

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

**Scuola di Scienze umane, sociali e del patrimonio culturale
Corso di laurea in Discipline delle arti, della musica e dello spettacolo**

Tesi di laurea triennale

***La terra di Ermanno Olmi:
«postazione per la memoria» di un paesaggio che muta.***

***La terra, a docu-film by Ermanno Olmi:
«memory place» for a changing landscape.***

Relatore

Chiar.mo Prof. Mirco Melanco

Laureanda: Corazza Margherita

Matricola: 1231086

Anno Accademico 2022/ 2023

Indice

Introduzione Metodologica	4
1. La realtà di Ipotesi Cinema e la sua filosofia	6
1.1 La figura di Ermanno Olmi	6
1.2 Ipotesi Cinema e la «postazione per la memoria»	11
1.3 <i>La terra</i> in rapporto con la «postazione per la memoria» e il contesto storico	17
2. Il territorio: una «postazione per la memoria»	23
2.1 Analisi del docu-film <i>La terra</i>	23
2.2 Analisi del docu-film <i>Terra Madre</i>	29
2.3 Rapporto tra i docu-film <i>La terra</i> e <i>Terra Madre</i>	39
Conclusioni	45
Bibliografia	47
Scritti su Ermanno Olmi	47
Monografie	47
Filmografia	47
Ermanno Olmi:	47
Altri film citati:	48
Sitografia	48
Interviste Inedite	48

Introduzione Metodologica

Scopo di questa tesi è analizzare alcuni esempi di come l'occhio cinematografico ha mostrato, e continua a mostrare, passando da un fare d'indagine a uno di critica, le trasformazioni di alcuni territori (nello specifico il paesaggio veneto) e le relative conseguenze ambientali e climatiche, che grazie al linguaggio del cinema sono portate in vista anche all'occhio meno critico.

Nel primo capitolo di questo lavoro si intende contestualizzare lo spunto iniziale dell'argomento di tesi: la figura di Ermanno Olmi, uno dei più importanti registi del cinema del reale italiani, attento fin da subito alle tematiche del "sistema natura", spesso rappresentato nei suoi film; regista in grado di porre sotto osservazione diversi punti critici della società umana ma senza però mai esporsi come personaggio pubblico, e facendosi con il tempo più "polemico" nei confronti della stessa società. Nel seguito dell'analisi è considerata l'esperienza di Ipotesi Cinema, da Olmi attuata insieme a molti altri che come lui hanno "un certo occhio per il reale". Nel mondo di Ipotesi Cinema Olmi porta a far realizzare numerosi documentari basati sulla vita di paese, momenti di vita "accaduta" davanti agli occhi dei partecipanti, secondo il concetto di «postazione per la memoria» ivi concepito, e grazie al quale nel 1988 Ipotesi Cinema produce il film documentario *La terra*.

Nel secondo capitolo si affronta l'analisi del film *La terra*, secondo i temi che vi sono trattati e la sua composizione formale, seguita dall'analisi, anch'essa formale e contenutistica, di un successivo lavoro di Olmi, *Terra madre*, uscito nel 2009 e realizzato a partire dal Forum mondiale "Terra madre" organizzato da Slow Food nel 2006 e nel 2008. Come scrive Gilles Clément nel suo *Manifesto del Terzo Paesaggio* «la diversità - l'evoluzione del vivente - è strettamente dipendente dal numero, dall'attività e dalle pratiche dell'uomo» e, come vedremo, questo secondo lavoro di Olmi muove dall'evento affollato e caotico di Terra Madre verso i resti di una realtà lenta e solitaria, cui i relatori dell'evento auspicano di ritornare per il bene del pianeta. Per questo film Olmi fa largo uso d'immagini girate ancora all'epoca de *La terra*, ed è quindi inevitabile, nell'ultimo paragrafo di questa tesi, cercare assonanze e dissonanze tra le due opere sebbene realizzate a distanza di vent'anni.

Si conclude lo scritto cercando di mettere in evidenza, tramite lo sguardo dei cineasti citati durante la tesi, e di alcuni studiosi del paesaggio e della società, come l'uomo stia fortemente modificando il clima del Pianeta Terra nonostante la progressiva acquisizione di coscienza.

1. La realtà di Ipotesi Cinema e la sua filosofia

1.1 La figura di Ermanno Olmi

«Intanto Olmi non vive a Roma, non partecipa all'attività della categoria, non frequenta riunioni corporative, non prende la parola ai convegni, non firma manifesti di protesta, ma vive nello splendido isolamento delle montagne di Asiago senza fare parte di lobbies gruppi o gruppuscoli. Già in questo atteggiamento si esprime il suo spirito di indipendenza. E quando parla Olmi lo fa attraverso i suoi film»¹.

Queste parole di Enzo Natta, fra tutte quelle scritte a proposito della figura di Ermanno Olmi, sono forse quelle che lo descrivono più compiutamente. Ermanno Olmi nasce il 24 Luglio 1931 a Bergamo, come lui stesso tiene a precisare in un'intervista di Charles Owens:

«Sono nato [...] a Bergamo città. Molti ricordano Treviglio, perché Treviglio era il paese d'origine di mia madre, prima che si sposasse, e andavo lì a trovare mia nonna [...] che è stata una figura fondamentale della mia formazione. [...] ho parlato tanto di questo luogo [Treviglio] in quanto è per me il riferimento a quella cultura rurale alla quale apparteneva la famiglia di mia madre, che era appunto contadina»².

Olmi non è quindi un cosiddetto “figlio d'arte”, ma viene invece da origini umili: padre ferroviere, madre contadina, e si lega molto alla figura della nonna dopo la morte di entrambi i genitori (avvenuta rispettivamente quando lui aveva tredici e quindici anni). Proprio uno dei tanti racconti della nonna dà a Olmi l'idea per uno dei suoi film più conosciuti: *L'albero degli zoccoli*. È lui stesso a raccontare, tramite l'intervista di Owens, di come la nonna si sia occupata di lui, durante il delicato periodo della sua crescita, a tal punto da lasciare la casa contadina e trasferirsi a Milano con lui (che già lavorava per la Edison). Nella stessa intervista Olmi riporta alcuni ricordi d'infanzia legati a ciò che poi è diventato il suo lavoro: il cinema. Ripensando ai primi film visti nella sua vita il regista racconta di quando, intorno ai cinque anni, viene portato al cinema da uno zio finendo per piangere mentre era in sala e lamentandosi di voler rientrare una volta portato fuori: «Il fatto che avessi fatto i capricci diventò una storia proverbiale, “Tu che avevi paura di andare al cinema...”»³ dice. Proseguendo con la memoria (e la scelta della parola “memoria” non è casuale in questa sede) Olmi racconta di come, intorno ai sette anni, usasse ritagliare dei fumetti per proiettarli attraverso il vetro opaco di una porta, tramite l'uso di

¹ E. Allegretti - G. Giraud (a cura di), *Ermanno Olmi. L'esperienza di Ipotesi Cinema*, Le mani 2001, p. 33.

² Ch. Owens, *Ermanno Olmi*, Gremese, Roma 2001, p. 9.

³ *Ivi*, p. 15.

una scatola bucata e una candela. Questa pratica termina però presto, in quanto il meccanismo altamente infiammabile finì col prendere fuoco.

Facendo un balzo in avanti ritroviamo un Olmi appena adolescente, quando inizia a lavorare presso “l’ala protettiva” della Edison: l’azienda che aveva precedentemente dato lavoro alla madre e al padre (rimasto disoccupato dalle ferrovie per aver rifiutato la tessera del partito fascista), si sente quasi in dovere di dare un futuro a quel ragazzo così pieno d’idee. Alla Edison Olmi diventa responsabile di quella che sarà la loro Sezione Cinema realizzando diversi filmati, tra cui il suo primo lungometraggio che stupisce tutti, anche la Edison: «*Il tempo si è fermato* è un film la cui azione dura 48 ore e nel quale non avviene alcun fatto eclatante»⁴. Lo stesso Olmi in un’intervista con Aldo Tassone dirà «Io indago preferibilmente quei momenti in cui non succede niente»⁵. Questo film è al contempo un’opera di finzione, in quanto prevede una traccia di sceneggiatura e una scelta di narrazione, ma è comunque anche un film documentario, fedele alla realtà che racconta in modo trasparente e senza giudizi. Quanto detto porta a riflettere riguardo l’occhio di Ermanno Olmi, e il suo modo di fare cinema. Da *Il tempo si è fermato* si coglie subito la passione del regista per la montagna (a cavallo fra la fine degli anni Settanta e l’inizio degli anni Ottanta si trasferirà ad Asiago, dove resterà per il resto della sua vita) e il suo sguardo attento alla natura e al rispetto di essa, tema centrale dei due film che verranno analizzati successivamente in questo scritto. A proposito di ciò Morando Morandini cita Luca Mosso che parla de *Il tempo si è fermato*: «in quelle condizioni la natura non è un’idea astratta o una tela di fondo più o meno suggestiva, ma una presenza tangibile, talvolta pericolosa, con la quale bisogna fare i conti»⁶. Ma da *Il tempo si è fermato* si evince anche un rispetto per l’essere umano lavoratore, che Olmi guarda attentamente in tutte le sue sfaccettature, e di cui riproduce fatiche e dolori (soprattutto nei successivi *Il posto* o *I fidanzati*), senza mai sfociare in restituzioni polemiche o di protesta, sempre invece con pacatezza e trasparenza. Il film è un lavoro del 1959, quando Olmi ha diciotto anni, e ci lavora quasi di nascosto. Come racconta Morandini al tempo il film:

«Era stato concepito come un documentario da dieci o quindici minuti, uno dei tanti fatti da Olmi alla Sezione Cinema della Edison, per descrivere la vita di due guardiani della diga nei mesi invernali quando il lavoro del cantiere è bloccato dalla neve e l’unico contatto con il consorzio civile è il telefono. Allora Olmi usava dire che gli era cresciuto sotto le mani. Bella espressione di sapore artigianale. Alla fine, la durata era di novantuno minuti»⁷.

⁴ J. Dillon, *Ermanno Olmi*, Il castoro cinema - La nuova Italia, Marzo-Aprile 1985, p. 18-19.

⁵ M. Morandini, *Ermanno Olmi*, Il castoro cinema, Milano 2009, p. 13.

⁶ *Ivi*, p. 39.

⁷ *Ivi*, p. 37.

Per la Edison Olmi realizza infatti svariati documentari con cui vince diversi premi a vari concorsi importanti⁸: con *La pattuglia del passo San Giacomo* (1954) riceve il primo premio nella categoria “I problemi industriali della montagna” al Festival della Montagna di Trento di quell’anno; nel 1955 vince il Premio Tenda d’oro al IV Ralle Camping della neve con *Buongiorno Natura*; nel 1956 collabora con Pier Paolo Pasolini per *Manon finestra 2* premiato al 5° Festival della Montagna di Trento; nel 1957 e nel 1958 *Costruzioni meccaniche Riva* (prodotto dall’Ufficio propaganda delle Costruzioni meccaniche Riva in collaborazione con la Edisonvolta) è premiato rispettivamente al Festival internazionale del cinema industriale e artigianale di Monza e alla Fiera internazionale di Milano; con *Il tempo si è fermato* (1959) vince il Rododendro d’oro (premio per il miglior film dell’anno su un soggetto di ambientazione alpina). In pochi anni, e ancora giovanissimo, Olmi si mostra capacissimo di organizzare soggetti e riprese, vincendo anche cospicui premi in denaro che spingono la Edison ad investire su di lui e al contempo a lasciarlo libero di sperimentare anche in ambiti estranei all’azienda: sarà così che arriverà a realizzare nel 1961 *Il posto*, il suo primo lungometraggio prodotto esternamente (rispetto alla Edison), dalla Titanus insieme alla The 24 Horses.

Facendo un successivo passo avanti sulla linea del tempo della vita di Olmi lo si trova alle prese con il film che lo consacra al “grande pubblico”, vince la Palma d’oro a Cannes, e lo rende famoso in tutto il mondo: *L’albero degli zoccoli* (1978). Siamo verso la fine degli anni Settanta e Olmi ripensa ad un episodio raccontatogli dalla nonna che a sua volta vi aveva assistito da ragazzina:

«C’era un contadino che era molto povero, come loro, e che aveva fatto un paio di zoccoli per il proprio figlioletto che andava a scuola. [...] E fu così che mi raccontò la storia di questo bambino al quale il padre fece gli zoccoli tagliando un albero di nascosto. Il padrone lo licenziò e da quel momento non se ne seppe più nulla»⁹.

L’albero degli zoccoli è un film di finzione (a differenza dei due documentari che si intende affrontare in questo scritto) ambientato nel 1897, quando ancora nelle cascate della Pianura Padana - nello specifico del film ci si trova nella campagna lombarda - vivevano più famiglie riunite sotto uno stesso padrone, proprietario di quasi tutto: animali, attrezzi e terreno, di conseguenza anche gli alberi, che quindi non potevano essere abbattuti senza permesso. Ma se è film di finzione per la costruzione della storia, resta comunque una restituzione molto fedele di una realtà che non esiste più all’epoca in cui Olmi realizza la pellicola, ma che non è scomparsa da molto: la mezzadria viene abolita per legge¹⁰ in

⁸ dati contenuti in M. Morandini, *Ermanno Olmi*, cit.

⁹ Ch. Owens, *Ermanno Olmi*, cit., p. 9-10.

¹⁰ Legge 765 del 15 Settembre 1964, GU n.233 - 22 Settembre 1964.

Italia a metà degli anni '60 (quindi solo una dozzina d'anni prima delle riprese) e in alcune parti d'Italia persiste e si trascina fino a lambire gli anni Novanta del Novecento. Perciò finzione sì, ma sempre molto vicina alla realtà, alla realtà degli oggetti, delle pratiche e dei sentimenti, della religione e della natura. Questi solo alcuni degli aspetti che Olmi mantiene in tutti i suoi lavori.

Avanzando di qualche anno sulla linea del tempo si arriva alla metà degli anni Ottanta del Novecento, periodo in cui nasce la realtà di *Ipotesi Cinema* e viene realizzato uno dei due docu-film qui oggetto di analisi, *La terra*: entrambe le situazioni, *Ipotesi Cinema* e il documentario *La terra*, verranno approfondite nel paragrafo successivo.

Procedendo ancora in avanti di una decina d'anni Olmi, che durante la sua carriera ha lavorato anche per il piccolo schermo della RAI in svariate forme, nel 1994 realizza *Genesis: la creazione e il diluvio*, film concepito per un ciclo televisivo prodotto da Lux Vide su temi religiosi. In esso vediamo nei panni di Noè, vecchio narratore, Omero Antonutti, poi voce narrante in *Terra Madre*. Ma si prende spunto da quest'episodio per portare un altro aspetto, a volte velato a volte preponderante, nella filmografia di Olmi: la religione. Spesso inserita nei suoi film non è semplice sinonimo di una fede personale del regista (in alcuni casi essa prende anche un'ottica negativa), ma è espressione di un tratto di realtà che esiste e che non può essere ignorato quando si realizza, come fa Olmi, un film con un'estrema intenzione di "vero". A Owens, che gli domanda riguardo «la vita, l'amore e il dolore», Olmi dirà:

«La vita è un'opportunità da privilegiati. La vita è essere chiamati ad aprire gli occhi su questa stupefacente realtà che è la creazione. [...] credo che anche questa magnificenza del creato abbia bisogno di noi quanto meno che noi spalanchiamo gli occhi per stupirci ogni volta e dire: "Che meraviglia il creato, la vita!"»¹¹.

Una fede quella di Olmi non espressamente religiosa, ma quanto meno un pensiero proprio, legato al mito della creazione e di conseguenza alla natura e alla sua forza espressiva. Anche se va detto che la provenienza di Olmi da una famiglia cristiana ha lasciato dentro la sua persona una certa umanità e una certa fede per l'appunto. Di sé afferma: «La definizione di aspirante cristiano mi va benissimo. È quello che ho sempre affermato anche quando, fin dalle mie prime opere, mi hanno classificato [...] come cattolico apostolico romano»¹². Queste affermazioni permettono di fare una digressione cronologica indietro nel tempo, tornando a metà anni Ottanta, quando Olmi manifestò i primi sintomi di una malattia invalidante che lo tenne lontano dal suo amato lavoro per qualche anno. Durante questo

¹¹ Ch. Owens, *Ermanno Olmi*, cit., p. 16.

¹² E. Allegretti - G. Giraud, *Ermanno Olmi. L'esperienza di Ipotesi Cinema*, cit., p. 198.

periodo, passato per la maggior parte costretto a letto, Olmi racconta, nell'intervista con Owens, di aver desiderato di morire, ma che una frase della moglie Loredana (fu protagonista de *Il posto*) lo ha risvegliato dal torpore dandogli il coraggio di combattere per sconfiggere la malattia: «“Non devi morire, se no io cosa faccio da sola?” Queste parole sono state una frustata. [...] il non poter più vivere con la libertà del mio corpo [...] era un disagio profondo. [...] avere una persona che desidera che tu sia al mondo [...] è una cosa immensa»¹³. Queste parole dimostrano come ciò che lo ha salvato sia stato l'amore della moglie e per la moglie, e non una fede religiosa, come lui stesso dichiara:

«[...] in quel momento mi ha aiutato piuttosto questa forte presenza d'amore da parte di mia moglie. [...] sicuramente Dio vuole questo amore, non vuole che indirizziamo tanto i nostri sguardi, le nostre filosofie [...] i nostri atti clamorosi o intimi a Lui, ma a colui che rappresenta Dio accanto a noi e cioè all'uomo che ci accompagna»¹⁴.

Si giunge, sul finire di questo paragrafo, nei primi anni 2000. Olmi apre il suo millennio con *Il mestiere delle armi* (2001) in cui racconta gli ultimi giorni del figlio di Giovanni de' Medici e Caterina Sforza. Con esso vince il premio miglior film e migliore attrice non protagonista (Sandra Ceccarelli) al Sacher Festival, e nove David di Donatello. La sua filmografia però rallenta e realizza, fra i più citati, *Cantando dietro i paraventi* (2003) e *Centochiodi* (2007) con il quale intende congedarsi dai film di finzione per dedicarsi alla sua primordiale passione per i documentari. Il primo risulta essere, secondo Morandini, «il suo film più imprevedibile: una storia di pirati cinesi»¹⁵ in cui viene scritturato Bud Spencer (Carlo Pedersoli) conosciuto per ruoli ben diversi dal Vecchio Capitano che ivi interpreta; *Centochiodi*, invece racconta di un giovane docente universitario - interpretato da Raz Degan - che, per protesta, inchioda cento libri antichi al pavimento di una biblioteca, per poi ritirarsi a vivere in un complesso semi-abbandonato lungo il Po: si ritroverà ad essere il “Gesù” di un gruppo di pensionati, fino all'arrivo di ruspe e carabinieri a demolire gli edifici. Il film incassa tre milioni di euro che Morandini confida non essere poco per un lavoro di Olmi. «Non sono pochi [...] a scrivere nella primavera del 2007 che la sequenza d'avvio entrerà nella storia del cinema»¹⁶. Ed è quindi a questo punto che si incontra il secondo dei docu-film oggetto di analisi: *Terra Madre*, documentario collettivo nato per volontà di Carlo Petrini (fra i fondatori dell'associazione Slow Food), in cui, come si vedrà, Olmi esterna il suo amore per la terra (materiale e pianeta) e tutto il rispetto che per essa nutre.

¹³ Ch. Owens, *Ermanno Olmi*, cit., p.16.

¹⁴ E. Allegretti - G. Giraud, *Ermanno Olmi. L'esperienza di Ipotesi Cinema*, cit., p. 201.

¹⁵ M. Morandini, *Ermanno Olmi*, cit., p. 84.

¹⁶ *Ivi*, p. 89-90.

1.2 Ipotesi Cinema e la «postazione per la memoria»

Si intende affrontare in questo paragrafo un approfondimento riguardo la realtà di Ipotesi Cinema. Periodo di estremo impatto nella vita di Olmi e che ha lasciato un segno in molti giovani futuri documentaristi. Questa esperienza ha portato alla concezione della «postazione per la memoria», punto focale di questa tesi. Ipotesi Cinema è stata una realtà che, come anticipato, ha permesso a molti giovani (ma non solo) di avvicinarsi al mondo cinematografico. Esistita a partire dagli anni Ottanta del Novecento ha prodotto decine di cortometraggi e documentari, ma essa non era affatto una casa di produzione, a differenza di ciò che è diventata poi a fine anni Novanta. Ma partendo dal principio tra il 1980 e il 1981 Ermanno Olmi si trova a Volterra per realizzare il suo film *Cammina Cammina*, ed è lì che, durante il periodo delle riprese, iniziano a presentarsi numerosi ragazzi desiderosi di avere l'opportunità di lavorare con lui in ogni forma:

«Io vedo che a Volterra arrivavano molte persone da Roma, da Milano, da Venezia, persone giovani e giovanissime, affascinate dal modo unico e raro, nel panorama italiano, con il quale Ermanno realizzava i suoi film. [...] Vedendo tutti questi miei coetanei, ed essendo già dentro al gruppo che lavorava mi sentivo davvero [...] fortunatissimo. Una sera eravamo a cena in questa villa ed Ermanno (e credo che questo sia il vero embrione di Ipotesi Cinema) disse: “Ed io come faccio a dire di no a tutta questa gente?”»¹⁷.

Con queste parole Maurizio Zaccaro racconta come Olmi, giunto al punto di non saper più gestire il numero crescente di volontari, concepisce l'idea di una scuola «non scuola» (cfr. p. 12). Zaccaro continua raccontando come Olmi abbia quindi espresso l'intenzione di «mettere in piedi un bel laboratorio, aperto a tutti». Ne evince da questa breve introduzione l'animo benevolo e disponibile di Olmi, caratteristica che viene sempre rispecchiata anche nei suoi lavori.

Ipotesi Cinema si struttura nel concreto a metà degli anni Ottanta¹⁸, quando il comune di Bassano del Grappa (VI) mette a disposizione degli ambienti presso una casa di riposo. Quasi in contemporanea Olmi si accorda con Paolo Valmarana, per la produzione di una serie di lavori che sarebbero poi stati trasmessi in televisione. Proprio Valmarana pensava che «un istituto come la RAI deve investire qualche soldo nella ricerca, come fa una sana industria», inteso che la ricerca era sul “materiale umano”, come lo definisce Mario Brenta. Valmarana si chiede: «Perché non spendiamo due lire per capire chi vale e chi non vale? E perché [...] non facciamo in modo che il risultato di questa

¹⁷ E. Allegretti - G. Giraud, *Ermanno Olmi. L'esperienza di Ipotesi Cinema*, cit., p. 116.

¹⁸ «Prima di proseguire, desidero fare una precisazione per correggere quanto è stato detto dal precedente oratore: la prima Ipotesi Cinema è nata nel 1982 e non nel 1986» Giancarlo Baudena, *Ivi*, p. 47.

spesa non rimanga confinato in uno spazio [...] circoscritto come può essere quello di un laboratorio o di una scuola?» e Olmi: «Allora cerchiamo di creare uno spazio libero, magari protetto ma non chiuso, dove si possa liberamente sperimentare ma dove i risultati [...] non rimangano poi fini a sé stessi»¹⁹. E così il laboratorio Ipotesi Cinema prende forma, fucina di nuovi talenti messi alla prova dalla pratica del lavoro che tanto desideravano imparare. Con gli anni le iscrizioni diventano addirittura centinaia, ma a rimanere poi nel lungo periodo sono davvero in pochi, una dozzina, fra cui Mario Brenta, Maurizio Zaccaro, Emilio della Chiesa e altri.

Ipotesi Cinema, in quanto laboratorio, non prevedeva delle vere e proprie lezioni. Le attività erano incentrate tutte sulla effettiva creazione e produzione di un prodotto filmico, ideato dai vari allievi singolarmente e messo poi nelle “spietate bocche giudicatrici” del gruppo. Come racconta Giacomo Campiotti, accadeva che le critiche dei colleghi-allievi fossero davvero aspre. Molti progetti venivano bocciati anche in malo modo, e così molti ragazzi dalla tempra un po’ più mite abbandonavano la scuola. Spiega Mario Brenta in un’intervista inedita realizzata per questa tesi:

«Una delle autodefinizioni di IpotesiCinema era quella di “scuola-non-scuola”. Questo ad indicare che non vi era distinzione tra maestri ed allievi ma soltanto, come punto di partenza un diverso grado di conoscenza e di esperienza per quanto riguarda il cinema e soprattutto la vita. Questa diversità, lungi dal creare una separazione, veniva a creare una sorta di differenza di potenziale che attraverso il dialogo potesse creare uno scambio basato sulla riflessione, dove ognuno metteva in gioco se stesso, le proprie idee, i propri convincimenti. Un’esperienza, insomma, dove tutti si ritrovavano nello stesso tempo maestri ed allievi. Questa continua messa in gioco di sé stessi crea ovviamente una tensione, positiva quando ci si apre con sincerità e con disposizione all’ascolto, al confronto al fine di giungere assieme a nuove scoperte a nuove conoscenze. Quando invece, ognuno si chiude in sé stesso e vede il confronto in termini di conflitto, di rivalità, allora la tensione è purtroppo negativa, non porta a nulla se non a inimicizia, separazione, rifiuto dell’altro, del diverso. A IpotesiCinema, come nella vita d’altronde, si sono vissute entrambe le esperienze, fortunatamente con prevalenza di quelle positive»²⁰.

Infatti quando un progetto veniva apprezzato allora diventava il soggetto della prossima produzione, e il gruppo lo sviluppava e lo realizzava concretamente. Toni De Gregorio (cfr. p. 14) riporta come il punto di partenza fosse una necessaria conoscenza introspettiva: «chi sono io? Qual è il mio punto di vista sul mondo? [...] Quella di Olmi era una lezione di vita, costringendo ad una riflessione sul mestiere del regista, sulle motivazioni che portano a scegliere questo lavoro»²¹. De Gregorio spiega che Olmi «verificava la fattibilità della proposta in quanto inserita all’interno di questo momento

¹⁹ *Ivi*, p. 87.

²⁰ Intervista telefonica a Mario Brenta realizzata da chi scrive in data 18/05/2023

²¹ *Ivi*, p. 127-128.

esplorativo, che poi era un momento esplorativo di sé stessi nei confronti del mondo»²². Inoltre Stefania Binato riporta un commento di Olmi riguardo gli “insegnamenti” da lui elargiti durante Ipotesi Cinema: «La tecnica si impara in poco tempo [...] qui in questa locanda dovete confrontarvi, mettervi in relazione...»²³. È evidente che Olmi spingeva i partecipanti a credere nei rispettivi progetti, e soprattutto a mettersi in discussione. Va precisato che, dalle diverse fonti analizzate per la produzione di questo scritto, emerge non essere scopo né intenzione di Olmi “bocciare” le proposte, ma piuttosto stimolare il pensatore a crederci di più, renderle più profonde, più forti, a renderle più “vere”. È sempre Binato a riportare il *fil rouge* dato da Olmi a tutta Ipotesi Cinema:

«Tra gli impatti più forti di quell’esperienza ricorderei soprattutto la tensione a ricercare la “forza sacrale” della realtà che Olmi e tutto il suo *entourage* coltivavano attentamente. Si tratta di un forte senso di poesia nel quotidiano, volto a svelare e cogliere il valore delle cose che normalmente diamo per scontate»²⁴.

Leggendo queste parole corre alla mente la canzone “Poesia”, di Riccardo Cocciante, in cui una serie di piccole azioni prese dal quotidiano (“un bimbo che gioca coi sassi”) diventano poesia. Allo stesso modo lavora la realtà di Ipotesi Cinema, perseguendo il concetto di «postazione per la memoria» (cfr. p. 14), e in un certo senso trasformando così la semplice realtà in “poesia”. Ipotesi Cinema produce nella pratica solo documentari, girati principalmente dal vero, uscendo dalla porta e riprendendo ciò che sta all’esterno. E a proposito del tema del “reale”, Mario Brenta articola un interessante ragionamento:

«Vogliamo magari chiederci cos’è il realismo. Innanzitutto non credo lo si possa risolvere nella verosimiglianza. [...] Credo che sia piuttosto il non falsare il senso delle cose, il non guardare il mondo con gli occhi del pregiudizio. Porsi davanti alla realtà con curiosità ma con innocenza, adattarsi, capire il suo codice comunicativo»²⁵.

Continua poi spiegando come l'avvento del sonoro, che aveva dato l’idea di poter accentuare l’aspetto realistico nel cinema, si sia in realtà ritrovato “smorzato”, e non ne siano state sfruttate tutte le potenzialità, soffermandosi principalmente sull’uso della parola, che al cinema muto mancava completamente (diversamente dalla musica spesso presente “dal vivo” durante le proiezioni mute). Così facendo, l’uso della parola nella tessitura del film è diventato una «scomoda scorciatoia per

²² *Ibidem*.

²³ *Ivi.*, p. 164.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ivi*, p. 81.

convogliarne il senso»²⁶, dice Brenta. Il cineasta, intervistato da Giancarlo Giraud e Armando Cavanna, insiste sul fatto che «nella realtà di tutti i giorni le “cose” non si dicono così, non si dicono in maniera così diretta, astratta come stiamo facendo noi adesso»²⁷. Più avanti, sempre nella stessa intervista, Brenta osserva che «Se un film vuole trasmettere dei concetti allo spettatore, deve far parlare la realtà com'è senza contraffazioni»²⁸ e ci si può quindi rendere conto di come Olmi nei suoi lavori più documentaristici lasci di fatto poco spazio alla parola e molto all'immagine. Nei due docu-film oggetto di analisi in questa tesi Olmi fa uso di una voce fuori campo che però non racconta i fatti che scorrono sullo schermo, anzi, in un certo modo li trasforma in “finzione”, trasportandoci, tramite il testo, in un tempo lontano. Ma a raccontare i fatti del tempo corrente ci pensano le interviste realizzate sul campo quasi come un antropologo. Derivato da questa attenzione al mondo reale si delinea il concetto già accennato di «postazione per la memoria», un concetto che è diventato il pilastro fondante su cui si poggia Ipotesi Cinema. Olmi sosteneva che:

« [...] mentre noi viviamo in una certa realtà abbiamo questo sguardo che cattura momenti di realtà particolare, che in qualche modo ci comunicano qualcosa. La ricerca di questa comunicazione sul mondo che ti circonda diventa la scelta di inquadratura [...] quindi questa scelta di campo è una scelta che l'autore cinematografico accetta come sua visione del mondo. E catturare questi brani di realtà [...] ri-esprimerli attraverso il cinema diventa fondamentale, perché un autore comincia a crearsi quel magazzino di immagini che diventa poi il suo vocabolario espressivo [...]. Ma la base di partenza è sempre il reale»²⁹.

Si sceglie ora di presentare il concetto di «postazione per la memoria» con le parole di Toni De Gregorio, giunto ad Ipotesi Cinema nei primi anni Novanta tramite l'incarico, ricevuto dalla Regione Veneto, di realizzare alcuni documentari su Bassano del Grappa (in cui Ipotesi Cinema già risiedeva), diventando poi segretario, amministratore delegato e presidente di questa realtà. De Gregorio riporta l'intenzione di Olmi di spingere i giovani partecipanti a distogliere i loro sguardi dall'imitazione del cinema commerciale americano in quanto la realtà che esso trasmette è fuorviante rispetto alla realtà vista tramite una «presa di coscienza personale nei confronti del mondo»³⁰. De Gregorio continua specificando come questa «postazione» sia *per* la memoria, e non *della* memoria, distinzione necessaria per sottolineare come l'intento sia quello di «ricordare, dopo, quello che hai raccolto»³¹. Utilizzando

²⁶ *Ibidem.*

²⁷ *Ibidem.*

²⁸ *Ibidem.*

²⁹ *Ivi*, p. 127.

³⁰ *Ibidem.*

³¹ *Ibidem.*

ancora le parole di chi ha vissuto l'esperienza di Ipotesi Cinema si riprende quanto riporta Morando Morandini citando Mario Brenta in merito alla «postazione per la memoria»:

«Non si trattava della memoria di qualcosa legato nostalgicamente al passato, ma di fare di sé stessi una postazione individuale, un osservatorio sulla realtà [...]. Devi immediatamente capire cosa scegliere del reale, dove guardare, come orientare il tuo sguardo; spesso senza sapere quel che succederà [...]»³².

Antonio De Lucia invece, il quale frequenta Ipotesi Cinema tra il 1994-95 quando ormai la realtà andava esaurendosi, usa parole diverse per spiegare la «postazione per la memoria» indicandola come un metodo tramite il quale si creavano dei gruppi di ragazzi con l'intento di «conservare una certa memoria storica», realizzando un cinema che fosse capace di «catturare ciò che in futuro potrebbe svanire. L'idea è quindi quella di un piccolo “forte” in cui i ragazzi come soldati rimangono in attesa di «sorprendere la realtà così com'è, senza preconcetti»³³.

Vista questa serie di spiegazioni ed esempi riportati da testimoni diretti, è possibile evidenziare alcune discrepanze ed alcuni punti in comune tra le diverse testimonianze, dovute forse ai momenti diversi in cui essi hanno partecipato ad Ipotesi Cinema, e quindi ad una evoluzione del concetto di «postazione per la memoria». Inizialmente Toni De Gregorio parla di una «postazione per la memoria» tramite una visione leggermente più filosofica, come è anche per Mario Brenta, rispetto alle parole di De Lucia. I loro discorsi mostrano come fosse importante per Olmi l'occhio di chi osserva. Se, come si dice, “gli occhi sono lo specchio dell'anima”, allora è inevitabile estrapolare dalle parole di De Gregorio e Brenta l'aspetto secondo cui l'osservatore, il ragazzo che frequenta Ipotesi Cinema, si debba porre delle domande su di sé, su che cosa cerca, su chi è, e su che cosa vuole mostrare al mondo, in quanto necessariamente ciò che riprende sarà la dimostrazione del suo Io. Dalle parole dei due cineasti si evince anche l'attenzione per il reale, per ciò che è nel mondo, a cui si aggiungono quindi le parole di De Lucia nella necessità di mostrare questa realtà senza filtri. Ne consegue che l'occhio del ragazzo-regista deve essere in qualche modo puro, senza pregiudizi, per poter cogliere al meglio il mondo che gli si presenta davanti, senza sapere a che cosa questa realtà che riprende gli potrà servire in seguito. Ma lui deve essere lì, pronto a riprenderla, se è ciò che gli interessa. Resta il fatto che nelle parole di De Lucia si può cogliere una nota più “pratica”, parla infatti di un metodo, di gruppi di lavoro e di un obiettivo: catturare un qualcosa che un giorno potrebbe non esserci più, senza però sapere quale

³² M. Morandini, *Ermanno Olmi*, cit. p. 94.

³³ E. Allegretti - G. Giraud (a cura di), *Ermanno Olmi. L'esperienza di Ipotesi Cinema*, cit., p. 146.

sia di preciso questo qualcosa. Quest'ultima è la nota della «postazione per la memoria» che interessa di più in questo scritto. I due documentari oggetto di analisi vanno in qualche modo alla ricerca di una realtà passata che potrebbe salvare il pianeta Terra in un futuro. Viene raccontato come il consumo del suolo (in ambito agricolo) e lo spreco del cibo stiano sfuggendo al controllo da parte dell'essere umano, e si cerca di fare il focus su come si stia rendendo quasi necessario regredire per progredire. In questi lavori il territorio si pone come una «postazione per la memoria» che torna a mostrarci com'era, e come veniva usato, per dare una possibilità all'essere umano di rimediare ai suoi errori e tornare sui suoi passi prima che sia troppo tardi. Si vedrà più approfonditamente nel paragrafo successivo come il tema della «postazione per la memoria» sia fondante per quanto riguarda il filo conduttore dei due documentari *La terra e Terra Madre*.

Negli anni la «scuola non scuola» di Ipotesi Cinema è resistita soprattutto grazie all'appoggio della RAI, ma quando prima Olmi si ammala, poi i fondi iniziano a scarseggiare, e successivamente per i suoi sempre più numerosi impegni Olmi si allontana, avviene una crisi interna, nella metà degli anni Novanta, e la realtà di Ipotesi Cinema si trova ad esaurirsi così com'era nata. Ma dalle sue ceneri Alberto Rondalli (insieme allo stesso Olmi, Piergiorgio Gay e Giorgio Dritti) fonda a fine dello stesso decennio, a Milano, una società, chiamata appunto Ipotesi Cinema, con l'obiettivo di raccogliere l'esperienza precedente sì, ma puntando la mira verso la sola produzione di film, eliminando tutto il processo di creazione. Va precisato come, durante questo abbondante decennio di attività, Ipotesi Cinema si sia dislocata in diverse zone d'Italia: oltre Bassano esisteva un gruppo a Milano, Ludovica Marini gestiva un gruppo a Torino, da esso nel 1993 si distacca Giancarlo Baudena con un gruppo a Cuneo e nel 1999 (nonostante l'attività originale fosse cessata) apre un gruppo in Valle d'Aosta con una cinquantina di ragazzi provenienti da Liguria, Piemonte e dalla Francia.

Si trova appropriato concludere questo paragrafo con un'osservazione di Olmi rivolta proprio a Baudena: «Tu sei riuscito nel tuo cammino da solo perché più degli altri hai ancora il legame con la terra, che gli altri non hanno più»³⁴.

³⁴ *Ivi*, p. 52.

1.3 La terra in rapporto con la «postazione per la memoria» e il contesto storico

Il docu-film *La terra* nasce quindi all'interno di questa realtà allo stesso tempo semplice e complessa, come si può estrapolare dai diversi libri a supporto di questa tesi e come racconta Mario Brenta nel suo *L'occhio selvaggio: vent'anni di ipotesi cinema*³⁵:

«Seguire un percorso cronologico, nell'analisi dell'attività di Ipotesi Cinema, è pressoché inevitabile, [...] per poter cogliere nel loro sviluppo naturale (ma non per questo più facile) quei principi e quegli elementi di originalità che l'hanno animata sin dalla sua costituzione: da luogo della semplice liberazione della spontaneità a luogo di riappropriazione dell'autenticità e della libertà nell'uso degli strumenti espressivi che ne sono il fondamento»³⁶.

E' quindi evidente che Ipotesi Cinema è un percorso evolutivo che risulta semplice quando la si guarda con l'ottica di un Olmi che inizialmente auspicava ad accogliere ed avviare quanti più ragazzi possibili verso il lavoro che desideravano intraprendere e tramite il "semplice" insegnamento - che nella realtà dei fatti era più una collaborazione - della pratica di tale lavoro; ma al contempo questa realtà creatasi per desideri "semplici" finisce col risultare complessa in quanto una situazione che arriva ad accogliere anche centinaia di partecipanti (nello stesso scritto, a pagina 20, Brenta parla di 150 presenze effettive) per necessità si trova a dover organizzare in qualche modo questi partecipanti: si rende necessario trovare attività proficue e funzionali, e per avviarle occorre trovare fondi economici a sostegno delle stesse, e per avere fondi è necessario interfacciarsi con istituzioni di varia natura. Ne conviene che tutto questo iter organizzativo risulta tutt'altro che "semplice". Vista poi la numerosa partecipazione, semplice non era nemmeno l'organizzazione pratica delle attività, senza dimenticare che con così tante persone è necessario avere una mente lucida che abbia ben chiara quale sia la linea guida e gli obiettivi di una esperienza così fortemente formativa. Allora il principio guida di Ipotesi Cinema diventò il concetto di «postazione per la memoria» .

Si raccorda quindi questo concetto di «postazione per la memoria» con la realizzazione del docu-film *La terra*: come detto la «postazione per la memoria» puntava in un certo senso a rendere "immortali" dei fatti comuni e quotidiani del presente con l'intento di preservarli nell'ottica di un futuro in cui questi non sarebbero più esistiti. Ecco quindi che una delle tematiche centrali di *La terra* (e successivamente di *Terra Madre*), ovvero il consumo del suolo a livello agricolo, si confronta con l'ipotetica soluzione a questo consumo: il perdurare di pratiche che potrebbero essere definite più

³⁵ M. Brenta, *L'occhio selvaggio: vent'anni di ipotesi cinema*, Cineteca Bologna, 2008.

³⁶ *Ivi*, pp.3-4.

“arcaiche” secondo l’intento di preservare sia le pratiche stesse che il territorio da un futuro in cui potrebbero entrambi non esserci più. Il documentario si fa così espressione piena del concetto di «postazione per la memoria».

Il lavoro viene commissionato dalla Regione Veneto tramite l’ESAV (Ente di Sviluppo Agricolo del Veneto) con l’intento di produrre un documentario in merito all’agricoltura in Veneto. L’incarico è dato a Olmi che, impegnato con Ipotesi Cinema, contatta Rodolfo Bisatti e Luciano Zaccaria per la realizzazione pratica del documentario. A quanto spiega Bisatti in un’intervista inedita, il docu-film doveva far parte di una triade, dal nome “Alle soglie del duemila”, con l’intento di definire in un qualche modo «gli attrezzi per il futuro». Questa triade era stata cominciata da Olmi con *Artigiani veneti* (1986) e avrebbe dovuto concludersi con un terzo film di cui però non è mai stato steso nemmeno il soggetto, nonostante ci fossero alcune idee da parte di Olmi.

È Emilio Della Chiesa a spiegare, in un’altra intervista inedita realizzata da chi scrive in data 26/05/2023, come il docu-film *La terra* risultò essere il progetto cardine della «postazione per la memoria». L’idea iniziale era di realizzare tre postazioni fisiche che avrebbero dovuto simboleggiare «la zolla industriale, la zolla arcaica e quella che Olmi chiamava la zolla “ideale”»³⁷. Tali postazioni sarebbero dovute consistere in tre scavi nel terreno, di considerevoli dimensioni, in cui posizionare le telecamere protette da rispettive teche di vetro, con l’intento di restituire il punto di vista di una zolla di terra in tre zone diverse del Veneto. Racconta ancora Bisatti di aver girato, insieme a Luciano Zaccaria, «tutto il Veneto, veramente tutto il Veneto, in cerca di quelle zolle». Nel momento in cui Della Chiesa entra a far parte del progetto come direttore della fotografia l’idea viene abbandonata per difficoltà di realizzazione (racconta come alle prime piogge le teche iniziarono a galleggiare), intraprendendo però una via contraria: anziché mettere le camere in teche di vetro all’interno del terreno, posizionano del terreno entro una teca di vetro, ed è così che nasce il *timelapse* del seme (di cui si avrà modo di parlare più avanti). Racconta ancora Della Chiesa, nell’intervista inedita, di un mese di lavoro, con la “postazione fissa” a Bassano ma comandata da lui da Padova, ed una settimana di fotogrammi scattati uno ogni 20 minuti per realizzare i pochi secondi poi effettivamente montati nel documentario.

È nuovamente Bisatti a spiegare come si arrivò al progetto definitivo. Nell’intervista racconta di come in quel periodo Zaccaria fosse entrato in contatto con Orlando Florian, fra i primi all’epoca ad aver avviato un’attività agricola a coltivazione biodinamica, e l’idea a Olmi piacque molto, giungendo a definire proprio il suo terreno “la zolla ideale”. Ecco quindi che dopo innumerevoli sopralluoghi Olmi è soddisfatto delle tre realtà: l’arcaico antico, le monocolture intensive e la “terapia del terreno”.

³⁷ Rodolfo Bisatti, intervista telefonica realizzata da chi scrive in data 26/05/2023

Volendo affrontare una contestualizzazione storica *La terra* viene concluso alla fine degli anni Ottanta, ma è il risultato di un anno di riprese e 80.000 metri di pellicola (il cui scarto finisce poi montato nel successivo *Terra Madre*) col fine di cogliere ogni sfaccettatura delle diverse stagioni che da sempre regolano il lavoro nei campi.

Uno degli eventi storicamente più impattanti a livello mondiale, accade un anno dopo la realizzazione di questo film: il 9 Novembre del 1989 cade il muro di Berlino. Simbolo della divisione del mondo fra est e ovest, rimanenza di una Seconda Guerra Mondiale di cui ancora oggi il mondo non ha risolto le conseguenze. Il secondo conflitto mondiale aveva dichiarato gli Stati Uniti vincitori totali, e la loro smania di diffusione degli ideali democratico-capitalistici andava in contrasto con il comunismo della Russia che gli era stata alleata contro il comune nemico nazista, e che come gli Stati Uniti rivendicava il sentimento di vittoria sull'Europa. Ecco allora susseguirsi lunghi anni di Guerra Fredda di cui il Vietnam, a suo discapito, divenne terreno di battaglia. Ma simbolo fisico di questo conflitto era proprio il muro di Berlino, città che con la fine della Seconda Guerra Mondiale rimane così divisa fra est e ovest. Ma è ciò che accade durante i decenni precedenti a questo evento, a turbare gli animi degli artisti. Dopo il conflitto gli anni Cinquanta sono l'inizio del cosiddetto "boom economico", a cui faranno seguito gli anni Sessanta con l'esplosione della "cultura Pop" dove Andy Warhol si profila come cifra stilistica. È proprio con Andy Warhol che Alberto Fassina e Barbara Vidali fanno un parallelo intervistando Rodolfo Bisatti in merito al suo lavoro come regista e ad *Ipotesi Cinema*:

«Diciamo che Andy Warhol è stato un grande produttore, più che un grande autore. [...] ha innanzitutto lavorato sul tempo, in modo sperimentale e legato a una filosofia che era molto più vicina alle arti figurative che al cinema [...] era una lavoro di sfida [...] contro il cinema di Hollywood. Andy Warhol era un artista legato alla concezione di avanguardia, io sono legato ad una concezione di retroguardia. Torno indietro per vedere cosa è stato dimenticato»³⁸.

Ciò si ricollega al principio della «postazione per la memoria», e Bisatti conclude la riflessione asserendo che «bisogna creare il pensiero, ma bisogna anche creare gli eredi» spiegando quindi l'importanza del "metodo" «postazione per la memoria»: «[...] sapere se la "Postazione" diventerà veramente un metodo insegnato nelle accademie o se diventerà un metodo per capire le reazioni emotive di una persona... O ahimè, potrebbe servire a mettere degli individui scelti con molto scrupolo all'interno di una stanza e vedere cosa fanno.»³⁹

³⁸ E. Allegretti, G. Giraud, *Ermanno Olmi. L'esperienza di Ipotesi Cinema*, cit., pp. 151-152.

³⁹ *Ibidem*.

Ma è la Pop Art di Warhol a centrare la questione: nei decenni del boom economico si inizia anche a fare largo uso della plastica, e di tutto il consumismo che porterà in poco tempo al sovraccarico di rifiuti cui oggi si cerca di porre rimedio. Allo stesso tempo non si dovrà aspettare molto per iniziare a vedere l'espressione artistica in merito a questi temi. Richard Long tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Ottanta realizza una serie di opere "land art" in cui pone in contrasto la regolarità dell'essere umano, spesso identificata con la geometria, con l'irregolarità della natura, e realizza "sentieri" togliendo margherite da un prato, oppure lascia delle lunghissime scie rette con un tracciato di ciottoli bianchi su grandi spazi aperti. Come lui anche Robert Smithson lavora con la natura ma a differenza di Long ritiene che l'uomo faccia parte di essa. Ecco che invece di linee rette di contrasto Smithson realizza la famosa *Spiral Jetty* (1970) nel Grande Lago Salato (Utah). E poi ancora Christo, celebre per lavori di un certo impatto scenografico, nei primi anni Ottanta stende del materiale plastico rosa intorno ad alcune isole a Miami: nell'estate del 2016 realizzerà una passerella pedonabile di colore giallo nel Lago d'Iseo. E ancora in Italia, nel 1981, Alberto Burri realizza il celebre *Cretto di Gibellina*: una serie di colate di calcestruzzo e calce bianca sulle macerie rimaste da un terremoto che aveva distrutto il paese. Con questo gesto Burri "cementifica" il paese fantasma, mantenendo vive le vie originarie.

La storia più interessante viene però da Joseph Beuys. Aviatore dell'esercito nazista nella Campagna di Russia, viene abbattuto ma sarà salvato da alcuni nomadi che lo cureranno avvolgendolo in coperte di feltro e grasso animale. Da ciò Beuys svilupperà tutta la sua poetica sempre legata agli animali e alla natura fino a creare delle mostre che furono perlopiù eventi in cui l'obiettivo era parlare con la gente della difesa della natura. Nel 1982 partecipa alla mostra quinquennale "Documenta 7" a Kassel con un'opera estremamente articolata: *7000 querce*. Beuys posiziona alla rinfusa 7000 monoliti di basalto nel prato di fronte al museo della città. Essi dovevano essere "adottati" dai compratori e il ricavato servì alla piantumazione di altrettante querce in tutto il paese. Accanto alle querce venne poi posto il relativo monolite e ancora oggi si possono ammirare queste piante e l'incredibile intuizione di Beuys.

Ecco quindi giungere gli anni in cui viene scoperto e confermato il costante assottigliamento dello strato di Ozono nella stratosfera. Da qui in poi ci vorrà ancora una decina d'anni affinché la politica internazionale si adoperi per adottare delle misure riguardo temi ambientali, infatti solo nel 1997 viene siglato il famoso Protocollo di Kyoto. Ad oggi però sono ancora molti i Paesi e Stati che non aderiscono a diverse misure in materia ambientale e molto spesso le ragioni sono di carattere economico. Come viene detto in *Terra Madre*: «L'efficienza è un problema globale in termini di produttività. Se non c'è sufficiente produzione, non si può sostenere questo metodo»⁴⁰. Infatti molte

⁴⁰ Marco Rizzone in *Terra Madre*, min. 42'06".

delle politiche ambientaliste che mirano a diminuire le emissioni inquinanti, comportano una diminuzione della produttività: ciò provoca sia un danno a livello economico per le aziende produttrici che il mancato soddisfacimento del fabbisogno di mercato.

È utile, a questo punto del discorso, approfittare di una riflessione di Mario Brenta in merito alla realtà di Ipotesi Cinema da lui vista come una “ecologia del cinema”. In un suo scritto da lui fornito in occasione dell’intervista inedita, Brenta affronta un’indagine all’interno del significato del “linguaggio” cinematografico, dei suoi modi di esprimersi e delle problematiche relative ad essi, e durante l’intervista rapporta questi aspetti ad Ipotesi Cinema indicando come in un certo modo essa abbia avuto una funzione di “pulizia” del cinema da tutto ciò che era di troppo:

«La soluzione, allora - la salvezza, mi verrebbe da dire – non può che passare attraverso un ritorno all’ “essere” in quanto ri-apertura al mondo. Al mondo non più come fondale del nostro operare ma come luogo privilegiato, perché unico, del prodursi degli eventi; luogo di cui la nostra coscienza altro non è se non l’orizzonte. [...] Vedere cioè le cose per quello che esse sono, e non per quello a cui possono servire»⁴¹.

Questa citazione esemplifica l’unione dei due punti di vista portati da Brenta: da una parte un linguaggio cinematografico che si fa sempre più ricco di dettagli ma povero di significati, e dall’altra la realtà di Ipotesi Cinema che si è formata dall’essenza del linguaggio cinematografico tramite la “semplice” osservazione della realtà, restituendola senza filtri, senza tentare di passare attraverso una *verosimiglianza*, che Brenta, nello stesso scritto, definisce una «brutta bestia che fa sembrare reale quello che è soltanto virtuale, o vero ciò che è falso.»

In seguito alla contestualizzazione storica si intende in conclusione di paragrafo affrontare una digressione esplicativa che aiuterà la successiva lettura analitica dei due documentari presi in esame. Tale digressione prende largo spunto dal libro *Introduzione al documentario* di Bill Nichols⁴², in cui l’autore categorizza, in base a contenuti e forma, sei tipi di documentari, che si va ora ad esporre.

1. Modalità poetica: diffusa durante gli anni Dieci del Novecento è quel modo di “raccontare” che preferisce l’esplorazione dei ritmi del tempo e le giustapposizioni dello spazio, andando quindi a sacrificare il montaggio in continuità. In essa è l’estetica a prevalere, piuttosto che una resa della realtà della vita.

⁴¹ M. Brenta, *Cose e parole per un’ecologia del cinema*, in M. Meli, G. Fort (a cura di), *Anche le rose. Scritti per Paola Mura*, CLEUP, Padova, 2020, p. 299-316.

⁴² B. Nichols, *Introduzione al documentario*, Il Castoro, 2006.

2. Modalità descrittiva: questa modalità, usuale negli anni Venti, differisce dalle altre per l'uso di una voce onnisciente e fuoricampo o da un commento autorevole udibile e visibile dallo spettatore. In questa modalità viene così fornita già una "visione" del tema trattato nel documentario, dandogli una struttura retorico-argomentativa piuttosto che estetico-poetica.
3. Modalità partecipativa: «ci aspettiamo di scrutare il mondo attraverso la rappresentazione da parte di qualcuno che, invece di osservarlo da lontano, [...] ha deciso di affrontarlo»⁴³. I registi di questo tipo affrontano il loro lavoro come antropologi, restituendo allo spettatore cosa significa per il regista essere dentro certe situazioni e come queste subiscano delle modifiche dalla presenza dello stesso. Questa modalità si diffonde soprattutto negli anni Sessanta del Novecento.
4. Modalità osservativa: tramite questo modo, come il precedente usato negli anni Sessanta, l'intento del cineasta è quello di rimanere fedele ad uno spirito di osservazione attuato durante le riprese, anche durante la post-produzione, eliminando titoli o ricostruzioni storiche, effetti di montaggio o interviste, puntando a ricreare un senso di durata reale delle azioni.
5. Modalità riflessiva: si arriva negli anni Ottanta del secolo scorso e questa modalità va quasi in completo contrasto con la precedente. La sua lente è puntata non sul mondo che questo tipo di documentario vuole rappresentare ma piuttosto sul documentario in sé, cercando di vederlo per ciò che esso è, una rappresentazione ricostruita del mondo che mostra. «Questi film vogliono aumentare la nostra consapevolezza dei problemi di rappresentare gli altri, tanto quanto vogliono convincere dell'autenticità e della verità della loro rappresentazione»⁴⁴.
6. Modalità rappresentativa: come la precedente la si trova a partire dagli anni Ottanta. Essa parte dalla modalità partecipativa, aggiungendo nuova enfasi alle qualità soggettive dell'esperienza, le quali si distaccano dal mero racconto dei fatti, con un coinvolgimento soggettivo del regista che punta ad animare il coinvolgimento dello spettatore.

In conclusione e invitando al successivo capitolo si fa notare come il documentario *La terra* non venga praticamente mai citato nelle filmografie di Olmi, che nella fattualità non ne firma la regia ma la supervisione, mentre la regia resta ai partecipanti di Ipotesi Cinema che vi hanno lavorato. Ad ogni modo, come si vedrà, il suo "tocco naturalistico" rimane ben riconoscibile in quanto, come riporta Rodolfo Bisatti nell'intervista inedita, Olmi passò settimane al montaggio a ritoccare il pre-montato di Zaccaria e Cottignola, dando l'occasione ai suoi "allievi" di imparare davvero il mestiere.

⁴³ *Ivi*, p. 123.

⁴⁴ *Ivi*, p. 132.

2. Il territorio: una «postazione per la memoria»

2.1 Analisi del docu-film *La terra*

Si intende quindi entrare nel dettaglio del docu-film *La terra*. È un film del 1988 che Mario Brenta nell'intervista inedita definisce *autarchico*. Nasce infatti nel contesto di Ipotesi Cinema, come dimostrano i responsabili delle diverse sezioni: redazione di Rodolfo Bisatti, Toni De Gregorio, Giovanni Vicentini e Luciano Zaccaria; operatori Paolo Carnera, Emilio Della Chiesa (direttore della fotografia) e Thierry Toscan; registrazioni sonore di Paolo Sartori; segretaria di edizione Maria Grazia Melegari; montaggio Paolo Cottignola; mix di Fabio Olmi e regia di Toni De Gregorio, Rodolfo Bisatti, Luciano Zaccaria; ed infine coordinamento di Olmi. Tutti partecipanti all'esperienza di Ipotesi Cinema e che di conseguenza tendono, in gruppo, a “fare tutto da sé”. È nota interessante, per quanto riguarda il sonoro, la scelta della musica di Brian Eno, ma per tutto il comparto audio se ne parlerà più avanti. A proposito invece dei reparti produzione e distribuzione del documentario ci furono delle vicende degne di nota, che Emilio Della Chiesa racconta nell'intervista inedita: come accennato a p.18 il lavoro era finanziato dalla Regione Veneto ma una volta visto il montato ci fu una rapida chiusura nei confronti di esso. I temi che trattava erano in un certo modo “fastidiosi” per alcuni, e il documentario dopo una prima uscita, e dopo essere stato prodotto con soldi pubblici, non trovò un vero e proprio spazio di distribuzione. Dopo la prima visione esso fu sostanzialmente affossato e mai più riprodotto, se non di rado e dagli addetti ai lavori, fino al 2018 - trent'anni dopo la sua uscita - in occasione di una serata a Valmorel (BL) in memoria di Ermanno Olmi scomparso i primi di maggio dello stesso anno.

Riprendendo ora quanto scritto nel capitolo precedente a proposito delle categorie di documentari elencate da Nichols, il film non si inserisce specificatamente in una sola di queste, ma ruota attorno a diverse modalità: si coglie una vena osservativa nei primi minuti introduttivi al film, e che si ripresenterà ancora in diversi momenti; successivamente vengono presentati i tre protagonisti principali tramite l'utilizzo di una modalità mista tra la descrittiva (data dai “commenti autorevoli” dei vari intervistati) e la partecipativa (essendo la troupe in loco per diverso tempo e “mettendo i piedi nel fango” per poter realizzare le interviste); l'opera continua ruotando attorno al susseguirsi d'interviste tra i tre attori principali ma nell'ultima parte il ritmo accelera con l'aggiunta di altri “personaggi” intervistati, che pongono diversi punti di vista, dimostrando come la realtà non sia solo quella delle “voci autorevoli” del documentario descrittivo ma sia invece molto più sfaccettata.

Si intende partire da questo breve sunto per analizzare il docu-film in questione. Morando Morandini spiega come «Uno degli aspetti specifici del suo cinema [di Olmi, N.d.A.] è che, quando fa un documentario sul mondo del lavoro, l'attenzione alla dimensione umana prevale su quella delle macchine; quando fa un film narrativo, continua a essere documentarista che lavora sulla realtà»⁴⁵. Ed è da queste parole che è possibile estrapolare lo “spirito guida” dei due docu-film in analisi. In entrambi, ma soprattutto in *La terra*, si coglie l'ormai assodata attenzione di Olmi per la natura: un'introduzione di cinque minuti abbondanti realizzata tramite immagini naturalistiche degne di un documentario osservativo porta lo spettatore all'interno del contesto che sta per essere raccontato. Le immagini di diverse piante, acqua, brina e laghetti ghiacciati conducono alle successive immagini del disgelo e di acqua che scorre mentre la voce fuori campo di Giorgio Giacomini legge alcuni passi delle *Georgiche* di Virgilio, su sottofondo di suoni naturali come cinguettii, scuotersi di foglie e il gorgogliare dell'acqua. Il tutto conduce quasi con fare placido all'inquadratura che fa da ponte con l'iniziare vero e proprio del documentario: una camera fissa incornicia simmetricamente una canale vuota fra due terreni, una donna entra da sinistra, si sofferma al centro per spostare una paratia che libera il corso dell'acqua nel canale d'irrigazione, e se ne va uscendo a destra dell'inquadratura. La camera resta, si sofferma fino a che l'acqua non si è avvicinata completamente, e su questo indugiare appare il titolo del film, seguito in scorrimento dai vari titoli di testa. Poi una carrellata su una luna piena, l'aurora e la sagoma di una cascina. L'interno di una stalla nella penombra, l'allevatore che si appresta a mungere, e la prima di tante interviste. Come si accennava, nella suddetta citazione a Morandini, per Olmi l'uomo sta sempre al centro, e con esso la natura. Alla domanda «In tutti i tuoi film c'è corrispondenza degli interpreti?» postagli da Jeanne Dillon, Olmi risponde: «Portano non solo una fisionomia esteriore che corrisponde a quella categoria umana, ma la fisionomia esteriore è sempre il risultato di una fisionomia interiore. Ognuno è responsabile della faccia che ha»⁴⁶. E proposito dell'uomo, e “delle facce che ha” i soggetti principali intervistati nello specifico de *La terra* sono tre: l'agricoltore “biodinamico” Orlando Florian⁴⁷, il Direttore Responsabile dell'Azienda Agricola Ca' Tron Armando Nardese (dal 1972 la Tenuta è acquistata dall'Ospedale di Treviso) e una serie di contadini “comuni”. Si tiene a precisare che

⁴⁵ M. Morandini, *Ermanno Olmi*, cit., p. 5.

⁴⁶ J. Dillon, *Ermanno Olmi*, cit., p. 5.

⁴⁷ “Allievo” di Rudolf Steiner; «Ricordiamo con grande affetto il primo presidente della Spiga d'Oro, Florian Orlando, che ci dette il suo sostegno e fu uno dei primi agricoltori biodinamici del Veneto; egli diede un notevole impulso a molti neofiti della biodinamica e per molto tempo ci fornì dei suoi prodotti ed indirizzò al negozio i molti clienti che a quel tempo si fornivano presso la sua azienda. Fin dall'inizio la nostra iniziativa mostrò un saldo legame con i produttori agricoli e si può dire che la Spiga d'Oro sia cresciuta ed abbia forgiato la propria identità forte di questo legame.» (*Demeter Informa n.8*, 2016, periodico dell'associazione Demeter Italia a tutela della qualità biodinamica in Italia).

all'interno del documentario non vengono mostrati titoli con nomi o posizioni ricoperte, né a proposito delle due personalità più conosciute (Florian e Ca' Tron) né riguardo i diversi agricoltori, se non nei titoli di coda. Facendo cenno ad una prossima citazione di Olmi, reperibile a pagina 26 di questo scritto, questi tre "poli protagonisti" potrebbero essere interpretati come i tre momenti storici della vita, rispettivamente Passato, Futuro e Presente, ripresi secondo il concetto di «postazione per la memoria» all'epoca della pellicola. Il Passato di Florian, il quale si impegna a portare avanti tecniche di lavorazione del suolo ormai cadute in disuso, tecniche poco invasive e che puntano a sfruttare tutte le potenzialità del terreno, ma che risultano inefficaci per la domanda di prodotto cui il mercato si trova a sottostare; il Futuro nella figura della Tenuta Ca' Tron consapevole del fatto che i metodi utilizzati comportano un maggiore sfruttamento del suolo con un conseguente impoverimento dello stesso, ma essendo impostata per rispondere alla suddetta domanda di mercato si trova necessariamente costretta a fare uso dei metodi più "futuristici" per le coltivazioni, nonostante la già consapevolezza degli effetti negativi che certi prodotti comportano al terreno; ed infine il Presente dei diversi contadini, agricoltori e allevatori che si trovano nel mezzo rispetto a queste due situazioni: non così piccoli da poter adottare la biodinamica di Florian, non così grandi da poter usufruire delle nuove tecnologie.

Lungo il corso del documentario la *voice over* introduttiva ritorna cadenzata a suddividere i vari momenti raccontati (le diverse stagioni riprese nel corso dell'anno vengono poi montate seguendo un principio più poetico che cronologico), sempre accompagnata da immagini a carattere naturalistico e dalla musica di Brian Eno. In quello che potrebbe essere definito il "terzo capitolo" del film, momento in cui viene trattato il periodo invernale, è possibile soffermarsi brevemente su due frammenti: il primo riguarda il già accennato *timelapse* del seme che germoglia, fotogrammi iconici che conducono potenzialmente ad un'infinità di significati, ma ci si sofferma ora su uno in particolare, la nascita. Un seme che germoglia è chiaro richiamo ad una nuova vita, ed in merito a questo tema Olmi si esprime con queste parole: «Finché ci saranno bambini ci sarà speranza. [...] La nascita di un bambino è il segnale che [...] l'uomo rinasce ogni volta [...] ponendosi con energie nuove, di fronte all'oggi e al domani»⁴⁸. Questo *timelapse* verrà poi ripreso da Olmi nel successivo lavoro *Terra Madre*. Il secondo frammento dura qualche secondo, qualche frame, in cui è possibile apprezzare la "carcassa" di una vecchia casa rurale abbandonata. Ciò porta la riflessione di questa tesi verso il concetto di "terzo paesaggio" delineato da Gilles Clément. Con "terzo paesaggio" Clément si riferisce ad una vastità molto variegata di porzioni di terreni che restano a sé stesse, e dove Madre Natura si riprende ciò che le era stato tolto: il biologo parla non solo di terreni abbandonati ma anche di piccole zolle come ad

⁴⁸ E. Allegretti - G. Giraud (a cura di), *Ermanno Olmi. L'esperienza di Ipotesi Cinema*, cit., p. 208.

esempio le aiuole spartitraffico nei centri urbani, oppure aree più ampie come potrebbero essere i grandi capannoni industriali dismessi di Porto Marghera (ma non solo). Ciò che interessa in questa sede è proprio il primo esempio, ovvero aree rurali un tempo lavorate ed oggi abbandonate. Ma si affronterà meglio questo punto nel successivo paragrafo grazie all'analisi del film *Terra Madre*.

Ed ecco che tramite questa deviazione del discorso si ritorna all'oggetto di analisi, facendo ponte grazie al prezioso concetto ampiamente descritto di «postazione per la memoria»: come tramite essa i giovani cineasti cercavano di scovare una realtà per fissarla nel tempo, così Gilles Clément dimostra come la Natura pensa da sé a fissarsi nel tempo. E proprio a proposito del tema del “tempo” si ritorna all'analisi di *La terra*, con una citazione di Jeanne Dillon: «[...] la struttura dei film olmiani, pur essendo a volte estremamente complessa, ha lo scopo di far comprendere i sentimenti che affollano l'animo dei personaggi, per permetterci di capire meglio i problemi della vita quotidiana e, quindi, di affrontare meglio la nostra vita di tutti i giorni»⁴⁹. Dillon ci spiega come Olmi nei suoi film faccia uso di un tempo spezzettato, con *flashback* e *flashforwards* «[...] ogni uomo, è nell'attimo presente tutto ciò che è stato e tutto ciò che sarà. Quindi ognuno di noi si porta dentro tutto il patrimonio della propria storia e tutte le tensioni del futuro verso il quale è proteso»⁵⁰. Così il regista spiega la costruzione di questo tempo che va, viene e torna, esattamente ciò che accade durante *La terra*, e in misura ancora maggiore nel successivo *Terra Madre*. Come detto a pagina 24 Olmi mostra con queste parole una sensibilità al tema del tempo che si dimostra in *La terra* tramite i tre poli protagonisti. Ma guardando più attentamente le singole immagini naturalistiche proposte lungo tutto il lavoro è possibile scorgere anche una certa insistenza sul tema dell'acqua: l'acqua da sempre è considerata fonte della vita, e, volendo fare una divagazione in ambito musicale, essa è portatrice di ricordi, e conseguentemente di “memoria”. «Nel ditirambo *Marsia* Melanippide [...] narra che Atena, dopo aver notato che il soffiare nelle due canne degli *auloi* le deturpava il viso [...] gettò lontano da sé lo strumento che essa aveva creato e che fu poi raccolto e suonato con maestria dal frigio Marsia»⁵¹. Atena dopo essersi vista specchiata nelle acque del fiume si accorge del rigonfiamento nelle guance che lo strumento le provoca, e così vi ci getta lo strumento.

«Il motivo tradizionale dell'oggetto scomparso tra i flutti che ricompare in un altro fiume travalica spazi e tempi antichi per divenire *topos* letterario dell'oggetto che dà potere essendo appartenuto a

⁴⁹ J. Dillon, *Ermanno Olmi*, cit., p. 63.

⁵⁰ *Ivi*, p. 3.

⁵¹ Giovanni Comotti, *La musica nella cultura greca e romana*, E.D.T. Edizioni di Torino, Torino 199, p. 73.

chi era potente, e contraddistingue anche i passaggi di mano dello strumento di Orfeo e di quello di Tamiri»⁵².

Anche il mito di Orfeo con la testa mozzata e gettata in acqua che continua a cantare fino alla morte ci porta una certa dimensione “mistica” dell’acqua. È così possibile argomentare riguardo il fatto che attraverso di essa si trasmetta la Memoria. Unendo queste due visioni a proposito del tema dell’acqua (come fonte della vita e supporto per la memoria) è verosimile interpretare questo lavoro di Olmi, *La terra*, come una “staffetta” che porta il Passato verso il Futuro, grazie alla «postazione per la memoria»: essa cattura questo Passato prima che scompaia per sempre. Nello specifico di *La terra* il passato che scompare sembra essere l’uso rispettoso del territorio: è immediato il distacco tra le lavorazioni effettuate da Florian nella sua azienda a conduzione familiare, rispetto allo “sfruttamento” attuato da Ca’ Tron su un’area molto più vasta di territorio. Lo stesso responsabile della Tenuta spiega come sia stata estirpata la metà di terreno provvista di impianto a vigneto per fare spazio alle coltivazioni a seminativo. È evidente che un tale cambiamento di vegetazione su una vasta area ha un decisivo impatto sia sulla flora che sulla fauna del territorio interessato. Ma riguardo questo tema Olmi si soffermerà maggiormente con il successivo lavoro in analisi, *Terra Madre*, con il quale ritornerà a distanza di vent’anni proprio sulle terre di Roncade, dove Ca’ Tron era attiva.

Spostando ora l’analisi sull’argomento “sonoro” si prende il via da un’osservazione di Jeanne Dillon: «A completare la struttura narrativa del film, Olmi aggiunge talvolta, in genere subito dopo i titoli di testa, alcune informazioni che hanno lo scopo di rendere più chiaro il “background” della narrazione. Generalmente queste informazioni sono presentate in forma scritta»⁵³. Tali informazioni sono dette extradiegetiche in quanto è definito extradiegetico «tutto ciò che esula dall’universo visuale e finzionale, pur contribuendo a comporre l’opera filmica»⁵⁴. A differenza di altri film di Olmi in cui queste informazioni compaiono (*L’albero degli zoccoli*, *Il tempo si è fermato*, *Il posto* e molti altri) in *La terra* non vengono presentate informazioni extradiegetiche, né in forma scritta, né in forma orale (al punto che, come si accennava, non vengono nemmeno presentati gli intervistati) ma vengono date delle informazioni finzionali da una *voice over* che accompagna il documentario. Come detto questa voce fuori campo guida lo spettatore attraverso le stagioni leggendo dei brani dalle *Georgiche* di Virgilio: esse non sono quindi informazioni riguardo il luogo o il tempo in cui le immagini sono state registrate, ma fanno da “sfondo a contrasto” per poter meglio interpretare il montaggio filmico.

⁵² Donatella Restani (a cura di), *Musica e mito nella grecia antica*, Il mulino, Bologna, 1995, pp. 28-29.

⁵³ J. Dillon, *Ermanno Olmi*, cit., p. 64-65.

⁵⁴ Enciclopedia Treccani Online.

Un altro spunto interessante nell'ambito del sonoro è la scelta di un personaggio celebre come Brian Eno per quanto riguarda l'accompagnamento musicale, nello specifico viene scelto il brano "Ambient #4, On land". Spiega Emilio Della Chiesa nell'intervista realizzata per questa tesi:

«Dopo essermi laureato mi trovavo a New York a girare un documentario [...], e in quell'occasione abbiamo passato un mesetto con Brian Eno, [...] grazie a questa relazione [...] lo feci conoscere a Ermanno Olmi che rimase colpito dalla poetica di Eno [...]. Anche il titolo del brano risulta quindi in tema con il documentario»⁵⁵.

Ultimo punto di analisi del docu-film *La terra* è il "finale ironico", caratteristica definita sempre da Jeanne Dillon nella sua opera su Olmi. Dillon indica che in quattro dei suoi film (all'epoca: *Il posto*, *I recuperanti*, *I Fidanzati*, *Un certo giorno*) Olmi conclude con un finale in cui «mentre i protagonisti credono di aver raggiunto la meta desiderata, il regista ci fa intendere che si tratta in realtà di una meta soffocante, che non permette ai personaggi di realizzare le loro capacità creative ed intellettuali»⁵⁶. L'ironia sta nel fatto che i protagonisti non si rendono conto appieno di aver in realtà fallito. Scostandosi da questa visione un po' pessimistica del finale "ironico" verso una più benevola di un finale "comico" si nota come *La terra* si chiuda con alcuni momenti riportanti un giovane ragazzo, di circa otto o nove anni, che spiega, con parole sue, come funzionano le cose in una stalla. A rendere il momento "comico" è proprio l'ironia di un piccolo uomo - che raffigura il futuro di quel mondo lavorativo - che si comporta da grande intenditore, usando termini quasi scientifici ma con toni semplici, come i poveri contadini del passato. Ed ecco che per il fatto di averlo ripreso, questo momento si fa «postazione per la memoria», testimone tra Passato e Futuro.

Successivamente la camera torna a mostrare alcune immagini di stampo naturalistico con l'accompagnamento dell'ormai nota *voice over*: curioso notare come, mentre il brano delle *Georgiche* scelto parli di api, vengano inseriti alcuni frame di un vespa intenta nel costruire un nido. La differenza fra i due insetti è oramai conosciuta, ed è risaputo come la vespa sia più aggressiva rispetto alla mite ape. Ecco quindi che l'inserimento di questo insetto, non amichevole con l'essere umano, può diventare ulteriore spunto di riflessione, nonostante Della Chiesa confessi con un sorriso essere una svista.

In chiusura, sulla voce narrante «Per la morte non c'è luogo, ma ogni vita, tutte le vite, si innalzano e si aggiungono alle stelle, prendono posto nelle altezze del cielo.» ritorna il *timelapse* del seme che germoglia, quasi a dare una speranza di vita nuova per il futuro. Si riprendono allora in conclusione di

⁵⁵ Intervista telefonica a Emilio Della Chiesa realizzata da chi scrive in data 26/05/2023

⁵⁶ J. Dillon, *Ermanno Olmi*, cit., p. 64.

paragrafo le parole di Olmi intervistato da Adriano Aprà, a proposito della scelta di realizzare *L'albero degli zoccoli* (1978):

«Nell'impossibilità sentita oggi da molti di programmare il futuro ho provato l'esigenza di interrogare il passato. Il passato non è qualcosa di morto, di classificato per sempre: può essere un utile punto di riferimento per capire il malessere del presente e per programmare il futuro. [...] mi sono confrontato con esso [il passato] alla ricerca di determinati valori del passato che mi sembrano indispensabili per la costruzione di un futuro migliore. [...] Oggi è più che mai sentita l'esigenza di ritornare ad un rapporto vitale con la natura, che è il laboratorio chimico fondamentale che produce la vita. [...] Il progresso tecnologico ci ha dato una grande presunzione: fortunatamente questo mito si sta sfaldando»⁵⁷.

Questo ragionamento di Olmi viene da un'intervista realizzata nel 1978 e la datazione permette di sostenere la tesi secondo cui il regista sia sempre stato attento al "sistema natura". Il discorso infatti ci dimostra come ancora prima di realizzare i due documentari oggetto di analisi in questo scritto, Olmi avesse già in sé un occhio attento al rispetto dell'ambiente e della natura. Questo occhio indagatore sul "sistema natura" è evidente nella maggior parte dei suoi lavori, sbocciando particolarmente in *Genesi. La creazione e il diluvio* (1994), nonostante spesso (soprattutto nei primi cortometraggi) il soggetto dovesse essere il lavoro dell'uomo. Con questo ragionamento Olmi esprime la presenza di un certo sentimento ecologista che prende dal passato per mirare ad un futuro migliore. Tale riflessione dà lo slancio necessario a questo scritto per spostarsi sul successivo lavoro oggetto di analisi: *Terra Madre*.

2.2 Analisi del docu-film Terra Madre

«Quando la natura, con la sua violenza, investe terre e luoghi producendo tragiche morti [...] solo allora, ci ricordiamo, con i piedi per terra o nell'acqua, di temi come la difesa del suolo, dell'ambiente e della natura madre-matrigna»⁵⁸.

Riprendendo dall'accenno scritto in Introduzione, *Terra Madre* viene concluso nel 2009 ma il progetto prende il via a partire dal Forum mondiale Terra madre organizzato da Slow Food nel 2006. Risulta essere il frutto di più di due anni di lavoro⁵⁹, 140 ore di materiale girato (fra riprese inedite degli Slow Food del 2006 e del 2008, materiale di repertorio di proprietà della Global Crop Diversity Trust e recuperi dal girato del precedente *La terra*), viaggi in India, Africa del Nord, isole Svalbard, Norvegia e Italia, nella quale il documentario si sposta dal Forum di Torino, verso i territori di Roncade già visitati

⁵⁷ A. Aprà, *Il cinema di Ermanno Olmi*, Grafiche STEP cooperativa, Parma 1979, p. 14-15.

⁵⁸ A. Bonomi, R. Masiero, *Dalla smart city alla smart land*, Marsilio Editori, Venezia 2015, p. 49.

⁵⁹ dati estratti da M. Morandini, *Ermanno Olmi*, cit., p. 34.

all'epoca di *La terra* e infine nella Valle dell'Adige. Questo enorme lavoro produce un docu-film di "soli" 78 minuti di durata. *Terra Madre* è un documentario che dimostra quanto, come dice Morandini, «Rispetto al documentarista dei lontani anni Edison è ormai evidente in Olmi una svolta di tipo ecologico e ambientalista»⁶⁰. Ma Olmi, come per *La terra*, non è solo. A *Terra Madre* partecipano anche Maurizio Zaccaro (per quanto riguarda la parte realizzata in India), Mario Brenta (a proposito delle riprese al forum di Torino) e Franco Piavoli (per l'episodio finale "L'orto di Flora"). Questo documentario vede come suo promotore principale Carlo Petrini unitamente a Luciana Castellina, con l'appoggio dell'Associazione Slow Food; la produzione è di Gianluca Farinelli (Cineteca di Bologna) e Beppe Caschetto (Itc Movie) con la collaborazione di Rai Cinema e il sostegno del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, e della Direzione Generale per il Cinema. Morandini continua le sue osservazioni in merito al film descrivendo la struttura del lavoro con le seguenti parole:

«Dalle immagini fantascientifiche della sotterranea banca deisemi alle Svalbard si passa nel documentario a quelle georgiche di *L'orto di Flora*; dalle cupe e drammatiche inquadrature di *L'uomo senza desideri* alle cronache didattiche del Forum torinese; aver condensato tutto in 78 minuti è uno dei suoi [di Olmi, N.d.A.] tanti meriti»⁶¹.

L'autore prosegue poi con una carrellata d'informazioni riguardo le scelte musicali, più ampie rispetto a quelle fatte nei confronti di *La terra*, ma che verranno affrontate successivamente in questo scritto. *Terra Madre* nel suo insieme dimostra comunque più attenzione all'estetica di montaggio, accostando e sovrapponendo interventi al Forum con canti popolari, immagini naturalistiche, iniziative esterne all'evento ma correlate, rivelando solo infine il "tocco magico" di Olmi che riporta il tutto ad una dimensione quasi onirica. Ed è per queste ragioni che tale lavoro è difficilmente catalogabile nelle diverse categorie esplicitate nel paragrafo 1.3. Esso si compone di tante e diverse parti, apparentemente scollegate fra loro, con altrettanti e diversi accompagnamenti sonori e inquadrature. Per *Terra Madre* è forse più semplice dire che cosa "non c'è": è infatti verosimile scartare la modalità Partecipativa in quanto questo documentario non prevede una lettura antropologica di precise realtà in cui la troupe abbia vissuto (anche se in una certa quota l'episodio nella cascina di Roncade potrebbe avvicinarvisi, ma mai al livello di Robert J. Flaherty ne *L'uomo di Aran*⁶²); è poi possibile scartare anche la modalità Osservativa essendo presenti in *Terra Madre* diversi titoli esplicativi, interviste e un insistente montaggio alla "Eisenstein": il suo "montaggio delle attrazioni" prevedeva un accostamento d'immagini che dava precedenza alle immagini stesse piuttosto che alla narrazione, e ciò si può

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Ivi*, p. 36.

⁶² film del 1934 realizzato da Robert J. Flaherty dopo aver vissuto un anno nel Mare del Nord, Irlanda.

ritrovare appunto in questo lavoro di Olmi, in cui la narrazione è di fatto frammentata, e lascia molto più spazio all'accostamento di visi, dettagli, stralci d'interviste, argomenti diversi e luoghi diversi.

Ma partendo dal principio il lavoro si apre con una trentina di secondi riquadrati in 4:3 e vignettati (formato che ritornerà per altre "immagini di repertorio"), in cui alcuni ragazzini mostrano i frutti del loro orto scolastico, e subito appare una delle puntuali informazioni extradiegetiche presenti in quest'opera: un titolo ci indica cosa stiamo vedendo e quando ("Orto scolastico, dicembre 2008"). Subito dopo si avverte un cambio di tono: silenziosi paesaggi anneriti fanno da sfondo ad una pacata voce fuori campo (Omero Antonutti) leggente un passo delle *Georgiche* di Virgilio già sentito all'inizio di *La terra*, passo che si chiude sull'inquadratura di una cascina (fig.1, 1a) che sembra tanto essere la stessa che in *La terra* introduce alla prima intervista.

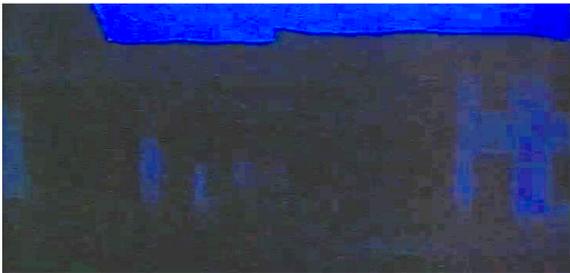


fig.1 (cascina ne *La terra*)



fig.1a (cascina in *Terra Madre*)

E poi di nuovo un cambio, questa volta le immagini caotiche, sia sul piano audio che sul piano video, del Forum si presentano riquadrate 1:1 a sinistra e su sfondo nero, sul quale a destra compaiono in contemporanea i titoli di testa del film. I 78 minuti di lavoro si potrebbero suddividere secondo "capitoli" e "sottocapitoli" che lo stesso Olmi ci indica grazie ai titoli riportanti le informazioni extradiegetiche. Il primo capitolo riguarda il Forum Terra Madre, tema che serpeggia lungo quasi tutto il film ad esclusione dell'episodio finale *L'orto di Flora*. Risulta complesso fare un'analisi formale di questa prima parte del documentario, in quanto, come si accennava, è la forma dello stesso ad essere complessa. Una prima parte del capitolo "Forum Terra Madre", riporta diversi interventi all'evento accostati a rapidi intermezzi mostranti immagini prese da *La terra*, altre immagini di tipo naturalistico e un sottofondo audio di suoni ambientali inerenti al Forum, musiche, e canti popolari. Uno di questi interventi è del Presidente Petrini e per gli spunti di riflessione portati potrebbe essere interpretato come una sorta di "risposta" alle problematiche poste con il precedente lavoro *La terra*. Nell'intervento del Presidente si ritrovano infatti i temi trattati in *La terra*, ma posti secondo un'altra ottica. Se nel primo docu-film si parla con un fare espositivo, tipico di Olmi, di «carenza di acqua, uso smodato di fertilizzanti, la fertilità dei suoli che perde il suo vigore, [...] interi ecosistemi minacciati» queste parole,

pronunciate da Petrini al convegno, spostano l'accento dei toni da "espositivo" a "polemico". «È una follia continuare a chiedere di più alla terra - continua Petrini - [...] questa logica per cui il consumo deve essere caratterizzato dalla velocità, dall'abbondanza e dallo spreco, sta arrivando al suo punto terminale»⁶³. Ed ecco che da qui si apre un "sottocapitolo" dal ritmo più disteso: l'argomento è la Banca dei Semi creata nelle Isole Svalbard, Norvegia. È mostrato il discorso del Presidente della Commissione Europea, Josè Manuel Barroso, all'inaugurazione della Banca, e a ciò fa seguito il canto a cappella di un ragazzo, preso anch'esso dall'evento d'inaugurazione. Su questo canto, il cui titolo è "Sleep my little seedling young" ("Dormi mia piccola giovane piantina" N.d.T.), vengono montate immagini del tunnel che porta alla Banca dei Semi e le immagini *timelapse* del germoglio già visto in *La terra* (fig. 2, 2a).



fig.2 (Seme ne *La terra*)



fig.2a (Seme in *Terra Madre*)

Poi un nuovo stacco di stampo naturalistico: alcune inizialmente poetiche immagini di api si trasformano in triste testimonianza del cambiamento climatico nel momento in cui è palesato che queste api stanno morendo. Subito dopo le immagini di una bimba che al Forum reagisce felice ad una canzone recitante "one world, one planet" ("Un solo mondo, un solo pianeta" N.d.T.). Questo accostamento d'immagini, api in fin di vita/ bimba rallegrata da una canzone sul futuro del pianeta, offre un duplice spunto interpretativo: si vuole forse mostrare come la morte delle api, uno degli insetti più fondamentali per la vita sulla terra, porti inevitabilmente una visione pessimistica sul futuro, rappresentato dalla bimba? O si intende mostrare una via, una speranza? Nonostante la morte delle api c'è la speranza che la nuova vita, le nuove generazioni, possano ancora fare in tempo a rimediare? Conoscendo il già citato pensiero di Olmi riguardo una nuova vita che viene al mondo (p. 25) è plausibile tendere più per la seconda ipotesi. Seguono poi una serie d'interviste e inquadrature soggettive sui partecipanti al Forum e il successivo "sottocapitolo" inerente ad esso si focalizza sulla necessità di preservare i semi per la coltivazione di cereali e foraggio: qui interviene Vandana Shiva,

⁶³ *Terra Madre*, min. 11'30" ca.

allora Presidente della Commissione Internazionale sul futuro dell'alimentazione e dell'agricoltura, dando il via allo slot di lavoro realizzato da Maurizio Zaccaro, insieme a Fabio Olmi, in India.

Si giunge in conseguenza ad uno dei due capitoli più vicini al tema di questa tesi: "Roncade, Nord-Est d'Italia", così viene presentato dal titolo in sovrimpressione. Ma oltre al titolo è la voce di Omero Antonutti (visto nel 1994 in *Genesi. La creazione e il diluvio* nei panni di Noè, vecchio narratore) ad accompagnare lo spettatore nel decifrare le immagini che scorrono a video.

Mario Brenta rivela in merito ai luoghi: «Per me i luoghi sono fondamentali, arriverei a dire che sono, più delle persone, i motivi ispiratori primi delle mie storie. [...] Il percorso drammatico [...] nasce e si sviluppa sempre a partire da quello che i luoghi, visti come parte inglobante gli eventi, riescono a evocare»⁶⁴. E forse è proprio così che è accaduto per Ermanno Olmi, che prende ispirazione per questo episodio dal libro *Un uomo senza desideri*⁶⁵ libro che si divide fra prosa e immagine, in cui è narrata la vita di un uomo che ha vissuto in modo *bio* - come diremmo oggi - già più di 50 anni fa.

«Il suo rapporto con la terra è diventato con il passare degli anni un colloquio, una forma di spiritualità. È un uomo povero eppure ricco, perché ha saputo trarre dal poco il molto, il tutto per vivere in salute e dignità. [...] Un amore non corrisposto distrusse la sua fiducia nel prossimo, facendogli detestare la vita condotta normalmente fino a 35 anni»⁶⁶.

Dunque ecco apparire una modesta cascina ora abbandonata, con all'interno ancora il mobilio, nel "barco"⁶⁷ ancora la legna, mentre all'esterno l'edera si è appropriata dei tronchi d'albero e l'erba è cresciuta a suo piacimento. La *voice over* guida la vista leggendo dei brani dal libro ispiratore e trasportando lo spettatore dal caotico Forum di Torino alla pace solitaria di quella cascina.

«Si è separato dalla tracotanza antica e moderna della competitività [...]. Ha disossato la vita del proprio peccato originale. Egli è l'uomo senza desideri. Nessuno ama la terra così potentemente, si mescola con tale forza nel suo mistero, ne assapora il grembo. Egli è assimilato agli alberi, ai viottoli, all'orto fecondo, alle mura, all'ammasso di fichi a ridosso della casa, alla terra»⁶⁸.

Come dice Giorgio Tabanelli: «Nel cinema di Olmi la natura non è soltanto un elemento funzionale [...] a collocare la vicenda [...] ma è uno di quei termini essenziali che definisce la qualità di una dimensione umana nella quale i personaggi vivono e di cui il loro comportamento non è che una

⁶⁴ E. Allegretti - G. Giraud (a cura di), *Ermanno Olmi. L'esperienza di Ipotesi Cinema*, cit., p. 80.

⁶⁵ Ignazio Roiter, Fulvio Roiter, Grafiche SIZ, Verona, 2005.

⁶⁶ *Ivi*, pp. 25-26.

⁶⁷ Termine dal dialetto veneto che indica il capanno degli attrezzi e il magazzino delle varie produzioni agricole.

⁶⁸ I. Roiter, F. Roiter, *Un uomo senza desideri*, cit., p. 29.

manifestazione esteriore»⁶⁹; e ancora, qualche pagina prima: «l’inserimento della figura umana nel documentario è importante sia come tentativo di uscire dagli schemi consueti del documentario tecnico [...] sia per la ricerca di chi tende a cogliere [...] il reale apporto di chi vi partecipa e contribuisce con le proprie forze»⁷⁰. E allora ecco che poco dopo le inquadrature che permettono l’ambientazione allo spettatore nel nuovo contesto, compaiono Petrini, Shiva e altri “uomini di scienza”, come li definisce la *voice over*. Essi vengono presentati tramite titoli in sovrimpressione man mano che prendono la parola in questa sorta di simposio sul consumo agricolo del terreno, in rapporto al diffuso spreco del cibo a livello mondiale: Angelo Luigi Vescovi (biologo ricercatore), Aldo Schiavone (scienze umane), Pier Paolo Poggio (storico), Ampelio Bucci (agricoltore), Marco Rizzone (economista), e poi Shiva e Petrini. Questi studiosi risultano concordi a proposito del fatto che non sia più possibile lo sfruttamento che è in atto da anni sul suolo agricolo. Nelle loro argomentazioni viene fatto presente che sarebbe auspicabile poter seguire la via che quell’uomo, l’abitante di quella cascina, ha perseguito per gran parte della sua vita e Vandana Shiva si spinge ad asserire che quella via è perseguibile già oggi (addì 2008). Ma l’economista Rizzone replica sostenendo che: «L’efficienza è un problema globale in termini di produttività. Se non c’è sufficiente produzione, non si può sostenere questo metodo»⁷¹. Ascoltata la replica Shiva propone tre principi secondo cui sarebbe auspicabile vivere in futuro: limitare i propri bisogni (alimentari e non) affinché il futuro sia preservato, puntare a ricevere una maggiore gratificazione dal fatto di aver consumato meno, non interferire con il lavoro della natura. In merito a questo tema Gilles Clément dice: «Le attuali pratiche di sfruttamento del pianeta obbediscono in buona parte alle logiche di un’economia di mercato sviluppata secondo il modello liberale, con obiettivi di profitto immediato»⁷². Questa argomentazione permette di dimostrare come ci siano delle aree territoriali che hanno subito delle forti modifiche in conseguenza alle leggi di mercato, e successivamente Clément spiega come possa capitare che queste aree diventino poi ciò che lui chiama appunto Terzo Paesaggio: «La rappresentazione del Terzo Paesaggio dipende dalla possibilità di stabilirne i limiti geografici. I limiti diventano visibili alle frontiere tra i residui e i territori sottoposti a sfruttamento»⁷³. Con ciò Clément intende dire che, nel momento in cui si evincono i limiti tra due aree, allora è identificabile il Terzo Paesaggio. E i limiti si formano col formarsi della differenza fra le due

⁶⁹ G. Tabanelli, *Ermanno Olmi. Nascita del documentario poetico*, Bulzoni Editore, 1987, p. 33.

⁷⁰ *Ivi*, p. 29.

⁷¹ *Terra Madre*, min. 42’06”.

⁷² Gilles Clément, *Manifeste du Tiers paysage*, Sens&Tonka, Paris, 2014 - tr. it. *Manifesto del Terzo paesaggio*, Quodlibet, 2014, p. 35.

⁷³ *Ivi*, p. 47.

aree, le “frontiere” di cui parla sono infatti i confini tra un terreno che lui definisce “residuo” e che è possibile interpretare come “abbandonato”, e i terreni invece ancora adoperati, “sfruttati”.

Si pensi allora a questo “capitolo” del film in cui viene messo in evidenza il modo di vivere di un uomo solitario, accanto al parente che al contrario lavora la terra in modo invadente e presuntuoso. Fra di essi sussiste un confine - una frontiera - che, con la scomparsa dell’agricoltore solitario, è andato infittendosi e di conseguenza delineandosi sempre più. Da una parte la terra che continua ad essere lavorata dalle macchine e dall’altra la natura pronta a riprendersi il suo terreno, come già ha fatto una volta che l’uomo è scomparso. Ed è tramite questo confine che si rivela quel Terzo Paesaggio di Clément, in quella natura amorevolmente curata in solitaria, sopravvissuta alle pratiche meccaniche dell’uomo. È interessante portare a questo proposito delle affermazioni di Aldo Bonomi: «In Italia ci sono 24 parchi nazionali, 26 aree marine protette e 140 parchi regionali che si presentano come “l’altro modo di pensare l’ambiente”» e di contro:

«Così, capannone per capannone ci siamo mangiati un bel po’ di suolo e di terra. [...] Inseguendo i capannoni [...] appare allora una cultura da ambientalismo molecolare che prolifera ai margini dei distretti e delle piattaforme produttive con decine e decine di parchi regionali in conflitto con la dimensione di consumo di suolo»⁷⁴.

Puntando il cannocchiale verso il futuro è a questo punto interessante notare, con le dovute cautele, come proprio nelle zone di Ca’ Tron sussista oggi un campus universitario ben conosciuto a livello internazionale, H-Farm, che oltre a formare giovani ragazzi in diverse discipline (tra cui il videomaking) si è impegnato nel recupero di alcuni casolari agricoli abbandonati, con lo scopo di inglobarli proprio nel campus. Ed è in merito al futuro delle zone indagate da Olmi in questi due docu-film che si trovano di una certa ironia le sue seguenti affermazioni:

«Osservando il bosco e i suoi misteri apprendo molto di più che passeggiando su internet. [...] Roba da vecchi? Può darsi, ma la differenza tra un capriolo vero e un capriolo visto dentro uno schermo è incalcolabile. Ha ragione Leopardi: l’anno più bello è sempre quello futuro, ma solo avendo vissuto il passato è possibile scegliere le speranze giuste»⁷⁵.

Il campus di H-Farm con i suoi 51 ettari di terreno di cui 27 dedicati al verde con parchi e zone boschive⁷⁶ aiuta, in questa sede, a chiudere il cerchio riguardo le zone di Roncade che hanno tanto interessato Olmi per questi due docu-film analizzati. Si è partiti da una situazione descritta a fine anni

⁷⁴ A. Bonomi, R. Masiero, *Dalla smart city alla smart land*, cit., p. 49-50.

⁷⁵ E. Allegretti - G. Giraud (a cura di), *Ermanno Olmi. L’esperienza di Ipotesi Cinema*, cit., p. 210.

⁷⁶ Sito web H-Farm.

Ottanta tramite *La terra* in cui era evidente che la strada era quella dello sfruttamento agricolo del terreno; si è passati per una narrazione in *Terra Madre* del primo decennio del 2000 in cui, negli stessi luoghi ma a distanza di vent'anni, viene auspicato di tornare alle origini per non perdere ciò che di buono il terreno ha; e si vuole accostare la porta, non chiuderla, di questo discorso evidenziando come ci siano situazioni totalmente votate al futuro - il campus universitario di H-Farm - che si impegnano in un certo modo a conservare il passato. Si vuole quindi innocentemente pensare che anche questo ragionamento possa rientrare nel concetto olmiano di «postazione per la memoria».

Muovendo ora da questa analisi contenutistica verso l'analisi formale del documentario *Terra Madre*, ma rimanendo nel tema del “tempo”, come detto già per *La terra*, anche in *Terra Madre* Olmi fa uso di un tempo spezzettato.

«Pochi dei suoi critici [...] hanno analizzato come merita la discontinuità della linea narrativa. [...] Olmi [...] recepisce la sovversione del montaggio discontinuo, inaugurato dalla Nouvelle Vague, e lo adatta alla propria poetica. [...] Pochi altri hanno coltivato il tempo “a fisarmonica” quanto lui»⁷⁷.

Questa citazione si riferisce al film *I fidanzati*, in cui Olmi fa un uso molto particolare del tempo, rompendo il racconto in piccoli frammenti - sia di luogo che di tempo - quasi scollegandoli l'uno dall'altro, scelta che restituisce probabilmente la distanza - sia fisica che psicologica - fra i due protagonisti e la loro incapacità di venirsi incontro. Come accennato questa osservazione vale per entrambi i docu-film, forse *La terra* risulta essere ancora più spezzettato dalle tante interviste a diverse persone, mentre *Terra Madre*, con un'impostazione più simile ad un documentario comunemente inteso, abitua già lo spettatore a non aspettarsi un racconto di tipo cronologico facendo in modo che il tutto risulti più unitario, nonostante la presenza variegata d'interventi e argomenti.

Fa da ponte, fra il capitolo *Un uomo senza desideri* e il capitolo finale del documentario, un intermezzo che riporta lo spettatore al Forum del 2008. Lo studente quindicenne Sam Levin racconta l'esperienza attuata con un gruppo di ragazzi della sua scuola in Massachusetts, il “Progetto Germoglio”. Levin spiega come esso abbia portato alla realizzazione di un orto grazie al quale è stato possibile fornire verdura fresca alla mensa della scuola, ma il progetto non si è fermato lì in quanto altre scuole delle contee vicine hanno chiesto d'intraprendere lo stesso progetto, e poi nel Maine e successivamente in California, fino a raggiungere il Senegal.

Ecco quindi raggiunto l'ultimo, e il più “olmiano” capitolo del documentario, nonostante la direzione di Franco Piavoli: *L'orto di Flora*. In questo episodio ritornano tutti i temi di Olmi visti fino

⁷⁷ M. Morandini, *Ermanno Olmi*, cit., p. 7.

ad ora: la centralità dell'uomo, il lavoro come sacrificio e/ o dedizione, la natura e l'acqua, il silenzio. Lo stacco da tutto ciò che *Terra Madre* ha mostrato fino a questo punto è subito evidente: innanzitutto appare il titolo che contestualizza “Valle dell'Adige, Nord Est d'Italia”, mentre successivamente i personaggi - uno principale - non vengono presentati (a differenza dei capitoli precedenti), inoltre essi non parlano, e la natura con i suoi suoni e rumori si fa preponderante, interrotta sporadicamente dal frastuono di un aereo. Per la figura del protagonista, un piccolo agricoltore, è stato scelto Primo Gaburri il quale aveva già lavorato con Piavoli in *Al primo soffio di vento* (2002). In questo episodio molte sono le inquadrature di dettaglio, e a proposito di ciò torna utile la spiegazione di Toni De Gregorio riguardo una discussione avvenuta nella realtà di Ipotesi Cinema:

«Si trattava di un soggetto molto semplice: una vecchia che va a raccogliere l'acqua ad una fontana che si trova sopra una collina. [...] Se si vuole aggiungere qualche altro significato si può lavorare su un diverso montaggio [...] Si fa tutto per dettagli. Ma se vuoi ancora qualcosa di più devi darmi la faccia della donna: [...] la riprendi mentre si avvicina alla fontana, mette giù il secchio e apre il rubinetto; stai con la camera sull'acqua che sta uscendo, un attimo, poi torni su e vai sul primo piano [...] mentre senti fuori campo l'acqua che scende, e vedi questo volto che guarda lontano [...] e in questo volto ci trovi il significato di quell'attesa, il significato di una vita»⁷⁸.

Si spiega quindi l'insistenza di questo “film nel film”⁷⁹ sulle mani e sul viso di quest'uomo che lavora la terra a pelle nuda, esattamente come facevano i due “coniugi” in *Fazzoletti di terra* (1963) di Giuseppe Taffarel. Anche in quel caso i due protagonisti erano “gente comune” scelta per interpretare la propria persona, ma (e qui il motivo della parola “coniugi” virgolettata) come si può notare dalla foto del matrimonio in cui i due sono già in età avanzata, essi non erano sposati nella vita reale e nemmeno si conoscevano: ecco quindi due contadini scelti per interpretare due contadini. Probabilmente l'essenza del Realismo. E così come in *Fazzoletti di terra* anche in questo episodio inserito in *Terra Madre* la natura è protagonista, ma a differenza del film girato in Valstagna (zona prealpina del Vicentino) in cui la natura sembra essere avversa al lasciarsi coltivare, l'episodio *L'orto di Flora* mostra un terreno fertile e collaborativo. Una natura come si accennava ricca di suoni e rumori, ma il più costante - quasi perpetuo - è il suono dell'acqua. Forse per riportare sullo schermo la sensazione del vivere accanto ad un fiume come accade ai protagonisti? Forse a rimarcare quel senso di “trasmissione della memoria” dal protagonista alla bimba, simboli di Passato e Futuro? Ma l'acqua spesso aiuta anche a notare come tutto il resto sia silenzioso: in estate, in piena campagna, quando un pozzo a getto continuo viene chiuso, è immediato lo straniamento dato dal silenzio che cala. Straniamento perché un

⁷⁸ E. Allegretti - G. Giraud (a cura di), *Ermanno Olmi. L'esperienza di Ipotesi Cinema*, cit., p. 129.

⁷⁹ Mario Brenta, intervista inedita realizzata telefonicamente dallo scrivente in data 18/05/2023.

orecchio abituato al rumore più difficilmente si riadatta al silenzio. Ed è proprio il tema del silenzio, abbondantemente usato nell'episodio *L'orto di Flora*, che si vuole ora analizzare, tramite una affermazione di Giuseppe Cereda riferita ad Olmi: «Di certo preferisce esprimersi in immagini piuttosto che con la parola. Cosa visibile d'altronde anche nei suoi film dove la parola ha spesso un ruolo molto marginale ed è utilizzata solo quando abbia senso e sia essenziale»⁸⁰. Ed è con il silenzio che viene affrontato l'episodio in questione, dove alcune parole, vengono pronunciate prima dal protagonista per rivolgersi alla capra, più tardi dal personaggio femminile come richiamo all'uomo nell'orto, e infine dalla bimba che ancora non sa parlare a cui il protagonista rivolge, poi l'unica frase di senso compiuto di tutto l'episodio. Si intende estrapolare dalla riflessione già citata⁸¹ di Brenta sull'avvento del sonoro, un ulteriore senso inerente all'uso della parola: «Più che cinema sonoro, ha preferito diventare cinema della parola. La parola fa parte del sonoro ma non è il sonoro. [...] Spesso non è il contenuto della comunicazione [...] che conta, quello che conta è più il “come” avviene la comunicazione di questo contenuto»⁸². Brenta esemplifica poi come sia possibile capire i sentimenti e le emozioni di chi parla senza che vengano detti in maniera esplicita. Allora si pensi al momento ne *L'orto di Flora* in cui l'uomo, preso dal suo lavoro, viene distratto dal frastuono di un aereo che sorvola la valle, ma non dalla voce che pare chiamarlo. Si pensi all'immagine stretta sulle sue mani che smuovono il terriccio a coprire i semi appena depositati, senza fermarsi all'udire della voce, e poi al suo viso che scruta il cielo fra le inquadrature del velivolo che scorre lontano. Una scelta che lascia pensare alla necessità di soffermarsi sui significati della gestualità piuttosto che esplicitarli tramite l'uso della parola. Poco più avanti il sonoro fa scorrere un altro velivolo sulla valle ma questa volta non viene mostrato, e sul finire del frastuono, dopo aver visto una serie d'immagini di stampo naturalistico, ecco l'uomo che con fatica è ancora al lavoro, questa volta nemmeno l'aereo ha potuto distrarlo. «Se il discorso non è nelle cose, viene però dalla nostra percezione delle cose»⁸³ ci dice ancora Brenta. E ciò risulta utile in questa sede per spostare il discorso verso il carattere di “finale ironico” già analizzato in *La terra*. Un lavoro come *Terra Madre* tutto teso ad esplicitare una serie di importanti e gravi problemi a livello mondiale, trova il tempo di lasciare “percepire”, per riprendere Brenta, una speranza verso il futuro. E ciò accade grazie alle immagini di questa bimba (Flora, nipote di Piavoli) alla scoperta dell'orto in piena produzione: la si vede toccare i frutti, assaggiarli, giocare a nascondino tra le foglie. Ed improvvisamente un inaspettato momento di convivialità: dopo venti minuti di solitudine l'uomo

⁸⁰ E. Allegretti - G. Giraud (a cura di), *Ermanno Olmi. L'esperienza di Ipotesi Cinema*, cit., p. 169.

⁸¹ cfr. p.13-14.

⁸² E. Allegretti - G. Giraud (a cura di), *Ermanno Olmi. L'esperienza di Ipotesi Cinema*, cit., p. 82.

⁸³ *Ibidem*.

protagonista si gode i frutti del suo lavoro fra i giochi felici di una manciata di bambini di bianco vestiti, quasi a simboleggiare la purezza di una speranza che non muore mai, senso sostenuto dalle successive immagini dell'uomo che meticolosamente salva e ripone i semi delle sue coltivazioni per l'anno avvenire. Si conclude in questo modo tutto il docu-film, iniziato con dei ragazzi che mostrano i frutti del loro orto e, quasi a chiudere un cerchio, concluso con dei ragazzi che giocano godendosi i frutti di un altro orto.

Un breve inciso va fatto riguardo l'uso del sonoro in *Terra Madre*. Come anticipato ad inizio paragrafo esso viene molto più curato in questo lavoro: si trovano molti rumori ambientali inerenti al Forum Terra Madre, esibizioni musicali a carattere folkloristico prodotte dai partecipanti al Forum (musiche tradizionali sarde ad esempio), e poi musica classica con Johann Sebastian Bach, musica "pop" contemporanea con "Maggio di questua" del Gruppo Emiliano o ancora la canzone di chiusura "Un albero di 30 piani" di Celentano, e infine suoni ambientali della natura. Ma la cosa più interessante è come tutto questo insieme di sonorità sia spesso, durante il film, montato in sovrapposizione. Per quasi tutto il capitolo dedicato al Forum sussistono sia i rumori d'ambiente che le musiche popolari o pop scelte, a tratti anche la musica classica subentra. Mentre giunti all'episodio finale tutto ciò scompare, e l'uomo rimane solo con la natura (e gli aerei).

Si intende quindi concludere questo paragrafo riportando l'attenzione sulla citazione posta in apertura. Bonomi ricorda come è solo in seguito a catastrofi che smuovono mari e monti che ci si rende conto che alcuni problemi vanno risolti. Si vuole allora fare un parallelo con la struttura inizialmente caotica di *Terra Madre*, per la parte inerente al Forum, e successivamente pacata degli episodi *Un uomo senza desideri* e *L'orto di Flora*. Con ciò si intende interpretare l'intera struttura del film come esemplificazione di un forte evento iniziale (il Forum) che punta a scuotere gli animi umani, e le successive conseguenze di questo evento, il cosiddetto "silenzio dopo la tempesta".

2.3 Rapporto tra i docu-film *La terra* e *Terra Madre*

Dopo aver affrontato con una certa attenzione le analisi dei due documentari oggetto di tesi, si intende in questo ultimo paragrafo ricercare le diverse peculiarità in comune o meno già dislocate lungo i precedenti paragrafi. Si vuole allora impostare il discorso a partire dall'osservazione delle affinità tra i due lavori, a partire da una premessa: dalle diverse interviste inedite a Brenta, Della Chiesa e Bisatti, è ufficialmente riportato che molto del lavoro fatto per *La terra* in fase di ripresa sia poi stato scartato per tale documentario, ma successivamente recuperato nel montaggio finale di *Terra Madre*.

Il primo punto d'incontro risulta essere sul livello formale: come detto nei rispettivi paragrafi in entrambi i docu-film è possibile notare fin da subito un montaggio "spezzettato", che, ad una visione più ampia sulla filmografia di Olmi, si rivela essere una sua caratteristica peculiare. Come accennato a p. 36 è ne *I fidanzati* (1963) che si evince maggiormente questo uso "olmiano" del tempo.

«La trama sembra semplice e lineare, ma Olmi la frantuma continuamente con l'inserimento di flashback, di flashforwards, di immagini mentali e di brani di colonna sonore divergente dalle immagini. Lo spezzettamento della struttura narrativa tradizionale sta a significare, a livello formale, l'alienazione nella vita affettiva (amore, parenti, amici) e nella vita lavorativa (sia a Milano che in Sicilia)»⁸⁴.

Nel film infatti più volte una scena viene interrotta da qualcos'altro: un ricordo di uno dei due protagonisti, oppure una scena immaginata degli stessi, o ancora uno sguardo avanti nella storia. È poi Adriano Aprà ad esplicitare meglio questo sistema:

«L'intervento del passato sul presente non interviene a colmare una lacuna narrativa o a spiegare una ragione psicologica dei fatti; il passato cioè non vale sempre come passato, può diventare di colpo anche presente. Tutto dipende dalla prospettiva con cui quel passato è rivissuto»⁸⁵.

Questa spiegazione permette di ribadire quanto fosse parte di Olmi un sentimento di «postazione per la memoria», già presente in lui vent'anni prima di avviare l'esperienza di Ipotesi Cinema.

Altro punto d'incontro, nuovamente sul piano compositivo, è l'uso, in *Terra Madre*, d'immagini già utilizzate in *La terra*. Non solo il *timelapse* del seme tanto nominato nei rispettivi paragrafi ma anche la cascina, il contadino che semina a mano, parte delle immagini di carattere naturalistico.

Spostandosi poi sul piano audio è necessario soffermarsi sulla scelta della *voice over*, ma non per la voce in sé quanto piuttosto per ciò che essa legge. Punto in comune fra i due documentari è l'uso delle *Georgiche* di Virgilio, ed è ora possibile approfondire questo tema. Il termine "georgiche", come indica il Vocabolario Treccani Online, intende uno scritto che si riferisce «alla vita nei campi o alla coltivazione della terra». Ecco allora che la scelta del testo virgiliano non risulta così casuale. Alla domanda «In entrambi i lavori [*La terra*, *Terra Madre* N.d.A.] viene fatto uso di una voce fuori campo leggente dei brani tratti dalle *Georgiche* di Virgilio, può dirci il perché della scelta di riprendere gli stessi tratti in entrambi i lavori?» posta a Mario Brenta nell'intervista inedita, il regista risponde:

⁸⁴ J. Dillon, *Ermanno Olmi*, cit., p. 30.

⁸⁵ A. Aprà, (a cura di), *Il cinema di Ermanno Olmi*, cit., p. 42.

«Per lo stesso motivo per cui in altri suoi lavori - *Artigiani veneti*, *Lungo il fiume* - Olmi ricorre come commento a testi biblici, testi poetici. Questo crea, proprio nell'intento di invocare un ritorno alle origini, all'armonia tra uomo e natura, una contrapposizione tra prosa e poesia, tra scienza ed arte. In quanto, proprio arte e poesia permettono alla conoscenza di spingersi oltre l'aspetto descrittivo della scienza per andare all'essenza delle cose, all'invisibile che sta oltre le cose, cioè al mistero. Mistero che non va svelato, ma soltanto rivelato».

Ecco quindi che si spiega l'uso da parte di Olmi di questi brani di opere antiche, con il probabile intento d'immergere lo spettatore in un certo "sentimento del ricordo" che lo aiuti a metabolizzare ciò che le immagini mostrano, e come dice Brenta nell'intervista inedita, con l'idea di andare «in contrasto con quelli che sono generalmente i commenti dei documentari». Nello stesso spettro di spiegazione possono quindi rientrare anche gli usi che Olmi fa di musiche classiche di autori come Mozart o Bach. A questa osservazione Brenta fa seguito notando come "gli antichi" «con gli strumenti che avevano riuscivano a dire cose scientificamente corrette». Rimanendo ancora sul piano dell'audio una differenza fra *La terra* e *Terra Madre* riguarda la *voice over* nel momento in cui, nel secondo, essa ad un tratto abbandona le *Georgiche* di Virgilio per appoggiarsi a qualcosa di più recente e contemporaneo. La scelta ricade infatti sul libro *Un uomo senza desideri* di Ignazio e Fulvio Roiter, edito nel 2005 e quindi solo un anno prima dell'inizio dei lavori per la realizzazione di *Terra Madre*.

Tornando alle congruenze fra *La terra* e *Terra Madre* è necessario spostare ora l'attenzione sul piano delle tematiche. È infatti ovvio quanto esse siano attinenti nei due lavori, ma all'epoca della realizzazione de *La terra* non era altrettanto ovvia l'ottica ambientalista e naturalistica di Olmi. Come detto più volte lungo lo scritto era palese fin dai suoi primi lavori una sua attenzione nei confronti della natura, ma essa sembrava prettamente estetica, più che "tematica". Si è anche parlato in questo scritto di come la Natura nei primi film di Olmi fosse molto presente, e di come essa non fosse solo uno "sfondo" ma che partecipasse attivamente alle narrazioni. Ed infatti, scrivendo "prettamente estetica" non si vuole intendere un uso della Natura solo in funzione artistica, ma vi si vuole includere anche la funzione narrativa e il gusto estetico. Si vuole con ciò differenziare l'uso delle immagini naturalistiche in *La terra* e nel successivo *Terra Madre* in quanto in essi, rispetto ai primi lavori di Olmi, è possibile cogliere una maggiore cognizione di causa nell'impiego di tali immagini. Certo è possibile che tale percezione riguardo il "significato" delle immagini usate venga dato dal contesto dei film, che puntano ad instillare nello spettatore una serie di spunti di riflessione riguardo l'ambiente, ma è altrettanto possibile che questo uso delle immagini sia volontario da parte del regista, proprio per raggiungere lo scopo di far riflettere chi guarda.

Altro fattore di comunanza fra i due lavori è la partecipazione di diversi membri della “prima” Ipotesi Cinema (Toni De Gregorio, Maurizio Zaccaro, Mario Brenta). Olmi si porta appresso in *Terra Madre* un importante filo legato molti anni prima nelle montagne di Bassano, che gli ha permesso con questo lavoro di esprimere al meglio i temi e gli interessi che in vent’anni (da *La terra* fino a *Terra Madre*) aveva disseminato in tutti i suoi lavori. Come spiega Mario Brenta nell’intervista inedita:

«in entrambi [*La terra e Terra Madre*, N.d.A.] si ritrova la stessa tematica, quella di un ritorno ai metodi tradizionali di coltivazione per un riaccostarsi alla natura, preservare l’ambiente dall’inquinamento, dall’avvelenamento dei prodotti chimici: concimi, antiparassitari, diserbanti, ecc. Ritornare alle origini, alla naturale armonia del mondo».

Un ultimo punto in comune rilevato fra *La terra* e *Terra Madre* riguarda la tematica delle api e degli insetti. Al minuto 43’05” di *La terra* uno degli agricoltori inquadrabili nella “zolla arcaica” riporta come non abbiano problemi nella gestione degli insetti:

«Forse la nostra zona qua è un po’ più sana perché siamo circondati dal bosco, ci sono più uccelli o più insetti che si controllano fra di loro. Non usiamo insetticidi. [...] Ci sarà una distruzione di una parte del prodotto perché gli insetti devono mangiare anche loro, ma l’importante è non mangiare 10 kg di roba avvelenata e mangiare 5 di sana».

È Florian successivamente a spiegare come le siepi fra le diverse coltivazioni e i diversi appezzamenti abbiano un’importanza cruciale per la vita dei volatili che servono per dare il giusto equilibrio agli insetti detti “nocivi”: «una volta si ricoveravano nelle siepi, adesso non trovando le siepi si riversano tutti nel raccolto e quindi il raccolto viene danneggiato.».

Per quanto riguarda le api esse vengono velocemente interessate in avviamento di conclusione tramite il brano preso dalle *Georgiche* di Virgilio, il quale recita:

«Meravigliosi spettacoli fatti di piccole cose si offrono al nostro sguardo. C’è un comportamento fra le api che davvero stupisce, e osservando questi segni alcuni hanno detto che in queste laboriose creature c’è una parte della mente divina, un respiro del cosmo. Perché un Dio penetra in ogni cosa: nelle terre, negli spazi del mare, nel cielo profondo»⁸⁶.

In *Terra Madre*, al minuto 18’ circa, fra le immagini delle api morenti e quella della bimba felice al Forum, viene letto e poi mostrato un pensiero con la voce di un bambino: «Niente api, niente ciliegie.

⁸⁶ *La terra*, min. 1h 10’ 33”.

Niente frutta, niente uomo. Niente ciliegie, niente bambini». Questo tema delle api, messo in rapporto con il montaggio, suscita la duplice interpretazione, già descritta nel relativo paragrafo⁸⁷: una pessimistica visione riguardo il futuro del pianeta oppure una speranza nonostante tutto.

Passando allora alle differenze tra i due docu-film è bene fare un breve cenno di contestualizzazione in merito a *Terra Madre*. Come detto questo documentario viene realizzato a cavallo tra i due Forum di Slow Food del 2006 e del 2008. La differenza sostanziale che passa fra *La terra* e *Terra Madre* è la coscienza della società in merito ai temi trattati. Come esposto nella digressione storica in paragrafo 1.3, alla fine degli anni Ottanta si era appena coscienti del “problema ecologico”, e proprio in quel periodo venivano emanati i primi provvedimenti ad esempio in materia di riciclo e riuso dei rifiuti. Come si può evincere da *La terra* allora era sentimento diffuso che gli accorgimenti che l’uomo dovrebbe avere nei confronti dell’uso e dell’inquinamento del suolo fossero solo “fantasticherie” irripetibili nelle grandi aziende. Spostandosi invece al 2009 di *Terra Madre* è certamente differente la percezione che le diverse realtà sociali a livello mondiale hanno a questo punto nei confronti di tali tematiche: un certo sentimento ecologico si è diffuso e lo dimostra la numerosa partecipazione proprio ai due presidi di Slow Food, ma le problematiche rimangono perché nei vent’anni che separano *La terra* e *Terra Madre* la popolazione mondiale è aumentata e con essa l’inquinamento di ogni sorta. Una differenza sostanziale fra i due film è allora proprio il sentimento con cui i partecipanti e gli spettatori affrontano i temi trattati in essi.

E’ poi necessario soffermarsi nuovamente sul montaggio detto “spezzettato” di entrambi i docu-film. Superficialmente questo può apparire un punto in comune, ma con una maggiore analisi è possibile cogliere come in realtà i due film presentino una strutturazione molto diversa per quanto riguarda la loro interezza. *La terra* risulta essere un unico filone continuo da cui muovono le diverse interviste, con tre poli principali, degli stacchi con immagini naturalistiche che potrebbero indicare il passare delle stagioni, anche se non sono esplicitamente suddivise e una chiusura poetica. Anche in *Terra Madre* sono presenti interviste e stacchi con immagini di stampo naturalistico ma in questo lavoro la presenza del Forum diventa, a livello strutturale, come una “cornice” che unisce le diverse parti, o i diversi capitoli, del documentario. Esso infatti, il Forum, ritorna più volte nel corso dell’opera: tra un’intervista e l’altra, entro gli “episodi” in India e a Roncade, fino a però scomparire completamente con l’avvio del finale *Orto di Flora*.

⁸⁷ cfr. p. 32.

Un'ulteriore differenza si può cogliere nella realizzazione delle riprese. In *La terra* sono presenti molte più interviste “dirette”: l'intero documentario si basa e riempie con queste interviste che dicono tutto quanto era necessario dire. In *Terra Madre* invece il tutto è percepibile più come un “occhio esterno” che mostra gli avvenimenti, un occhio che anch'esso guarda per poi raccontare. Le interviste sono brevi e a molte e diverse persone, gli interventi al Forum sono visti “da lontano” e presentano discorsi preparati precedentemente di cui se ne vede solo un estratto, le immagini entro il capitolo dell'India sono anch'esse ciò che ci si aspetterebbe da un documentario "classico" anche se prive di voce narrante, e infine a proposito del momento di raccoglimento nella cascina di Roncade sembra quasi che la telecamera “spii” gli studiosi per coglierli di nascosto nelle loro riflessioni.

Volendo a questo punto concludere il paragrafo con un occhio più recente rispetto al *Terra Madre* del 2009, Mario Brenta cita nell'intervista inedita il cortometraggio realizzato da Olmi in occasione dell'inaugurazione dell'Expo Milano 2015 “Nutrire il pianeta, energia per la vita”, e intitolato *Il pianeta che ci ospita*. Prodotto da Movie People, in co-regia con Giacomo Gatti e con la fotografia del figlio Fabio. Essi per tre anni lavorano su e giù per l'Italia alla ricerca d'immagini che potessero riportare al meglio il tema della sostenibilità ambientale e del rapporto dell'essere umano con il cibo, il tutto in soli 11 minuti di prodotto.

Conclusioni

Si vuole coronare questo scritto con una riflessione riguardo quanto riporta Aldo Bonomi nel suo *Dalla smart city alla smart land*, scritto insieme a Roberto Masiero. Bonomi restituisce due modi di vedere il territorio emersi da alcuni incontri sul tema a cui ha partecipato. Vi è il modo ruralista, il quale «interpreta la centralità della TERRA come motore immobile attorno al quale far ruotare la rappresentazione, con centralità del cibo e delle comunità in cui si produce»⁸⁸ e il modo fondato sulla «capacità TECNICA (intesa come scienza applicata) di risolvere il problema del limite»⁸⁹. Bonomi continua però con una terza proposta: «evitare la divaricazione delle due polarità cercando di dare rilievo come centro della rappresentazione al fattore TERRITORIO inteso come tessuto sociale e culturale in adattamento delle popolazioni che sulla terra vivono e che la tecnica usano»⁹⁰. Ecco allora che ritornano le diverse argomentazioni degli studiosi in quella sorta di simposio nelle terre di Roncade contenuto in *Terra Madre*, e ritorna utile una osservazione di Olmi in merito al suo modo di realizzare un film: «Così io scrivo molte cose, poi mentre giro ne succedono tante altre che modificano me stesso e quindi la realtà che sta intorno, e la realtà che sta intorno si modifica modificando me»⁹¹. E allo stesso modo succede con il pianeta terra che necessariamente modifica l'essere umano in quanto esso deve sopravvivere con ciò che il mondo gli propone, ma contemporaneamente anche l'essere umano modifica il pianeta, in un circolo vizioso che oramai da anni si trova in deficit: l'uomo ripetutamente esaurisce le risorse che il pianeta gli fornisce. Ed è allora sempre più quotidiano, in questo secondo ventennio degli anni 2000, parlare di cambiamento climatico e di come il pianeta terra necessiti di una "ripulita". Come il sistema immunitario dell'uomo alza la sua temperatura corporea per salvarsi dal virus che lo ha contagiato, così il pianeta terra sembra alzare la sua temperatura per sbarazzarsi di quella specie che lo sta avvelenando: l'essere umano. Il tema del cambiamento climatico oggi è più contemporaneo che mai, ma non è soltanto questo, e non è soltanto oggi:

«Come autore, salvo un'eccezione, ho sempre fatto film sul mondo del lavoro [...]. La mia prima responsabilità è stata quindi quella di affrontare questa tematica. L'altro problema che mi pongo è: a chi parlo più volentieri? A chi desidero che vengano destinati i miei film? [...] se dovessi fare una scelta, sceglierei i ragazzi, quelli che domani saranno uomini, e vorrei che alla loro preparazione scolastica si aggiungesse una preparazione morale ad affrontare il mondo del lavoro»⁹².

⁸⁸ A. Bonomi, R. Masiero, *Dalla smart city alla smart land*, cit., p. 62.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ J. Dillon, *Ermanno Olmi*, cit., p. 4.

⁹² A. Aprà, *Il cinema di Ermanno Olmi*, cit., p. 28.

I due lavori di Olmi analizzati in questa sede vengono così dal passato per parlare al futuro, senza sapere che ora, a distanza di una quindicina d'anni da *Terra Madre*, i temi sono certamente più diffusi culturalmente e nella società, molti provvedimenti sono stati introdotti ed attuati a livello politico un po' in tutto il mondo, ma è ancora molto lento il processo con il quale, ad esempio, il deficit energetico non dovrebbe più essere tale.

Si cita quindi in chiusura di questa riflessione a cavallo tra passato e futuro, e in conclusione degli innumerevoli spunti trattati lungo l'intero scritto, un'osservazione di Allegretti e Giraud nella prefazione del loro *Ermanno Olmi. L'esperienza di Ipotesi Cinema*, riferita proprio al lungo lavoro del cineasta Olmi: « [...] succede per lui e per il suo cinema quello che accade per i grandi e le loro opere: esse superano il tempo, le mode, il chiasso che troppo ci frastorna, restano come momenti fondamentali del nostro vivere a cui bisogna ogni tanto ritornare.»⁹³ e come dice Mario Brenta nell'intervista inedita «si è chiusa la Chiesa ma i discepoli sono più che mai attivi nella loro “missione di apostolato”.» facendo riferimento ai numerosi partecipanti di Ipotesi Cinema che ancora oggi portano avanti gli insegnamenti di Olmi.

⁹³ E. Allegretti, G. Giraud, *Ermanno Olmi. L'esperienza di Ipotesi Cinema*, cit., p. 11.

Bibliografia

Scritti su Ermanno Olmi

- Allegretti E., Giraud G. (a cura di), *Ermanno Olmi. L'esperienza di Ipotesi Cinema*, Le Mani, 2001
- Aprà A. (a cura di) *Il cinema di Ermanno Olmi*, Grafiche STEP cooperativa, Parma, 1979
- Dillon J., *Ermanno Olmi*, ed. La Nuova Italia - Il Castoro cinema, 1985
- Morandini M., *Ermanno Olmi*, ed. Il Castoro cinema, 2009
- Owens Ch., *Ermanno Olmi*, Gremese Editore, 2001
- Tabanelli G., *Ermanno Olmi. Nascita del documentario poetico*, Bulzoni editore, 1987

Monografie

- Bonomi A., Masiero R., *Dalla smart city alla smart land*, Marsilio Editori, Venezia, 2015
- Brenta M., *L'occhio selvaggio: vent'anni di ipotesi cinema*, Cineteca Bologna, 2008
- Brenta M., *La dissoluzione del cerchio*, atto Conferenza a Saint Vincent, 2001
- Brenta M., *Cose e parole per un'ecologia del cinema*, in Meli M., Fort G. (a cura di), *Anche le rose. Scritti per Paola Mura*, CLEUP, Padova, 2020, p. 299-316
- Clement G., *Manifesto del Terzo Paesaggio*, Quodlibet, 2014
- Comotti G., *La musica nella cultura greca e romana*, E.D.T. Edizioni di Torino, Torino 1991
- Nichols B., *Introduzione al documentario*, Il Castoro, Milano, 2006
- Restani D., *Musica e mito nella Grecia antica*, Il Mulino, Bologna, 1995
- Roiter I. e F., *Un uomo senza desideri*, Grafiche SIZ, Verona, 2005

Filmografia

Ermanno Olmi:

- Il tempo si è fermato*, 1959
- Il posto*, 1961
- I fidanzati*, 1963
- L'albero degli zoccoli*, 1978
- Cammina cammina*, 1983
- La terra*, 1988: regia Toni De Gregorio, Rodolfo Bisatti, Luciano Zaccaria; redazione di Rodolfo Bisatti, Toni De Gregorio, Giovanni Vicentini, Luciano Zaccaria; operatori Paolo Carnera, Emilio Della

Chiesa (fotografia), Thierry Toscan; fonico Paolo Sartori; montaggio Paolo Cottignola; mix Fabio Olmi; musica Brian Eno; coordinamento Ermanno Olmi.

Genesi. La creazione e il diluvio, 1994

Il mestiere delle armi, 2001

Cantando dietro i paraventi, 2003

Centochiodi, 2007

Terra Madre, 2009: regia, sceneggiatura e fotografia Ermanno Olmi, Maurizio Zaccaro, Mario Brenta, Franco Piavoli; soggetto Carlo Petrini; montaggio Paolo Cottignola; produzione Cineteca di Bologna, ITC Movie, con la collaborazione di Rai Cinema e il sostegno del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, e della Direzione Generale per il Cinema.

Il pianeta che ci ospita, 2015 - cortometraggio

Altri film citati:

L'uomo di Aran, 1934, Robert J. Flaherty

Al primo soffio di vento, 2002, Franco Piavoli

Fazzoletti di terra, 1963, Giuseppe Taffarel

Sitografia

Enciclopedia Treccani: <https://www.treccani.it/enciclopedia>

H-Farm: <https://www.h-farm.com/it/campus>

Interviste Inedite

Realizzate da chi scrive in data:

Rodolfo Bisatti, 26/05/2023

Mario Brenta, 18/05/2023

Emilio Della Chiesa, 26/05/2023