

Il mestiere delle armi

CAST&CREDITS

regia: Ermanno Olmi (Italia/Francia/Germania 2001)
soggetto e sceneggiatura: Ermanno Olmi
fotografia: Fabio Olmi
montaggio: Paolo Cottignola
musica: Fabio Vacchi
scenografia: Luigi Marchione
costumi: Francesca Sartori
interpreti: Hristo Jivkov (Joanni de' Medici),
 Sergio Grammatico (Federico Gonzaga, marchese di Mantova),
 Dimitar Ratchkov (Luc'Antonio Cuppano), Fabio Giubbani
 (Matteo Cusastro), Sasa Vulicevic (Pietro Aretino)
durata: 1h45'
distribuzione: Mikado

IL REGISTA

Ermanno Olmi è nato a Bergamo il 24 luglio 1931. Dopo il liceo scientifico a Milano, si iscrive a una scuola di recitazione (il suo sogno era fare l'attore) ma poi si impiega presso la Edisonvolta, dove il suo interesse per la cinematografia viene assecondato. Gira alcuni filmati industriali, incentrati sui problemi e i cantieri dell'azienda: nel 1954 nasce la sezione cinema, grazie alla quale Olmi gira una quarantina di documentari. Uno di questi, *Il tempo si è fermato* (1959), si trasforma durante le riprese in un film a soggetto, che viene presentato nella sezione informativa della Mostra di Venezia e apprezzato dalla critica. Nel 1961 realizza *Il posto* (storia di

due giovani milanesi che cercano una sistemazione nell'Italia del boom) con cui si impone all'attenzione del pubblico. Anch'esso passa per Venezia e raccoglie numerosi premi internazionali. Del 1963 è *I fidanzati*, storia di un operaio lombardo costretto a trasferirsi in Sicilia: in concorso al festival di Cannes, ottiene il premio OCIC (assegnato dall'ufficio cattolico internazionale del cinema) e numerosi altri riconoscimenti. Seguono *...E venne un uomo* (1965), biografia di Giovanni XXIII, *Un certo giorno* (1968), *I recuperanti* (1969), *Durante l'estate* (1971), *La circostanza* (1974). Il successo internazionale ritorna con *L'albero degli zoccoli* (1977), premiato a Cannes con la Palma d'oro. Dopo *Cammina cammina* (1982) segue un periodo di silenzio. Il rientro è nel 1987, con *Lunga vita alla signora!*, Leone d'argento a Venezia, e *La leggenda del santo bevitore* (1988), Leone d'oro l'anno successivo. Dopo il documentario *Lungo il fiume* (1992) arriva *La leggenda del bosco vecchio* (1993). *Il mestiere delle armi* è stato nominato per la Palma d'oro a Cannes e ha vinto nove David di Donatello nel 2002. Per il regista questo è il terzo Premio San Fedele per il cinema: lo ha già vinto nel 1960 con *Il tempo si è fermato* e nel 1979 con *L'albero degli zoccoli*.

IL FILM

Le grandi opere artistiche – letterarie, musicali, cinematografiche o di qualsiasi altro genere – hanno spesso un effetto ritardato, come certi farmaci particolarmente efficaci.

All'inizio possono sconcertare e disorientare, destare perplessità e perfino disagio o irritazione; talvolta non si sa come prenderle, non si capisce bene cosa vogliano dire, si si sente imbarazzati o spiazzati. Spesso questo è proprio il segno della loro grandezza, che le porta a imboccare nuove strade (sempre scomode, almeno la prima volta, per chi non le ha mai percorse o ne ignorava l'esistenza), a turbare schemi e modelli, a non soddisfare le attese consuete, a non dare ciò che ci si aspetta a priori da esse, bensì a dare qualcosa d'altro e di inedito, almeno parzialmente. Questa trasgressione delle consuetudini non s'identifica necessariamente con innovazioni eclatanti, ma può affidarsi pure a un linguaggio classico, apparentemente limpido e ordinato ma altrettanto sconvolgente. Anche *Il mestiere delle armi*, il recente capolavoro cinematografico di Ermanno Olmi, può destare un simile impatto iniziale. Appena finita la proiezione, si resta quasi storditi dall'intensità del film, travolti dalla sua potenza espressiva e confusi da quelle errabonde vicende che sembrano disperdersi, frantumarsi in momenti ed episodi non connessi in una storia lineare. Ci si chiede chi è, cosa vuole, cosa significa Giovanni dalle Bande Nere, con la sua ferita, il suo eros, la sua furia, la sua morte. Kafka diceva che un vero libro – ogni vera opera d'arte, possiamo aggiungere – deve colpire come un pugno. Il film di Olmi sferra questo pugno e lo spettatore accusa il colpo. Poi, a poco a poco e in un crescendo sempre più irresistibile, quella storia e quelle grandiose immagini si depositano nella nostra mente, s'impossessano del nostro cuore. Comprendiamo l'assolutezza, la sacralità, la violenza di quelle scene in cui ogni particolare dell'esistenza – il desiderio, l'ira, la paura, la fame, il freddo, il calare della sera – è posto faccia a faccia con l'estrema caducità della vita e insieme con l'eternità dell'istante in cui si ama, si fugge, si soffre, si muore. Ogni dettaglio, l'ansimare di una fuga o il guizzare di una candela, sembra messo direttamente davanti all'occhio di Dio. Così è la vita, che viviamo, giochiamo e perdiamo in ogni attimo; così doveva essere quell'età di ferro, in cui anche la Storia – le guerre, il Sacco di Roma – assomiglia alla caccia, agli agguati, agli accoppiamenti, alle

agonie di un animale nella foresta. Alle opere mediocri accade il contrario: quando le si leggono, vedono o ascoltano, in genere piacciono, perché si tratta di prodotti ben confezionati, gradevolmente consumabili, che gratificano il lettore o lo spettatore, lusingato di capire tutto e subito, magari già prima di leggere il libro o di vedere il film. *Il mestiere delle armi*, invece – come tutte le opere magistrali – continua a crescere dentro di noi, a invaderci con intensità imbarazzante, a farci sentire quanto poco tutti noi – anche i grandi creatori, grandi proprio per questo – sappiamo e comprendiamo del vivere e del morire. (CLAUDIO MAGRIS, *Il Corriere della Sera*, 26 giugno 2001)

LA STORIA

E l'ultimo giorno di novembre del 1526 quando Pietro Aretino annuncia la morte di Giovanni de' Medici, nobile e valoroso capitano dell'esercito pontificio di sua santità Clemente VII, «nel momento in cui si aveva più bisogno di lui». Il suo corpo è stato composto sul lettino da campo, secondo i suoi desideri, nel castello di Loiso Gonzaga. La ferita che lo ha portato alla morte a soli ventotto anni era stata inferta cinque giorni prima da un colpo di artiglieria ad una gamba. E il racconto dell'Aretino prosegue. Gli alemanni dell'imperatore Carlo V sono calati in Italia attratti dall'idea di impossessarsi di alcune città, con un esercito di 18.000 uomini, ma senza artiglieria. Per sbarrargli il passo si è mosso il generale Francesco Maria della Roverè duca d'Urbino, comandante dell'esercito pontificio, con 800 fanti e 600 lance, preceduto dal signor Giovanni de' Medici con 600 uomini d'armi e cavalleggeri e archibugi di pari numero. L'intento è quello di ostacolare con operazioni a sorpresa di giorno e di notte l'avanzata dei lanzichenecchi. Nessuno sa dove gli alemanni passeranno il Po, ma si è provveduto a sciogliere tutte le barche sul fiume. Nei disegni di Georg von Frundsberg, anziano generale che guida l'esercito avversario, c'è di raggiungere Roma al più presto per sterminare i preti e saccheggiare le ricchezze della Chiesa. Il cappio d'oro

appeso al suo carro sta ad indicare l'arma con cui intende impiccare il pontefice. Il capitano de' Medici avverte subito l'insidia di uno scontro, sa come l'esercito alemanno sia difficile da fronteggiare, anche se non dispone di artiglieria e decide di colpire nelle retrovie i carri dei rifornimenti. Ma a compromettere l'operazione sono Alfonso d'Este duca di Ferrara e Federico Gonzaga duca di Mantova, entrambi preoccupati dell'arrivo di quei temibili alemanni e del danno che avrebbero arrecato sul loro territorio. Il primo possiede le potenti armi da fuoco, i piccoli cannoni capaci di sparare a distanza e colpire senza essere visti, e decide di metterli a disposizione degli alemanni in cambio dell'onorevolissima investitura da parte dell'imperatore Carlo V e del matrimonio del suo primogenito con la di lui figlia Margherita d'Austria. Il secondo offrirà loro un passaggio privilegiato, abbassando il ponte levatoio di Curtatone e favorendo lo scorrere veloce verso la strada di Roma. L'inverno è rigido, la campagna è piena di neve, il giovane capitano è preoccupato per i suoi uomini stremati e ancora in attesa della paga che Roma tarda ad inviare. Ma non vuole perdere tempo. Quando arriva sotto la porta di Curtatone e trova il ponte alzato, chiede disperatamente che venga abbassato, senza ricevere alcuna risposta. Federico Gonzaga è abilissimo nel girare la colpa al vicario: «E fatto così e anche il papa lo sa». Intanto gli alemanni, dopo aver caricato sulle barche i falconetti, hanno raggiunto la riva del Po presso Mantova e si sono appostati in luogo appartato per sorprendere sul ponte di Ostilia Giovanni. E lo scontro avviene sull'argine. Dapprima entrano in azione le lance, poi gli archibugi, ma di fronte all'intervento dei cannoni dell'artiglieria, il capitano de' Medici dà ai suoi soldati l'ordine di ritirarsi, ma viene ferito ad una gamba. Il generale della Rovere vuole spiegazioni. Manda un dispaccio al duca Federico Gonzaga per informarlo che il capitano de' Medici è stato raggiunto da un colpo di artiglieria e che il fatto è inspiegabile, non avendo il generale Frundsberg armi da fuoco: la difesa è pronta, della sua non responsabilità ha già informato il pontefice. A quanto invece gli è dato di sapere, sarebbe stato il duca d'Este ad aver inviato agli alemanni i suoi falconetti con le

barche del sale. A quel punto, il generale della Rovere esprime tutte le sue preoccupazioni sulla sorte della guerra. Giovanni, gravemente ferito, chiede ospitalità a Loiso Gonzaga, che è onorato di mettergli a disposizione la sua casa e di far arrivare su interessamento del conte Federico il maestro Cerasusico, medico insigne. Ma ormai è tardi, e anche l'estrema decisione di tagliargli la gamba è un sacrificio inutile. Sul letto di morte, il pensiero del giovane uomo va alle donne che ha amato e al figlio ancora piccolo. Al prete che recita il *De profundis* dichiara «In questi anni della mia vita sono sempre vissuto come un soldato, allo stesso modo sarei vissuto secondo il costume dei religiosi se avessi vestito l'abito che voi portate». (LUISA ALBERINI)

LA CRITICA

Nel finale di *Il mestiere delle armi* – quasi un commento alle esequie di un soldato valoroso a cui abbiamo appena assistito – una voce fuori campo ricorda che, dopo il “sacco di Roma” dei lanzichenecchi del cristianissimo Carlo V, si annunciò la messa al bando delle armi da fuoco a cominciare dall'artiglieria. Una promessa non mantenuta, sottolinea Ermanno Olmi che, guardando indietro nel passato, si conferma assai poco fiducioso nel futuro. nel suo bellissimo film, di forte emotività narrativa e di inconsueto splendore figurativo, Olmi ci descrive un paesaggio morto prima di una battaglia di continuo evocata e di continuo rinviata. Nelle terre che circondano il Po, sommerse nella neve e nella nebbia, un capitano coraggioso, Giovanni delle Bande Nere, cerca di ostacolare l'esercito dei “barbari” che hanno in programma la distruzione di Roma, sede dei Papi. Quasi fosse impossibile l'unificazione morale prima ancora che la politica dell'Europa, tutto è abbandonato alla violenza della guerra e al trionfo del mercato. Non esiste più spazio per un “cuore paladino”. Giovanni de' Medici, educato a una nobile visione dell' “arte della guerra”, viene abbattuto con il tradimento. Non gli resta che il coraggio fisico e il sentimento dell'unità familiare. Il suo codice ca-

valleresco – il confronto diretto, il guardare negli occhi l'avversario – è tutt'altra cosa che uccidere qualcuno senza volto e voce. Così muoiono la comprensione della sofferenza altrui, il residuo di pietà cari agli antichi paladini: motivi che hanno ispirato i poeti fin dall'antichità e che Olmi considera sentimenti autentici. La realtà è adesso riassunta dai tradimenti, dallo sparare nel mucchio, dal darsi giustificazioni per passare da una parte all'altra, da un doppio e triplo gioco che conduce, come qui, all'annientamento del corpo, al taglio della gamba del comandante colpito a morte. Nonostante la suggestiva, sempre credibile, rappresentazione degli agguati, degli scontri, degli spostamenti dei reparti, della furiosa ricerca del cibo e di un riparo per la notte, il cuore di *Il mestiere delle armi* va cercato altrove. Vive nel dialogo a distanza fra l'uomo educato all'"ingrata arte della guerra" e la moglie e la figlia. Olmi, e non è da oggi, è un maestro nelle annotazioni minute, nel dar rilievo a particolari in apparenza da nulla (la richiesta a casa di calze pesanti, gli indumenti stesi ad asciugare, il raggomitolarsi per il fresso nel letto, etc.). E qui, in una storia che lo porta lontano dai terreni finora da lui percorsi, rimane fedele alla sua natura di personalissimo narratore. (FRANCESCO BOLZONI, *L'Avvenire*, 11 maggio 2001)

Olmi disegna un solenne e struggente poema visuale non solo sulla fine di un uomo e di un soldato, ma anche sul tramonto di un mondo, di un codice d'onore, di un modo di intendere e di praticare la guerra. Nello stesso tempo, tuttavia, proprio nella misura in cui si fa racconto di un morire, *Il mestiere delle armi* finisce per essere anche la radiografia di un personaggio che solo nella morte trova e definisce la propria identità. Non a caso, il film inizia con il primo piano di un elmo dietro cui il protagonista nasconde il proprio volto e lo rende anonimo, e finisce con un analogo primo piano in cui lo stesso protagonista mostra il proprio viso scoperto, mentre piange incrociando nel controcampo lo sguardo di un bimbo che lo osserva dietro le sbarre di un'inferriata. Come dire: è solo morendo, solo affrontando quel momento di crisi in cui *il tempo si ferma* definitivamente, che Giovanni dalle Bande

Nere nasce compiutamente come personaggio e riesce a offrirsi sullo schermo, rossellinamente, nella fragile e precaria consapevolezza della propria identità. Inizio e fine si incrociano: il morire è sempre anche un rinascere, così come il nascere (di un uomo, di un personaggio) implica il suo morire come ruolo stereotipato (cioè, in questo caso, in quanto elmo, armatura brunita, corazza vuota). Insomma: [...] una sorta di requiem non tanto sulla guerra (e su un certo modo di intenderla e di combatterla), quanto sull'inevitabile precarietà di ogni esistenza. Fatto di ellissi e di buchi, di addensamenti e di rarefazioni narrative, di ricordi struggenti (il torneo cavalleresco a Mantova) e di visioni deliranti (le soggettive di Giovanni morente sugli affreschi di Palazzo Tè), è un film che procede per inquadrature frontali, immagini fisse e pose statuarie: quasi una "sacra rappresentazione", o una *via crucis* che accompagna la cronaca di un martirio. (GIANNI CANOVA, *Segnocinema* 110, luglio-agosto 2001, pp. 27-28)

È l'uccidere il mestiere di Joanni. La morte è in gran parte la sua vita. C'è qui un paradosso che non riguarda solo lui, ma che – come suggerisce Tibullo nella citazione che apre il film – ci riguarda tutti, in quanto uomini. Cioè: in quanto esseri che vivono di morte, indotti alla violenza e alle armi dall'urgenza di sopperire a un'intrinseca debolezza, a una tragica inadeguatezza a campare fino al giorno dopo (a difendersi dalle belve, scrive Tibullo). E poi però anche tanto folli da usare la stessa violenza contro la vita. Il vivere di Joanni si nutre d'una morte amministrata con attenzione, progettata fin nei dettagli delle corazze, brunite affinché non rilucano nel buio della notte. Questa prossimità con il sangue è poi "raddoppiata" per il fatto che egli stesso, in ogni momento del suo mestiere, è esposto al rischio di morire. Nella sua immagine del mondo, l'essere uccisi non è un'eventualità lontana, di cui si debba o anche solo si possa inorridire, ma qualcosa di familiare e necessario. Joanni vive pronto a uccidere e pronto a morire. [...] Reso uguale a ogni altro soldato dall'acciaio che lo ricopre e imprigiona, uniformato a loro dalla funzione di dar la morte e di riceverla, potrebbe chiudersi e imprigionarsi anche in

una anestesia dell'anima. Ma così non accade. Joanni sta ben dentro il proprio "mestiere", ma certo consapevole del paradosso della condizione umana. Un paradosso che – come dirà sul letto di morte – vivrebbe con identico "coraggio" tragico anche se, invece che soldato, gli fosse capitato d'essere prete. In ogni caso, per lui non c'è conforto né estasi, negli agguati tesi al nemico e nelle geometrie astute dei combattimenti. Non c'è gioia nello spettacolo dei corpi dilaniati. Al contrario, c'è lo stupore annichilito che Olmi scopre negli occhi di un bambino, di fronte a un grande albero da cui pendono uomini e donne impiccati [...]. Mentre Joanni percorre la pianura inseguendo il nemico, fantasma che riempie la sua mente e la occupa più d'ogni affetto, dalla terra (della fusione) emerge e prende forma il cannone che lo ucciderà (un falconetto, a retrocarica). L'immagine è splendida: concreta come la carnalità immediata e sconcia del morire, inevitabile come il fato che gli esseri umani si costruiscono da sé nella materia. Ben più del tradimento degli amici, ben più dell'insidia del nemico, è questo artificio mortale che lo attende e lo condanna. Quando arriva anche per lui la morte – una morte annunciata fin dalle prime inquadrature, e "vissuta" immagine dopo immagine –, pare che Joanni la accolga come una via d'uscita dal paradosso e dall'angoscia. E Olmi la racconta con la solennità agghiacciata e lo stupore sospeso che impone agli occhi la sua terribile corporeità: la cancrena che invade e demolisce il corpo, gli strumenti del chirurgo, l'incidere nella carne e nell'osso... Intanto, dipinta sul soffitto, una maschera lo guarda mostruosa e sarcastica. Come può la guerra allietare l'animo? Non c'è illusione, in Joanni che muore. Non ce n'è più di quanta ce ne fosse nel suo vivere. C'è invece una tragica, assurda, sacra coscienza del paradosso per cui gli esseri umani riempiono il vuoto delle loro vite con il niente della morte. Ben presto, di lui non ci sarà che un corpo mutilato, inutilmente ricomposto su un feretro, tra due ali di soldati in armi. E a noi è dato di vedere solo quel che resta d'un uomo, imprigionato per sempre nel lutto d'una corazza brunita. (ROBERTO ESCOBAR, *Il Sole 24 Ore*, 20 maggio 2001)

INCONTRO COL REGISTA ERMANNO OLMI

Ermanno Olmi: È difficilissimo introdurre con parole tutto ciò che abbiamo cercato di fare con immagini, quindi quello che posso dire con estrema franchezza è che l'autore di questo film non è soltanto quello che noi normalmente chiamiamo regista, ma soprattutto la materia che ha voluto plasmarsi così. Con questo film mi sono reso conto definitivamente che esiste un filo che lega una certa realtà con ciascuno di noi. Questo legame suscita un sentimento, ed è questo sentimento che ti guida. Quando ho cominciato a organizzare la materia narrativa in funzione di inquadrature e sequenze, non mi sono affatto vincolato ad un progetto cinematografico. Vi assicuro, è la materia che "sentendosi voluta bene" da noi, ci suggerisce la soluzione. Per darvi un'idea, è come il compositore che, con le mani sulla tastiera del pianoforte, non può avere un progetto musicale già composto nel pentagramma, perché poi sono la sonorità del pianoforte e il suo stato d'animo che messi insieme determinano quelle che saranno le note definitive. In questo film, in modo particolare, mi sono sentito guidato dalla materia, dalle tensioni che erano nella mia scoperta di que-



sti personaggi fatta attraverso documenti e lettere: era come se ogni personaggio dettasse le proprie esigenze. Abbiamo girato qualcosa in più, ed è proprio nel momento del montaggio che questa materia si plasma da sola. Dobbiamo solo assecondarla. Avviene un po' così anche quando ci innamoriamo: il nostro innamoramento ha delle premesse – vorremmo incontrare una persona con caratteristiche particolari, che corrisponda alle nostre aspirazioni – ma quando la incontriamo, è nell'incontro di due anime che si plasma e si definisce l'amore. Guai se lo precostituissimo. Tutto quello che trovate nel film è merito della materia, e se noi abbiamo una qualche felice responsabilità risolta, è perché abbiamo ascoltato queste tensioni interne alla materia stessa.

padre Bruno: Non accade lo stesso nello spettatore, al quale non è data la materia dai manoscritti e dai reperti, ma dal film, che non si deve subire passivamente, ma va accolto, come nel fidanzamento. Ed è per questo che il suo film ha creato tanti film quanti sono gli spettatori.

Maurizio Porro: Essendo un'opera d'arte riuscita, arriva, viene intuita e “consumata” dallo spettatore, perché, come diceva Olmi, c'è qualcosa che poi sfugge, che va al di là di qualsiasi preordinata sceneggiatura e intenzione. E di questa miracolosa sintonia di cui sono fatte le cose che riescono, il film di questa sera è pieno. A partire dal fatto che, non si sa come, è un film nello stesso tempo realistico in una maniera quasi maniacale, ma anche astratto, che a un certo punto prende il volo, si alza. Non è vero che bisogna sapere tutto sulle casate del Rinascimento per entrare nel film, come qualcuno dice, a parte le didascalie iniziali, subito dopo le quali si capisce che il film è altrove. È una strana sintesi, da una parte dell'analisi specifica delle cose e dall'altra di astrazione, che hanno i film riusciti, e che aveva *L'albero degli zoccoli*. È un senso in più, che non è solo la somma di tutte le cose che abbiamo visto, intuito, apprezzato, dal punto di vista anche morale. In un cinema di effetti speciali come quello di oggi, la fiducia nella moralità del cinema sono pochissimi ad averla ancora, e Olmi è uno di questi. Non solo è bel-

lo il film, ma è bello il modo di guardare il cinema che questo film esprime.

intervento 1: L'opera ha una sua dinamica addirittura oltre l'artista che la forma, sicché qualche volta l'artista non è il più adatto a interpretarla, perché ha una sua verità, che viene interpretata dagli spettatori in molti modi diversi. Il sigillo dell'opera d'arte è appunto avere molti significati e una sua vita indipendente che forza la mano dell'artista, da un certo momento in poi. Questo mi sembra ci abbia detto il regista. Questo lavoro è uno dei più bei film che io conosca, e direi superiore ad altri film che possono lontanamente paragonarsi ad esso, come quelli di Bresson e Kurosawa. Ha un suo linguaggio più profondo per me per due aspetti: il realismo quotidiano trasferito in un altro tempo, che non mi pare sia raggiunto da altri film simili, perché qui viviamo la fame, il freddo, gli stenti, la paura di morire, uno per uno, il mestiere della guerra, e Dio solo sa quanto ne abbiamo bisogno in questi giorni in cui la guerra di altre persone sarà combattuta sulle montagne, adagio adagio, con una progressione di orrore come quella che abbiamo vissuto nel film. Oltre a questo valore di quotidianità di un ambiente storico così lontano, c'è il valore dell'interiorizzazione. Cioè l'approssimarsi della morte. Spesso si sente un ritmare del tempo, e si capisce, perché il film parte dalla morte, che tutto procede verso quell'epilogo, che la guerra non può che portare alla morte. E la morte non è un'epopea, ma una sofferenza, un'identificazione ultima con se stessi, la scomparsa della vita con l'amore, la trasgressione, la famiglia e tutto il resto. È difficile indicare le scene migliori: quella del crocifisso di legno è di una bellezza straordinaria, e basterebbe ad esprimere il film, così come certe scene “orizzontali” sul fiume. Il rapporto fra il paziente, Giovanni, e il soffitto, i muri, con quel Rinascimento tardivo, un po' pesante, alla Giulio Romano, è di una poesia altissima. Questi due aspetti mi hanno commosso, per me merita il premio San Fedele.

intervento 2: Mi hanno colpito, nella visione della scena della battaglia, i particolari: il fumo, il fiato dei cavalli, delle

persone, la realtà della neve e del freddo. Se lo si confronta con la scene del *Gladiatore*, tutto effetti speciali, c'è un abisso. Qui c'è la morale di una guerra, combattuta con una certa etica, tanto che alla fine il personaggio, confessandosi, può dire "ho vissuto come un soldato, ma avrei potuto vivere, se avessi cambiato abito, la vita del monaco". C'è addirittura, e questo torna ad essere di grande attualità, la petizione di tutti gli altri comandanti, lo sdegno di chi lo vede ferito all'idea che ci sia stata un'imboscata e che sia stata usata un'arma terribile. Quindi anche un'etica della guerra che è costituita dal limite della persona: si fa la guerra alla pari, deve vincere il migliore. Quando arriva l'aiuto di qualcos'altro, è la fine dell'etica della guerra. Ho apprezzato molto l'osservazione del regista sulla materia che si plasma da sé. Volevo chiederle se la ricerca di quegli ambienti (mi riferisco in particolare al soffitto con cui si relaziona durante la degenza) è stata voluta o è avvenuta casualmente. Perché mi sembra che il guardare di Giovanni a quei volti dipinti diventi per il film molto funzionale all'espressione dei suoi pensieri.

Olmi: Quando ho scritto la sceneggiatura ho tenuto conto soprattutto delle documentazioni. Anzi, la sceneggiatura è un'estrapolazione di segmenti della documentazione d'epoca: testimonianze, lettere. In pratica non ho fatto altro che combinare questo minestrone, prelevando un po' di tutti i sapori dell'orto, per dargli un sapore. Nel fare la scelta dei testi che mi hanno sostenuto nella costruzione, nella strutturazione drammaturgica del film e nella stesura dei dialoghi, ho anche approfondito la conoscenza degli ambienti. Nello specifico, nel soffitto della stanza di Giovanni, ho fatto riferimento da un lato a Palazzo Te, che però viene appena dopo i fatti, e dall'altro ad altre iconografie tipiche nelle decorazioni cinquecentesche, fine Quattrocento, degli ambienti. E si ritrovano i temi tipici di quell'epoca, di una vitalità molto carnale, esplicita, a disposizione di tutti. E cosa c'è di meglio del cibo, del sesso, per esprimerla? Nella decorazione di questi ambienti sono elementi ricorrenti. Tant'è vero che quando abbiamo trovato la stanza dove sarebbe morto Giovanni, un palazzo a Torre Pallavicina, a Bergamo, in quella

camera esistono quelle raffigurazioni: quindi un po' le ho volute, e un po' le ho trovate. Le dirò di più: quella camera da letto è così carica di simboli erotici che una nonna, della famiglia che possiede il palazzo, ha graffiato tutte le parti intime dei personaggi, perché i nipoti non vedessero quelle che per lei sono delle sconcezze. Il sesso della donna che si vede in zoomata, paradossalmente, con questo danno si vede ancora di più. Nel momento in cui constatiamo che in una certa epoca esistono alcune cose che ci interessano, basta guardarsi intorno e le troviamo, perché vengono restituite.

intervento 3: Mi viene da chiedermi cosa possiamo volere di più dal cinema. Molte volte vediamo film in cui è già tutto preordinato, dalla storia, ai personaggi alle emozioni. In questo film è addirittura difficile far decantare subito tutte le cose che nascono dentro per poterne parlare. Il primo dato che mi ha fatto riflettere è la solitudine di questi personaggi: non esiste un vero protagonista, e neanche Giovanni lo è, è tutto l'insieme. Giovanni è quello che ha l'intuizione, e si lega all'universale perché va verso la morte e ne ha la consapevolezza. Ognuno è solo, e i paesaggi aiutano molto ad esprimerlo. La fotografia è bellissima e funzionale. In secondo luogo, riallacciandomi al titolo, ci sono i politici che "giocano" alla guerra, mentre qui i personaggi hanno dentro il senso del fare le cose. Giovanni combatte da vero professionista, ha una dignità e un senso del dovere. In terzo luogo, ho notato i bambini, che ci danno la coscienza e l'oggettivazione dell'assurdità della guerra. Nella scena in cui i gruppi opposti si radunano sulle rive del fiume, lo sguardo dei bambini mi sembra sottolinei proprio questo. Un film che ha tantissimi spunti su cui meditare, per far maturare delle riflessioni che spesso ci sfuggono.

intervento 4: Trovo il film un documento di un'Italia rinascimentale molto poco conosciuta. In quanto film di cultura, forse, pochi lo potranno accogliere e apprezzare. Ho apprezzato molto la freddezza della neve, il gelo della morte. E la cura dei particolari, sia nella ricostruzione storica che nei costumi.

padre Bruno: Cos'è successo durante la lavorazione del film? Dov'è stato girato?

Olmi: Ho girato tutta la parte degli esterni del Po in Bulgaria, sul Danubio, perché in Italia il Po non ha più la fisionomia primigenia: non solo è devastato negli argini, ma anche snaturato nelle campagne adiacenti, dove ci sono ormai solo colture industrializzate, e manca quindi la naturalezza del paesaggio. Un'altra ragione importante è che da noi non c'era una quantità necessaria di cavalieri e cavalli. Poi anche per motivi meteorologici: nel Cinquecento normalmente a metà novembre nella pianura padana c'era mezzo metro di neve. La neve era importante perché in quel specifico contesto Frusberg vuole a tutti i costi attraversare il Po, congiungersi ai Borboni che venivano da Milano, e calare su Roma per impiccare il Papa. La neve costituiva una grossa difficoltà per gli eserciti, non fosse altro perché i cavalli non avevano il pascolo e si doveva saccheggiano il fieno. Normalmente quindi, a fine ottobre le guerre si sospendevano e riprendevano in primavera, perché si ricreavano le condizioni per mantenere gli eserciti. Ma il Frusberg ha capito che se si fosse fermato, non sarebbe più arrivato a Roma perché era malato, si sentiva già vecchio. Vuole attraversare velocemente il Po e calare al Sud per trovare un clima migliore, e quella coda di autunno-estate per difendersi dalle intemperie e trovare sussistenza. Giovanni ha intuito benissimo il suo piano, e cerca di fermare il Frusberg, perché se ci riesce per quindici giorni, lui non arriva più a Roma. Machiavelli l'ha capito benissimo. Il generale della Rovere, dica d'Urbino, capiva che strategicamente Giovanni era molto più capace di lui. Avevo quindi bisogno della neve. E finché si fa la neve nel cortile di casa, si può fare anche scenograficamente, ma con quegli esterni rischia veramente di essere fasulla. Invece la Bulgaria d'inverno ci garantiva molte probabilità di buona neve. Infatti abbiamo costruito le scenografie del piccolo villaggio e le fornaci dove avviene l'ultima battaglia in zone vicine al fiume, e puntualmente a Natale è nevicato: mezzo metro di neve e ventiquattro sotto zero. Noi della troupe eravamo ben equipaggiati, un po' meno gli attori in

armatura di ferro. Pensate a che uomini dovevano essere quelli che davvero combattevano così. Due settimane dopo, quindi già a lavorazione avanzata, con scene importanti da girare, ha cominciato a levarsi il vento. La neve ghiacciata è come sabbia, è sale: un vento fortissimo ha spazzato via la neve e cominciarono a venire fuori le zolle, con nostra grande preoccupazione. Dopo tre giorni, siamo passati da ventiquattro gradi sotto zero a diciotto sopra: ci siamo trovati in mezzo al fango fino alle ginocchia. Allora abbiamo dovuto chiamare gli autocarri dell'esercito bulgaro a sei ruote motrici per far caricare la neve residua e farla portare e stendere dove avremmo girato le altre scene. Sparita anche quella neve, passavo tutte le notti insonni, per alzarmi ogni quindici minuti alla finestra per vedere se stesse nevicando. Avevamo lì milleduecento uomini, più la troupe: a lavorazione avviata, interrompere il film sarebbe stata una catastrofe economica. Ci siamo dovuti rivolgere alla neve artificiale, quella dei nostri effetti speciali era inadeguata, soprattutto aveva una componente chimica che il governo bulgaro non avrebbe mai permesso che fosse sparpagliata sul suo territorio. Abbiamo rintracciato a Londra una qualità di neve ecologica, compatibile, perché ricavata dalla cellulosa, che si recupera dalla carta da macero. Impacchettata in una maniera strettissima, e che con una macchina apposita veniva sparata fuori come neve, e oltretutto non dannosa ma benefica alla terra. Tutte le scene dell'ultima battaglia alla fornace sono fatte con neve finta, ma dovevamo creare le condizioni per equipararla all'altra, perché avendo già girato con la neve vera, credetemi, si può notare che il colore è diverso, è un altro tipo di bianco. La mattina che abbiamo distribuito la neve, poi, ha cominciato a nevicare. Ma è durato poco. Non solo. Nевичava fino a due chilometri prima, a causa dell'effetto dell'acqua del Danubio, che abbassava la temperatura, mentre sul set pioveva. Il Danubio che avete visto col ghiaccio apparteneva ai giorni dei ventiquattro gradi sotto zero. Abbiamo faticato molto per realizzare le scene con la neve finta. Anche perché essendo cellulosa, tutte le volte che c'era un passaggio di cavalleria, col fango diventava subito marrone. Al di là di questo, la troupe è stata eroica, ha lavorato in

condizioni da ritirata di Russia. I ragazzi bulgari che facevano i soldati, le comparse, molti dei quali appartenenti all'esercito, ma anche vecchi del paese, stavano sdraiati nella neve a temperature rigidissime.

intervento 5: Un film perfetto, che evoca gli autori fiamminghi. L'ultima frase del film è abbastanza insolita rispetto al resto del film. Durante la storia dell'uomo, come in *2001: odissea nello spazio*, vediamo come il genere umano inizi a combattere con un osso, fino ad arrivare all'escalation del progresso nella capacità umana di dare la morte ai propri simili, con l'ultima variante degli uomini che diventano bombe contro i grattacieli. Un progresso senza freno. Nell'ultima frase lei dice che i capitani, che sono quelli che stanno sul campo, hanno una nobiltà e un'onestà che non appartiene alle alte sfere. Questi capitani si auspicano che le armi da fuoco non vengano più usate verso gli uomini. Ha inserito questa frase con una volontà ironica, grottesca?

Olmi: La frase finale, che ha una sua retorica, è autentica, non l'ho inventata io. Appartiene ad una testimonianza di un cancelliere che ha partecipato alle onoranze funebri del giovane de' Medici. È una segnalazione, non è solo una frase retorica che auspica un miglior comportamento tra gli uomini in campo di battaglia. Tenga presente che all'epoca la guerra era considerata "nobile arte della guerra". Con l'intervento dell'arma da fuoco, la qualità del cavaliere, che si basava sull'abilità dell'uso dell'arma bianca, viene sconfitta dalla stupidità dell'archibugio. Tant'è vero che alcuni capitani sostennero che fosse disonorevole l'uso di queste armi contro la nobile arte del combattere, perché un imbecille qualsiasi e un vile nascosto avrebbe combattuto e potuto uccidere un nobile capitano. È la denuncia di un'arma diabolica, ma soprattutto della fine di un'epoca. Un'altra considerazione su questa frase vorrei che venisse fatta accostandola a un'altra frase che dice l'Aretino, all'inizio, sotto la tenda, quando al capitano Cuppano viene data la palla d'archibugio appiccicata alla corazza di Giovanni. "Come una palanca, il compenso per noi soldati". L'Aretino risponde:

"caro capitano, le armi da fuoco cambiano le guerre, ma sono le guerre che cambiano il mondo". Quando qualcuno vuol cambiare il mondo, tenta tutte le vie, poi usa la guerra. Oggi c'è puzza di bruciato intorno a noi. Pensate alle orribili notizie di questi giorni sulle speculazioni in Borsa sui fatti dell'11 settembre.

intervento 6: Il suo è un film storico? E se lo è, di che tipo? Che relazione ha questo film con gli approcci di Rossellini e Pasolini, che hanno avuto la stessa intenzione di essere realistici rispetto alla ricerca storica? Mi sembra che il suo film possa essere considerato storico in senso quasi esclusivamente figurativo, perché, com'è stato rilevato, le luci, la scenografia, i costumi, l'iconografia stessa dei personaggi riprendono la figuratività cinquecentesca o manieristica.

Olmi: Non mi sono posto tutti i ragionamenti che ha esposto lei, perché probabilmente non avrei fatto il film. Quando si fa riferimento al passato, che sia un passato recente o lontano, non si vuole ricostruirlo con pedanteria filologica. Si prende spunto da un avvenimento storico per poi evocare il passato. Le sue domande, legittime per lei, mi spiazzano completamente, perché non c'entrano niente con i presupposti per cui ho realizzato il film. Per me il dato storico è nell'evocazione di un'epoca: infatti nella pittura un'epoca viene evocata, non riprodotta. Persino nella fotografia, che usa l'obiettivo, tra la realtà storica dell'oggetto e la sua riproduzione c'è di mezzo il fotografo, che ne ha fatto un'interpretazione. Se fossi stato uno storico e avessi preteso che questo film fosse l'immagine riprodotta di quell'epoca, allora lei con queste domande mi avrebbe messo in imbarazzo.

I COMMENTI DEL PUBBLICO

DA PREMIO

Cristina Bruni - Sarebbe riduttivo definire il capolavoro di Olmi solo un film. E infatti molto di più: una poesia, un af-

fresco, una sinfonia. Dai campi di battaglia alle scene più intimistiche, Olmi descrive magistralmente un'epoca in cui il territorio italiano era conteso da più parti e in cui i liberi stati nazionali apparivano disgregati e nemici tra loro. Il ritratto del protagonista è un tributo a Giovanni dalle Bande Nere, l'ultimo condottiero dei liberi stati e dell'età rinascimentale, l'unico capitano di ventura che, secondo Machiavelli, era in grado di liberare l'Italia dal predominio straniero. Il regista ne evidenzia la valenza e l'intransigenza dettate dal suo ruolo di soldato tutto d'un pezzo, ma ciò che più mi ha colpito è la sensazione di effimero di tutte le opere umane e quindi di tutte le apparenti conquiste o mete militari, come ben fatto osservare dall'anziano frate che apostrofa i soldati in marcia come vuoti simulacri di questa transitoria ed evanescente esistenza umana.

Lucia Fossati - Questo è uno di quei rari film che mi hanno lasciata annichilita ed esaltata. Annichilita dalla solennità e incisività delle immagini, esaltata perché è un'opera d'arte che, come tanti capolavori artistici, riesce con una piccola storia a farti pensare alla grandezza e alla miseria dell'uomo e del suo destino, cioè a condurti dal particolare all'universale. Mi ha affascinata la potenza espressiva delle immagini che, anche da sole, trasmettono quello che l'autore vuole comunicare, sostenute da una fotografia straordinaria e da un sapientissimo montaggio. Grazie a Olmi per quest'opera che fa amare il cinema e che resterà, credo, nella storia di quest'arte, accanto ai capolavori di Dreyer e Bresson.

Carla Casalini - Lo straordinario fascino della ricostruzione storica e ambientale, la struggente evidenza del messaggio, la bellezza delle immagini ne fanno un film grandissimo, tra i più notevoli del cinema italiano (e non) degli ultimi anni: così compiutamente "da premio" da farmi sentire un po' incauto lo stesso voto espresso in precedenti schede.

Pierfranco Steffenini - Come tutti i film che hanno qualcosa da dire, anche questo si presta a essere analizzato da più angolazioni. Può essere considerato come la storia di un uo-

mo straordinario, collocata nel suo contesto storico. Sospetto che la figura di Giovanni dalle Bande Nere quale scaturisce dalla ricerca di Olmi sia alquanto idealizzata. Se non mi sbaglio, egli non fu tanto diverso da altri capitani di ventura, tutti protesi a ottenere ingaggi per le loro compagnie e a tempo debito il pagamento del compenso pattuito, senza molto riguardo per la coerenza nelle scelte di campo. Certo Giovanni fu oltremodo coraggioso sia nel battersi contro forza soverchianti, sia nel sopportare il dolore fisico. Come che sia, il ritratto che ce ne dà Olmi raffigura un personaggio eccezionale per coerenza, umanità, lealtà, specie se messo a confronto con le ambiguità di altri personaggi del racconto. Ma al di là della vicenda individuale, il film si offre anche come una summa di valori universali, quali la dignità nell'adempimento del proprio dovere professionale, anche quando questo comporti il dare o il ricevere la morte, la fedeltà, lo spirito religioso. Valori che non hanno bisogno di essere enunciati, ma sono poeticamente suggeriti da un breve gesto, uno sguardo, una parola. Tuttavia il film è anche spettacolo di immagini e suoni. Alcune scene restano nella memoria, come quella delle allucinazioni suscitate nel protagonista moribondo dalla visione delle figure grottesche raffigurate sulle pareti della stanza. Le scenografie e i costumi sono preziosi, mai rutilanti. Le azioni di guerra sono scarse ma efficaci. Il parlato con le sue espressioni antiche ha un profumo di credibilità.

Liana Senaldi - Non ho parole per spiegare l'emozione procuratami da questo meraviglioso film.

Piero Rosa - Uno dei più bei film degli ultimi anni, la ricercatezza dei particolari ricorda il miglior Visconti. Meraviglioso.

Maria Cossar - Nell'era degli effetti speciali, questo lavoro è splendido per il suo linguaggio profondo, vero realismo trasferito in un altro tempo: si vive il freddo, la fame, la guerra con una progressione di orrore che ci riporta ai giorni nostri. Attraverso gli occhi dei bambini il regista ci trasmette lo stu-

pore, la paura, il candore che fanno da filtro alla parte migliore dell'uomo.

Carla Cattaneo - Un capolavoro. Per il realismo, la raffinatezza e soprattutto la poesia che lo permea, nei sentimenti, nell'eroismo, nel patire.

Maria Ruffini - Un film bellissimo: è vero che sugli avvenimenti storici si sofferma così poco da renderne difficoltosa la comprensione (e questo è l'unico limite che gli riconosco), in compenso "il mestiere delle armi" ce lo fa conoscere in modo eccezionale. Il ritmo pacato della narrazione, la fotografia così attenta a valorizzare paesaggio e personaggi danno incisività agli avvenimenti, che esercitano sullo spettatore un grande fascino, nonostante le sofferenze che portano con sé.

Germana Leone - Non è certamente un film di cassetta, ma a me è sembrato perfetto. Mi ha conivolto profondamente per lo spessore umano della figura del protagonista, per la sobrietà e la cura con cui sono ricostruiti gli ambienti, per la bellezza della fotografia, per i dialoghi in italiano arcaico, per la regia senza sbavature, infine perché è un film denso di significati. Ci mette di fronte alle contraddizioni della vita, per cui un animo nobile e retto può vivere situazioni di compromesso e ci fa meditare sul mistero della morte, che sempre ci accompagna.

OTTIMO

Bona Schmid - È un film raggelante perché con una logica inoppugnabile ci mostra l'aspetto più primordiale dell'istinto belluino di annientamento che è geneticamente connaturato nella natura umana. Se nell'epica guerriera veniamo coinvolti nel duello tra Ettore e Achille e la morte eroica del Troiano – nelle parole di Omero – suscita commozione profonda, la storia tragica di Giovanni dalle Bande Nere ci lascia sgomenti di fronte a tanta determinazione senza pathos. E Olmi, con una *pietas* tutta sua, ci racconta il

dramma di un uomo che trova la sua ragion d'essere nel seminare e ricevere morte. La ricostruzione ambientale è perfetta. È il tramonto degli splendori del Rinascimento. Il Sacco di Roma aprirà le porte all'inevitabile decadenza politica di questo Paese, considerato la culla della civiltà occidentale. Il mestiere delle armi non basta per vincere una guerra. È un film di una sconcertante attualità, la nostra civiltà è di nuovo minacciata da chi esercita il mestiere delle armi, con un furore iconoclasta.

Mario Piatti - Olmi ci presenta un affresco storico di qualità cinematografica superiore. La guerra è mostrata in tutto il suo orrore, in tutta la sua miseria; pare che dallo schermo venga direttamente a coinvolgerci lo squallore delle campagne devastate, delle misere case distrutte. Riusciamo quasi a percepire il gelo nelle notti d'addiaccio, il freddo delle grandi stanze dei castelli nelle quali, intabarrati e guantati, i "signori" pronunciano sommessamente parole di tradimento che si condensano in vapore. Il "nobile mestiere delle armi" si risolve in un giovane corpo che, inesorabilmente, si corrompe. Al di là della perfezione formale, la tesi etica di Olmi, pur non nuova, è di indubbio e attuale interesse: la stupida inutilità della guerra è evidenziata dall'impossibilità di difesa da armi sempre più potenti e più subdole. Come l'eroe Achille che, forte della sua invulnerabilità, è trafitto nell'unico punto debole dalla freccia scagliata dall'alto delle mura di Troia, così il padre Giovanni, pur difeso dalla pesante armatura, è colpito dal proiettile esploso dal falconetto. A questo tutti dovremmo riflettere in tempi in cui, mentre si discute di improbabili scudi spaziali, si può essere colpiti, e con quale gravità, da singoli uomini armati di un coltellino.

Caterina Parmigiani - La solitudine caratterizza la vita di Giovanni de' Medici, come avviene spesso per i capi: egli è solo nel decidere perché la responsabilità è sua, è lui lo stratega; si deve guardare sia dai nemici sia dagli amici, perché la guerra rende traditori molti; non ha forti legami sentimentali perché antepone a tutto il suo "mestiere delle armi";

è solo davanti alla morte che affronta con il coraggio e la determinazione con cui ha sempre affrontato gli avversari. Questo tema è sottolineato con maestria da molti e suggestivi primi piani e da lunghi silenzi in un paesaggio esterno di desolante gelo invernale e interno di affreschi evocatori di immagini terrifiche. Film di grande valore artistico che sa avvicinare lo spettatore.

Carla Testorelli - Olmi costruisce un film rigoroso e lineare, utilizzando l'immagine e la sua scansione per raccontare le vicende di Giovanni de' Medici, che, al "soldo" di papa Clemente VII, combatte e muore nel tentativo di ostacolare la calata dei Lanzichenecchi su Roma. La macchina da presa, utilizzata con eccezionale maestria, è capace di ricostruire complesse operazioni di guerra o di soffermarsi su di un particolare: un oggetto, un volto, uno sguardo, una lacrima. Il dialogo è quasi assente, parlano le inquadrature: basti pensare anche a episodi minori come la scena in cui la nobildonna mantovana viene umiliata dal marito davanti alla figlia e ai domestici. Immagini sontuose descrivono il delirio di Giovanni morente nei cui occhi si riflettono i particolari degli affreschi dipinti alle pareti che si mescolano alle apparizioni e alle rivelazioni delle due donne della sua vita, intrise di dolorosa sensualità. Giovanni è un professionista della guerra e sa che la morte è implicita nel "mestiere delle armi". Le nuove armi (i falconetti) cambiano la guerra, ma è la guerra che, ora come allora, cambia gli equilibri del mondo.

Umberto Belotti - Il film pone estrema attenzione ai piccoli particolari, rendendoli tuttavia pregni di significato. La musica e i silenzi sono particolarmente espressivi, singolare cura viene dedicata alle atmosfere, più che alle situazioni. Insomma, un capolavoro.

Fiorella de Libero - Qualche considerazione in margine a questo splendido lavoro di Olmi merita lo straordinario manifesto che inquadra unicamente un primo piano ravvicinato e tronco di un'armatura medievale, così incombente da

non entrare tutta nel fotogramma. Il focus è sull'elmo, compatto, scuro, di duro metallo, avvolgente, impenetrabile, freddo e minaccioso. Ma dalla stretta feritoia orizzontale si intravede, misterioso ed inquietante, un occhio. Questa immagine così pregnante riunisce in sé i significati del "mestiere" di uccidere, di cui l'armatura è la divisa, come il saio per il sacerdote. L'armatura in sé è "vuoto simulacro", orrendo e inanimato strumento di guerra, spersonalizzato come un robot. Ma dentro quell'elmo Olmi ha posto il suo Giovanni de' Medici. Quell'occhio è vita e appartiene a un uomo d'eccezione. Nel film vediamo poi emergere nella sua pienezza fisica e psicologica quella vita soltanto – paradossalmente – nella morte, o meglio, nell'attesa della morte. Un'attesa umiliante e allo stesso tempo di grande dignità, in cui al coraggio per la sofferenza della carne si affianca lo strazio dello spirito. Si affollano ricordi e rimpianti, pensieri e immagini, e per chi si era fatto portatore di odio, sorge la scoperta dell'amore umano - oltre che divino. «Vogliatemi bene quando sarò morto»: questa è la richiesta fatta all'amico che offriva in aiuto le sue inutili e vane risorse di potere e ricchezza.

Giancarlo Colonna - Un film ineccepibile per ambientazione, ricostruzione storica, analisi politico-psicologica dei personaggi. Forse questa sommatoria di connotazioni positive penalizza il ritmo narrativo, per cui il film non è molto scorrevole. Ha un pregio "didattico" dei film di Rossellini come *La presa del potere di Luigi XIV*.

Franca Sicuri - Considero quest'opera di Olmi grande cinema perché, cogliendo un episodio di storia italiana, fotografa con attenzione intrighi, momenti psicologici di aggressività, rimpianti e passioni utilizzando la cinepresa con grande senso artistico.

Claudia Cardinali - Campi soffusi di luce, neve abbagliante, rumori di armature, corpi dilaniati, grida di dolore, grandi silenzi. È la guerra. Una guerra d'altri tempi, dove contava l'onore, l'arte del guerreggiare, la lealtà impersonate da Gio-

vanni dalle Bande Nere, che morirà per il tradimento di uomini disonesti. Non una spada, non una lancia lo feriranno, ma un “falconetto” nascosto tra il verde. Finisce così un modo di praticare la guerra, le qualità del guerriero vengono sconfitte da quest’arma nuova. Si auspica che il fuoco non sia mai rivolto all’uomo. Purtroppo quello era solo l’inizio. Splendide le scene, ottima la recitazione.

Delia Zangelmi - Intelligente, colto, raffinato. Grazie per onorare noi, la nostra mente, il nostro cuore con opere di tanta classe.

BUONO

Antonella Spinelli - Con stile, rigore, freddezza ci viene mostrato il coraggio di un’identità: un uomo d’armi. Paradossalmente, nei secoli fino ai giorni nostri, l’uomo convive con il rischio della morte e “lavora” preparandosi da soldato ad applicarla e a viverla (o sopportarla?). Tutti i particolari scenografici, i dialoghi politici, la fotografia ci narrano l’ambiente in cui si consuma questa guerra. Non solo guerra d’armi, ma come sempre guerra tra verità diverse, opportunismo e potere: tra tutto quello che anima, in realtà, spessissimo gli uomini. Forse, però, proprio perché è così precisa la descrizione dei fatti e l’inevitabile fine

dell’uomo mi ha colpito l’asetticità, il distacco palpabile dell’animo dal corpo e l’atmosfera gelida, come la nebbia del loro inverno.

Ilario Boscolo - Riconosco la mano di Olmi: è un genere che apprezzo sempre molto per la densità del tema e la sua rappresentazione in pure immagini. Per il mio sentire trovo la sceneggiatura troppo lenta.

Annamaria de’ Cenzo - La cinepresa mette a fuoco un determinato momento storico, in una regione circoscritta, per un periodo relativamente breve. Sfugge il senso più profondo della scelta operata da Olmi: di che cosa ci ha voluto veramente parlare? Dell’ambiguità e della slealtà dei giochi politici? Dello scacco che subisce l’uomo, quando s’illude di poter dirigere il corso della propria esistenza? Ci lasciano comunque sempre stupefatti e ammirati le grandi capacità del regista: il senso pittorico, che è alla base delle varie ricostruzioni degli ambienti, la magia della fotografia, il ritmo solenne con cui è scandito il tempo.

DISCRETO

Franca Tobia Barbieri - Protagonista sbagliato e film non coinvolgente.