

GEI6/La pinacoteca di Ermanno

Inviato da Tommaso Tronconi

Il mestiere delle armi è una pinacoteca.

È una galleria nebbiosa e plumbea che il nostro occhio affascinato percorre lenta. E là dove si dirada la foschia scorgiamo una di seguito all'altra tavole pittoriche che la nostra mente e il nostro occhio credono di aver già visto, sprofondando in un *deja vu* pittorico ricco di stupore. Olmi va oltre il colore protagonista della trilogia cromatica di Kieslowsky, va oltre la riproduzione fedele della pittura fiamminga di Vermeer ne *La ragazza con l'orecchino di perla* di Peter Webber, va oltre la semplice citazione, va oltre la primitiva e originaria visione del cinema come prolungamento della pittura. Olmi pratica una rielaborazione pittorica che si rifà all'arte figurativa dal Quattrocento al Seicento, passando per pittura rinascimentale e fiamminga. I dipinti che ci sono mostrati non sono uguali ad alcuni dei periodi citati, ma li ricordano molto. Olmi mette i suoi soggetti in posa, si allontana, li osserva, li scruta, ma poi non impugna il pennello per renderli eterni, ma li riprende con la macchina da presa, anzi è come se li fotografasse. E loro, immobili come statue di cera, attendono il flash o lo "stop" del regista come una visione estatica. Sono quadri viventi, come quelli di un castello infestato da fantasmi.

Ma scendiamo nell'analisi di questi quadri-sequenze, sprofondando in una full immersion inter artes e intra artes. La centralità dei corpi e la precisione nei costumi rimandano alla moda della ritrattistica, che trovò un posto di rilievo nella pittura delle Fiandre, dove si ricercava il massimo illusionismo nella rappresentazione di cose e figure, attraverso una epidermica resa della realtà animata e inanimata. I pittori fiamminghi riproducono i lineamenti dei loro soggetti con estrema fedeltà, senza abbellimenti o idealizzazioni. Partendo proprio dai maestri fiamminghi, è lampante il nesso tra le inquadrature della giovane e fedele, mesta e premurosa moglie di Giovanni dalle bande Nere, Maria Salviati, con il *Ritratto di giovane ignota* (Berlino, Staatliche Museen) di Rogier Van Der Weyden. In entrambi i casi il candore del velo dà luce al bel viso dai grandi occhi profondamente espressivi, offrendoci la ricchezza psicologica del personaggio, il pathos che sottende la figura. Ma lo stesso soggetto ricorda molto da vicino pure la *Vergine Annunziata* (Palermo, Galleria Nazionale) di Antonello da Messina. L'olio su tavola del pittore meridionale trasmette subito l'accettazione dell'annuncio da parte di Maria. Comune all'opera figurativa e al soggetto cinematografico è la bellezza del volto insieme alla dolcezza della fisionomia. Si mostra una donna tenera e semplice, protetta solo da un velo ampio e leggero, permeata di mestizia e accoglienza della futura perdita della persona amata. Ed inevitabile è il richiamo alle più tipiche raffigurazioni di Madonne e soprattutto alla classica *Pietà* (Vaticano, Basilica di San Pietro) di Michelangelo, dove la Vergine è giovane e pura, divina ed eterna, attraversata da un dolore muto e composto.

Per quanto riguarda gli interni e le composizioni delle scene domestiche a casa di Giovanni con candela, donna velata al tavolo, bambino, finestre di vetro piombate dalle quali filtra la luce, esplicito è il riferimento a Jan Vermeer, pittore di grande raffinatezza del Seicento olandese. Composizione spaziale semplice, luce radente intensa, espressione dei volumi con pennellate a gocce di colore sono le peculiarità di Vermeer. E i primi due aspetti sono facilmente rintracciabili pure nelle sequenze della pellicola di Olmi. Un altro quadro di Vermeer, *Arte o allegoria della pittura* (Vienna, Kunsthistorisches Museum), è riscontrabile in tutta la lunga sequenza in cui Giovanni dalle Bande Nere sosta nell'accampamento pontificio di Borgo Gabbiana con Pietro Aretino. Olmi, per quanto riguarda l'uso della luce, si ispira a Georges de la Tour, pittore francese del primo Seicento. Con caravaggesca insistenza sui giochi di chiaroscuro, de la Tour e Olmi illuminano spesso gli interni dominati dal buio con una semplice candela, che conferisce un senso di calda intimità. Le scene di battaglia, con l'impeto dei cavalli e le lunghe lance alzate, riportano la nostra mente alla *Battaglia di San Romano* (Firenze, Uffizi) di Paolo Uccello, nella quale l'esercito fiorentino sconfisse le truppe senesi. Il riferimento al bizzarro pittore fiorentino è nella concitazione delle scene, nei cavalli imbizzarriti, nei cavalieri riversi a terra, nelle lance spezzate o alzate verso il cielo, nella caotica "processione" di stendardi ed elmi, armature e scudi. Ma Paolo Uccello non rende nelle sue pitture la cruda realtà e la violenza dello scontro armato. I guerrieri sembrano automi, manichini.

Tutto è una astratta proiezione mentale con colori irreali. Olmi rende maggiormente il dramma della guerra, tanto che diventa anch'essa un vero e proprio quadro, eterno, come a significare il suo essere un male senza tempo per il mondo. I suoi paesaggi, dominati dal bianco della neve e da colori violacei, si riempiono di armature che paiono ombre di calviniani cavalieri inesistenti. La dimensione di irrealtà, in comune col pittore fiorentino, è comunque presente in tutto il film nei lunghi silenzi, nella lentezza e nella compostezza di ogni gesto e azione. Le molteplici inquadrature di principi, duchi, scribi e ambasciatori, mostrati come pensatori o filosofi, richiamano alla ritrattistica maschile di Tiziano, dalla quale traspare lo status sociale dei committenti e la loro dimensione morale e psicologica, ma pure a quella di Holbein il

Giovane, tra i cui quadri più noti ricordiamo Gli ambasciatori (Londra, National Gallery) ed Erasmo da Rotterdam (Parigi, Museo del Louvre). Ma non solo. Sono riscontrabili pure i tratti della ritrattistica di corte di Giovan Battista Moroni, cinquecentesco pittore bergamasco. Moroni ritrae le sue figure in pose imponenti e in ambienti lussuosi, le analizza con esasperata e impietosa attenzione veristica usando taglienti effetti di luce, che risentono di influssi fiamminghi. Sempre rimanendo tra dame e cavalieri, forse l'esempio iconografico più nitido è la scena in cui il Marchese di Mantova, Federico Gonzaga, è attorniato da tutta la sua corte con in braccio un cagnolino bianco, simbolo della fedeltà, come in attesa di una foto di gruppo. L'immagine ricorda iconograficamente l'affresco de La corte di Mantova realizzato da Andrea Mantegna nella Camera degli Sposi del Palazzo Ducale mantovano. Entrambe le immagini sono ricche di particolari che puntano a sottolineare il tipico lusso di una corte rinascimentale. Le rappresentazioni, apparentemente domestiche, hanno invece una sorta di intento ufficiale maestoso, come dimostra la fastosità degli abiti e la cura delle acconciature. In entrambi i casi, i personaggi mancano di ogni espressività, i volti sono rigidi, evanescenti, privi di enfasi emozionale.

Focalizzandoci proprio sul protagonista, Giovanni de' Medici, è proprio al Mantegna che va subito il nostro pensiero. La rappresentazione di Giovanni sofferente e moribondo a letto in attesa dell'amputazione della gamba ferita dal colpo di falconetto, è il capovolgimento del Cristo morto (Milano, Pinacoteca di Brera) del grande pittore veneto. La tragicità e il disorientamento violento è dato in entrambi in casi dalla prospettiva scelta. Giovanni ci è mostrato a testa in giù, come ad indicare la mancanza di orientamento quando ci si avvicina alla morte. Cristo è rappresentato con uno scorcio violento e ardito, che accorcia e deforma la figura giacente, mettendone in risalto le sporgenze anatomiche e il torace gonfio. Il pannello è aspramente mosso, il colore è livido, tutto contribuisce a creare un certo senso di orrore di fronte alla morte. Anche Giovanni vive con coraggio e fede la sua agonia, tanto da apparirci come un Cristo patiens. Per quanto riguarda invece la raffigurazione di Giovanni come un audace cavaliere di ventura, Olmi si ispira chiaramente al Ritratto di Guidobaldo della Rovere (Firenze, Palazzo Pitti) e al Ritratto di Cosimo I de' Medici (Firenze, Uffizi) del Bronzino. Ma la pellicola non esaurisce qui il suo "omaggio" alla pittura. Quest'ultimo si esplicita pure nel ricorrente mostrare di particolari degli affreschi che circondano il letto di morte di Giovanni de' Medici, dipinti che lui osserva incessantemente ma che pure lo osservano in modo pressante. In essi vede il presagio della morte che, come un cane diabolico e famelico, ci strappa dalla vita. Anche le stesse visioni che lui ha della moglie col figlio o dell'amante sono quadri mentali, ricordi nitidi, che, come tele dipinte, porta con sé nell'aldilà. Così Olmi dimostra di provenire da una bottega pittorica trasversale nel tempo e nello spazio, conferendo una sua personale vena di sobria freddezza, solenne essenzialità ed elegante rigore. Gli ampi spazi si aprono su terre lugubri e desolate, con atmosfere avviliti e caliginose, con sfocate allusioni turneriane. I suoi volti sono incarnazioni di una ibernata ritrattistica cinquecentesca.

In conclusione, il film di Olmi è un piacevole e saggio esempio di pittura in movimento, una straordinaria simbiosi tra settima e terza arte, dove ciak e pennello vanno a braccetto come due arti sorelle. Federico Fellini diceva: "Il cinema è un'arte che non ha nulla a che fare con le altre arti. Ma è imparentato geneticamente con la pittura, perché l'uno e l'altra non possono esistere senza la luce. L'immagine è luce. Il cuore di ogni cosa, sia per il cinema che per la pittura, è la luce. Nel cinema la luce viene prima del soggetto, della storia, dei personaggi, è la luce che esprime quello che un cineasta vuole dire. Nella pittura la luce viene prima del tema, della tavolozza, dei colori, è la luce che esprime quello che un pittore vuole rappresentare. Qualche critico ha detto che io sono un regista "pittorico", ma non poteva farmi un elogio più grande ...". Estendiamo con merito questo elogio pure a Ermanno Olmi.