

## Cento chiodi

di Ermanno Olmi

Il bellissimo *Cento chiodi* di Ermanno Olmi resterà nella storia del cinema oltre che per la geniale e possente ritrascrizione delle parole e dell'agire di Cristo, anche per la sequenza, davvero sconvolgente, dei libri crocifissi.

Ma che cosa il regista, che ha pure firmato la sceneggiatura del film, ha voluto trafiggere con quei lunghi chiodi acuminati, tanti quante sono, secondo una pia tradizione, le ferite che sono state inferte al corpo di Gesù? Attraverso delle immagini – immagini cinematografiche, forse la forma in cui più di tutte si incarnano oggi i miti – Olmi racconta come meglio non si potrebbe l'idolatria, cioè l'adorazione di *eidola*, di simulacri, di fantasmi, di ombre vane e inconsistenti, le stesse che nel mondo classico affollano il regno dei morti. «Gli idoli – scrive Bacone in uno dei passi più famosi del *Novum Organum* – e le nozioni false che hanno invaso l'intelletto umano gettandovi radici profonde, non solo assediano la mente umana sì da rendere difficile l'accesso alla verità, ma (anche dato e concesso tale accesso) essi continuerebbero a nuocere anche durante il processo di instaurazione delle scienze, se gli uomini, di ciò avvisati, non si mettessero in condizione di combatterli, per quanto è possibile».

A loro volta gli *idola* possono essere considerati gli antesignani delle moderne ideologie, da intendere, per usare l'efficace definizione impiegata da Roberta De Monticelli nel suo denso *Sullo spirito e l'ideologia*, come «degenerazione ottusa dell'ideale», come «tendenza ad andare e portare gli altri in qualche direzione», fino all'«uso del nome di Dio per fondare la politica e la legge».

E' l'uso di questi feticci che, pur avendo la consistenza dell'aria, sono tuttavia gabellati come vertiginose costruzioni dell'intelletto dimostrate *more geometrico*, che Olmi, attraverso il protagonista del film, un professore senza nome di Storia delle religioni, trafigge con i chiodi. Non vi è affatto dissacrazione né vilipendio in questo gesto: a essere trafitto non è il libro, ma l'idolatria del libro, perversa e totalitaria come tutte le idolatrie. In quei colpi di martello risuonano lo stesso sdegno e la stessa ira che dovettero invadere il cuore di Mosè allorché, scendendo dal Sinai e trovando la sua gente intenta ad adorare il vitello d'oro, infranse le tavole della Legge, o che travolsero Gesù quando prese a frustate i mercanti del tempio e mise a gambe all'aria i banchi dei cambiavalute. Solo le anime grandi sono capaci di ira (non a caso è la passione per eccellenza che arde negli eroi omerici): chi non l'ha mai provata forse non è mai veramente vissuto, perché vivere significa anche, tra le altre cose, avvertire l'atroce scandalo e l'umiliante impotenza della condizione umana.

Olmi batte su quei chiodi con una rabbia mite, se così si può dire. Vi è sì la rabbia che nasce dinanzi a una profonda e ingiusta offesa (alla dignità, al diritto, alla logica, al sentimento: e gli enti si potrebbero moltiplicare), ma è una rabbia che non entra in competizione con gli altri allo scopo di soverchiarli e di vincerli. E', appunto, una rabbia mite, che attraversa il fuoco senza bruciarsi, che mantiene sempre la giusta misura, che dà alla violenza del mondo le corrette dimensioni, rendendo possibile così un autentico colloquio con l'altro. Sottesa alla rabbia mite vi è una grande concezione della libertà. Quei chiodi è come se si incuneassero anche nella nostra mente, per demolirne le false rappresentazioni e per chiamarla a una svolta, a un cambiamento, a quella *metanoia*, insomma, che costituisce lo stigma del cristianesimo.

Si legge nell'evangelo di Giovanni (Gv 7,24): «Non giudicate secondo le apparenze (*katà opsin*, dice il testo greco, parola che affonda la sua radice nel verbo *orao*, vedere, lo stesso da cui deriva *eidolon*), ma giudicate secondo giusto giudizio (*dikaian krisin*). E *krisis* è parola agonica, che presuppone fatica, uno sforzo mentale tutto teso a “raccolgere”, “giudicare” e “scegliere”, secondo i significati, tra loro intimamente connessi, che essa possiede.

*Krisis* per eccellenza nelle questioni di fede è l'ateismo. La fede nel Cristo passa, deve passare, attraverso l'ateismo. La vera fede presuppone sempre, e forse conserverà sempre, un momento ateo. Tutto l'evangelo di Dostoevskij poggia proprio su questo fondamento: «Il perfetto ateo – si legge ad esempio ne *I demoni* – sta sul penultimo gradino prima della fede più perfetta». I personaggi dostoevskijani che varcano la soglia della fede prima hanno conosciuto gli oscuri gorgi del Nulla, e persino quelli che non la varcano sono passati attraverso il crogiolo di un micidiale corpo a corpo con

Dio (e forse a questi ultimi «il problema tormentoso di Dio», come lo chiama Kirillov, rimane appiccicato addosso molto più che agli altri e continua, nonostante tutto, a consumarli come la tunica del centauro Nesso).

Questo momento ateo della fede è ben presente nel capolavoro di Olmi. Più volte, infatti, il suo «professorino» è visitato dalla tentazione del Nulla: nel dialogo con la studentessa, ad esempio; poi nella scena sul ponte, dove il suo sguardo sembra smarrirsi dinanzi alla grande massa d'acqua del Po, simbolo del corso inarrestabile e assurdo della Storia che tutto trascina con sé; e ancora nel colloquio con il vecchio maestro alla fine del film. Olmi ci offre un Cristo dialettico (a riguardo vengono in mente le vertiginose pagine di Luigi Pareyson in *Ontologia della libertà*), che ha in se stesso l'antinomia e la contraddizione, il contrasto e il dissidio. Affermazioni improntate a un radicale nichilismo metafisico («Nel giorno del giudizio sarà Dio a dover rispondere agli uomini di tutti gli orrori avvenuti sulla terra») sono contraddette da una fede assoluta nella vita umana, che ha tanto più valore quanto più è densa l'ombra del Nulla che sempre incombe su di essa; una fede che scorge proprio nella finitezza di tutte le cose (non solo della vita, ma anche di una giornata trascorsa in compagnia di amici e allietata da un bicchiere di buon rosso, o delle ore passate pigramente a prendere la tintarella lungo gli argini del Po, o dei pochi minuti necessari a intrecciare un ballo in una scassata balera di campagna) il dono più prezioso fatto all'uomo affinché la sua esistenza abbia un senso.

Il più alto merito artistico di *Cento chiodi* forse sta proprio nell'aver mostrato l'irriducibile complessità, o meglio l'irreparabile contraddittorietà delle opere e dei giorni degli uomini. Ogni cosa che è sotto il sole è dominata dall'ambiguità. Contraddittori sono anche i libri, che meritano di essere custoditi con tutte le accortezze dentro venerabili biblioteche e nello stesso tempo di essere inchiodati a terra, perché essi sono la via maestra che può portare tanto alla libertà quanto all'idolatria: infatti, non di rado nella storia le parole dei libri sono state intese in modo esattamente opposto rispetto al senso in cui le intendeva il suo autore. Il professore crocifigge sì i libri, eppure senza di essi non avrebbe mai maturato quella conoscenza e quella sovrana libertà di spirito che gli hanno permesso di fare una *dikaia krisis*. Anche se Cristo non ha scritto nulla (a parte qualche segno sulla sabbia), dobbiamo però ringraziare i quattro evangelisti, o chi per loro, se proprio alle pagine di un libro hanno affidato la *didaké* del loro Maestro. Che poi essa sia usata come uno strumento di oppressione della coscienza e di menomazione della libertà – come è accaduto e come anche oggi accade ogniqualvolta la fede è usata per avere servi ubbidienti e non uomini liberi nella gioia – anche da parte della stessa Chiesa è un fatto che forse non dovrebbe stupire più di tanto, perché è una ulteriore dimostrazione, se mai ce ne fosse bisogno, dell'intrinseca contraddittorietà dell'umano.

Persino le parole del Cristo possono divenire salvezza o perdizione, amore che smuove le montagne o asfittico intellettualismo, come quello del vecchio monsignore del film, personaggio di una bellezza struggente e tragica, che a furia di leggere libri ha quasi perduto l'uso della vista (proprio lui che in virtù della sua vocazione, più di qualunque altro era tenuto a splendere come astro nel mondo) e che non si accorge del bacio furtivo che il professore e la sua allieva si scambiano, forse l'unico vero gesto di vita che si sia mai consumato tra quelle pareti ricoperte di codici e di incunaboli.

Una possibile risposta (che poi tale non è, perché si limita a indicare un metodo, una grammatica dello spirito) è nel brano giovanneo che il professore legge a caso tra le pagine dell'ennesimo libro che sta per crocifiggere. Il passo è tratto dal celeberrimo dialogo notturno tra Nicodemo e Gesù, laddove questi gli dice che «se uno non rinasce dall'alto (*ànothen*) non può vedere il regno di Dio», perché «il vento soffia dove vuole e ne senti la voce, ma non sai di dove viene e dove va; così è di chiunque è nato dallo Spirito».

Sono parole enigmatiche, che volutamente giocano sull'ambiguità dell'avverbio greco *ànothen*, che significa sia «dall'alto» sia «di nuovo» (non a caso Nicodemo, replicando «come un può un uomo nascere quando è vecchio?», mostra di aver capito fiaschi per fiaschi). Ma a ben vedere è la stessa ambiguità della partita che ogni giorno ci tocca giocare, una partita nella quale possiamo divenire Cristo o il malmostoso messo comunale del film, burocrate efficientissimo ma senza cuore, che neppure si accorge della novità incarnata dal professore.

Ogni giorno, sembra ammonire Olmi, dobbiamo rinascere *ànothen*, perché nessuno può essere certo di possedere lo Spirito (chi avesse questa certezza si ritroverebbe *ispo facto* nell'idolatria), giacché questo «soffia dove vuole»; ogni giorno bisogna riprendere il cammino tenebroso e salvifico – salvifico proprio perché tenebroso – di Nicodemo che si reca di notte da Gesù perché consumato da una gran voglia di interrogare e di confrontarsi con quel Rabbi che opera segni grandi e potenti. In quel dialogo

notturmo, è vero, Nicodemo non fa una gran figura, ma impara una grammatica dello spirito: lo ritroveremo altre due volte nell'evangelo di Giovanni, nel Capitolo 7, quando difende il Maestro contro i farisei invocando per lui il principio del contraddittorio («La nostra Legge giudica forse un uomo prima di averlo ascoltato e di sapere ciò che fa?») e al momento della sepoltura di Gesù (Gv 20,39), e sarà un altro Nicodemo. Il senso del sacro rifulge nella sua fragilità e nella sua paura di essere visto a parlare con Gesù di Nazareth, l'uomo intorno al quale vi era dissenso; come rifulge nelle figure indimenticabili di *Cento chiodi*, nei pescatori e nel loro sapido dialetto; nella fornaia, una povera sempliciotta che però, quando incontra il professore, ha l'Intuizione; nei vecchi che ballano strascicando i piedi sulle note di *Non ti scordar di me*.

Con la leggerezza e la chiarezza che solo i grandi possiedono, Olmi ci dà l'impressione di non inventare alcunché. Mentre si guarda il film, nulla sembra più naturale dell'evangelo che il grande regista bergamasco ci sta narrando e che si svolge in un anonimo lembo di terra lungo gli argini del Po, ma che potrebbe benissimo svolgersi all'interno delle nostre case, nei mezzi pubblici che impieghiamo per andare al lavoro, nel supermercato sotto casa. Olmi ha colto la perennità dell'evangelo, il suo rinnovarsi in ogni contesto o paesaggio, con il suo carosello di pie donne, di scettici, di traditori, di dolenti cirenei, di soldataglia avvinazzata, di grandi sacerdoti che pontificano, di bambini che ridono.

«Procura di incontrare il Cristo e avrai trovato il quinto evangelo», si legge nello splendido *Il quinto evangelo* di Mario Tobino. Il quinto *eu angelion* è quello che ciascuno di noi, con i suoi tradimenti e i suoi sacrifici, con i suoi dubbi e le sue improvvise epifanie di luce, scrive ogni giorno, perché ogni giorno quella remota storia accaduta in Galilea accade per la prima volta.

Dunque l'invito a rinascere *ànothen* che il protagonista di *Cento chiodi* legge casualmente tra le pagine di un libro – l'unico a non essere trafitto – chiama gli uomini all'età adulta dello spirito, li ammonisce ad assaporare fino in fondo la vita terrena come ha fatto Cristo, che proprio nelle cose della terra, in quelle che gli erano familiari (spighe di grano e loglio, tralci d'uva e gigli del campo) ha trovato il volto di Dio.

La stessa Chiesa, che come tutte le cose di questo mondo non è esente dall'idolatria e dal trasformare in ideologia anche la Scrittura, dovrebbe avvertire la diuturna urgenza di rinascere *ànothen*. Nel film la sua rinascita sembra suggerita dalla ricostruzione del casale diroccato a opera del professore e degli abitanti del luogo che a poco a poco riconoscono in lui un fratello maggiore. E' forse una delle scene più belle di tutto il film, raccontata con una poesia lieve e nel contempo ricca di risonanze: fa venire in mente la Chiesa delle origini, quella che, come scrive Luca negli *Atti degli apostoli* (At 4, 32-35), «aveva un cuore solo e un'anima sola» e che godeva «di grande simpatia»; i Salmi 126 («Se il Signore non costruisce la casa, / invano vi faticano i costruttori») e 133 («Quanto è buono e quanto è soave / che i fratelli vivano insieme! [...] Là il Signore dona la benedizione / e la vita per sempre») e ancora l'appello «Va', Francesco, e ripara la mia Chiesa» rivolto dal Crocifisso al Santo di Assisi in sogno.

Olmi ha detto di aver voluto raccontare il «Cristo delle strade», il Cristo che come tutti patisce il caldo e il freddo, la fame e la sete, che si abbandona al flusso dei giorni, che incontra, tocca e abbraccia corpi come il suo, fatti carne e di ossa, intessuti di fragilità e di gloria. In questo senso si può intendere correttamente la frase «Le religioni non hanno mai salvato il mondo» posta in epigrafe sulla locandina del film. A proposito scrive Bonhoeffer, il teologo protestante che, insieme a Dostoevskij, funge da basso continuo del film: «Cristo crea in noi non un tipo d'uomo, ma un uomo. Non è l'atto religioso a fare il cristiano, ma il prendere parte alla sofferenza di Dio nella vita del mondo. [...] Nessuna traccia di metodica religiosa, l'atto religioso è sempre qualcosa di parziale, la fede è qualcosa di totale, un atto che impegna la vita. Gesù non chiama a una nuova religione, ma alla vita».

Questa fede che è altra cosa rispetto alla religione sorregge anche, sia pure in modo imperfetto, anche il vecchio monsignore, uno dei personaggi più riusciti del film e che sarebbe errato vedere quale alter ego, quale doppio negativo del professore. Vi è una grandezza epica nel discorso che l'anziano presule pronuncia a difesa dei libri: pure questa figura carica di giorni e di fatica, capace ancora di provare un fremito di turbamento (un turbamento forse mai completamente vinto malgrado le ore trascorse sui libri a meditare la Verità) dinanzi alla sfida lanciata dal professore di chiamare alla sbarra Dio per crimini contro l'umanità, a modo suo combatte la sua buona battaglia.

Da vero artista quale è, Olmi non condanna, ma comprende, perché è proprio nelle vite fallite, errabonde (come errabondo era il suo santo bevitore) e disgraziate che egli trova l'Infinito: come scrive

Saba in *Città vecchia* «qui degli umili sento in compagnia / il mio pensier farsi / più puro dove più turpe è la vita».

Alla fine del film il professore scompare senza lasciare alcuna traccia, e non poteva essere altrimenti, se no la fede in lui sarebbe divenuta religione, ed egli una guida, un capo, il fondatore di un pensiero che avrebbe preteso una inevitabile sequela di seguaci. Eppure – e siamo alle ultime inquadrature del film – quando la bruma invernale inizia a coprire i campi, si è a tal punto colmi di nostalgia per quel professore che ci verrebbe quasi da dire, con i discepoli di Emmaus, «resta con noi, perché ormai si fa sera».

**Andrea Panzavolta**