistra, piena di ostacoli e di barriere: cancelli, porte, grate, catenacci. È una sorta di labirinto al quale è difficile accedere (il guardiano, le telecamere) e dal quale è difficile uscire (si veda il primo tentativo di fuga di Libenzio andato a vuoto per la chiusura del cancello e per l'ininterrotta sorveglianza). Le sue stanze e i suoi saloni sono talvolta percorsi dal terrificante latrato del cane della signora, Grifo, che incute timore anche per la sua possente mole e la ferocia del suo aspetto. Le cucine sotterranee, nelle quali lavorano numerosi cuochi, hanno un che di infernale per i vapori che vi si sprigionano, per la presenza della mostruosa cernia, e per le grida e le parolacce che ogni tanto arrivano anche nella sala da pranzo.

La cameriera che introduce i giovani davanti al direttore si asciuga di nascosto le lacrime, esprimendo così un senso di dolore che contribuisce a connotare in modo negativo la realtà di quell'ambiente. Gli spari che servono a collaudare i vetri antiproiettile interrompono la conversazione e s'impongono alle persone per la loro violenza disumana. La rigida determinazione della signora che sulla tavola non compaia nemmeno un fiore è ulteriore elemento di freddezza e di aridità.

- Ma ciò che assume particolare rilievo nella descrizione di questo mondo è il rigido sistema gerarchico che lo caratterizza. Gli ospiti, che parlano varie lingue esprimendo varie nazionalità (elemento chiaramente universalizzante), appartengono, come si è detto, a vari campi del potere, da quello finanziario, a quello politico, a quello culturale. Tutti però hanno un posto rigidamente fissato alla tavola della signora; così come esiste una rigida scala gerarchica che regola la posizione e i compiti del personale di servizio: dalla «signorina» e il suo «assistente» fino all'ultimo inserviente. Ognuno al suo posto, dunque; e le persone non valgono e non vengono considerate per quello che sono, bensì per il posto che occupano. E il posto è assegnato dalla signora che ha la facoltà di ammettere alla sua tavola nuovi ospiti (i due che partecipano per la prima volta a siffatta riunione) e di declassarne altri (la coppia che mestamente prende atto della degradazione e cambia posto: un'umiliazione che si ripercuote anche sul piano fisico e porterà al ricovero dell'uomo).
- All'interno di tale sistema esiste un piccolo spazio per la trasgressione. Il «signorino», probabilmente il figlio della signora, che vediamo arrivare prima con l'aeroplano, poi con la



motocicletta, si mette volutamente – e nonostante le volgari proteste della «signorina» – all'ultimo posto, obbligando tutti gli ospiti a scalare di un posto. Durante la cena, poi, si permette di fare i dispetti alla signora non mangiando, gettando la sigaretta nel piatto, perfino facendo le boccacce.

Ma basta una coppa di champagne per farlo calmare e alla fine si accontenta di flirtare con la moglie di un invitato e accetta implicitamente l'invito della signora di andarle a dare la buona notte prima di dormire. Si tratta quindi di una contestazione contenuta e limitata all'ambito familiare ed affettivo ed esprime una sorta di nepotismo e di paternalismo camuffato da liberalità.

- Le regole del sistema impongono anche un'autentica discriminazione e crudeltà nei confronti dei bambini che vengono rigorosamente emarginati. L'unica cosa che possono fare è accogliere la signora con un bell'inchino; poi se ne devono andare nelle stanze loro riservate. Certo, si procura loro una coppia di clown per farli divertire, ma il bisogno d'affetto e le invocazioni del bambino ammalato vengono lungamente elusi e solo alla fine, e con atteggiamento vittimistico, la madre si decide ad alzarsi da tavola.
- Il formalismo, inoltre, regna sovrano. «La signora non ammette posti vuoti», tuona la «signorina»; pertanto l'ospite mancante deve essere immediatamente rimpiazzato da un cameriere che si finge invitato e al quale viene imposto un bel paio di occhiali con i quali, però, non riesce a vedere.  
Anche i cibi esotici e ricercati che vengono serviti sono quasi immangiabili per molti ospiti, ma bisogna sforzarsi e far finta di apprezzarli per non sfigurare e non urtare la suscettibilità dell'illustre ospite.  
La signora stessa è quanto di più scadente e decrepito si possa immaginare.  
Sempre accompagnata, si regge a malapena e parla solo per il tramite del suo accompagnatore. Non mangia («Le basta sentire il profumo»); beve a fatica con una cannuccia ed è sempre intenta ad osservare gli invitati con il suo inseparabile binocolo. È il simbolo del decadimento e della decomposizione. Ma anche di un potere che tiene in pugno gli uomini. Il suo arbitrio non conosce limitazioni: può decidere all'improvviso di anticipare lo champagne, scombussoando così tutti i piani e mettendo nell'imbarazzo gli organizzatori della cena.
- La cena raggiunge il punto culminante con la formalistica e trionfale esibizione della cernia. Le immagini sottolineano la mostruosità dell'animale, che viene tuttavia ammirato per la sua apparenza («Il magnifico animale») e tendono a stabilire un rapporto con la «mostruosità» della signora, che lo fissa con particolare compiacimento.
- Altro momento di particolare importanza è dato dalla relazione ufficiale fatta con l'aiuto di tecniche moderne e basata su una serie ininterrotta di grafici e di «aridi numeri» (cioè su aspetti esclusivamente quantitativi). Da notare che tale relazione è rigorosamente riservata agli «addetti ai lavori» e tutte le persone di servizio vengono scrupolosamente estromesse dalla sala. Inoltre la relazione esige il consenso indiscriminato (gli applausi ripetuti); e coloro che tentano di dare una versione diversa (il padre della ragazzina cui sono stati sottratti i fogli perché non intervenga) vengono subito messi a tacere (la musica che interrompe il suo tentativo di parlare).
- Si può accennare ancora agli approfittatori e ai parassiti (la «signorina» che si ubriaca e il suo nuovo «assistente»); ai ladri e ai maneggioni (colui che ruba le posate e il tizio che ha

sottratto i fogli della relazione scomoda); all'ambiguità di quella signora che si fa prestare l'accendino da Libenzio, alla sua spregiudicatezza e al suo tentativo di corrompere il ragazzo; alla durezza e al sospetto dell'«assistente» che perquisisce uno dei giovani; al clima equivoco e ambiguo che caratterizza il dopo-cena; ecc.

2. **IL MONDO DI LIBENZIO.** La figura di Libenzio, le sue origini, la sua educazione e la sua formazione vengono rapidamente tratteggiate attraverso una serie di flashback – più o meno lunghi – che si riferiscono a due periodi di fondamentale importanza nella sua vita: l'infanzia e la scuola alberghiera. Libenzio è un ragazzo di origini povere. Rimasto senza madre, è stato allevato dal padre ma soprattutto dalla nonna che gli ha dato un'educazione religiosa un po' rigida e all'antica ma anche profonda e maturante.

L'impatto di Libenzio con il mondo austero e quasi pauroso del castello suscita in lui il ricordo soprattutto degli aspetti meno positivi della sua educazione e della sua passata esperienza: la maestra che lo zittisce; il divieto categorico «non commettere atti impuri»; le prese in giro dei compagni per il suo nome strano; il funerale della mamma; e soprattutto l'esperienza fatta presso la scuola alberghiera dove ha ricevuto un sacco di nozioni formalistiche, ripetitive, talvolta assillanti, che lo portano per reazione a desiderare di fare tutto il contrario (si veda la gustosa scena, piena di ilarità e rappresentata in modo accelerato, in cui i giovani fanno tutto l'opposto di ciò che è stato loro raccomandato). Come i suoi compagni arriva al castello pieno di stupore e di speranze: «Però siamo stati fortunati... Ma ve l'immaginavate così?». Poi subentrano gradualmente il sospetto e la paura a contatto con le stranezze cui si trova di fronte.

Libenzio è, come i suoi compagni, un ragazzo semplice, timido, riservato, ma possiede una particolare sensibilità: viene subito colpito, quasi presentandone l'importanza, da quella porta misteriosa con tanto di catenaccio e da quel pezzo di stoffa che potrebbe significare una fuga precipitosa effettuata da qualcuno tanto tempo prima. Per ben due volte, andando in cantina, egli si sofferma ad osservare quella porta che dà sul garage, cercando di penetrare il segreto o il mistero che potrebbe nascondere; diventa poi un testimone attonito e allibito di quel mondo che gli si manifesta poco alla volta. Il suo sguardo stralunato dietro le spesse lenti si posa su tutto e su tutti nel desiderio di capire, di penetrare, di intuire. Il volto angelico della ragazzina scatena in lui i più bei ricordi dell'infanzia e le immagini più serene e rassicuranti della sua educazione religiosa.

La ragazzina diventa per lui l'angelo custode, quell'angelo dai capelli biondi raffigurato nel quadretto appeso alla parete, che suscitava in lui tutta una serie di curiosità e di domande. È significativo che quella ragazzina-angelo sia costretta, in seguito all'umiliazione subita dal padre, ad abbandonare la sala: quasi a dire che in quel contesto non c'è posto per il candore e l'innocenza ma solo per gli aspetti più superficiali ed esteriori (la signora, che della ragazzina elogia la bellezza incomparabile che le «potrà far ottenere dalla vita tutto quello che vorrà»).

Libenzio si rende gradualmente conto dell'inautenticità di quel mondo che, fino a un certo punto, è costretto a subire. Ma nel momento in cui sta per esserne coinvolto ed irretito (la signora che cerca di sedurlo), reagisce e cerca di fuggire. Non riuscendovi, ritorna nella camera con i suoi compagni e va a letto. Ma l'incubo notturno, frutto della sua sensibilità e del suo mondo interiore, lo porta ad una decisione irrevocabile: la fuga a tutti i costi, nonostante la paura e i pericoli.

**LA SIGNIFICAZIONE IMMEDIATA** del film nasce dalla chiara contrapposizione strutturale dei due filoni che si sono brevemente analizzati. Libenzio, che è un certo tipo (origine, educazione, sensibilità), viene a contatto con un mondo disumano e inautentico che cerca di accalparlo. La sua fuga è rifiuto e condanna di quel mondo (**“fuga da”**), ma è anche (**“fuga verso”**) ricerca di qualcosa di più pulito, più puro, più genuino (le montagne e il bosco splendidamente illuminati dalla pura luce del primo mattino). Il feroce Grifo, che alla fine si rivela bonaccione e mansueto (la didascalia finale

avverte che «non azzannò Libenzio, ma si mise ad aspettare che riprendesse a correre... e a giocare»), sta forse ad indicare che la fuga da quel mondo (colosso dai piedi d'argilla?) è più facile di quanto possa sembrare, perché basata soprattutto sulla determinazione e la convinzione personali. Dato il carattere chiaramente allegorico di tutta la narrazione ci si può ora chiedere che cosa rappresentino in ultima analisi i due mondi sopra descritti.

Il mondo della signora è, come si è già accennato, il mondo dei potenti, di coloro che a vario titolo e in varia misura detengono un potere. Ma tale mondo viene soprattutto definito sulla base degli pseudo-valori o dei "vizi" che lo connotano: formalismo, esteriorità, crudeltà, corruzione, ecc.

In altre parole, i vari personaggi non vengono presentati come esprimenti un certo tipo di potere, bensì piuttosto come manifestanti certi vizi di natura morale.

Si potrebbe dire pertanto che tale mondo rappresenta il Potere che è male, ma anche il potere del Male che, corrotto, cerca di corrompere.

Il mondo di Libenzio è, viceversa, il mondo della semplicità, dell'innocenza, della bontà. È il mondo dei valori semplici ma genuini, profondamente umani, interiori, spirituali, anche religiosi. Chi possiede tali valori non può che rifiutare la corruzione e l'inautenticità. E lo può fare facilmente perché tale rifiuto dipende esclusivamente da lui e dalla sua determinazione interiore.

**IL LINGUAGGIO CINEMATOGRAFICO** di Ermanno Olmi si riconferma anche in questa opera originale ed esemplare. La significazione del film scaturisce da una struttura tipicamente "contornuale", cioè basata sulla giustapposizione di due filoni narrativi ben precisi che, a loro volta, si sviluppano per un gioco squisitamente immaginifico. L'immagine – visiva, sonora, audiovisiva – raggiunge una rara forza espressiva. Il commento musicale – la Taflmusik di Telemann – è di straordinaria efficacia e di grande aderenza allo spirito dell'opera. La recitazione (come al solito Olmi si avvale di interpreti non professionisti) è sobria, calibrata, puntuale. Lo stile, nonostante l'importanza e la drammaticità del tema che viene sviluppato, sa essere lieve ed ilare, delicato e talvolta ironico.

**L'IMPEGNO TEMATICO e MORALE** costituisce una delle costanti di tutta l'opera di Ermanno Olmi che sa cantare gli autentici valori umani ed evangelici senza scivolare nella retorica o cadere nel tono predicatorio, ma con la semplicità, la forza e la coerenza di chi ci crede davvero e desidera non solo cantarli, bensì anche proporli e trasmetterli all'uomo contemporaneo che troppo spesso dimostra di averli dimenticati.

**Olinto Brugnoli**

## LA LEGGENDA DEL SANTO BEVITORE

*Regia e montaggio:* Ermanno Olmi; *soggetto:* dall'omonimo racconto di Joseph Roth; *sceneggiatura:* Ermanno Olmi, Tullio Kezich; *fotografia:* Dante Spinotti; *scenografia:* Gianni Quaranta, Jean-Jacques Caziot; *costumi:* Anne-Marie Marchand; *musica:* Igor Stravinskij; *interpreti:* Rutger Hauer (Andreas Kartak), Anthony Quayle (il signore distinto), Sandrine Dumas (Gabby), Dominique Pinon (Woitech), Sophie Segalen (Karoline), Jean-Maurice Chalet (Kanjak); *colore; produzione:* Cecchi Gori; *distribuzione:* Columbia Pictures Italia; *origine:* Italia, 1988; *durata:* 125'.

**La leggenda del santo bevitore rappresenta il primo film in cui Ermanno Olmi affronta una storia non sua e con attori professionisti. Il film è tratto dall'omonimo racconto di Joseph Roth e l'Autore lo sottolinea già nei titoli.**

**Leone d'oro alla 45ª Mostra Cinematografica di Venezia (1988).**

**LA VICENDA.** Andreas Kartak, ex minatore di origine polacca, vive in Francia da clandestino, per aver involontariamente ucciso il manesco marito della donna che aveva amato. La sua è una vita da barbone, da emarginato. Dorme sotto i ponti della Senna riparandosi dal freddo con dei fogli di giornale e, appena può, si rifugia in un'osteria a tracannare qualche bicchiere di vino rosso. Un giorno, un signore misterioso lo avvicina e gli dà duecento franchi, che restituirà, se lo riterrà opportuno, una domenica sotto forma di offerta a Santa Teresa di Lisieux, la cui statua si trova nella chiesa di S. Maria di Batignolles. Andreas promette sul proprio onore che manterrà fede all'impegno preso e, intanto, si serve della somma ricevuta per migliorare le proprie condizioni di vita: cibo caldo, l'immane vino, un po' d'affetto, una stanza decente. Ha anche la fortuna di trovare un lavoro che gli permette di disporre di una maggiore quantità di denaro.

Una domenica si reca alla chiesa, di cui aveva annotato l'indirizzo, per «pagare il proprio debito», ma l'incontro casuale con la donna che era stata all'origine delle sue disgrazie lo porta a spendere i soldi che doveva restituire. Torna a dormire sotto i ponti e una notte sogna la stessa «piccola santa» che lo rimprovera dolcemente. L'indomani, con grande stupore, trova nel portafoglio, comperato usato, ben mille franchi. Riprende per lui la fortuna e una nuova vita: ritrova un vecchio compagno di scuola, ora pugile famoso, che lo fa alloggiare gratis in un hotel e gli regala un suo vestito; ha un'avventura sentimentale con una ballerina che provvede ad alleggerirgli il portafoglio.

Finalmente, Andreas torna alla chiesa per sdebitarsi con S. Teresa. Qui incontra un antico compagno di lavoro che si finge disperato e gli sottrae così i duecento franchi che dovevano essere «restituiti». Povero in canna, reincontra il personaggio misterioso dell'inizio che gli offre altri duecento franchi. Forse è la volta buona per riuscire a mantenere la promessa; ma una notte trascorsa all'osteria per ripararsi da un violento acquazzone va a intaccare la somma predisposta. Andreas è ora davanti alla chiesa e un poliziotto gli consegna – credendolo il proprietario – un portafoglio con dentro duecento franchi. «È un segno di Dio», afferma Andreas all'osteria di fronte all'amico che cerca di dissuaderlo. L'improvvisa entrata nell'osteria di una ragazzina con le stesse sembianze della «piccola santa» del sogno e che dice di chiamarsi Teresa accresce la determinazione di Andreas. Con i duecento franchi stretti nella mano fa per andare in chiesa, ma



improvvisamente cade. Viene trasportato in sagrestia. I soldi sono ancora stretti nella mano. Finalmente può sdebitarsi. E nel contempo muore, ma di una morte «lieve e bella».

Questa storia, sotto il profilo narrativo, è strutturata nel **RACCONTO** in **tre** grosse **parti** con un **PROLOGO** e con una **CONCLUSIONE**.

- **IL PROLOGO** è di fondamentale importanza nell'economia dell'opera in quanto fornisce la chiave di lettura di tutto il film, quella allegorica o metaforica. Quell'uomo misterioso che in un contesto autunnale scende la scalinata di un ponte della Senna per incontrarsi con dei barboni, che si rivolge a uno di loro con parole sorprendenti e dense di significato («Dove va fratello?») e «È Dio che la mette sul mio cammino»), che afferma di star vivendo il «miracolo» della conversione, di essere debitore della piccola Teresa e di non avere indirizzo in quanto dorme sotto i ponti, che dà fiducia al primo che capita concedendogli un prestito senza pretendere alcuna garanzia e in modo assolutamente gratuito, immette tutto il film in un contesto allegorico con chiare connotazioni di tipo religioso.

Il protagonista del film, Andreas, in questo prologo non è il soggetto dell'azione principale, ma ne è l'oggetto; è colui che, senza aver fatto niente, e quindi senza merito alcuno, riceve un beneficio da parte di qualcuno che autonomamente prende l'iniziativa e gratuitamente dà. Andreas è cioè il beneficiario, colui al quale viene *gratis datum* qualcosa, colui al quale viene aperto un credito.

- **PRIMA PARTE.** Andreas non va a nascondere, per conservare gelosamente, quanto ha ricevuto. Ma lo spende, facendolo fruttare in termini di vita umana più ricca e più piena. Egli sembra rinascere a nuova vita: mangia, beve, dorme e riassapora con vivace freschezza e ingenuo stupore tutte le piccole ma belle cose della vita. Può finalmente comperare un giornale nuovo, va in un bar decente, si rimette in sesto dal barbiere, ottiene un lavoro, compra un portafoglio, sente ed asseconda il richiamo sessuale, si mette a lavorare, fa amicizia col grassone che gli ha procurato il lavoro, va a dormire in una camera d'albergo, ecc. Tutte cose normali, ma che Andreas aveva quasi dimenticato e che ora sta riassaporando con gioia quasi infantile. Anche la vivace musicchetta (i brani musicali sono di Igor Stravinskji) che accompagna il protagonista durante questi brevi nuclei narrativi, non fa che sottolineare la gioiosa riscoperta di una vita più vera perché più umana. Nel momento in cui Andreas decide di «restituire» la somma ricevuta alla «piccola santa», incontra la donna che ha segnato una svolta nella sua vita. È un fatto casuale, non voluto direttamente, ma anche questo fa parte della vita.

Di fronte alle insistenze della donna, la cui presenza suscita in lui il ricordo di fatti fondamentali per la sua esistenza, Andreas decide di seguirla: la piccola Teresa può aspettare; per ora è più importante vivere e vivere con intensità ciò che la vita offre. Il ristorante, la balera, la camera da letto rappresentano esperienze tanto più ricche in quanto diventano occasione per rivivere tappe fondamentali di un'esistenza.

- **SECONDA PARTE.** Andreas si ritrova al punto di partenza, a dormire sotto i ponti. Il sogno-apparizione della piccola Teresa prelude al ritrovamento dei mille franchi nel portafoglio usato. È un colpo di fortuna. O non è forse il caso di cominciare a parlare di **provvidenza**? In ogni caso si tratta di un nuovo “credito” di cui Andreas è beneficiario. Ricomincia a vivere intensamente e la fortuna sembra arridergli. Rivive per una serata l'antica amicizia col pugile ora famoso, da cui riceve notevoli benefici; vive l'avventura con l'attraente ballerina con entusiasmo e trasporto; ma non dimentica il suo “debito”. Ma alla domenica, mentre si reca in chiesa, l'antico compagno di lavoro, fingendo spudoratamente, fa sì che egli non se la senta di negare all'amico i duecento franchi: la piccola Teresa può aspettare ancora; è più importante dare all'amico e vivere con lui qualche ora di gioia intensa (il ballo, la casa di tolleranza).



- **TERZA PARTE.** Ci risiamo. Rimasto senza una lira, Andreas ritorna lungo la Senna e qui ritrova l'uomo misterioso dell'inizio che, non riconoscendolo, gli affida altri duecento franchi. Ancora un credito per il protagonista, che approfitta dell'inaspettato dono per rifugiarsi nella solita osteria e trascorrervi la notte al riparo da un violento nubifragio. La notte è lunga, ma piena di ricordi e densa di emozioni: il vecchio orologio affidatogli dal padre prima di partire per la miniera, la coppia di anziani nei quali il protagonista vede i propri genitori ecc. Ma al momento di uscire, la padrona, implacabile, esige il pagamento del conto. Andreas è costretto a intaccare la somma destinata alla restituzione. Ancora una volta qualcosa, un fatto casuale, impedisce ad Andreas di sdebitarsi.
- **CONCLUSIONE.** Ma ancora una volta avviene un "miracolo". Di fronte alla chiesa di S. Maria di Batignolles Andreas viene avvicinato da un gendarme che – credendolo il proprietario – gli consegna un portafoglio con dentro duecento franchi. Questo «segno di Dio!», unitamente all'improvvisa comparsa di una ragazzina che dice di chiamarsi Teresa, fa capire al protagonista che finalmente è arrivato il momento della restituzione: «lo ho mancato... posso sdebitarmi finalmente». Ma la restituzione avviene contemporaneamente alla sua morte (o la restituzione è la morte del protagonista?). Andreas muore, ma in sagrestia, e seduto su una ricca poltrona, serenamente e lietamente per essersi finalmente sdebitato (si noti la breve comparsa della ragazzina in chiesa vista attraverso uno spiraglio della porta).  
 Il film termina con una dissolvenza in chiusura sul corpo senza vita del protagonista. Una didascalia finale riporta le parole con cui termina il racconto di Joseph Roth: «Conceda Dio a tutti noi, a noi bevitori, una morte così lieve e bella!».

Sotto il profilo semiologico, il racconto è costellato di brevi – a volte brevissimi – flashback. Tuttavia non si può parlare di una struttura a flashback o ad incastro, in quanto i brevi inserti hanno più una funzione narrativa che tematica. Servono a rievocare fatti o avvenimenti passati della vita del protagonista o per spiegare la sua situazione attuale. Tutti comunque hanno la funzione di indagare la ricca realtà interiore del protagonista che è fatta di ricordi, di sogni, di speranze e di fantasie.

La **STRUTTURA**, invece, può essere definita **CICLICA** in quanto presenta alcuni elementi, importanti sotto il profilo tematico, che ritornano e si ripetono in modo pressoché identico (a parte il finale).

Per ben quattro volte il protagonista del film riceve un credito (sulla cui natura si dovrà dire), per tre volte egli trasforma tale credito in una realtà di vita più umana, piena, ricca; per tre volte, al momento della restituzione, succede qualcosa che lo porta a spendere la somma predisposta; alla fine la restituzione del credito coincide con la fine della vita. Si può osservare ancora che gli episodi che intervengono a impedire la restituzione del credito sono fatti casuali, ma possono essere considerati come fatti "di vita", che contribuiscono a rendere più ricca e più umana la vita. Tra l'impegno della restituzione e la possibilità di vivere un'esperienza pienamente e decorosamente umana, il protagonista sceglie quest'ultima; sceglie, cioè, la vita (o, meglio, si lascia prendere dalla vita).

A questo punto è di fondamentale importanza cercare di definire in che cosa consiste quel credito (e gli altri crediti successivi) che innesca tutto il racconto e la cui restituzione conclude il film.

Il credito è qualcosa che viene concesso in modo del tutto gratuito – e senza alcun merito da parte del beneficiario – da qualcuno (si noti il contesto provvidenziale-religioso) e che serve a vivere meglio, cioè in modo più umano, diciamo pure (ma con riserva), autenticamente umano. Esso dovrà essere restituito; ma fino a che è dato (e rinnovato in vari modi) può aiutare a vivere in modo pieno e dignitoso.

Il credito è dunque una “grazia”; sono le “grazie” di cui la vita è costellata; forse è la “grazia” della vita stessa (questo spiegherebbe il fatto che la restituzione del credito coincide con la restituzione della vita). La vita è piena di doni, dunque, di “grazie”, di “miracoli” (naturalmente per chi sa riconoscerli come tali). Tutto ciò dev’essere restituito con la morte. Ma la morte è tanto più «lieve e bella», quanto più è il coronamento di una vita spesa bene, cioè in modo dignitoso e autentico, seppur tra debolezze e lacune.

È in questo senso che va intesa la *santità* del bevitore: non santità nel senso canonico, bensì nel senso di piena umanità, che comprende sì carenze e fragilità ma che resta sostanzialmente aperta agli altri e a Dio.

Questa **IDEA CENTRALE**, che viene espressa dalla struttura del racconto, resta tuttavia un po’ annacquata, sotto il profilo tematico, particolarmente a causa del calligrafismo – che talvolta rasenta il virtuosismo – delle singole immagini. Queste compongono i livelli bassi della piramide strutturale; ma non si strutturano tematicamente ai livelli alti, dove pare stiano solo a illustrare – pur magnificamente – un racconto che è letterario e non cinematografico.

Il valore **CINEMATOGRAFICO** del film, oltre ai pregi formali già rilevati, trova i suoi punti di forza nella calibrata recitazione degli attori, nell’impiego di brani musicali veramente azzeccati e nella capacità di creare scorci e atmosfere efficaci. Anche l’uso del sonoro relativo alle parole, quasi sempre sussurrate o bisbigliate, conferisce all’opera un carattere di intimità e, nel contempo, di interiorità.

**MORALMENTE**, si potrebbe molto discutere, soprattutto a livello di “cosa rappresentata”, circa il tipo di *santità* del protagonista quale risulta dal film, così intimamente commista a elementi di debolezza, di fragilità e diciamo pure di colpe umane. Ma se si guarda all’intento espressivo dell’Autore, non si può che rilevarne il positivo richiamo a una vita umana più intensa e più dignitosa e a un’apertura verso una dimensione più ampia, in qualche modo provvidenziale e trascendente, dell’esistenza.

**Olinto Brugnoli**

## IL MESTIERE DELLE ARMI

*Regia, soggetto e sceneggiatura:* Ermanno Olmi; *fotografia:* Fabio Olmi; *musica:* Fabio Vacchi; *montaggio:* Paolo Cottignola; *scenografia:* Luigi Marchione; *costumi:* Francesca Sartori; *interpreti principali:* Hristo Jivkov (Joanni de' Medici), Sergio Drammatico (Federico Gonzaga, marchese di Mantova), Dimitar Tatchkov (Luc'Antonio Cuppano), Fabio Giubbani (Matteo Cusastro), Sasa Vulicevic (Pietro Aretino), Sandra Ceccarelli (Nobildonna di Mantova), Dessy Tenekedjieva (Maria Salviati de' Medici), Giancarlo Belemi (Alfonso d'Este, duca di Ferrara), Paolo Magagna (Francesco Maria della Rovere, duca d'Urbino), Nikolaus Moras (Zorzo Frundsberg), Claudio Tombini (il ricco mercante), Aldo Toscano (Loyso Gonzaga), Michele Zattara (Palafreniere di Joanni), Vittorio Corcelli (il frate domenicano), Franco Palmieri (Paolo Giovio), Paolo Roversi (Blaise De Monluc), Francesca Lonardelli (Cortigiana di Federico); *montaggio:* Paolo Cottignola; *colore;* *produzione:* Cinema Undici/Rai Cinema/Studio Canal/Taurusproduktion; *distribuzione:* Mikado; *origine:* Italia/Francia/Germania, 2000; *durata:* 105'.

***Il film precedente realizzato da Ermanno Olmi per il grande schermo era stato Il segreto del bosco vecchio (1993). In seguito il grande regista bergamasco ha girato il film per la televisione Genesi – La creazione e il diluvio (1994). Ora ritorna con un'opera, che si potrebbe definire un kolossal-intimistico, che pone al centro dell'attenzione la parabola umana e spirituale di Joanni de' Medici, detto Giovanni dalle Bande Nere. Tutto è partito dalla lettura di un'antica cronaca di chirurgia che descriveva l'amputazione della gamba destra al capitano di ventura Joanni de' Medici, operazione che non lo salvò comunque dalla cancrena e dalla morte.***

**LA VICENDA** si riferisce – come precisa una didascalia che compare sullo schermo subito dopo i titoli di testa – a «Li ultimi fatti d'arme dello illustrissimo signor Joanni da le Bande Nere» e precisamente agli eventi che si verificarono dal 23 al 30 novembre del 1526. Giovanni, a soli 28 anni, è uno stimatissimo capitano dell'esercito pontificio che cerca di sbarrare la strada verso Roma ai Lanzichenechi, guidati dal generale Frundsberg. La sua abilità e la sua grande determinazione gli ottengono buoni risultati, ma il tradimento di Federico Gonzaga, marchese di Mantova, che permette il transito delle truppe tedesche sul suo territorio, e quello di Alfonso d'Este, duca di Ferrara, che fornisce al Frundsberg l'artiglieria, gli saranno fatali. Colpito da una palla di piombo da un chilo sparata a tradimento, Giovanni trascorre gli ultimi giorni della sua vita ospite del suo amico Loyso Gonzaga, tra dolori e ricordi, affrontando la morte coraggiosamente, confortato dalla fede. La sua morte sarà occasione di sofferenza e di rimpianto da parte di tutti coloro che avevano conosciuto le sue doti di soldato e di uomo.



**IL RACCONTO** possiede una struttura piuttosto complessa. C'è innanzitutto una lunga **INTRODUZIONE** che precede i titoli di testa. Le immagini mostrano in primo piano un elmo e delle lance: sono le armi tradizionali, quelle che venivano usate da chi appunto praticava il *mestiere delle armi*, prima dell'avvento delle potenti armi da fuoco che rivoluzioneranno il modo di fare la guerra. Una didascalia riporta un significativo passo di Tibullo – autore latino del I secolo a.C. famoso per la sua condanna della guerra: «Chi fu il primo che inventò le spaventose armi? Da quel momento furono stragi, guerre. Si aprì la via più breve alla crudele morte. Tuttavia il misero non ne ha colpa.

Siamo noi che usiamo malamente quel che egli ci diede per difenderci dalle feroci belve». Viene poi presentato il personaggio di Pietro Aretino, la cui voce narrante (spesso fuori campo) possiede durante tutto il film un grosso peso strutturale. Egli parla della morte di Giovanni, ormai avvenuta, mentre le immagini ci mostrano Federico e Loysso Gonzaga: «Ognuno di noi, scordandosi di sé medesimo, piangeva rammaricandosi che la sorte avesse senza ragione portato a morire nel maggior bisogno della guerra un così nobile e valoroso capitano». È poi la volta del palafreniere del capitano de' Medici, che mestamente osserva come: «In questi tempi è usanza di procedere più di tutto con intrighi e inganni della politica». Mentre Pietro Aretino continua a raccontare le ore che precedono la morte (il dispaccio di Federico Gonzaga ad Alfonso d'Este) e il momento della morte stessa (il lettuccio da campo per morire da soldato), vediamo il generale Francesco Maria Della Rovere, duca di Urbino, che raccomanda a Giovanni di confermare il suo buon nome «con la religione della nostra fede, sotto le cui osservanze siamo nati e vissuti». Infine Matteo Cusastro, cancelliere del Gonzaga, parla della commozione del Papa Clemente VII, di cui Giovanni era nipote, che tuttavia «ha riconosciuto le male parti che sapeva essere in lui, che superavano di assai le buone».

Nell'accavallarsi di personaggi e di osservazioni questa lunga **INTRODUZIONE** anticipa alcuni elementi tematici che verranno sviluppati durante tutto il film: un preciso quadro storico; il passaggio dalle armi tradizionali alle nuove armi da fuoco; gli intrighi e gli inganni della politica; la complessa figura di Giovanni come soldato e come uomo.

Le immagini ci portano poi all'interno di una chiesa dove sta per essere celebrato in forma ufficiale il funerale di Giovanni. Dopo i titoli di testa e la didascalia di cui s'è parlato, parte un lungo flashback, che costituisce il **CORPO CENTRALE** del film. Alla fine, terminato il flashback, si ritorna nella chiesa con i titoli di coda. C'è infine un **EPILOGO** con un ragguaglio storico da parte dell'Aretino: «L'esercito tedesco di Sua Maestà cesarea l'imperatore Carlo V, congiuntosi alle truppe del Borbone, conquista e mette a sacco la città di Roma nel maggio del 1527» e un'annotazione conclusiva da parte del palafreniere di Giovanni: «A motivo della sinistra sorte capitata al signor Giovanni de' Medici i più illustri capitani e comandanti di tutti gli eserciti fecero auspicanza affinché mai più venisse usata contro l'uomo la potente arma da fuoco».

**IL CORPO CENTRALE** del film può essere suddiviso in due grosse parti: la prima è soprattutto rivolta ad evidenziare il quadro storico e le doti militari di Giovanni; la seconda si sofferma ad indagare sul mondo interiore del protagonista e sul suo modo di vivere e di affrontare la morte.

Si può comunque affermare che in tutto il film (introduzione, corpo centrale ed epilogo) sono presenti alcuni elementi tematici che vengono variamente sviluppati e trovano una loro unità attorno al protagonista e in funzione di lui. Vediamoli brevemente.

- **IL QUADRO STORICO.** L'Autore dimostra grande attenzione nei confronti dei dati storici che vengono continuamente rimarcati e richiamati. Si è già detto dell'introduzione e dell'epilogo, pieni di riferimenti storici. Ci sono delle date precise: la morte di Giovanni avviene a Mantova il 30 novembre 1526; alcune didascalie scandiscono i giorni che vanno dal 23 al 30 novembre; viene precisata la data del sacco di Roma; ecc. La voce fuori campo di Pietro Aretino inoltre interviene ogni tanto per spiegare la situazione storica: «Alla calata degli Alemanni in Italia sono andati a sbarrare loro il passo il generale Della Rovere, duca di Urbino, comandante l'esercito pontificio, con 8.000 fanti e 600 lance, preceduti dal signor Giovanni de' Medici con 600 uomini d'arme, cavalleggeri e archibugeri di pari numero, avendo egli il disegno di incomodare la marcia degli Alemanni con incursioni improvvise di giorno e di notte, tanto che all'uopo il capitano de' Medici ha fatto brunire tutte le armature per sorprendere il nemico anche col buio». E ancora: «Il supremo comandante degli Alemanni, generale Zorzo Frundsberg, vuole raggiungere al più presto Roma avendo determinata la sua gente apposta per

lo sterminio dei preti e a saccheggiare tutte le ricchezze della Chiesa, vantandosi costui di un cappio d'oro che tiene legato all'arcione e dicendo pazzamente di voler con quello impiccare il Papa». Le carte geografiche dell'epoca che ogni tanto appaiono in sovrimpressione e le didascalie che precisano i luoghi dove si svolgono le azioni conferiscono al film valore di documento storico e rivelano le accurate ricerche svolte dal regista e dai suoi collaboratori prima di realizzare l'opera. Inoltre viene precisato il "clima" che caratterizza tale periodo storico. È un periodo in cui quello delle armi è veramente un *mestiere*, che esige abilità e coraggio. Ma è anche un periodo che vede orde di mercenari disposti a tutto e pronti a passare da una parte all'altra qualora le paghe non arrivino o l'interesse lo richieda. È un periodo di distruzione e di morte che viene stigmatizzato con tono profetico da quel prete che s'aggira solitario per la campagna trascinandosi dietro quel crocifisso mutilato dai soldati per farne legna da ardere: egli annuncia il castigo di Dio e definisce quei soldati «ombre e vuoti simulacri».

- **LE NUOVE ARMI.** Grande peso strutturale viene dato al passaggio dalle armi tradizionali alle potenti armi da fuoco: il film inizia con le immagini dell'elmo e delle lance e termina con l'«auspicanza» di cui s'è detto. «Le nuove armi da fuoco cambiano le guerre... ma sono le guerre che cambiano il mondo», osserva acutamente Pietro Aretino. Fino ad allora i combattimenti avevano delle regole precise che costituivano una sorta di codice d'onore, rispettato da tutti. L'invenzione delle nuove armi porta ad una spersonalizzazione della guerra e all'inizio della guerra "delle macchine", sempre più violenta e micidiale. Le immagini sottolineano con abbondanza di particolari e di dettagli la fusione dei cannoncini leggeri – i cosiddetti "falconetti", la preparazione delle palle, il collaudo che viene effettuato contro un'armatura che viene distrutta dal terribile colpo. Così come in seguito il regista si sofferma nel descrivere il caricamento e la preparazione dei "falconetti" che verranno impiegati contro Giovanni. Queste armi favoriscono inoltre gli inganni e le imboscate, mettendo così fine alla «nobile arte della guerra». E sarà proprio a causa di un'imboscata e di una di queste armi che Giovanni verrà colpito e andrà incontro al suo destino di morte.
- **GLI INTRIGHI DELLA POLITICA.** Ad un certo punto del film Pietro Aretino legge alcune riflessioni di Machiavelli a proposito dei mercenari e del rapporto esistente tra denaro, politica e guerre. Subito dopo Giovanni osserva: «Ormai la politica conta più degli eserciti». È quanto emerge chiaramente dal comportamento di due personaggi che tanto peso avranno per il destino di Giovanni: Alfonso d'Este e Federico Gonzaga. Il primo, in risposta ad una precisa richiesta da parte di Giovanni, gli nega l'artiglieria adducendo come scusa che i pochi cannoni di cui dispone sono appena sufficienti per la sua difesa. In seguito, però, di fronte all'ambasciatore tedesco che gli porta l'investitura ufficiale da parte di Carlo V e un contratto di matrimonio tra Ercole d'Este e Margherita d'Austria, non esita a concedere i suoi "falconetti" alle truppe tedesche, facendoli pervenire in gran segreto al Frundsberg per via d'acqua, nascondendoli nelle barche del sale per aggirare la dogana di Parma. Due inquadrature dello stemma degli Estensi risultano così particolarmente significative: la ragion di Stato prevale sempre, anche sulla verità e sulla lealtà. Federico Gonzaga non è da meno. Descritto come uomo superficiale, che si preoccupa più delle cortigiane che degli affari di Stato, viene consigliato dal suo cancelliere di «favorire il passo al generale Frundsberg coi suoi armati per la porta di Curtatone». I tedeschi hanno solo fretta di passare il Po e liberarsi dall'incomodo dei pontifici: è più conveniente per i Gonzaga farli passare al più presto e così liberarsi dalle truppe del Papa che, essendo sottopagate, ne combinano di tutti i colori («Son peggio dei turchi, furfanti e canaglie»). Federico dà pertanto l'ordine di far passare gli Alemanni, ingraziandosi così il Frundsberg. Quando Giovanni arriva di notte a Curtatone trova la porta chiusa ed inveisce contro il vicario di Curtatone e lo stesso Federico, promettendo vendetta. Federico poi, con grande ambiguità e



falsità, tenta di giustificarsi adducendo come scusa che nessuno era stato informato dell'arrivo di Giovanni e che le porte non vengono mai aperte di notte a chicchessia. Poi, consigliato dal solito cancelliere, manda un dispaccio urgente al Papa, affermando ipocritamente di essere stato costretto a far passare i tedeschi. E anche in seguito cercherà di giustificarsi con il generale Della Rovere ostentando la propria buona fede e accusando piuttosto Giovanni di essere un fanatico e uno scalmanato.

- **JOANNI DA LE BANDE NERE.** Già nell'INTRODUZIONE viene presentato come un personaggio straordinario e dalle grandi doti («nobile e valoroso capitano»), ma non esente da contraddizioni e da difetti («le male parti che erano in lui»). Di lui si dice inoltre che è rimasto vittima de «le spaventose armi» e de « gli intrighi e gli inganni della politica». Nell'EPILOGO si evidenzia come la sua scomparsa abbia provocato l'avanzata degli Alemanni ed il sacco di Roma, ed abbia prodotto una grandissima impressione al punto da suscitare in tutti i comandanti l'"auspicanza" di cui s'è detto. Nella PRIMA PARTE del CORPO CENTRALE del film viene sottolineata soprattutto la sua **figura di condottiero abile e determinato**. Nella lettera che invia al generale Della Rovere Giovanni espone la sua strategia («Bisogna stanare il Frundsberg prima che passi il fiume e trovi libera la via di Parma») e la sua tattica (colpire il nemico soprattutto nelle vettovaglie). Egli è sempre pronto a colpire l'avversario sia di giorno che di notte (e per questo ha fatto brunire tutte le armature). Quando viene informato del tradimento di Federico Gonzaga decide di partire immediatamente e, una volta giunto alla porta di Curtatone, non avendo libero il passo, urla tutta la sua rabbia e promette solenne e terribile vendetta. Attacca frontalmente i soldati tedeschi e li accusa di codardia per la loro tattica rinunciataria. Infine, venuto a conoscenza che il generale tedesco si trova presso l'antica fornace di Governolo, non esita ad attaccarlo, senza sospettare dell'inganno che gli è stato preparato. La sua tempra di combattente emergerà anche nel finale, quando ordinerà che gli venga portato il suo lettuccio da campo per morire da soldato.

Ma già in questa PRIMA PARTE incomincia a delinearsi anche la sua **figura di uomo incerto e fragile**. Proprio mentre Federico Gonzaga ed Alfonso d'Este stanno elaborando i loro intrighi politici, emerge la figura problematica e titubante di Giovanni. Un Giovanni spesso sdraiato e ripreso dall'alto, intirizzito, che si guarda intorno con aria smarrita e quasi indifesa. Di lui si mette in risalto l'aspetto privato, personale. Ed ecco i ricordi d'infanzia, la corrispondenza con la moglie, il pensiero rivolto al figlio Cosimo, il rapporto passionale e travolgente con una nobildonna di Mantova. Giovanni appare come un padre tenero e un marito affettuoso, che scrive alla moglie per chiederle cose semplici e banali (dei piatti, delle scodelle, un paio di tovaglie, ecc.), oppure per inviarla a Roma dal Papa a chiedere finanziamenti per la sua impresa. Ma è anche l'uomo debole che non sa resistere alla passione dei sensi, provocando il disonore della sua amante che si trova incinta di lui e rifiutata dal marito.

Nella SECONDA PARTE questo aspetto di Giovanni prende decisamente il sopravvento. Ospite di Loyso Gonzaga, egli sperimenta il dolore fisico e la paura della morte. La prima cosa che fa è quella di ringraziare tutti: Loyso, lo stesso Federico, che si è preso la premura di far venire il grande medico ebreo Cerusico per curarlo, e soprattutto Iddio, «che senza la sua volontà non si fa cosa alcuna». Le immagini, con riprese quasi sempre dall'alto, sottolineano la sua sofferenza e la sua impotenza. Il suo sguardo vaga incuriosito e attonito di fronte alle immagini suggestive ed inquietanti dipinte sulle pareti della stanza. La vendetta promessa a Federico si trasforma in disarmante sorriso e in richiesta di amore («Vogliatemi bene quando sarò morto»). Il mondo interiore, quello dei sentimenti e degli affetti (la moglie, il figlio) e quello del rimorso (l'amante) riaffiora con sempre maggiore intensità. Accetta con grande coraggio l'amputazione della gamba, con la speranza di avere salva la vita. Gioisce nella speranza di essersi salvato. Riceve la benedizione da parte del sacerdote che recita le parole del *De Profundis*, che parla di abbandono nelle mani di Dio, di fede, di perdono. Una delle ultime immagini prima della fine

del lungo flashback ci mostra Giovanni vestito con la sua armatura: una lacrima scende lentamente sul suo viso.

Chi è allora Giovanni dalle Bande Nere? È un giovane figlio del suo tempo (il quadro storico), che fa il suo mestiere (il mestiere delle armi), che resta vittima di un passaggio epocale (l'avvento delle nuove armi) e della disonestà degli uomini (gli intrighi e gli inganni della politica). Ma è soprattutto un uomo che sa affrontare con dignità, profonda umanità e sincera fede il momento più importante della propria vita: il momento della morte. Particolarmente significativa e dal forte **VALORE UNIVERSALIZZANTE** è la frase pronunciata da Giovanni al prete che lo benedice: «In questi anni nella mia vita sono sempre vissuto come un soldato... allo stesso modo sarei vissuto secondo il costume dei religiosi se avessi vestito l'abito che voi portate». Giovanni, come ogni uomo, è figlio del suo tempo e fa il suo mestiere. Il regista ce lo presenta però come un modello: non di santità o di perfezione, ma di un'umanità fragile e piena di contraddizioni, capace tuttavia di riconoscere i propri limiti e di accettare la morte con dignità, affidandosi alla misericordia di Dio. Ha dichiarato infatti Ermanno Olmi: «Un grande personaggio, temuto e celebrato, che muore come tutti noi dovremmo saper morire: non vestito da eroe, ma con la semplicità e la consapevolezza che fanno della morte un fatto normale. La vera eroicità è nell'accettazione del proprio destino. Giovanni era un soldato di mestiere, ma amava la vita. Un uomo di grande spiritualità. E i suoi ultimi quattro giorni ne furono prova suprema».

*Il mestiere delle armi* è un film colto, che ha richiesto anni di ricerche e di studi, e che cerca, nel rispetto della verità storica, di presentare il privato di un personaggio che ha qualcosa da insegnare all'uomo contemporaneo. La lingua parlata nel film è fedele a quella letteraria dell'epoca rappresentata; è raffinata, affascinante, talvolta aulica. Le immagini sono curatissime e formalmente perfette; la recitazione è misurata; le musiche appropriate (solo in qualche momento ci sono sembrate un po' effettistiche). La struttura cinematografica è complessa e articolata, anche se in certi momenti rivela qualche sbavatura soprattutto là dove il materiale narrativo sovrasta e supera la sua funzione tematica (come nel caso del personaggio della nobildonna, che è troppo "pesante" per ciò che è chiamato ad esprimere). Un film comunque estremamente valido ed interessante dal punto di vista **TEMATICO** e **MORALE**, sia per quello che dice, sia perché offre ampie possibilità di riflessione sul senso della vita umana vista in una prospettiva escatologica.

**Olinto Brugnoli**

## CANTANDO DIETRO I PARAVENTI

*Regia:* Ermanno Olmi; *soggetto e sceneggiatura:* Ermanno Olmi; *produzione:* Luigi Musini e Roberto Ciccutto per Cinemaundici e Rai Cinema; *fotografia:* Fabio Olmi; *scenografia:* Luigi Marchione; *costumi:* Francesca Sartori; *montaggio:* Paolo Cottignola; *musiche:* Han Yong; *distribuzione italiana:* Mikado; *origine:* Italia; *durata:* 98'; *anno:* 2003; *interpreti:* Bud Spencer (vecchio capitano portoghese), Jun Ichikawa(vedova Ching), Sally Ming Zeo Ni (confidente), Camillo Grassi (nostromo), Makoto Kobayashi (ammiraglio Ching), Yang Li Xiang (supremo ammiraglio Kwo Lang), Guang Wen Li (dignitario imperiale), Davide Dragonetti (cliente ignaro).

È un film misterioso, questo *Cantando dietro i paraventi*. Misterioso e ieratico. A prima vista sembra limpido e terso come il messaggio di pace su cui chiude, ma più ci pensi (e non puoi non pensarci più volte dopo averlo visto) scopri ogni volta nuovi e possibili strati di senso che ti erano sfuggiti alla prima visione. Quasi a comporre un dittico con il suo precedente capolavoro (*Il mestiere delle armi*, 2001), Olmi torna a occuparsi di guerra e pace, ma sospendendo anche questa volta l'attualità del tema nelle arcane lontananze del cinema: là, nel film di due anni fa, immergeva l'azione in una fitta e densa nebbia padana che confondeva i corpi dei soldati e velava i volti e i gesti con una patina di diffusa opacità, qui trasferisce invece l'azione in una Cina ottocentesca, favolistica e lontana, e orchestra la sua messinscena attraverso un percorso di continuo scivolamento fra il teatro, il cinema e la vita.

A suo modo, *Cantando dietro i paraventi* è prima di tutto un film sulla rappresentazione. Sulla sua necessità, sul suo fascino, sulla sua ineludibilità. All'inizio, un ragazzo che intende recarsi a un convegno di cosmologia finisce per sbaglio in un bordello, dove alcune mercenarie del sesso lo adagiano su un letto e lo invitano ad assistere alla rappresentazione che sta per iniziare. Sul palco, con toni ora malinconici ora solenni, un vecchio navigatore portoghese (interpretato da un Bud Spencer deliziosamente sorprendente per misura, grazia e intensità) evoca una storia avvenuta sui mari della Cina nel secolo XIX: una donna, la vedova Ching, dopo aver perduto il marito, ucciso a tradimento da sicari del Governo, decide di prendere il suo posto e di guidare le navi corsare contro la flotta imperiale. Il film oscilla continuamente fra il racconto narrato sul palco e il racconto agito in esterni, con il personaggio del vecchio navigatore portoghese che appare indifferentemente in entrambi i set (o come narratore o come protagonista dell'azione), e guida la scansione narrativa in un'incessante alternanza fra immagine e parola. Ma è proprio qui, nello spazio che unisce e separa i due modi di rappresentazione - quello verbale e quello gestuale - che il mondo di *Cantando dietro i paraventi* prende lentamente forma, cessa di essere testo o teatro e diventa a poco a poco cinema: cinema solenne come una parabola, cinema nitido come un acquarello, ma anche cinema abbagliante come un sogno, e folgorante come una visione.

Non c'è nulla di realistico, nel film. Neppure la parvenza di quel paesaggio lombardo cinquecentesco che in *Il mestiere delle armi* pareva ancorare l'azione a un luogo concreto e a un tempo determinato. Qui è tutto dichiaratamente finto, artificiale, stilizzato: le navi corsare sono macchine teatrali che sarebbero piaciute a Fellini, la Cina è ricostruita attorno a un lago e a una baia del Montenegro, i dialoghi sono recitati come copioni e hanno spesso la sentenziosità del proverbio o la solennità della formula liturgica. La stessa guerra non si vede mai, così come non si vedono



delitti, omicidi e cadaveri: Olmi lascia fuoricampo tanto gli arrembaggi e i combattimenti quanto le singole scene di morte. Così, ad esempio, non solo l'assassinio dell'ammiraglio Ching avviene fuoricampo, ma perfino la morte del pesce con cui l'ammiraglio verrà avvelenato viene sottratta alla vista grazie all'espedito di un panno azzurro che copre l'acquario in cui il pesce agonizza e muore. La strategia di articolazione del rapporto fra visibile e non-visibile punta a sgombrare il campo dalla visione di tutti gli elementi riconducibili a una facile drammaturgia delle emozioni per lasciar spazio all'evocazione - allusiva e metaforica - di ciò che soprattutto interessa al regista: una riflessione metalinguistica sul potere della rappresentazione - come si diceva - e, al contempo, una rivisitazione critica del rapporto tra essere e apparire. Si pensi ad esempio al monologo in cui la vedova Ching arringa la ciurma, rivendicando con orgoglio l'identità dei pirati come "onesti fuorilegge", ladroni e assassini che si mostrano per quello che sono, in contrapposizione ai governanti che commettono ruberie e abusi «al riparo di leggi che si procurano da se medesimi», attraverso i sotterfugi di una falsa legalità: al di là dei riferimenti neanche troppo criptici all'attualità politica italiana, è proprio questa dimensione del non-visibile - con il suo gioco di maschere e di trucchi, con la dissimulazione onesta contrapposta alla simulazione disonesta - che soprattutto interessa a Olmi in *Cantando dietro i paraventi*. Così come gli importa l'apologo sulla pace che chiude il film all'insegna di un precetto cristiano come quello del perdono: quando le navi della flotta imperiale circondano le giunche corsare - emergendo all'improvviso all'orizzonte in un'immagine di sontuosa e sublime bellezza - tutti si aspettano il combattimento conclusivo e risolutivo. Invece non accade nulla: la flotta imperiale non attacca, aspetta. E infine lancia un messaggio di riconciliazione attraverso uno stormo di aquiloni colorati che portano incisa una formula di antica saggezza: «Il perdono è più forte della legge». Così la vedova Ching può consegnarsi senza vergogna, la guerra finisce senza spargimento di sangue e le fanciulle possono abbandonare le spade e tornare a cantare dietro i paraventi.

La parabola di Olmi, certo, non convincerà nessuno dei potenti o dei belligeranti. E tuttavia ha il valore etico della necessità e quello estetico dell'autenticità. Paradossalmente, proprio la dichiarata e ostentata finzionalità del film - il suo essere apertamente artificiale così come la vedova Ching proclamava di essere onestamente fuorilegge - ne fa un documento di rara verità: bastano certe pause sui volti immobili nella penombra, certi indugi sui paesaggi sospesi, certe attese così insistite e prolungate da sfidare ogni ragionevolezza drammaturgica, per conferire al film l'aura magica che ha il cinema quando sente di catturare e di veicolare qualcosa che viene direttamente dalla vita. Non è un film algido, *Cantando dietro i paraventi*. Se all'inizio avete questa impressione, provate a dargli fiducia, e ad aspettare. Il film funziona infatti esattamente come la clessidra di cui si parla nel finale: all'inizio si ha l'impressione che il tempo non si consumi mai, poi tutto si mette a correre quando sta per giungere il momento della fine. Olmi ci fa fare proprio questa esperienza: la percezione del tempo, la cognizione della durata. E ci fa uscire dal cinema incerti e oscillanti fra la bellezza di ciò che abbiamo visto e la forza di ciò che non è visibile (il perdono, l'onestà), ma che il film ci ha fatto sentire. Se eravamo entrati al cinema per cercare le stelle, esattamente come il ragazzo che credeva di andare a un convegno di cosmologia, ci siamo ritrovati in un bordello-teatro-film che ha a che fare con cose molto terrene (la vendetta e l'ipocrisia, il cinismo e la rapacità), ma che da lì si risollewa e torna a guardare il cielo: come se Olmi ci ricordasse che prima di guardare in alto bisogna reimparare ad abbassare lo sguardo, e riapprendere a essere umili. Come fa chi ritrova se stesso accettando di cantare dietro i paraventi.

*Lecture*, 12/2003

## SCHEMA DI LETTURA

**INIZIO DI DIFFICILE INTERPRETAZIONE: UN RAGAZZO CHE INTENDE RECARSI A UN CONVEGNO DI COSMOLOGIA FINISCE PER SBAGLIO IN UN BORDELLO, DOVE ALCUNE MERCENARIE DEL SESSO LO ADAGIANO SU UN LETTO E LO INVITANO AD ASSISTERE ALLA RAPPRESENTAZIONE CHE STA PER INIZIARE.**

**SUL PALCO UN VECCHIO NAVIGATORE PORTOGHESE EVOCA UNA STORIA AVVENUTA SUI MARI DELLA CINA NEL XVIII SECOLO.**

**IL FILM OSCILLA CONTINUAMENTE FRA IL RACCONTO NARRATO SUL PALCO E IL RACCONTO AGITO IN ESTERNI, CON IL PERSONAGGIO DEL VECCHIO NAVIGATORE PORTOGHESE CHE APPARE INDIFFERENTEMENTE IN VARI RUOLI:**

- LEGGE IL LIBRO;
- NARRA LA STORIA;
- PARTECIPA ALL'AZIONE.

**APOLOGO SULLA PACE CHE RICHIEDE LA PAZIENZA DI CHI SA CONTEMPLARE E GUSTARE IN PROFONDITÀ LE VERE OPERE D'ARTE.**

### SPUNTI TEMATICI

#### **1) STUDENTE OCCIDENTALE:**

- COSMOLOGIA = SCIENZA;
- TEATRO/BORDELLO = ARTE/VITA

**« IL TEATRO HA LA FACOLTÀ DI OFFRIRVI LA RARA OCCASIONE DI OSSERVARE ALLO SPECCHIO IL COMPORTAMENTO DEGLI UOMINI E IL VALORE DELLE COSE, OVVEROSSIA IL NOSTRO VIVERE». ( PUÒ SERVIRE PIÙ L'ARTE CHE LA SCIENZA).**

**2) I PIRATI SONO FUORILEGGE FINANZIATI DAGLI AZIONISTI ANONIMI CHE VANNO CONTRO LA LEGGE PER GUADAGNO = POTERE ECONOMICO. ==> «NIENTE BOTTINO, NIENTE PAGA».**

**3) I GENERALI OFFRONO ONORIFICENZE (MAESTRO GENERALE DEI CORSARI REALI), MA POI ELIMINANO CHI NON SERVE PIÙ = POTERE POLITICO E MILITARE.**

**4) REAZIONE CONTRO I "GENERALI CORROTTI E GLI INGORDI AZIONISTI" ==> ATTACCO AI CARICHI PROTETTI DAL GOVERNO ==> FINE COMMERCII: «NIENTE PIÙ REDDITI, NIENTE PIÙ TASSE; NIENTE PIÙ TASSE, NIENTE PIÙ ARMI».**

#### **5) IL VECCHIO E SAGGIO IMPERATORE:**

- «IL SENNO DI CHI GOVERNA È CONVERTIRE COLUI CHE È OSTILE IN ALLEATO»;
- «PANE E GIACINTI».



6) **NUOVO IMPERATORE: CASTIGO E NON CLEMENZA.**

7) **LE NUOVE ARMI = LA GUERRA SEMPRE PIÙ DISUMANA.**

8) **L'ACCERCHIAMENTO E LO SFOGO: «È VERO, NOI ABBIAMO PRATICATO IL FURTO E IL DELITTO MA SEMPRE MOSTRANDOCI PER QUEL CHE SIAMO; LADRONI E ASSASSINI; MA CHE AGISCONO IN SCONTRO APERTO OGNI GIORNO COL RISCHIO DELLA MORTE E QUINDI CON LEALTÀ, DA ONESTI FUORILEGGE. ALTRI INVECE, COSIDDETTI RESPONSABILI CITTADINI, ONORATI E RIVERITI, PRATICANO RUBERIE E ABUSI AL RIPARO DI REGOLE E PRIVILEGI CHE DA SÉ MEDESIMI SI PROCURANO. MA NON MERAVIGLIAMOCI DI TALI NEFANDEZZE: QUESTI SONO I SOTTERFUGI DI UNA FALSA LEGALITÀ».**

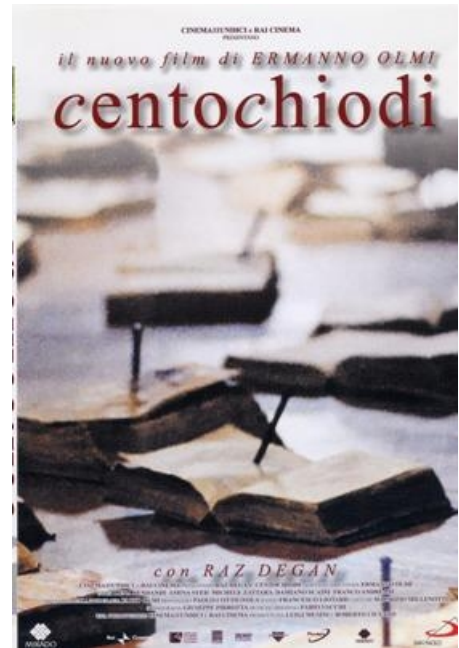
9) **OFFERTA DI PERDONO: FAVOLA ANTICA CHE PARLA DEL CASTIGO E DEL PERDONO. «IL DRAGO IMPERIALE ATTENDE LA FARFALLA TRA I FIORI DEL SUO GIARDINO CELESTE» ==> CONVERSIONE («CONOSCEVO LA STORIA; NON CONOSCEVO ANCORA IL TUO CUORE») ==> SI SOTTOMETTE ( «PERCHÉ COMBATTERE? IL PERDONO È PIÙ FORTE DELLA LEGGE»).**

**CONCLUSIONE. « DA QUEL GIORNO, SCRIVE IL POETA, LE NAVI RITROVARONO LA PACE... E FU COSÌ CHE GLI UOMINI FINALMENTE IN PACE POTERONO VENDERE LE LORO SPADE E COMPRARE BUOI PER ARARE I CAMPI. MENTRE LE VOCI DELLE DONNE RALLEGRAVANO IL GIORNO CANTANDO DIETRO I PARAVENTI» . ==> (Isaia) = RICHIAMO RELIGIOSO.**

## CENTOCHIODI

*Regia:* Ermanno Olmi; *sceneggiatura:* Ermanno Olmi; *fotografia:* Fabio Olmi; *interpreti principali:* Raz Degan, Luna Bendandi, Amina Syed, Michele Zattara, Damiano Scaini, Franco Andreani; *distribuzione:* Mikado; *durata:* 92'; *origine:* Italia, 2007.

Dopo aver realizzato due imponenti film epici in costume (*Il mestiere delle armi*, incentrato sulla figura di Giovanni dalle Bande Nere, e *Cantando dietro i paraventi*, su una mitica piratessa cinese del XVIII secolo), Ermanno Olmi era tornato a raccontare storie più dimesse e legate alla quotidianità realizzando il primo episodio di *Tickets*, film presentato fuori concorso al Festival di Berlino nel 2005 e firmato, oltre che da lui, da Abbas Kiarostami e Ken Loach. In ogni caso, al di là delle differenze di argomento e di stile, il regista bergamasco ha sempre proseguito in un suo itinerario di ricerca interiore e valoriale, sia sul piano umano, sia su quello più specificamente religioso-cristiano, molto spesso all'interno di un'originalità creativa che privilegia l'orientamento didascalico, lo stile parabolico e, talvolta, la provocazione polemica. Come in questa sua ultima opera, che, stando alle dichiarazioni dell'autore, dovrebbe essere anche l'ultima delle sue opere (per lo meno sul piano del lungometraggio a soggetto).



**La vicenda.** Un giovane professore di filosofia dell'Università di Bologna, il cui prestigio scientifico è riconosciuto a livello internazionale, in preda ad una crisi mistico-esistenziale, compie un gesto criminoso e dal forte significato simbolico: con grossi chiodi da carpentiere inchioda sul pavimento di legno e sui banchi della Biblioteca storica dell'Università moltissimi libri (manoscritti e, forse, incunaboli) di grande prestigio e di enorme valore, un vero e proprio «patrimonio dell'umanità». Poi sfugge alle ricerche delle autorità e vaga senza meta, con la sua fuoriserie, nella Pianura padana. Attratto dal paesaggio tranquillo e pacificante del Po, abbandona quasi tutto (tiene con sé solo un po' di soldi, la carta di credito, il computer e pochi indumenti) e si rifugia in un vecchio rudere, di cui prende possesso. Poco alla volta scopre un mondo nuovo, sia dal punto di vista naturale che da quello relazionale, a contatto con un'umanità semplice e talvolta rozza, ma ricca dal punto di vista umano, autentica e genuina. Poco alla volta fa amicizia con la gente del luogo, che lo accoglie con la massima naturalezza e lo aiuta a restaurare il rudere. Una giovane panettiera (la Zelinda), attratta dalla sua bellezza e dal suo fascino, si innamora di lui. La gente, per il suo aspetto e la sua originalità, lo chiama, affettuosamente, «Gesù Cristo» e ricorre a lui per chiedere aiuto, riconoscendogli un particolare carisma. Soprattutto quando, in base ad un'ordinanza delle autorità, riceve l'ordine di sfratto da quegli insediamenti abusivi, costruiti su terreno demaniale, che da sempre occupava. Il professore li incoraggia a resistere, per conservare intatto quel patrimonio di umanità che è presente in mezzo a loro, e li aiuta pagando con la propria carta di credito la pesante multa loro comminata. Ciò comporta però la sua scoperta da parte dei carabinieri ed il suo arresto. Dopo un po' di tempo la gente del posto viene a sapere che al professore sono stati concessi gli arresti domiciliari. Tutti aspettano il suo ritorno per fare con lui una grande festa. Qualcuno l'ha anche visto arrivare. Ma, come conclude il postino, «Sera dopo sera venne l'autunno e già si presagiva l'inverno. Ma di quel tale che tutti chiamavano Gesù Cristo nessuno seppe più nulla».

**Il racconto** inizia con l'immagine, extra-vicenda e altamente simbolica, del **mare** (spiaggia e piccole onde) su cui è scritta **una didascalia** che fornisce già la chiave di lettura del film: «Ma i libri – pur necessari – non parlano da soli» ( Raymond Klibansky)<sup>1</sup>.

La **struttura del film è prevalentemente lineare** (anche se, come si vedrà, non mancano numerosi flashback e anche un momento di montaggio parallelo) e divide la vicenda in alcune macrosequenze che tentiamo di analizzare.

### **La scoperta del “misfatto” e le indagini.**

Il film non incomincia presentando subito la figura del **protagonista** (il professore), ma con la traumatica scoperta da parte di Libero, il guardiano, della «disgrazia», una vera e propria «strage degli innocenti», come lui stesso la definisce: decine e decine di libri inchiodati all'interno della Biblioteca storica. Dato l'allarme, arrivano, nell'ordine, i carabinieri, un anziano monsignore («un sant'uomo di chiesa, che ha dedicato l'intera esistenza a questi libri»), il preside, la procuratrice. Tra indagini e interrogatori, cominciano a **nascere sospetti** circa l'autore del gesto criminale, ma l'autore inizia ad introdurre anche **elementi tematici** che, poco alla volta, chiariscono il significato di quel gesto dimostrativo (anche se solo nella parte che precede il finale sarà possibile comprenderlo pienamente). Piccolo particolare: quando i carabinieri accorrono e chiedono: «Ci sono morti...feriti...**ci sono persone in pericolo?**», Libero risponde con convinzione: «**Peggio... peggio**». Gli interrogatori procedono con ordine, dando vita ad una serie di flashback che visualizzano quanto viene riferito dai testimoni. Non mancano le illazioni e i giudizi. C'è chi pensa che si tratti di un gesto di un pazzo squilibrato e che ci sia aria di terrorismo politico o religioso; c'è la procuratrice che osserva: «Se non suonasse irriverente verrebbe da dire che si tratta dell'opera di un artista geniale»; c'è Libero che avanza sospetti su un ragazzo che il giorno precedente, ultimo giorno di lezione prima delle vacanze estive, faceva fotografie ai suoi compagni: «Era un volto che non avevo mai visto prima»; poi parla di una ragazza orientale (dal vestito); infine ricorda di aver raccomandato al monsignore di chiudere «la finestra in fondo, che di notte entrano i pipistrelli a farsi il nido». Interviene il monsignore, che conferma: «È capitato anche questo: **i libri amano il buio, come i pipistrelli; la luce del giorno li rovina**». E' a questo punto che entra in scena il professore, anzi, “il professorino” (chiamato così perché «lo scambiano per uno studente»). Lo vediamo in compagnia del monsignore in **una sequenza particolarmente significativa** perché **verrà ripetuta** nella parte finale. Il monsignore parla dei “suoi” libri: «I libri non sono forse la migliore compagnia? Mi basta toccarli, i miei libri, anche solo sfiorarli, che subito li riconosco e mi torna in mente tutto quello che in tanti anni mi hanno detto. Ogni sera, quando chiudo questo cancello, prima di andarmene, mi volto indietro a guardarli ancora una volta. Abbandonare questi amici fedeli, anche solo per una notte, mi pare quasi di tradirli». Ce n'è abbastanza per capire che qui non si tratta di amore per i libri, ma di **una vera e propria idolatria dei libri**, ritenuti molto più importanti delle persone in carne ed ossa. Questa sequenza è importante anche per i modi semiologici: il monsignore e il professorino sono **ripresi dall'alto** e risultano piccoli, quasi schiacciati da una monumentale libreria carica di libri sui quali campeggiano i busti di personaggi illustri (anche in precedenza tra i libri e le persone si vedevano spesso le sbarre del cancello che, figurativamente, rappresentavano una barriera, una divisione). Ed è significativo che, subito dopo questa sequenza, tramite la ricostruzione del ragazzo che faceva le fotografie, vengano rievocate le **parole del professorino in due diverse occasioni. La prima** si verifica al momento del commiato dagli studenti prima delle vacanze: «Auguro a tutti una buona estate; ma prima di lasciarci voglio

<sup>1</sup> Raymond Klibansky (1905-2005), storico della filosofia, è stato professore di studi medievali all'Università di Montréal e titolare della cattedra di logica e metafisica nell'Università McGill della stessa città. Studioso delle opere di Niccolò da Cusa, di cui mise in evidenza l'influsso sulla filosofia e la scienza dei secoli posteriori, è importante in questo contesto soprattutto per il riferimento **ai suoi studi sulle correnti mistiche (in modo particolare quella di Meister Eckhart)** e per la sua sensibilità che lo ha portato a interessarsi soprattutto delle relazioni fra il momento teorico e il momento storico del pensiero filosofico.

congedarmi da voi con un pensiero di Karl Jaspers, uno dei fondatori dell'Esistenzialismo: «Viviamo in un'epoca in cui ogni spiritualità si converte in profitto. Tutto viene fatto in vista di un guadagno. Un'epoca in cui la vita stessa è una mascherata; in cui la felicità del vivere è falsa come l'arte che la esprime. In una simile epoca di perdita genuinità è forse la follia la soluzione per la nostra esistenza?». Buona estate». **La seconda** avviene nel momento del dialogo tra l'insegnante e la ragazza indiana che sta preparando una tesi sul ruolo della figura femminile all'interno delle grandi religioni dal titolo suggestivo «La donna complice di Dio». Di fronte alla ragazza che afferma che per la sua gente l'unica certezza è la religione («È l'unica verità che conoscono»), il professore obietta: «La verità è che la religione non salva il mondo, non ne fa un luogo migliore. Si guardi attorno. Siamo circondati dal sapere universale. Quanta verità è stata proclamata in questi libri. A cosa sono serviti? Ad ingannarci gli uni con gli altri». La m.d.p. riprende dal basso quei libri imponenti e quei busti austeri in una triste oscurità; mentre subito dopo vediamo la ragazza sull'aereo con una luce che le passa sul viso. Si ritorna nella Biblioteca. Il professore prende la mano alla ragazza e continua: «Mi dia la sua mano. Sente il calore? C'è più verità in una carezza che in tutte le pagine di questi libri». Poi i due si baciano. Il racconto del ragazzo delle foto viene contestato dal monsignore, che non può accettare l'idea che quel professore, che gli aveva confidato la sua propensione per i voti sacerdotali e che aveva sempre manifestato il suo profondo interesse per l'alto pensiero filosofico, possa aver baciato una ragazza o, addirittura, possa aver compiuto quel gesto inconsulto. Ma le parole del negoziante di ferramenta che aveva venduto i chiodi al professore sembrano non lasciare adito a dubbi: **l'autore del misfatto** è proprio il professore e le ragioni del suo gesto emergono chiaramente dalle sue parole che esprimono **sfiducia nella verità che viene solo dai libri**.

### **La fuga e l'immersione nel mondo della natura.**

Il professore, camuffandosi, riesce a dileguarsi e ad allontanarsi dalla città con la sua splendida automobile. La sua è certamente una **fuga da un mondo che ormai gli appare inautentico**, anche se, probabilmente, non sa dove andare. La prima cosa che fa è quella di liberarsi dal cellulare che squilla e che sembra volerlo riportare indietro. Si ferma a mangiare in una trattoria, dove incomincia a incontrare della gente diversa da quella che era abituato a frequentare. Poi riparte e, verso sera, arriva vicino al Po, sul quale scorre placidamente un battello dal quale provengono le note della canzone *Non ti scodar di me...* È come una sirena che lo incanta e che gli fa prendere una decisione improvvisa e imprevedibile. Ferma la macchina, poi, a piedi, va su un ponte e guarda quelle acque maestose e tranquille. **Ripreso dal basso in un leggero controluce**, getta le chiavi della macchina nel fiume. Poi si libera della giacca e dei documenti e si inoltra in mezzo all'erba dell'argine dove dorme immerso in una natura sconosciuta, ma che si preannuncia amica (l'insetto luminoso e, al mattino la chiocciola e le farfalle, mentre spunta il sole). Sorpreso poi da un temporale, si rifugia nella casa diroccata, dove brucia, nel camino, il suo ultimo lavoro filosofico dal titolo «Pensiero dinamico e metodica». Le pagine bruciate si trasformano in calore che illumina il suo viso. Il professore è entrato a contatto con il **mondo della natura, che sembra diventare per lui fonte di altra verità**.

### **La scoperta di un altro mondo relazionale: primi approcci.**

Dopo la natura, la gente. È gente nuova, diversa, quella che incontra il professore. Gente semplice, umile, a volte un po' volgare nelle battute, ma trasparente e vera. Con la quale è facile entrare in relazione, anche senza parlare molto. Quando il protagonista si reca al mercato del paese per comperare una roncola per estirpare le erbacce e un lettino pieghevole per sdraiarsi al sole, dialoga con il postino, attira l'attenzione della Zelinda, viene salutato da una donna in bicicletta che non l'aveva mai visto (con un «Buongiorno» che sembra veramente significare Buongiorno)<sup>2</sup>. Sono i

<sup>2</sup> V. la celebre espressione di Zavattini in *Miracolo a Milano* di Vittorio De Sica.

primi approcci con **un mondo nuovo**, che sembra fuori dal tempo, ma che ha tutto il sapore della genuinità e della verità. Ed ecco tre uomini che lo guardano incuriositi e compiaciuti mentre lui ripulisce la casa dagli arbusti (e lui, istintivamente, li saluta con un gesto della mano); ecco il postino che attacca discorso e che si offre di aiutarlo nella sua impresa; ecco Zelinda che, chiaramente attratta da lui, gli offre dei servizi. Ma all'interno di questo mondo incominciano a presentarsi anche **elementi di disturbo e di pericolo**, come il pesce siluro, che viene dal lago d'Aral e che distrugge tutto, e l'elicottero che passa per la disinfestazione, da cui è necessario proteggersi. È interessante notare che in questo blocco narrativo c'è un solo flashback che presenta i libri inchiodati nell'oscurità della biblioteca. Tale immagine viene montata, **per contrasto**, con le argentee e magiche acque del fiume (riprese col teleobiettivo), così come poco prima l'autore aveva mostrato, **sempre per contrasto**, il pesce siluro e il placido fiume con sullo sfondo un'enorme e splendida luna. Inoltre, più avanti, il primo piano del pesce siluro non può non ricordare la simbolica mostruosa cernia del film *Lunga vita alla signora!*.

Con un **breve montaggio parallelo** l'autore presenta poi il recupero della macchina e dei documenti da parte dei carabinieri che avanzano l'ipotesi della morte del professore (forse un suicidio).

### **La piena immersione in questo mondo.**

Scoperta questa nuova realtà, il professore **l'assume pienamente**, condividendola fino in fondo con le persone che lo circondano. A partire dalla balera, dove viene invitato a ballare dalla Zelinda e dove si crea un **clima magico di comunione e di partecipazione** che investe tutti. Come nel caso della canzone *Non ti scordar di me...* che, dopo essere stata cantata nella modesta balera all'aperto, viene continuata dalla gente che balla sul battello sfavillante di luci, che scivola sulle placide acque del fiume. **La condivisione porta alla solidarietà**. E tutti si danno da fare per aiutarlo a sistemare la "sua casa" che diventa ora una "vera casa". In questo blocco narrativo continuano ad essere evidenziati gli **elementi di pericolo** per questa comunità, con la presenza minacciosa di un motoscafo (accompagnato da una musica dissonante) che esplora la zona e con l'intervento di uomini che disturbano il quieto vivere della gente (la maestra Beniamina che scrive le sue poesie e un pittore un po' sempliciotto che trae ispirazione da quel paesaggio) cominciando a prendere delle misure. Ma la cosa più rilevante consiste **nell'accentuazione di un elemento** già accennato in precedenza ma che diventa sempre più importante, **quello "crisologico"**. Come si è detto, già prima era presente qualche **riferimento alla figura di Gesù** (il ragazzo della ferramenta aveva parlato di capelli "alla nazarena"; il professore stesso aveva parlato di "pietra angolare"). Ma ora questi riferimenti diventano (e lo diventeranno ancora di più) sempre più insistiti ed espliciti. «Da dove hanno schiodato quel Cristo?», chiede scherzando un anziano quando lo vede nella balera. «Anche a Gesù Cristo piacevano le donne», ribatte un altro quando lo vede ballare con la Zelinda. «Ehi, Gesù Cristo, sai trasformare l'acqua in vino?», chiede allegramente un terzo. E non è un caso che, dietro loro richiesta, il professore, aprendo una bottiglia di vino, racconti il miracolo delle nozze di Cana e concluda con parole profonde: «Dicono i saggi che il vino è fatto per essere bevuto con gli amici, ma anche con i nemici, in pace». Finora il professore **ha ricevuto molto da questa gente e si sente in dovere di ringraziare**, con sincerità. Ma ora è pronto a ricambiare e a dare a sua volta.

### **La tutela di questo mondo e una nuova consapevolezza.**

Poco alla volta, quasi impercettibilmente, questa gente semplice scopre nel professore un amico, una sorta di fratello maggiore, una guida. **Ora è lui che dà, senza riserve**. A quel padre triste che continua a sognare un figlio che ritiene perduto, il professore racconta la parabola del Padre misericordioso, **alimentando in lui la speranza** e un **nuovo modo di vivere l'amore** con la moglie. È **disponibile ad ascoltare** e suscita le confidenze della Zelinda che, innamorata di lui, si sente per la prima volta trattata da persona («Nessuno mi ha mai abbracciata sul serio») e appoggia fiduciosamente la sua testa sulla spalla di lui, sognando di ballare con lui – loro due soli – su quel



battello illuminato che continua a passare seguendo la corrente del fiume. Quando arriva il messo comunale ad annunciare la realizzazione del grande porto fluviale del medio Po con relativo ordine di sgombrò, la gente si rivolge a lui per avere aiuto: «Tu sai trovare le parole giuste». Ma lui ribatte: «E invece dovete dirlo voi, con le vostre parole. Quello che vi viene in mente sarà la cosa giusta da dire». **L'insegnamento più grande** è forse proprio questo: ognuno deve valorizzare le proprie potenzialità, far emergere i propri talenti, far parlare quello Spirito che alberga in ogni uomo. E quando viene sanzionata una multa pesantissima per aver occupato senza regolare concessione il terreno demaniale, **sarà disposto a pagarla lui**, anche se sa benissimo che ciò provocherà la sua scoperta e il suo arresto. Ma provocherà anche la reazione della gente che decide di resistere pacificamente alle ruspe che avanzano **per difendere e preservare quel mondo** che qualcuno cerca di spazzare via.

Quando si consegna ai carabinieri, il professore prende commiato dai “suoi” con parole profetiche e dagli accenti cristologici: «Non siate stupiti se vi cacceranno da questi luoghi. Molti s'illudono, con le loro imprese, di poter fare cose meritevoli, **senza rispetto di ciò che regola la vita** [grassetto *nostro*] Ma arriva anche il momento che la natura stessa si ribellerà a tutte queste offese e cancellerà ogni cosa che umilia tutte le creature.

È venuto il momento di lasciarci: ciascuno deve tornare al proprio lavoro. Vi auguro di restare qui, a vivere in pace, come io vi ho conosciuto. Questa pace non è una pace che viene dal mondo, ma da voi stessi».

### **Il confronto con l'autorità militare e con quella religiosa.**

Anche qui è possibile notare **l'analogia con la vicenda di Gesù Cristo**. È chiaro che si tratta solo di un'analogia, che include anche enormi differenze (ad esempio, Gesù è venuto ad annunciare e ad inaugurare qualcosa di radicalmente nuovo, il Regno di Dio; il protagonista, invece, scopre qualcosa che è già presente, è già dato, e si limita a difenderlo con tutte le sue forze).

**Nell'interrogatorio con il maresciallo**, il professore, a proposito del “gesto delittuoso”, ammette di essere «responsabile, ma non colpevole», e lo definisce «un obbligo morale». Poi si spiega. Dopo aver chiesto al maresciallo quanti libri ha letto nella sua vita (una decina), egli osserva con rammarico: «Io, invece, se mi volto indietro, vedo solo pagine di libri, una vita tutta di carta. Tutti i libri del mondo non valgono un caffè con un amico». Poi racconta come è avvenuto il fatto. In un flashback viene **ripetuta la sequenza** del monsignore che **esalta i libri** considerandoli **superiori alle persone**. E qui nasce la sua reazione, rabbiosa e provocatoria, e la sua decisione di compiere un gesto dimostrativo, simbolico, che ristabilisca la scala dei valori. Nella sua furia “bibliocastica”, però, il professore si arresta davanti ad un libro, che non viene inchiodato. Vi sono scritte le parole che richiamano il colloquio di Gesù con Nicodemo (Gv 3,8): «Bisogna che un uomo torni a nascere. Chi non comincerà dal principio non potrà conoscere la verità. L'amore spira dove vuole. Ne percepisci la presenza (...) Non sai da dove venga né dove vada; ma chi rinasce nella verità crede in ogni cosa che il suo occhio vede».

**Il confronto con il monsignore** è drammatico:

monsignore: «Io questi libri li amavo»; professore: «Lei ama più i suoi libri degli uomini»; monsignore: «I libri sono amici fidati; in quei libri c'è tutta la sapienza del mondo»; professore: «La sapienza del mondo è una truffa»; monsignore: «Ma cosa dici? La parola di Dio una truffa?»; professore: «Dio non parla con i libri; i libri servono a qualsiasi padrone e a qualsiasi dio»; monsignore: «Dio ha riposto in quelle pagine parole di vita eterna per la salvezza di tutti i suoi figli»; professore: «Dio! È Dio il massacratore del mondo? Non ha salvato nemmeno suo figlio sulla croce»; monsignore: «Non bestemmiare! Offendi anche la tua intelligenza che Dio ti ha donato in abbondanza. Il giorno del giudizio dovrai renderne conto»; professore: «Nel giorno del giudizio sarà Lui a dover rendere conto di tutta la sofferenza del mondo» (frase tratta da *I fratelli Karamazov* di Dostoevskij). Come si vede anche qui c'è **l'accusa di blasfemia** e c'è tutto il dramma del **mistero**

**del dolore e della sofferenza del mondo** (Giobbe; lo stesso Gesù Cristo sulla croce) che nessun libro potrà mai spiegare, ma che solo la **Parola incarnata** può illuminare assumendolo su di sé.

È significativo inoltre che più tardi il monsignore sia tutto preso dal togliere i chiodi dai libri, incurante del gesto di comprensione e di amore che il professore compie nei suoi confronti, dimostrandosi incapace di perdonare: «Lasciami! Non sei più degno di questo luogo».

### **L'attesa del suo ritorno ("Parusia").**

Quando vengono a sapere che il professore ha ottenuto gli arresti domiciliari, tutti aspettano il suo ritorno. Qualcuno afferma anche di averlo visto dirigersi da quelle parti. In modo particolare un **bambino** che dice di averlo visto che camminava sull'argine: «Aveva un vestito nuovo... si è messo a ridere». Fervono i preparativi: la tavola imbandita, la musica, le luci, un grande clima di attesa, una gioia immensa. Ma poco alla volta i toni si smorzano: non si vede arrivare nessuno. La Zelinda è la prima che si rende conto che l'attesa sarà vana e le lacrime rigano il suo volto. Poi le parole del postino, che parlano dell'autunno, dell'inverno e dell'inutile attesa. La dissolvenza in chiusura sembra porre fine ad ogni speranza.

**Ma le ultime immagini del film**, chiaramente collegate con quella iniziale, sembrano dire il contrario. Dopo la didascalia con il titolo del film, si vede una barca che si stacca dall'approdo. Un remo la fa muovere, segno di una presenza che però non viene svelata. La barca scorre lentamente lungo il fiume. Una carrellata in soggettiva mostra i paesaggi e l'ambiente fluviale. Si sentono le note del *Non ti scordar di me...* Alcune foglie secche cadono sull'acqua su cui si specchiano le nubi. L'acqua si muove. E le foglie, l'acqua e le nubi si fondono in un tutt'uno che scorre verso quel mare (immagine iniziale) dove tutto confluisce.

**La significazione del film** nasce, come quasi sempre, dalla figura del **protagonista** e dalla sua **evoluzione**. Chi è il protagonista del film? È un professore di filosofia (che pertanto ama e cerca la verità) di cui non viene mai detto il nome, proprio per renderlo **emblematico di ogni uomo che** – a modo suo – **cerca la verità**. Questa viene cercata nei libri, vero e proprio patrimonio dell'umanità. Ma ad un certo punto il protagonista va in crisi: s'accorge che i libri possono diventare oggetto di idolatria, possono essere strumentalizzati dal potere, possono rappresentare un sapere che non serve alla vita e che quindi può portare all'inganno, alla sopraffazione. Da qui il suo rifiuto e la sua fuga. **Scopre poi un mondo nuovo** a contatto con la natura e con una comunità (che forse è in via di estinzione) che sa vivere in pace, senza infingimenti, con semplicità. E capisce che forse il **vero sapere è quello che viene dalla vita stessa**, in cui Dio si rivela attraverso **la natura**, le **relazioni autentiche** e anche **nell'interiorità** di ciascun uomo. Diventa pertanto il difensore di questo mondo, **cercando di tutelarlo anche a costo di rimetterci sul piano personale**, creando in chi lo vive una nuova **profonda consapevolezza e la determinazione** a difenderlo ad ogni costo. La sua missione a questo punto si compie. Non c'è più bisogno della sua presenza fisica perché la sua **eredità spirituale** resta in coloro che l'hanno capito e seguito.

Ma perché, ci si potrebbe chiedere, l'autore crea un parallelismo tra il protagonista e Gesù Cristo? Forse perché il film stesso è concepito **come una parabola**; perché ogni uomo che crede nella verità ed è fedele ad una missione può "diventare" Cristo (non ontologicamente, ma analogicamente), in quanto in lui si manifesta e si incarna il divino; perché Gesù Cristo è il "modello" del vero uomo, in quanto **manifesta Dio all'uomo, ma anche l'uomo a se stesso**.

E come Cristo non è ancora tornato (la Parusia) ma è solo apparso (in forme nuove), così anche il professore non torna, perché non vuole diventare un Capo, **un nuovo idolo** che rischia di limitare la libertà dell'uomo. Resta però lo Spirito, che soffia dove vuole e che «guiderà alla verità tutta intera» (Gv 16,13).

### Valutazione tematica.

Nel film sono presenti espressioni verbali molto forti che possono dar adito a discussioni e a controversie. Talvolta si ha l'impressione che il tono polemico e chiaramente provocatorio usato dal regista rischi di trasformarsi in un libello contro i libri (tutti i libri, compreso il Libro sacro), e di rappresentare un rifiuto di tutte le religioni, che non riescono a salvare il mondo.

Ma, tenendo conto del **genere parabolico del film**, si può facilmente notare che l'autore non vuole certamente dire che i libri non servono a niente o che vanno tutti eliminati. Il gesto del professore ha un **valore simbolico**, che denuncia **l'idolatria dei libri** (e l'idolatria è una forma di schiavitù) che rischiano di essere considerati più importanti delle persone stesse. È significativo, infatti, che il protagonista non inchiodi quel libro che parla di amore e di libertà. Inoltre lui stesso usa le parole di Jaspers, che evidentemente provengono da un libro. Infine si può osservare che la vera chiave di lettura del film è data dalla **didascalia iniziale** che afferma che i libri **sono necessari, anche se non parlano da soli**.

Per quanto riguarda le religioni è quanto mai opportuno ribadire la distinzione che, in un dialogo con Ermanno Olmi, Gianfranco Ravasi<sup>3</sup> opera tra **fede e religione** e l'affermazione che Gesù non è venuto a fondare una religione, un complesso di dottrine e principi, **ma a cambiare la vita**, il senso del mondo.

Ed è proprio di vita che l'autore vuole parlare. **E di verità di vita**. Che non può ridursi alla verità di tipo intellettuale, ma che è concepita come ideale completo di pensiero e di vita, che abbraccia tutto (e il Tutto, cioè l'Uno). **Una visione che si potrebbe definire "mistica"**. Non a caso, come si è detto nella prima nota, Raymond Klibansky è stato uno studioso delle correnti mistiche e, in particolare di Meister Eckhart, secondo il quale Dio non è la totalità degli enti, ma la totalità degli enti è in Dio (panenteismo, non panteismo).

Così, anche la Parola di Dio (che è comunque sempre scritta con parole d'uomo) non è qualcosa di **già dato** che s'innesta sul **palcoscenico della Storia**, perché Dio continua a parlare nella Storia e nella vita. Così **la Storia, cioè l'esperienza**, può gettare una luce nuova anche **sulla Parola**. Perché se è vero che la Parola feconda la Storia, è anche vero che la Storia vivifica la Parola.

### Utilizzazione didattica e formazione della personalità.

Il film può essere proficuamente utilizzato come riflessione sul **senso della vita** e sul **rapporto tra parola e vita** in un'ottica squisitamente cristiana.

Certo, la pregnanza tematica – e specificamente teologica – del film rischia di non essere colta, o di risultare **addirittura fuorviante** (data la complessità dell'opera e la sua impostazione parabolica) se non ci si avvale di una corretta **lettura strutturale** che – in quanto tale – non **si fermi alla vicenda**, ma sappia, attraverso l'analisi dei **modi del racconto**, cogliere le profonde verità che il film esprime.

**Olinto Brugnoli**

<sup>3</sup> Citato da CLAUDIO MAGRIS nel *Corriere della Sera* del 3 dicembre 2006 (pag. 33)

**FILMOGRAFIA DI ERMANNO OLMI**

**(Lungometraggi)**

- 1959: IL TEMPO SI È FERMATO**
- 1961: IL POSTO**
- 1963: I FIDANZATI**
- 1965: ...E VENNE UN UOMO**
- 1969: UN CERTO GIORNO**
- 1969: I RECUPERANTI**
- 1971: DURANTE L'ESTATE**
- 1974: LA CIRCOSTANZA**
- 1978: L'ALBERO DEGLI ZOCCOLI**
- 1983: CAMMINACAMMINA**
- 1987: LUNGA VITA ALLA SIGNORA**
- 1988: LA LEGGENDA DEL SANTO BEVITORE**
- 1992: LUNGO IL FIUME**
- 1993: IL SEGRETO DEL BOSCO VECCHIO**
- 1994: GENESI. LA CREAZIONE E IL DILUVIO**
- 2001: IL MESTIERE DELLE ARMI**
- 2003: CANTANDO DIETRO I PARAVENTI**
- 2005: TICKETS**
- 2007: CENTOCHIODI**
- 2009: TERRA MADRE**

Oltre alle letture dei film proposte in questo documento, il **CiSCS** attraverso la sua rivista *Edav* e l'omonimo sito web, mette a disposizione di tutti gli interessati i seguenti approfondimenti:

CAMMINACAMMINA (Nazareno Taddei sj)

CANTANDO DIETRO I PARAVENTI (Nazareno Taddei sj)

IL DENARO (redazione)

GENESI LA CREAZIONE E IL DILUVIO (Nazareno Taddei sj)

IL MESTIERE DELLE ARMI (Olinto Brugnoli e nota di Nazareno Taddei sj)

IL POSTO (Nazareno Taddei sj)

TICKETS (Olinto Brugnoli)

IL TEMPO SI è FERMATO (Sergio Raffaelli)

I FIDANZATI (Sergio Raffaelli)

Il documentario andata e ritorno: vita e opere di un regista di frontiera

Quella notte passata a rimontare IL POSTO

E dietro la sigla S.R....

Un'opera facile e piacevole IL POSTO lettura

YUPPI DU. Celentano e Nazareno Taddei



### **LA LEGGENDA DEL SANTO BEVITORE - ROTH/OLMI di Flavia Rossi**

con introduzione di Eugenio Bicchieri e "lettura" del film di Olinto Brugnoli  
**pagg. 100, ill. - Euro 15,00**

Dopo una premessa metodologica si analizzano il racconto di Roth nel suo costituirsi in testo e le problematiche relative alla traduzione dalla parola all'immagine, per arrivare al «Bevitore» di Ermanno Olmi. Vengono analizzate inoltre le principali differenze fra l'opera di Roth e quella del regista. Il volume è completato dalla «lettura strutturale» del film.