

Mostra Internazionale del Nuovo Cinema

ERMANNOLMI

Il cinema, i film, la televisione, la scuola

a cura di Adriano Aprà

Marsilio Editori

© 2003 BY MARSILIO EDITORI® S.P.A. IN VENEZIA

Il presente volume viene pubblicato in occasione del XVII Evento Speciale, manifestazione parallela alla Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, organizzato in collaborazione con la Fondazione Scuola Nazionale di Cinema / Cineteca Nazionale.

ISBN 88-317-8289-4

Prima edizione: giugno 2003

INDICE

IL CINEMA

- 11 Le rinascite di Olmi *di Adriano Aprà*
- 20 Amori di confine. Olmi fra società industriale e mondo contadino *di Luca Mazzei*
- 38 Il cristiano muore ogni giorno e ogni giorno rinasce. Osservazioni teologiche sul cinema di Olmi *di Virgilio Fantuzzi*
- 70 Il lavoro della scrittura *di Luciano De Giusti*
- 84 La bottega degli sguardi. Vent'anni di Ipotesi cinema *di Marco Bertozzi*
- 95 La fortuna critica *di Laura Buffoni*

I FILM (E UN ROMANZO)

- 119 I cortometraggi industriali *di David Bruni*
- 132 "Dialogo tra un venditore di almanacchi e un passeggiere" *di Laura Vichi*
- 135 "Il pensionato", "Grigio" *di Ivelise Perniola*
- 138 "Il tempo si è fermato" *di Luca Mosso*
- 142 "Il posto" *di Lorenzo Pellizzari*
- 145 "I fidanzati" *di Alberto Pezzotta*
- 151 "E venne un uomo" *di Adriano Piccardi*
- 155 "Racconti di giovani amori" *di Alberto Scandola*
- 159 "Un certo giorno" *di Piero Spila*
- 164 "I recuperanti" *di Mirco Melanco*
- 169 "Durante l'estate" *di Morando Morandini*
- 173 "La circostanza" *di Tullio Masoni*
- 177 "L'albero degli zoccoli" *di Sandro Bernardi*
- 182 "L'albero degli zoccoli" *di Peppino Ortoleva*
- 186 "Camminacammina" *di Nuccio Lodato*
- 192 "Ragazzo della Bovisa" (romanzo) *di Luca Mazzei*

INDICE

- 197 "Lunga vita alla Signora!" *di Bruno Di Marino*
- 201 "La leggenda del Santo Bevitore" *di Paolo Spaziani*
- 206 "Il segreto del bosco vecchio" *di Fabrizio Natalini*
- 214 "Genesi: la Creazione e il Diluvio" *di Fabio Francione*
- 218 "Il mestiere delle armi" *di Antonio Costa*
- 225 "Il mestiere delle armi" *di Alberto Scandola*

LA TELEVISIONE

- 231 Olmi e la religione in tv *di Marco Vanelli*
- 238 Alle radici del nostro presente. La storia nei film per la Rai di Olmi
di Pasquale Iaccio
- 253 "Apocalypsis cum figuris" *di Paolo Spaziani*
- 257 La Milano televisiva di Olmi *di Lorenzo Pellizzari*
- 259 "Artigiani veneti" *di Vincenzo Borlizzi*
- 263 "Lungo il fiume" *di Tullio Masoni*
- 267 "Mille anni" *di Luca Mazzei*

TESTIMONIANZE

- 273 La camera trasparente. Intervista a Lamberto Caimi *di Luca Mosso*
- 280 Su "Il posto" e Ipotesi Cinema. Intervista a Ermanno Olmi e Loredana Detto
di Tatti Sanguineti
- 288 Pinocchio, torna a scuola... Intervista a Sandro Panseri *di Lorenzo Pellizzari*
- 291 Lacrime senza glicerina. Intervista ad Anna Canzi *di Alberto Pezzotta*
- 294 La sapienza del vivere. Intervista a Ermanno Olmi e Mario Rigoni Stern
di Mirco Melanco
- 306 La mia esperienza con Olmi *di Corrado Stajano*
- 312 Guarda per aria, come se passasse Dio. Intervista a Renato Paracchi
di Alberto Pezzotta
- 315 Imparare facendo. Intervista a Mario Brenta *di Marco Bertozzi*

STRUMENTI

- 327 Filmografia *di Adriano Aprà, Laura Buffoni, Stefania Carpiceci*
- 357 Bibliografia *di Laura Buffoni e Stefania Carpiceci*

IL CINEMA

LUCIANO DE GIUSTI

IL LAVORO DELLA SCRITTURA

La complessa articolazione di un film che pensa in grande come *Il mestiere delle armi* conferma in maniera eloquente che il cinema di Ermanno Olmi non può essere circoscritto alla poetica delle piccole cose contrassegnata dalla semplicità dello stile. Ci si è lasciata alle spalle ormai da tempo l'idea che il suo linguaggio sia semplice come i cuori di molti tra i suoi personaggi¹. Anche quando ne ha narrato il candore, lo ha fatto nella forma di una scrittura filmica profondamente elaborata. L'impressione di semplicità è dovuta forse a una proiezione di qualità dell'oggetto sullo sguardo, come se i tratti della poetica avessero impresso il loro riverbero sul linguaggio: un trasferimento che vien fatto naturale di compiere quasi automaticamente per quel tessuto capillare di vasi comunicanti che tiene legate le due dimensioni.

Portare l'attenzione su questa legatura consente di cogliere la complessità del linguaggio che sta alla base della poetica di Olmi. Rispetto alla preponderanza di studi dedicati a quest'ultima, porre l'accento sulla forma dello sguardo permette di attingere il fondamento sensibile di una riconosciuta pregnanza del pensiero. La luminosa trasparenza delle cose talora raggiunta in alcuni dei suoi film poggia infatti su un lungo e assiduo lavoro compiuto sul linguaggio. La poesia che Olmi cerca di perseguire, come testimonia la celebre *Lettera a Roberto Rossellini*², si radica nella concretezza dell'operare tecnico. Essa è il frutto di un lungo processo nel quale la materia viene resa lucente da un oscuro e paziente lavoro di elaborazione linguistica.

Tra gli aspetti del processo creativo del film, a molti dei quali come si sa Olmi partecipa personalmente con un apporto anche tecnico, svolge un ruolo decisivo il montaggio. L'osservazione ravvicinata di questa

operazione, concepita come «il momento che dà il soffio di vita» al film³, non può che applicarsi a segmenti brevi: campionature scelte e allineate ripercorrendo per tappe l'evoluzione della scrittura di Olmi. L'esercizio analitico di questa retrospezione è rivolto in particolare al modo in cui il montaggio articola il racconto e lo dirama in piegature che lo arricchiscono di quelle forme di enunciazione implicita che caratterizzano il discorso sommerso.

Il montaggio della luce

Fin dall'esordio nel lungometraggio con *Il tempo si è fermato*, il montaggio si configura come l'operazione determinante: in questo caso, nella trasformazione dell'originaria vocazione documentaristica in vero e proprio racconto. Da una celebre analisi delle prime inquadrature del film, considerato come esempio di prosa cinematografica, Pier Paolo Pasolini giunge alla convinzione che ci si trova di fronte a un film documentario nel quale «si deve sentire dunque l'azione reale, non la macchina da presa che la produce. I modi sintattici sono tutti estremamente comunicativi o informativi»⁴. In realtà, anche trascurando di considerare i momenti di montaggio con preminente funzione ritmico-espressiva (come nel concitato svuotamento a secchi della cisterna allagata, realizzato attraverso microellissi e la riduzione progressiva della durata delle inquadrature), gli stilemi del cinema documentario convivono felicemente con le risorse sintattiche del cinema narrativo classico. Accanto alle panoramiche, alle inquadrature descrittive, a quelle riproduttive del tempo dei gesti nella loro durata reale quale eredità di lungo respiro del neorealismo⁵, troviamo fin dall'inizio in Olmi un intenso lavoro di *découpage* che fraziona la scena e la ricomponne attivando tutto un sistema di raccordi impercettibili: dal raccordo sull'asse a quello sul movimento, da quello sonoro al raccordo di sguardi, fondamentale quest'ultimo anche e particolarmente per un regista come Olmi, che attraverso gli sguardi delinea le relazioni tra i personaggi e traccia le diverse identità. Basterebbe ricordare in questa prospettiva il reciproco spiarsi e studiarsi dei due protagonisti prima di superare l'iniziale estraneità e diffidenza. *Il tempo si è fermato* è infatti un film sulla comunicazione intergenerazionale che si instaura pienamente attraverso l'evento catalizzatore della tempesta e il conseguente rifugio nella chiesetta del cantiere.

Appare chiaro il senso che la macrosintagmatica narrativa assegna alla funzione protettiva dell'edificio religioso che offre riparo nella notte di tormenta. Molto più sottile e pervasivo il pensiero religioso soggiacente che filtra, attraverso le scelte di montaggio, a rafforzare quel senso. Come si sa, il film narra la storia di un incontro che per il giovane Roberto si con-

figura come racconto di formazione, mentre nell'anziano Natale sviluppa una forma di solidale paternità che si esprime appieno allorché si prende cura del ragazzo malato. Quando Natale accende le candele dell'altare, indotto da Roberto che come un bambino sembra aver paura del buio, sulla parete gli appare in soggettiva l'immagine sacra della Madonna col bambino, cui segue una soggettiva irrealistica della Vergine che dall'alto sembra osservare il gesto di devota dedizione dell'uomo. Con questo controcampo di una «oggettiva orientata», come la definirebbe Christian Metz⁶, il montaggio mette in dialogo, attraverso un confronto speculare, la maternità sacra del dipinto con la paternità vicaria di Natale. È una vera marca d'autore, con cui lo sguardo enunciante prende la parola nella parte finale del film e affida al montaggio una funzione semantica che sovrachia quella strettamente narrativa. Lo conferma la scelta che immediatamente segue: il montaggio formale di una dissolvenza ellittica con la quale lo sguardo trapassa dalla luce delle candele in interno a quella dell'esterno dove è tornato il sereno; e poi, a ritroso, il tragitto inverso, dall'esterno all'interno, dal profilo luminoso delle vette alla luce che filtra attraverso la vetrata della chiesetta percorsa dall'alto in basso (dal cielo alla terra): come se, sulla scia delle fonti di luce (candele/sole), la bonaccia scaturisse dalla Provvidenza, in un itinerario luminoso sancito dalla battuta con cui il film si chiude: «È tornata la luce».

Preludio

Mentre *Il tempo si è fermato* spicca questo volo che suggerisce possibili echi metafisici senza interrompere la continuità lineare del racconto, nel secondo film di Olmi, *Il posto*, si affacciano, sia pure ancora timidamente, due momenti in cui il montaggio rompe la linearità narrativa.

Abbandonando il filo che lega la prima parte, ovvero la prefigurazione di una possibile storia d'amore tra i due giovani che invece si perde e si spegne, restando incompiuta, all'inizio della seconda parte, più concentrata sul mondo del lavoro, lo sguardo narrante si distende in uno slargo descrittivo delle vite degli impiegati tratteggiate in un imprecisato momento serale. Dopo la loro presentazione in ufficio, il filo della consequenzialità viene spezzato dall'inserimento di un montaggio-sequenza col quale la regia salta di luogo in luogo delineando di ciascuno frustrazioni e ambizioni, miserie e problemi, vocazioni inesprese e drammi familiari. La macrosequenza a episodi, con la quale il montaggio produce una sospensione narrativa che deroga dall'impianto minimalista imperniato sulla vicenda di Domenico e allarga il respiro del racconto fino a delineare la condizione esistenziale di un intero ceto sociale, si chiude sul doloroso caso della signora cui il figlio ruba il denaro. Un'ellissi riporta il nostro

sguardo in ufficio dove i colleghi in panoramica osservano muti la donna che piange in silenzio.

Un analogo momento di silenzio profondo e improvviso, scavato di colpo a ridosso del clamore della festa aziendale di San Silvestro, viene prodotto da uno stacco ellittico sul gruppo di impiegati che osservano attoniti il fuori campo della scrivania vuota del collega che li ha lasciati per sempre. Rompendo la continuità, il montaggio inserisce in rapida successione, per dissolvenza incrociata, quattro brevi inquadrature della sua stanza d'affitto vuota: il materasso arrotolato, l'armadio aperto, l'appendiabiti sguarnito, il paralume, ora spento, che assisteva lo scomparso nella segreta stesura del romanzo, cui erano affidate le sue ambizioni letterarie. Olmi ha rinunciato a girare la sequenza del funerale che in un primo tempo aveva progettato⁷, sostituita da una forma di enunciazione sottile affidata a un'invenzione di montaggio. Così la morte non viene esplicitamente comunicata ma solo suggerita da una figura di sostituzione generata dal montaggio, un *Ersatz* che ritroveremo all'opera, con la medesima funzione, ne *Il mestiere delle armi*.

Il filo spezzato

La discontinuità ancora leggera introdotta in due momenti de *Il posto* diventa regola con *I fidanzati*. La timida rottura della linearità narrativa, lì appena tratteggiata, qui appare sistematica. È il film che presenta le maggiori arditezze linguistiche. Attraverso la spregiudicata ars combinatoria del montaggio, Olmi spinge la sperimentazione fino al punto di catastrofe del racconto lineare. La narrazione cronologica viene scomposta e sconvolta allorché lo sguardo narrante si tuffa e sprofonda nella coscienza del personaggio per prestare ascolto ai suoi sussulti, sui quali si accende e concentra l'interesse della regia.

In questo film Olmi accoglie la sovversione del montaggio discontinuo inaugurato dalla Nouvelle Vague adattandola alla propria poetica⁸. Come Resnais, sceglie il tempo quale terreno privilegiato della propria azione espressiva⁹. Abbandona il racconto del tempo vettoriale, esteriore, per inabissarsi nel tempo vissuto. Il maggiore o minore rilievo dei fatti, la loro consistenza e dimensione, sono determinati dal filtro della coscienza del personaggio, nella quale la retta del tempo si incurva e si piega seguendo leggi di geometrie non euclidee. Il narratore manipola l'ordine temporale della storia per costruire un racconto a intarsi dove il tempo si smisura e implode.

La sequenza del ballo iniziale è esemplare dei procedimenti adottati. Vi troviamo la scomposizione e la sfasatura, che diventeranno ricorrenti nei film successivi, tra il piano visivo e quello sonoro, a ciascuno dei qua-

li viene delegato il compito di narrare eventi che si svolgono in spazi e tempi diversi. Come alla fine del film accadrà per l'audizione delle lettere che i due fidanzati si scambiano, alla quale si sovrapporranno tante immagini di altri momenti della storia, nel segmento iniziale, sullo sfondo sonoro della musica da ballo assunta a piattaforma di base che assicura la continuità, il montaggio innesta in verticale le immagini, e talora vi impasta anche i suoni, di eventi anteriori accaduti in altri luoghi; la proposta a Giovanni da parte della direzione della fabbrica di un trasferimento in Sicilia; il successivo spinoso colloquio con Liliana; il malinconico congedo dall'anziano padre. Tutti accadimenti in bilico tra lo statuto di ricordi, intermittenze della coscienza rammemorante di cui il montaggio traduce i susulti, e quello di libere analessi dello sguardo narrante che ne assume il punto di vista.

Così come si muove liberamente avanti e indietro lungo l'asse del tempo, alla stessa stregua Olmi entra ed esce dalla coscienza dei suoi personaggi, procedendo sul confine incerto tra memoria del personaggio e autonoma rappresentazione. Si alternano due tipi di flashback¹⁰: taluni agevolmente riconducibili allo spazio mentale del personaggio come suoi ricordi, pensieri, immaginazioni; altri ascrivibili invece all'istanza narrante che, facendo pur sempre sponda sul personaggio quale mediatore, lo utilizza solo come innesco per una libera scorribanda di visualizzazioni e audizioni analettiche. In taluni casi la loro natura resta incerta, in bilico tra le due possibilità. Il narratore mescola le carte del tempo, e con esse quelle dei luoghi, facendo vacillare l'idea stessa di realtà oggettiva di riferimento, solida e sicura. Anche lo spettatore perde certezza circa lo statuto d'essere degli eventi: realmente accaduti o solo pensati? Ricordati o immaginati?¹¹

La soglia incerta tra prima e dopo, la precarietà ontologica tra soggettivo e oggettivo, esteriore e interiore, è così sistematica da investire anche le ellissi. Una, sorprendente e bellissima, è situata al primo mattino siciliano di Giovanni. Si sveglia, si alza, è in pigiama, va al lavandino e sbadiglia, guarda fuori dalla finestra della sua stanza; vediamo il paesaggio in soggettiva, investito da un sole abbacinante che costringe i suoi occhi a una stretta. Poi il montaggio torna a lui che lo esplora, quindi un altro ricordo sul suo sguardo ci riporta a un diverso aspetto dell'ambiente: un'autofficina coi suoi copertoni sparsi tra gli ulivi. Seguono tre inquadrature in campo lungo puntate su mezzi di trasporto: due camion, un treno, quindi una panoramica a seguire il percorso di un autobus. Per analogia con le precedenti soggettive siamo indotti, quale effetto di trascinarsi, a pensare che anche queste visualizzino il movimento degli occhi di Giovanni, ma la panoramica sull'autobus termina invece su un gruppo di persone che lo aspettano tra le quali, a sorpresa, c'è anche lui che si reca al lavoro. In questo passaggio, il movimento ellittico del tempo maschera un

cambio del punto di vista narrativo, dall'interno del personaggio allo sguardo esterno.

La fisarmonica del tempo

L'ardimento sperimentale de *I fidanzati* getta le basi per una riarticolazione della forma del racconto che ritroveremo in molti dei film successivi, compresi quelli a destinazione televisiva come *La cotta*, episodio proposto anche per il cinema, assieme ad altri due della serie *Giovani*, in *Racconti di giovani amori*. L'infatuazione di Andrea per Janine viene narrata fratturando l'ordine degli eventi nel presente filmico con le escursioni della sua vita mentale, nella quale i ricordi si mescolano a immaginazioni e fantasie che germogliano nel tumulto del sentimento. Mentre cerca invano la ragazza con la quale avrebbe dovuto trascorrere la festa di Capodanno, dal fondo dello spazio mentale salgono dapprima il ricordo dell'accordo preso, poi la fantasia punitiva dello schiaffo alla ragazza per il bidone, fantasticherie che ne innesca un'altra, quella, per lui consolante, dell'invito riparatorio da parte della ragazza a un'altra festa. Dopo un mesto ritorno alla realtà e un nuovo tratto di questa sua odissea notturna e nebbiosa, ecco, innescata dai primi botti di San Silvestro, un'altra sflogorante eruzione fantastica di Andrea, che si immagina la festa nella quale Janine bacia un altro ragazzo, ma poi si volge a lui e, mentre la musica chiassosa viene sostituita dalla melodia romantica di un brano d'archi, lo raggiunge ripetendo le stesse parole che nella felicità del loro precedente giro in giostra lui le aveva rivolto: «Dai, fammi la corte, ma una corte che duri un po' di giorni, che ci faccia sospirare. E poi il primo bacio, mi piacerebbe darti ancora il primo bacio». Al suono di queste parole, prima di tornare insieme al protagonista coi piedi per terra, sul terreno sicuro della realtà al presente, il montaggio inserisce brevi ricordi relativi proprio al primo bacio e al loro giro sulle giostre. Il tempo lineare del racconto cronologico viene dunque sovvertito da una doppia dimensione di tempo interiore: un flashback aperto all'interno di un segmento di immaginazione fantastica, l'uno contenuto nell'altra.

Il cuore della regia batte per le ripercussioni degli eventi sulla dimensione interiore del tempo anche nel caso di *Un certo giorno*, film sull'inatteso, l'imprevisto che, inceppando il meccanismo ben oliato di una carriera da manager in continua progressione, induce l'anonimo protagonista a riflettere, gli offre l'occasione di ripensare la propria vita, forse l'opportunità di mutarla. La rottura della linearità operata dal montaggio è funzionale alla esplorazione e rappresentazione di questa incrinatura che si produce nella sua esistenza. Il tempo interiore, lasciato affiorare in forma di flash mentali, sbreccia quello cronologico, e il ritmo del montaggio appare sin-

copato su queste emersioni che a tratti si succedono molto rapidamente. In pochi attimi si condensa e precipita un tempo enorme, anzi più tempi vertiginosamente contratti. Si pensi alla successione di immagini, quasi una deflagrazione di ricordi, quando al protagonista viene comunicato il decesso dell'operaio da lui inavvertitamente investito. Gli eventi si sovrappongono e intersecano, si accalcano e affastellano nella coscienza ingorgata.

Le sospensioni della continuità operate dai primi flash sull'incidente – inavvertito e poi, con essi, pian piano ricostruito nella sua dinamica dalla mente del protagonista anche a beneficio dello spettatore – risultano efficaci proprio a tal fine; le interruzioni relative alla vita affettiva del manager invece sono indicative di un possibile ravvedimento circa la propria condotta. Particolarmente pregnante l'affioramento concomitante dell'immagine della moglie e, poco dopo, dell'ultima amante. La loro contiguità indica come il montaggio le accosti secondo una sintassi sincronizzata sul richiamo per associazione di idee: accostamento che si ritroverà molti anni dopo applicato allo spazio mentale di Joanni de' Medici ne *Il mestiere delle armi*.

In *Un certo giorno* l'apparizione consolatoria della figura della moglie ha la cadenza della suggestione lirica. Sugli occhi del protagonista che si alzano appena come cercando qualcosa nel pensiero, il montaggio inserisce un'inquadratura in movimento delle stanze di casa, realizzata con la macchina a mano che le perlustra, come se in soggettiva fosse l'uomo a esplorarle, a frugarle con gli occhi alla ricerca di qualcuno che poi appare in un angolo, in fondo, sì è proprio lei, ecco il suo volto mite e accogliente in primo piano, mentre la voce *over* della figlia chiede: «È papà?». «Sì», risponde lei, benevolo fantasma evocato dall'uomo, reso più fragile e vulnerabile dall'accaduto, bisognoso di ritrovare tra le sue braccia il porto sicuro che ha perduto: il montaggio qui trascrive in forma poetica la spinta del desiderio.

Quando, pochi attimi dopo, la memoria del protagonista corre alla sua ultima avventura galante, uno stacco ci porta nella stanza d'albergo in cui si è consumata. Nella rievocazione dell'incontro, sulla scia del complimento dell'uomo per gli occhi della donna, il montaggio inserisce quattro folgoranti immagini di sguardi della ragazza, come se fossero ricordi nel ricordo. Riconducibili o meno alla coscienza del protagonista, essi aprono un'altra breccia temporale in un tempo già sbrecciato. Sul tempo (t1) del presente filmico si apre il tempo (t2) della rievocazione, dentro il quale si schiude il tempo multiplo (t3) di eventi ancora anteriori: come se le stanze della memoria si aprissero una dentro l'altra e il montaggio si facesse carico di darne rappresentazione.

Facendo ricorso alla sfasatura audio/visiva Olmi opera contrazioni del tempo in originali forme di economia del racconto. Si pensi, quale esempio, al momento in cui il protagonista di *Un certo giorno* detta alla segre-

taria una lettera il cui contenuto coincide con il testo che egli pronuncerà alla riunione della direzione aziendale: il continuum sonoro di questo testo viene ripartito nelle due situazioni con un efficace salto ellittico dall'una all'altra. Ma si veda anche il modo in cui viene narrato l'arrivo di Mr. Friedmann nella parte iniziale del film. Sfruttando contemporaneamente il montaggio alternato e la sfasatura tra suono e immagine, Olmi utilizza la telefonata con la quale il protagonista si informa sul viaggio dell'uomo d'affari e predispone l'accoglienza riservata all'ospite come continuum sonoro sul quale innesta in pulsazione le immagini del tragitto di Mr. Friedmann, dal volo aereo all'ufficio del nostro manager. Da questa forma apocrifa di montaggio alternato (in quanto tratta i fatti che alterna come se fossero simultanei) scaturisce una vertiginosa contrazione temporale tale che alla fine della telefonata l'ospite è già arrivato.

Tali contrazioni del tempo, a fronte di dilatazioni dedicate a gesti e sguardi, pause e silenzi, oltre a tradurre la fisarmonica delle durate, variate seguendo i tempi della mente, è anche indice di un disinteresse di Olmi per la pura meccanica dei fatti, pratica protocollare da sbrigare come un obbligo, per lasciare spazio invece all'incidenza degli accadimenti sulle anime, esplorazione alla quale dedica tutto lo spazio di racconto necessario. Lo dimostra il processo, narrato come una sequenza a episodi, caratterizzata da rapide ellissi, con le immagini della processione dei testimoni in rapida successione, montate sull'arringa della difesa a fare da legamento sonoro: tutto contratto per dedicare attenzione alle ripercussioni interiori dell'evento, agli sguardi del manager sulla vedova e i figli dell'operaio morto, al ricordo misterioso di un segreto che egli custodisce e cela anche alla moglie.

Enunciazione sommersa

Contrazioni spazio-temporali molto grandi in tempi filmici alquanto esigui si ritrovano in un film complesso e amaro come *La circostanza*. La disarticolazione del racconto lineare, prodotta dalla rottura del tempo cronologico a opera di quello psichico, già sedimentata come stile d'autore da un decennio, viene qui moltiplicata dalla corallità del racconto, il cui filo salta da una vicenda all'altra tra quelle che occorrono ai cinque membri della famiglia borghese eletta a protagonista. Tale rottura è funzionale anche a narrare la mancanza di unità familiare, la sostanziale solitudine di ogni personaggio, la tensione centrifuga che anima ciascuno, coinvolto com'è in circostanze diverse e incomunicanti: quella comune della nascita del bambino di Beppe li riunisce per un momento, ma appare effimera.

Oltre a essere specchio nella forma di un modo di vivere, la fratturazione narrativa consente però a Olmi, anche e soprattutto, quegli acco-

stamenti di montaggio coi quali conduce il suo discorso a suggerire anziché esplicitamente dire. Ne è un esempio la complessa articolazione del segmento che precede l'incidente in moto del ragazzo, imperniato sulla madre Laura che poi se ne prenderà cura. Sul primo piano del volto della donna in auto, il rombo della moto del giovane cala lasciando affiorare la voce *over* di una telefonata di Laura al figlio Tommaso proveniente da un altro spazio-tempo. Ma una parte delle sue parole potrebbe anche essere indirizzata a interlocutori diversi, appartenere ad altri spazi e momenti lasciati indeterminati, così come avviene per le immagini che vi si sovrappongono, talora coincidenti, talaltra sfasate rispetto al suono, sospese tra memoria della donna (sempre possibile) e libera manovra dell'istanza narrante per delineare personaggi e loro rapporti: la segretaria nello studio notarile (alla quale potrebbero essere rivolte le prime parole); la fattoria che gestisce personalmente; i bovini nella stalla; Pietro il fattore, col quale si svolge un brandello di questa sincopata comunicazione telefonica; il laboratorio nel quale Tommaso spende il suo tempo migliore. La sovrapposizione affastellante di situazioni, pensieri, memorie si chiude allorché la madre ricorda al figlio la preoccupazione del padre per lui che chiede: «Per cosa?». Ecco: come erano pregni di senso gli stacchi intersequenziali di *Un certo giorno*, anche qui il racconto torna alla base del presente filmico, nel quale avviene il pauroso incidente, con uno stacco che suggerisce come a Tommaso potrebbe toccare una sorte analoga. Il suggerimento fornito per contiguità dall'accostamento prende quota nella dedizione totale della madre per il giovane sconosciuto gravemente ferito, come se fosse suo figlio, un figlio immaginario per il quale si prodiga anima e corpo senza risparmio, sul quale proietta un rinnovato istinto protettivo di radice materna.

La sorte di Tommaso, solo suggerita, viene delineata nella parte finale soprattutto dal lavoro di montaggio alternato che la lega in tre circostanze a quella dei bovini allevati nella stalla della madre e portati al macello, operazione da lui prima ascoltata, poi osservata. Nella sequenza in cui gli animali vengono condotti fuori dal recinto e caricati sul camion, il montaggio alterna per quattro volte a questa azione il primo piano di Tommaso, che da lontano sente il clangore di muggiti misti a lamenti. Poco dopo, da un altro piano d'ascolto del ragazzo parte la cruda sequenza del mattatoio, innestata come sua figurazione mentale. Quando il racconto, saltabecante da un personaggio all'altro, torna a lui che assiste all'operazione di carico degli animali, l'azione è in buona parte ripresa in soggettiva, dal punto di vista del giovane che la osserva. Infine il montaggio alterna il viaggio in camion degli animali verso la morte a quello del ragazzo che li segue in auto e poi, con un sorpasso, li precede. I relativi percorsi, intrecciati dal montaggio, conducono alla fine sulla stessa strada. Alla funzione connotante del montaggio, Olmi aggiunge poi il tocco dell'immagi-

ne finale, un fermo-fotogramma sulla strada vuota sul quale riappare il titolo del film. Vuoto e immobilità come indizi di morte. Ancora una volta non rappresentata, solo prefigurata per cenni.

Tempi diversi

In armonica consonanza con il mondo perduto della civiltà contadina che rappresenta, la vocazione di Olmi a sperimentare, disarticolando il racconto attraverso la dialettica tra eventi esterni e loro riflessi interiori, si acquieta in una misura più classica nel commosso poema corale de *L'albero degli zoccoli*. Quasi che in questo universo scandito dal tempo cosmico delle stagioni non ci sia frattura tra il tempo interno degli individui e quello del mondo esterno, il montaggio si sintonizza sul ritmo ieratico di una narrazione che procede aggregando episodi per costruire un grande racconto musivo nel quale si susseguono due misure di segmenti narrativi: macrosequenze distese in "larghi" descrittivi alternate ad altre più brevi che ne sviluppano e diramano il tema¹².

Nei film degli anni Ottanta la linearità cronologica degli eventi nel loro svolgimento esteriore torna a essere segmentata dai riflessi che essi producono nell'anima dei protagonisti, dalle incursioni del tempo vissuto, siano ricordi o visualizzazioni di pensieri. Al servizio di questo impianto narrativo, il montaggio di *Lunga vita alla Signora!* smuove sul piano visivo la relativa stasi di una trama circoscritta alla preparazione e svolgimento di un grande pranzo in onore di una ricca signora anziana, registrando ricordi e pensieri, fantasie e paure soprattutto di uno dei giovani camerieri, Libenzio, col quale lo sguardo narrante si schiera. Sintonizzato sul suo modo di vivere l'evento, il montaggio segue le pulsazioni della sua memoria, che si accende sulla sua infanzia per innesco di un Cristo ligneo o, ripetutamente, alla vista dell'angelica ragazzina che accompagna il padre alla grande tavolata. Quel volto fa scattare in lui i ricordi legati alla visione infantile della riproduzione di un angelo in un quadretto appeso alla parete di casa. Ma soprattutto, poiché *Lunga vita alla Signora!* è più ancora di altri film di Olmi (e come pochi altri nella storia del cinema) costruito come un vero tessuto di sguardi, il loro montaggio diventa la principale fonte del senso che esso fa circolare. Passa tutta attraverso gli sguardi la trama dei sentimenti che i personaggi provano, l'attrazione e l'insorgenza d'amore, la gelosia e il senso di esclusione. Ortiene qui una singolare verifica la convinzione di Godard secondo il quale «raccordare su uno sguardo è quasi la definizione del montaggio».

Ne *La leggenda del Santo Bevitore*, trasposizione sostanzialmente fedele allo spirito ma anche alla lettera (sono poche le varianti della fabula) del testo di Roth, lo scarto maggiore avviene proprio sul piano del discorso

per opera di un montaggio che dilata e rallenta il tempo degli eventi fin quasi a sospenderlo in una misteriosa attesa. Inoltre, mentre il racconto di Roth scorre lineare e piano, con un'unica vera analessi all'inizio del VI capitolo, delegata a ricostruire in poche righe i precedenti burrascosi della vita di Andreas, il film di Olmi assegna ad essi maggiore spazio e rilievo, in particolare al rapporto passionale con Karoline, dando vita a un racconto al presente scomposto dalle irruzioni del passato che riemerge. La doppia azione sul tempo, ovvero la sua espansione e contemporanea frattura analettica, si trovano compresenti nella sequenza della notte al Tari Bari che precede la morte, preannunciata come un addio ai propri cari dal flashback dedicato ai genitori.

La meraviglia del mestiere

Soluzioni e strategie narrative di questo tipo si ritrovano in quel punto alto di confluenza che è *Il mestiere delle armi*. A questa summa dello stile di Olmi concorrono certo molti apporti, dall'armonia dissonante della musica alle variazioni luministiche della fotografia, ma sul piano del movimento narrativo risulta ancora una volta decisivo il lavoro di montaggio: fin dal prologo sull'agonia e morte di Joanni de' Medici con cui il film si apre. In questa autentica ouverture che contiene, preannunciati, temi e motivi che troveranno sviluppo quando prenderà corpo il profilo della storia, il montaggio accosta alcuni frammenti narrativi, all'inizio invero misteriosi. Lo spettatore, chiamato a un'attiva partecipazione al gioco narrativo, invitato a ricostruire alcuni nessi consequenziali e rapporti spazio-temporali che l'oscurità poetica non esplicita, solo alla fine, legando le immagini iniziali a quelle finali, potrà afferrarne compiutamente il senso.

Tre brevi inquadrature prima della citazione a portata metatemporale di Tibullo, che estende all'indietro, in un ampio arco di tempo, l'esemplare attualità della vicenda cinquecentesca: un volto nascosto da un elmo, una legione di lance, ancora l'elmo misterioso. Poi la presentazione introduttiva dei personaggi, alcuni dei quali parlano allo spettatore che, chiamato in causa, non potrà dunque restare indifferente alla sorte tragica di «un così nobile e valoroso capitano», morto a causa degli «intrighi e inganni della politica», come dice, guardando in macchina, il suo palafreniere, personaggio al quale viene delegata l'ultima parola, l'interpellazione finale nella quale ricorda che «a motivo della sinistra sorte capitata al Signor Joanni 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». Finale desolato, senza speranza, poiché si sa come ancor oggi – tempo nefasto in cui i prepotenti della terra programmano cinicamente a tavolino infinite guerre preventive – quell'auspicanza sia stata resa

vana dagli intrighi della politica il cui ordito Olmi pone al centro della sua trama evenemenziale.

La scelta del prologo, che accartocchia la storia su se stessa, con la fine che tocca l'inizio, fa da specchio all'intero film, scandito dall'indicazione delle date, come fosse una cronaca, degli ultimi giorni di vita del protagonista; ma l'impianto di cronaca viene sovvertito dal montaggio, che rompe il tempo cronologico e lineare della storia pubblica, intersoggettiva, costantemente scompaginato dalle inserzioni del tempo privato, intimo, personale, con i suoi buchi e digressioni, contratture e dilatazioni, curvature e sospensioni, piegature e infossamenti. È anche così che il montaggio riesce a dare un respiro metafisico a questo poema epico sulla fisica delle armi.

Osserviamone analiticamente tre momenti di straordinaria bellezza. Il primo è un caso di montaggio ellittico che pare il perfetto inveramento di una delle celebri *Note sul cinematografo* di Bresson: «Non correre dietro alla poesia. Penetra da sola attraverso le giunture (ellissi)». Joanni sorprende i suoi soldati che, spinti dalla necessità, stanno smembrando un crocifisso di legno per bruciarlo e scaldarsi. Ne colpisce uno con tutta la violenta energia che si scatena in lui sotto la pressione dell'ira che monta alla vista del gesto sacrilego. Un bambino scappa impaurito dalla madre. Altri con le loro madri osservano muti. La guerra è spesso filtrata dai loro occhi ignari, come da quelli dei contadini, incapaci di comprenderne il senso.

Con uno stacco ellittico, segnalato dal passaggio dalla luce calda del fuoco a quella di un'alba azzurra, appare in campo lungo l'albero degli impiccati, una pianta gigantesca dai cui rami penzolano alcuni corpi, presumibilmente quelli dei soldati giustiziati. È la prima immagine di una breve sequenza onirica (undici inquadrature) nella quale Joanni a cavallo, interamente celato dall'armatura che lo rende un cavaliere misterioso, incrocia un bambino. Il capitano sguaina la spada e il piccolo fugge come uno scoiattolo nel bosco innevato. I due gesti, estrarre l'arma e fuggire, sono spezzati ciascuno in due inquadrature e alternati: mano alla spada / bambino che scappa / arma sguainata / prosecuzione della fuga. La sospensione di questa spezzatura incrementa quell'esitazione del senso, prolungata in tutto il segmento, che appare analoga a quella che Valéry individuava tra senso e suono nella poesia verbale. Il primo piano dell'elmo rende l'uomo un fantasma di metallo. Ora il bimbo è fermo, solleva gli occhi e comincia tra i due un silenzioso dialogo fatto di sguardi. Joanni alza la visiera e si rivela: non è più una macchina da guerra, mostra il volto e diventa umano. Possiamo pensare che il guerriero, forse ancora preda della furia vendicatrice, freni l'impulso e desista da un proposito balenato per un attimo, come se in quel bambino avesse visto suo figlio. Ma in questo momento sublime creato dal montaggio delle reciproche sog-

gettive, il senso resta sospeso come il fiato, esitante come il gesto trattenuto. L'enunciazione implicita di cui è intessuto il miglior cinema di Olmi si nutre di questa sospesa esitazione in cui tutto è solo accennato.

Il montaggio «è stato elaboratissimo e completamente rimaneggiato rispetto all'idea originale, [...] molte scene sono state spostate anche rispetto alla cronologia per cui erano state girate. La stessa scena del torneo apparteneva alla prima parte del film»¹³. La scelta, compiuta in fase di montaggio, di collocarla invece nella seconda parte ha prodotto una ricaduta di senso altrimenti impensabile. Raccontare l'incontro amoroso di Joanni con la nobildonna di Mantova e la successiva relazione passionale quali intermittenze della sua memoria, segnate da una intensità allucinata per lo stato di febbricitante agonia del guerriero, ha generato un cortocircuito tra eros e thanatos che non sarebbe scoccato qualora tale momento della vicenda fosse stato situato cronologicamente nella parte iniziale. Qui invece il rapporto tra amore e morte esplose e risplende. Scatta in Joanni come visione delirante innescata dalla soggettiva delle nudità dipinte sulle pareti della stanza che lo accoglie, e ha tutta la fragrante intensità dell'addio del morente a un momento alto e incontenibile dell'esistenza, quello del sesso che la esprime nella sua esuberanza generatrice di vita (vita che continua, infatti, nel figlio che la nobildonna attende da quella ventosa passione che ha travolto entrambi).

Analizziamo (e interpretiamo) infine l'attimo in cui si conclude la vicenda terrena di Joanni de' Medici. Dopo che il suo corpo agonizzante è stato deposto dai soldati in una lettiga da campo perché secondo la sua volontà potesse morire da soldato, come prefigurato nel prologo, il montaggio rompe per l'ultima volta la continuità inserendo cinque inquadrature che appartengono a uno spazio e a un tempo indefiniti. Si tratta di un muto scambio di sguardi in controcampo tra Joanni in primo piano e il figlio al di là di una grata di ferro. Riprendendo il motivo, precedentemente analizzato, degli sguardi scambiati col bambino come in un sogno, i due si fissano e Joanni piange, poi chiude gli occhi. A tutta prima si sarebbe tentati di pensare, per analogia, che sia uno dei tanti ricordi in flashback che fanno da contrappunto allo sviluppo cronologico. In realtà, non si tratta di un ultimo lampo della memoria prima della morte. E, in questo caso, non si tratta neppure di una rottura dell'ordine cronologico. Quello cui assistiamo non è il prodotto della coscienza rammemorante, l'ultima sua intermittenza in vita: è la morte stessa, il momento del trapasso, l'attimo dello spirare metaforizzato come uno struggente addio alla vita che continua nel figlio, al quale passa il testimone. Segue infatti il calco del volto del condottiero a futura commemorazione. Con un pudore che avrebbe ottenuto la riconoscenza di Bazin, Olmi dunque non mostra il morire, lo rappresenta in forma figurata come un doloroso distacco pieno di rimpianti. Mostra Joanni ancor giovane e sano che fissa suo figlio, le lacrime che sgorgano dai suoi occhi, infine

le palpebre che li chiudono: per sempre. Con una delicata figura di sostituzione narra in forma metaforica il suo malinconico e dolente congedo dalla vita che se ne va. Le immagini di cui è costituito il segmento lirico compongono il sublime "lacrimosa" di questo requiem sul tramonto di un'epoca, quella in cui i guerrieri combattevano ancora guardandosi negli occhi, scoprendo, riflessa in quelli del nemico, la propria stessa paura della morte. Con pari franchezza, d'altri tempi, *Il mestiere delle armi* è un film che guarda negli occhi lo spettatore, non solo perché lo interpella e lo impegna alla non indifferenza di fronte alla disperata auspicanza finale, ma anche perché lo rispetta chiedendo alla sua intelligenza di cooperare alla costruzione di un senso poeticamente sospeso:

¹ Cfr. Adriano Piccardi, Angelo Signorelli, *L'equivoco Olmi*, in Tullio Masoni, Adriano Piccardi, Angelo Signorelli, Paolo Vecchi (a cura di), *Lontano da Roma*, La Casa Usher, Firenze, 1990, pp. 13-19.

² Ermanno Olmi, *Lettera a Roberto Rossellini* del luglio 1970, in «Positif», n. 200-202, dicembre 1977-gennaio 1978; poi in Adriano Aprà (a cura di) *Il cinema di Ermanno Olmi*, Incontri cinematografici di Monticelli Terme, Parma, 1979.

³ Adriano Piccardi, Angelo Signorelli, *Intervista con Ermanno Olmi*, in *Lontano da Roma*, cit., p. 86.

⁴ Pier Paolo Pasolini, *La lingua scritta della realtà*, in *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano, 1972, p. 223.

⁵ Si pensi alla sequenza dell'attesa del compagno che deve arrivare da parte di Natale che ha preparato il pranzo per entrambi, degna di figurare accanto al celebre risveglio della servetta in *Umberto D.* di Vittorio De Sica.

⁶ Christian Metz, *L'énonciation impersonnelle, ou le site du film* (tr. it. *L'enunciazione impersonale o il luogo del film*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1995, p. 177).

⁷ Cfr. Charlie Owens, *Ermanno Olmi*, Gremese, Roma, 2001, p. 34.

⁸ Si pensi solo, come esempio semplice, per essere concreti, alle microellissi della breve sequenza in cui Giovanni, appena arrivato in Sicilia, si prepara per scendere dalla stanza d'albergo.

⁹ «Il presente di quell'essere vivente unico che è l'uomo non è solo il presente, - dice Olmi - è sempre una determinata somma del passato e una determinata proiezione nel futuro», in Adriano Piccardi, Angelo Signorelli, *Intervista con Ermanno Olmi*, in *Lontano da Roma*, cit., p. 78; la stessa idea è espressa in *Un certo Olmi (intervista all'autore)*, in Jeanne Dillon, *Ermanno Olmi*, La Nuova Italia (Il Castoro Cinema), Firenze, 1985, p. 3.

¹⁰ Per convenzione i vari tipi di flashback vengono bipartiti in diegetici e narrativi.

¹¹ Si mette a repentaglio la comprensione dei fatti narrati nella loro consequenzialità eventuale senza la quale manca il terreno sotto i piedi. Tant'è che perfino un testo monografico dedicato al regista risente di questa mancata cognizione di primo livello, come si evince dal fraintendimento depistante nel resoconto che fa della trama eventuale (cfr. J. Dillon, *Ermanno Olmi*, cit., pp. 29 e 31). Solo una visione molto attenta, o ripetuta, consente ad esempio di collocare un evento rilevante come il tradimento di Liliana da parte di Giovanni in un tempo anteriore al presente filmico della prima sequenza, riconoscendo nella donna, con cui l'uomo balla dopo il rifiuto di Liliana, la stessa dell'escursione al mare, sequenza, quest'ultima, innestata come flashback sul segmento temporale della lontananza siciliana del protagonista.

¹² Cfr. Alberto Farassino, "L'albero degli zoccoli" di E. Olmi, *I traslochi dell'anima*, in Lino Micciché (a cura di), *Il cinema del riflusso. Film e cineasti italiani degli anni '70*, Marsilio, Venezia, 1997, pp. 359-364.

¹³ Fabio Olmi, *Il mestiere delle luci*, intervista a cura di Pasquale Mascia, «Duel», n. 89, luglio 2001.