

# L'ontologia monista di Michelangelo Frammartino

Roberto De Gaetano

## *Situazione, condizione, azione*

Se ci atteniamo ad una distinzione apparentemente non problematica, un paesaggio si distingue da un ambiente perché quest'ultimo è un contesto d'azione e il primo un oggetto di contemplazione. L'ambiente è caratterizzato da un insieme di forze che premono sul personaggio e alle quali il personaggio reagisce per migliorarlo. Nel paesaggio queste forze si fanno forme e si compongono esteticamente davanti allo sguardo dello spettatore.

Un paesaggio si guarda, un ambiente si vive. Ma una volta operata tale distinzione vediamo l'impossibilità di mantenerla fino in fondo.

Ogni azione è abitata al suo interno da istanze contemplative, così come queste ultime portano inscritte delle possibilità d'azione. E il territorio è ciò che contiene nel suo insieme il potere dell'azione e la potenza della contemplazione. E li porta iscritti nella forma della loro indistricabilità, geografica e storica.

Le azioni non sono solo quelle che intervengono a modificare un ambiente ed una situazione. Ci sono anche azioni il cui carattere rinnovante (nascita del nuovo) si iscrive in quello iterativo (ritorno dell'uguale): è l'azione rituale. Più che modificare un ambiente, l'azione rituale è orientata a modificare il soggetto che lo abita, che si muove non nel tempo progressivo e lineare, ma in quello ciclico. In un certo senso, l'azione rituale, riavvolgendo il tempo, tende a spazializzarlo e a renderlo eterno nel suo ritornare.

Il territorio in cui l'azione rituale prende corpo tende di fatto a trasformarsi in un paesaggio. Cioè in un qualcosa in cui ciò che si viene a fare non va nella direzione della trasformazione ma in quella di un *restare*, sia pur dinamico. In questo territorio in cui si resta, e che la lunga permanenza fa assimilare, per esempio attraverso i gesti anche minimi della vita quotidiana, si attua il rituale trasformativo del soggetto stesso che lo abita.

Il cinema di Michelangelo Frammartino è tutto costruito nella straordi-

naria zona liminare dove si rende indiscernibile la distinzione tra ambiente e paesaggio, azione e contemplazione, movimento e stasi, gesto e ritualità. E anche quando la prassi sembra farsi lavoro, con i pastori e i carbonai de *Le quattro volte* (2010) e *Il buco* (2021), questi non vengono restituiti alle prese con lo sforzo compiuto per rispondere a necessità vitali, ma nella ritualità dei loro gesti o dei loro vocalizzi per richiamare gli animali.

Dunque la ritualizzazione della prassi, svincolata dalla sua efficacia e dalla sua esplicita valorialità (tipica del cinema d'azione), attuandosi in un territorio ne fa più un paesaggio che un ambiente, perché iscrive nel fare una componente autoriflessiva (Alberi, 2013).

Componente che si riflette decisamente nello sguardo di Frammartino, nella composizione delle inquadrature e nel raccordo di immagini e suoni, che lasciano emergere l'autoriflessività della forma. Che si manifesta fin dalla prima inquadratura de *Il dono* (2003), nel *surcadra*ge della porta della piccola casa di campagna dove abita il vecchio, inquadrata dall'interno verso un esterno restituito come mera luce bianca.

Ma che forma e consistenza ha il paesaggio in Frammartino, sia esso affidato ad uno sguardo contemplativo (quello dall'alto, del pastore de *Il buco*), alla deambulazione lenta e senza finalità in un paese abbandonato (*Il dono*) o alla mediazione di pratiche rituali (Alberi, *Le quattro volte*) ed esplorative (la speleologia de *Il buco*)?

Questo paesaggio, che non ha nulla di paesaggistico, dello sguardo contemplativo, dell'azione sospesa o ludica, in Frammartino sembra attraversare tre stati o fasi che possiamo definire come situazione, condizione, azione.

Ne *Il dono* è in gioco la *situazione* di un paese svuotato di presenze umane, dove relazioni ed incontri, occasioni e contatti, si depositano in immagini che costruiscono una drammaturgia tesa allo svuotamento: il greto di un fiume con sassi ed acqua, l'andare di una bicicletta su una strada in discesa, il rotolare di una palla, il lento passeggiare di poche persone, il sostare sulla soglia di casa di anziani, barconi arenati sulla spiaggia, il tutto nella quasi totale assenza di parole (come sempre in Frammartino), o con il loro uso ritualizzato e scaramantico, ad esempio per liberare una ragazza del paese, che si concede facilmente agli uomini, da ipotetiche presenze del male. Non accade quasi nulla, anche quando poco prima del finale la ragazza si spoglia nella casa del vecchio, senza che questo generi alcunché; o come anche nel finale, quando il vecchio si stende in un fosso, in una sorta di ritorno alla terra, per farsi sovrastare dal rotolare di un bidone.

Ciò che nel film domina è la situazione sospesa di un paese del Sud Italia, dove atti, gesti, scorci, suoni, movimenti, volti definiscono gli elementi di un paesaggio in cui la temporalità della condizione umana, le fasi della vita (il vecchio e la ragazza), rese comuni da una marginalità sentita anche come

libertà, si depositano nello spazio vuoto e non caratterizzato (come la campagna anonima di molto Sud, dove la terra è disseminata di resti di civiltà).

Ne *Le quattro volte* è in gioco invece la *condizione* umana di un vecchio e malato pastore, che vive con le sue capre e si affida alla magia di una polverina che riceve in sacrestia e che gli garantisce se non la guarigione perlomeno la sopravvivenza. Il confine tra ritualità, credenza e superstizione tende a sfumare. E quando un giorno troverà la chiesa chiusa, questo sarà sufficiente a gettarlo in uno sconforto che lo porterà alla morte. Rinascerà come capretto, in una metamorfosi dell'uomo in animale che non ha nulla di metaforico né di allegorico, ed evidenzia semmai una conversione letterale dell'umano, la cui condizione "smarrita" si proietterà sull'animale. Come vediamo quando il piccolo capretto si perde e bela insistentemente nel bosco, prima di fermarsi sotto a un pino, al quale lascerà il testimone per la continuazione del racconto, quello del destino dell'albero che attraversa le stagioni della vita per poi essere tagliato, usato nella festa rituale, e diventare carbone.

La condizione umana si appaia a quella della natura per la sua fragilità (il vecchio e il cucciolo) e per la temporalità ciclica di morte e rinascita che la contrassegnano (come nel ciclo dell'albero).

Ad una morte segue una nascita, ad una stagione ne segue un'altra. Il genere umano si converte in quello animale che si converte in quello vegetale, dove la relazione non è estranea ai termini che relaziona (pastore, capretto, albero).

La capacità trasformativa e la dimensione rituale dell'umano la ritroviamo nella scena della *Via Crucis* o nel rito laico dell'Albero della Cuccagna in cui finisce la vita del pino prima di trasformarsi in carbone e in fumo: l'ultima immagine del film ritorna ritualmente alla prima e chiude il cerchio.

*Il buco* apre un'altra prospettiva, non più la situazione di un paese svuotato di presenze, né la condizione di un umano apparentato e iscritto nel ciclo della natura, ma quella di un'azione esplorativa tesa a scoprire nel 1961 una grotta del Pollino (tra Calabria e Basilicata) da parte di giovani speleologi del Nord Italia. Qui, in un'alternanza di montaggio, vediamo la missione degli speleologi e lo sguardo di un vecchio pastore (personaggio ereditato dai film precedenti) che li osserva. Quest'alternanza arriverà fino alla fine, sia della vita del pastore che della discesa degli speleologi nella grotta. Qui c'è un'azione, esplorativa e sportiva, che dà la misura temporale al film e alla storia, sostituendo le situazioni erratiche e dispersive de *Il dono* e la ciclicità della natura e della condizione umana de *Le quattro volte*. Ciò che resta di questa azione esplorativa sono le tracce grafiche, i disegni della grotta che gli speleologi tracciano sulla carta, e il piacere di un'azione ludico-sportiva che vale di per sé, dove il compito conoscitivo è

subordinato al sentimento di una esplorazione avventurosa.

Qui la vita è esperita non come *erranza (Il dono)* né come *ritualità (Le quattro volte)* ma come *avventura*.

### *Ontologia monista*

L'originalità del cinema di Frammartino va però ben oltre questa sia pur importante reinvenzione di un paesaggio esistenziale meridiano, con alcune ascendenze italiane significative come Vittorio De Seta, e analogie con autori internazionali come Abbas Kiarostami.

Quello che il cinema di Michelangelo Frammartino evidenzia è una potente ontologia monista, ben più radicale ed originale di ogni prospettiva esistenzialista.

Non è in gioco nel suo cinema solo un profilo dell'umano e dei suoi tratti caratterizzanti, quanto un più radicale *farsi-paesaggio* (l'opposto di ogni paesaggismo) *del mondo in cui umano e non umano sono appaiati*.

Questo avviene attraverso una esperienza del mondo (all'incrocio tra natura ed antropologia) nella quale non conta tanto lo sguardo come strumento conoscitivo, che collocherebbe comunque il soggetto a distanza, quanto il corpo intero, le sue posture, i suoi gesti, le sue pause, i suoi respiri, le sue andature, che sembrano rinfrangersi nello sguardo stesso, risuonare del paesaggio e dunque per molti versi comporlo.

È l'"uno" immanente e il suo differenziarsi che vediamo all'opera nel convertirsi dei regni della natura (animale, vegetale e minerale), nelle variazioni inscritte nei piani, piccole come l'apparizione lenta in retropiano di armenti, o grandi come l'avanzata di nuvole nell'immagine di una vallata.

Ed è ancora quest'"uno" e il suo differenziarsi che ritroviamo nel farsi roccia dei volti dei personaggi. Come nelle rughe del vecchio pastore de *Il buco*, analoghe ai tanti solchi della pietra, in una modulazione dell'umano come variazione del minerale. Un appaiamento più radicale del ritorno alla madre terra del vecchio nel finale de *Il dono*. Gestì, movimenti e posture si depositano in una immagine dove la composizione rende pari vivente e non vivente. E dove il tenere-insieme il mondo all'interno del composto visivo rimanda comunque al "fuori" dell'immagine. Ma il "fuori" non è pacificamente delimitabile da un confine, come per esempio quello che divide mare e terra, ma è sempre articolazione del dentro (esemplificato dalla grotta de *Il buco*). Se le montagne svolgono un ruolo decisivo in Frammartino è perché la modulazione del profilo montagnoso con vallate e rilievi, greti di fiumi e altopiani, presenza del cielo e sopraggiungere delle nubi, definisce una ritmica lenta *dove il "fuori" emerge come differenza, modo del dentro*.

Anche quando viene istituito simbolicamente, come avviene nei rituali (*Le quattro volte* ed *Alberi*), per poi poter essere incluso. Se l'altrove è in qualche modo sempre interno, il confine, mai definitivo, sarà sempre mobile, anche quello della vita e della morte, come per il pastore de *Il buco*, con il lento pulsare della vena che si arresta e riprende, ma anche con la voce che una volta morto ritorna come vocalizzo che richiama gli animali. È morto ma non del tutto il pastore, perché si è fatto paesaggio. Paesaggio non semplicemente visto o percepito, ma paesaggio come nome proprio dell'essere-uno del mondo, contrassegno dell'ontologia monista di Frammartino, che trova nel finale de *Il buco* un momento culminante. L'azione è terminata, la grotta scoperta e il pastore morto. La vallata inquadrata viene sommersa da nubi. Con la vista interdetta, sentiamo un sonoro in rilievo nel quale emerge la voce del pastore che ora abita il paesaggio, si è fatto paesaggio. E l'immagine audiovisiva porta ad espressione proprio tale paesaggio, lo rende suo, includendo il pastore.

Frammartino non ha mai filmato il paesaggio come qualcosa di oggettivo, esterno allo sguardo, ma come qualcosa che viene ad immagine attraverso il lavoro della forma, che nasce dall'*interno* del paesaggio stesso (come anche nel cinema di Antonioni). E non è un caso che il metodo Frammartino comporti una lunga presenza nei luoghi da filmare, una sorta di assimilazione degli spazi nella loro continuità che si traduce poi nel lavoro compositivo. Nel quale un posto di rilievo assoluto ce l'ha il sonoro. Se la composizione dell'immagine è un elemento decisivo in Frammartino, quello che la sottrae ad ogni rischio estetizzante è il respiro<sup>1</sup> che queste immagini portano con sé e che deriva in primis dal sonoro, da una colonna sonora composta di suoni, rumori, voci, ma non di parole.

Il sonoro costruisce esemplarmente la continuità dell'"uno", il suo farsi paesaggio, *paesaggio sonoro*, con modulazioni, ma non con elementi identificati e distinti, che appartengono strutturalmente al visivo. Se è vero infatti che le immagini cinematografiche non sono indivisibili ma «dividuali»<sup>2</sup>, cioè si dividono solo cambiando natura, questo accade perché la percezione e l'esperienza visiva sono sempre segnate dalla identificazione e separabilità degli elementi visti e inquadrati, che se divisi diventano ontologicamente *altri*. Le immagini sonore si iscrivono invece immediatamente nella continuità dell'essere del mondo. Non sono identificabili e divisibili, solo modulabili. La composizione visiva viene destituita di ogni componente cognitiva ed

---

<sup>1</sup> R. De Gaetano, *Il respiro delle immagini*, in *Fata Morgana Web* 2021, vol. I *Le visioni*, a cura di A. Canadè, R. De Gaetano, Mimesis, Milano-Udine 2021, pp. 63-66.

<sup>2</sup> Cfr. G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, tr. it., Einaudi, Torino 2017.

estetizzante da un sonoro che la rende esperienza, gli dona vita.

E il sonoro in Frammartino ha un tratto distintivo potente: l'assenza di parole. Dominano il silenzio o l'articolazione fonetica prelinguistica, come nel richiamo del pastore. Con quel richiamo il pastore entra in accordo con i suoi animali, determinando l'appartenenza allo stesso territorio, che contribuisce a formare un paesaggio. Paesaggio dell'udito e non della vista. Paesaggio definito da una esperienza radicale<sup>3</sup> che passa attraverso tutti i sensi, culminando in un'atletica del corpo (come nella speleologia de *Il buco*). Un corpo che, pensato come perimetro e limite di un organismo, viene messo in questione da Frammartino, a vantaggio di un corpo che si fa mondo: collocato nella terra (*Il dono*), convertito in animale (*Le quattro volte*), fattosi voce di un territorio (*Il buco*). Se il corpo è il centro di un'antropologia, nel cinema di Michelangelo Frammartino tale antropologia viene dissolta a vantaggio di un'ontologia, di un essere del mondo "unario", dove stanno insieme tutte le cose umane e non-umane. E questo "essere comune" può essere trovato a partire dall'elemento differenziale per eccellenza dell'uomo, la parola.

La parola viene negata perché divide, opera una cesura con il reale, interrompe la continuità di un riposare nel paesaggio. La parola di fatto impedisce che il paesaggio si compia, perché determina lo scarto dell'uomo dal resto, lo scarto tra primo piano e sfondo. Questo scarto è quello che distinguendo il soggetto e l'oggetto, dividendoli, mette in questione l'essere-uno del paesaggio stesso. Metterebbe in questione l'ontologia monista. Invece in Frammartino le figure non sono in rilievo, scompaiono nel paesaggio, o meglio si fanno esse stesse paesaggio (soprattutto ne *Il buco*). E il paesaggio stesso non accede ad immagine solo attraverso la sua visibilità, ma soprattutto attraverso il suo respiro, che nel sonoro trova la sua prima forma di espressione.

Se il problema del paesaggio è quello del farsi-paesaggio, del venire ad immagine del mondo come "uno", dove la singolarità riguarda il differenziarsi dei modi di una stessa sostanza, allora non potrà mai essere la vista e il suo carattere "teorico" a guidare. Saranno il sonoro, la voce, il gesto a comporre il paesaggio, che diventa la forma in cui il *mondo si riflette e viene ad espressione*. La vista isola e distingue, il suono unisce e circonda.

Allora qui forse entra in gioco la differenza del paesaggio meridiano in cui è calato Frammartino (Calabria e Pollino) da altri paesaggi, da quelli del Nord per esempio. E quello che dice Andrea Zanzotto sul paesaggio veneto ci fa capire alcune cose:

---

<sup>3</sup> Cfr. W. James, *Saggi di empirismo radicale*, tr. it., Quodlibet, Macerata 2008.

E sarà inutile ripetere che i paesaggi erano “preparati”, che attendevano l’occhio capace di vederli; diremo meglio che essi, un po’ alla volta, hanno generato quest’occhio, sono divenuti “occhio”. [...] Il quadro naturale veneto si fa avanti come lo stimolo più immediato, più prepotente, proprio per la infinita vigoria dei suoi colori che quasi negano le forme e i volumi nell’atto stesso di evocarli, e li trasformano in presente perpetua vibrazione, in tintinnio cromatico, in onda ed emozione cromatica<sup>4</sup>.

Il paesaggio meridiano di Frammartino è distante da tutto questo, si nega all’occhio e ad ogni colorismo perché la restituzione della meraviglia naturale è tale non per i colori e il tratto pittorico, ma per ciò che il mondo stesso genera e che lo rende paesaggio in sé. È il piccolo movimento quasi impercettibile che vi accade: il frusciare delle foglie, il lento muoversi degli armenti, l’apparire in lontananza di una figura umana. Questo movimento non ha centro prospettico, perno ottico. E l’immersività è una brutta metafora: noi non ci immergiamo in nulla. È quel nulla che è il tutto di cui noi siamo parte a venire ad espressione. È questa l’avventura più straordinaria che il cinema di Frammartino intraprende. Gli speleologi, ne *Il buco*, si calano in una grotta che non si dà a vedere, che attesta una zona comune, senza che parole arrivino a creare alcuna frattura. Saranno solo dei gesti a perimetrare tale avventura: quello muto che indica il fondo raggiunto, e quello altrettanto muto che traccia su un rotolo di carta ciò che si è visto.

Il paesaggio meridiano non è dunque ontologicamente un paesaggio ottico. Si dà in primis come *respiro*, che si traduce in suono, in pausa e in gesto rituale (e questo lo era anche in Vittorio De Seta).

Quel suono, quella pausa, quel gesto, quel vocalizzo contengono tutto il paesaggio, di cui diventano traccia, ritmo, ed espressione.

E il mondo si esprime così nel modo più intenso e potente, come respiro di una unità di cui uomini, cose, animali e alberi fanno parte, e che si differenzia solo per i modi della sua espressione.

---

<sup>4</sup> A. Zanzotto, *Luoghi e paesaggi*, Bompiani, Milano 2016, pp. 40-41.