

ISSN electrónico: 2172-9077

<https://doi.org/10.14201/fjc201817155171>

## TORNERANNO I PRATI (2014), DE ERMANNIO OLMI. EL ICONO Y LAS DECLARACIONES DEL AUTOR\*

*Ermanno Olmi's Torneranno i prati (2014). The Icon and the Author's Declarations*

Dr. Fernando GONZÁLEZ GARCÍA

Profesor titular. Universidad de Salamanca

E-mail: [mfergogar@usal.es](mailto:mfergogar@usal.es)

 <https://orcid.org/0000-0002-5963-9269>

Fecha de recepción del artículo: 01/06/2018

Fecha de aceptación definitiva: 01/10/2018

### RESUMEN

*Torneranno i prati*, según su director, no pretende ser una representación realista de acontecimientos de la Primera Guerra Mundial, sino un icono, un objeto para la reflexión. La película fue subvencionada por el Estado y presentada al mundo como parte de sus actividades conmemorativas. Las declaraciones de Olmi en distintos medios, sin embargo, apuntan no tanto hacia el sentido de la película como al de esas conmemoraciones. A partir de los conceptos de texto, paratextos, intertextualidad e intermedialidad, este artículo quiere acercarse al sentido de la película como propuesta artística, al de sus relaciones con otras obras que integra o a las que alude, así como contextualizar esas declaraciones que, según se propone aquí, quieren subrayar la autonomía de la película con respecto a un discurso oficial.

**Palabras clave:** Ermanno Olmi; Primera Guerra Mundial; cine; intertextualidad; intermedialidad; paratextos.

### ABSTRACT

According to its author, *Torneranno i prati* does not intend to be a realistic presentation of first world war events, but an icon, an object to reflect about. The movie was subsidized by the State and presented to the world as part of its commemorative activities. Olmi's declarations through different media point nevertheless not so much to the sense of the movie as to the sense of those commemorations. Based on the concepts of text, paratext, intertextuality and intermediality, this paper aims to approach the sense of the movie as an artistic proposal, and to examine the relations it establishes with other works integrated in or mentioned by it. It also aims to contextualize those declarations that want to emphasize, as we propose here, the autonomy of the movie against an official speech.

**Key words:** Ermanno Olmi; First World War; cinema; intertextuality; intermediality; paratexts.

## 1. INTRODUCCIÓN

\* Este artículo se inscribe en el Proyecto de Investigación del Programa estatal de fomento de la investigación científica y técnica de excelencia, «Intermedialidad e institución. Literatura, audiovisual, artes plásticas», ref.: HAR2017-85392-P.

*Torneranno i prati* es una película realizada en 2014 por Ermanno Olmi. Fue Cecilia Valmanara, directiva de RAI Cinema, quien le propuso al director la idea de coproducir, en el contexto de las conmemoraciones de la Primera Guerra Mundial, una película acerca de la participación italiana en la misma (Fusco, 2014). Entre otros apoyos, *Torneranno i prati* contó con una subvención de 300.000 euros de la Struttura di Missione per gli Anniversari di Interesse Nazionale<sup>1</sup>, entre cuyas funciones está la de promocionar «obras literarias, artísticas, cinematográficas, fotográficas, audiovisuales, capaces de representar de modo significativo los valores de la identidad nacional en la era contemporánea»<sup>2</sup>. La película fue una coproducción entre RAI Cinema, Ipotesi Cinema, la productora de Olmi, y Cinema Undici –fundada en 1998 con participación del director, aunque ya fuera de su estructura en este momento–. A pesar de la subvención y de la participación de la RAI, como coproductor, director y guionista, Olmi gozó de absoluta libertad creativa.

El 4 de noviembre –día de la Unidad Italiana– de 2014, *Torneranno i prati* tuvo un lanzamiento con características de acontecimiento de Estado: en Roma asistió al preestreno Giorgio Napolitano, Jefe del Estado, junto con la Presidencia del Consejo de Ministros y otras autoridades; ese mismo día la película fue proyectada en las embajadas y centros del Istituto Italiano di Cultura de casi 100 países.

*Torneranno i prati* tuvo en Italia una espera y una acogida crítica particularmente cálidas, que contrastan con los problemas que sufrieron en su momento las otras dos grandes películas de ficción italianas que pusieron en tela de juicio el mito del sacrificio patriótico de los soldados: *La Grande Guerra* (Mario Monicelli, 1959), y *Uomini contro* (Francesco Rosi, 1970). Teniendo en cuenta que aquí se incide sobre el mismo tema, y que incluso un oficial se niega a cumplir las órdenes del Alto Mando, arriesgándose a sufrir un consejo de guerra, parece evidente que muchas cosas han cambiado desde los tiempos de la Guerra Fría en que la película de Monicelli y sobre todo la de Francesco Rosi sufrieron acendrados ataques (Cantoni, 2014).

Permítaseme utilizar una larga cita del historiador Antonio Gibelli, extraída de una entrevista que concedió acerca del centenario:

Ya resulta lejano el tiempo en el que el recuerdo de la primera guerra mundial provocaba que se encendieran de nuevo ecos nacional-patrióticos unánimes que ponían entre paréntesis las responsabilidades de la clase dirigente política y militar en la decisión de ir a la guerra y cómo conducirla. Incluso quienes reivindican el orgullo de la victoria no ignoran ni ocultan que la entrada en el conflicto fue, más en Italia que en el resto de las grandes potencias europeas, fruto de una decisión largamente meditada y finalmente impuesta desde arriba a un país que se resistía. La guerra, aunque victoriosa, fue una tragedia, sus costes fueron elevadísimos en todos los sentidos y provocó el hundimiento del estado liberal. Todo esto forma ya parte de un discurso bastante consolidado que, en mi opinión, si no ha guiado, al menos sí ha estado en el fondo de todo lo que ha circulado en los media, tanto en los programas históricos de la televisión como en el cine. Piénsese en la denuncia sobre la insensatez de la guerra que hallamos en el hermoso film de Ermanno Olmi *Torneranno i*

<sup>1</sup> Decreto de la Presidencia del Consejo de Ministros, 15 de mayo de 2014.

<sup>2</sup> Decreto de la Presidencia del Consejo de Ministros, 6 de junio de 2013.

*prati*. Su título expresa la esperanza de que algún día se curará la herida, pero indirectamente nos recuerda que realmente nunca se curó, y que los signos de la guerra permanecen en cierto modo imborrables. Esta conciencia es europea y la comparten la mayor parte de los historiadores: hay un nexo que anuda la guerra total y los totalitarismos, entre ellos el fascismo italiano. (Battifora, 2015).

Ermanno Olmi, que no pudo asistir al preestreno de su película por hallarse en un hospital, envió desde allí a los periodistas un video<sup>3</sup> en el que relacionaba las conmemoraciones «con sus discursos, banderas y fanfarrias» con una actitud, la de situarse en una «franja de neutralidad» que él consideraba traición: traición a los jóvenes que murieron en aquella guerra y que todavía están esperando una explicación. Parece contradictorio participar en una conmemoración con una película que ha recibido apoyo estatal y al mismo tiempo distanciarse de esa conmemoración, desde un problemático «deber de memoria» (Todorov, 2008; Ricoeur, 2003).

La pregunta que guía este trabajo es qué relación existe entre distintas declaraciones de Olmi, en las que ataca lo que llama «versión oficial» o «historia oficial» y el hecho de Olmi no haya querido hacer una reconstrucción histórica como *Senderos de Gloria* (Paths of glory, Stanley Kubrick, 1957), *Uomini contro*, o *La gran ilusión* (La grande illusion, Jean Renoir, 1937), sino más bien, dice, un *icono*, en la línea de su trabajo desde 1987, a partir de *Lunga vita alla signora* (Manzoni, 2015, pp. 50-51). *Torneranno i prati*, además, no remite explícitamente ni a la historiografía ni a la literatura testimonial, sino que parte de un conocido relato, *La paura* (*El miedo*) de Federico de Roberto, que Olmi transforma y desde donde establece una tupida red de relaciones intertextuales con obras ajenas y propias que muchas veces no aluden directamente a aquella guerra.

El carácter de *icono* de la película y la importancia de las referencias literarias para su composición, me lleva a alejarme de las propuestas que se interrogan precisamente por la representación del pasado en el cine (Burke, Sorlin, Ferro, Caparrós, Rosenstone, Monterde, etc.), y que me decante por una perspectiva más cercana a los estudios comparatistas de carácter pragmático. Me interesa discernir entre lo que la película contiene como «icono», objeto para la reflexión, como dice Olmi, y las declaraciones del autor, que no son precisamente explicaciones del sentido de su película, sino que manifiestan su posición personal –de la que también ha surgido la película, sin embargo– ante las conmemoraciones de la Gran Guerra en el contexto italiano. Para ello, siguiendo la invitación de Robert Stam (2000, p. 65), que considera paratextos no solo los títulos de cabecera y crédito, sino también las entrevistas, declaraciones, *press-books* y otros materiales que rodean al filme y afectan a su recepción, analizaré en primer lugar la red intertextual que anida en el interior de la película, el sentido de su puesta en forma y la visión de la guerra que surge de ahí; relacionaré después los paratextos con algunas reflexiones italianas recientes acerca de memoria de la Primera Guerra Mundial en Italia. Trataré de concluir, finalmente, recontextualizando película y declaraciones.

## 2. INTERTEXTUALIDADES

### 2.1. FEDERICO DE ROBERTO. *LA PAURA*

<sup>3</sup> Accesible en: [http://www.repubblica.it/spettacoli/cinema/2014/11/03/news/torneranno\\_i\\_prati\\_olmi\\_contro\\_la\\_guerra\\_con\\_un\\_film\\_ad\\_alta\\_quota-99656099/](http://www.repubblica.it/spettacoli/cinema/2014/11/03/news/torneranno_i_prati_olmi_contro_la_guerra_con_un_film_ad_alta_quota-99656099/)

Publicado en agosto de 1921, en el número 15 de la revista literaria *Novella*, *La paura* está considerado como uno de los relatos italianos más intensos de entre los que tienen como tema la Primera Guerra Mundial. Básicamente, su argumento puede resumirse así: el oficial al mando de una trinchera recibe la orden de enviar un soldado para que vigile desde una posición cercana que, si cayera en manos del enemigo, pondría en peligro toda la línea. Pero alejarse solo unos metros de la trinchera es convertirse en un blanco fácil: uno por uno, cada soldado que sale es abatido por un certero tirador austriaco. El propio oficial duda de si mandar más hombres a morir, y está a punto de salir él mismo a tomar la posición, pero sus suboficiales se lo impiden. Un soldado, héroe de la guerra de Libia, asustado tras la muerte de todos los que ya han ido cayendo en el empeño, se niega a cumplir la orden: el oficial lo encara y lo humilla públicamente pero, en vez de quitarle al aterrorizado veterano la medalla que lleva, enfurecido, se arranca sus propias insignias diciendo que si han de llevarlas cobardes, son trapos. De pronto, ante la noticia de que un Mayor llega de inspección, sin que medien palabras o explicaciones, el soldado se suicida con su propio fusil.

Sobre el miedo que da título al relato reflexionaba allí el oficial protagonista: aunque siempre está presente en la guerra, se hace insoportable cuando la posibilidad de sobrevivir es mínima. La estrategia narrativa de De Roberto incide en ello: cada baja confirma que salir fuera de la trinchera es caer abatido inexorablemente. No hay táctica que valga: ni la prudencia de arrastrarse por la nieve para que no te vean, ni usar la velocidad, como hace el soldado optimista que se ofrece voluntario para evitar que tenga que hacerlo un hombre casado y con hijos. El relato construye así un crescendo dramático que explica o al menos justifica narrativamente el suicidio con el que termina bruscamente, sin colofón.

En los títulos de crédito se dice que la película está «libremente inspirada» en *La paura*. Si el relato le interesó a Olmi, fue en parte por su concisión y por su unidad espacio-temporal: de hecho, en un primer momento el proyecto era rodar toda la anécdota principal en tiempo real, en la trinchera reconstruida en la alta montaña, pero las condiciones climáticas lo impidieron (Armocida, 2014, p. 20). Quizá también le atrajera a Olmi la ambigüedad del relato, que lo aleja de otros en los que el patriotismo belicista de De Roberto resulta evidente.

En De Roberto, el *sacrificio* es terrible, pero no se condena la orden: es necesario tomar esa posición porque sin ella peligrará la línea del frente. El realismo de *La paura* ayuda a explicar la naturaleza del miedo: el autor, como explica Gabriele Pedella en su introducción a la edición aquí utilizada (De Roberto, 2015) se medía con el Maupassant de *La peur* para demostrar que el terror que puede paralizar a un hombre valiente no necesita de nada sobrenatural, y la estructura del relato responde a ese problema. Aunque el miedo esté presente en *Torneranno i prati*, no es ni su tema principal ni lo que integra su estructura narrativa. El suicidio del soldado acontece bastante antes del final de la película, y no hay un crescendo dramático que lleve al paroxismo psicológico ni a personajes y ni a espectadores. Al contrario, colocado en el centro de la obra, este suicidio no solo no está justificado por una cadena dramática de acontecimientos que lleve a él como conclusión inevitable, sino que parece un acto meditado de rebeldía. El soldado que se dispara a sí mismo en *Torneranno i prati*, primero va a orinar, explicando que al entrar en el matadero y oler la sangre los animales lo hacen, preguntándole al oficial: «¿somos animales?». Colocándose así en una posición reflexiva muy distinta de la paroxística de *La paura*, ofrece luego su fusil al oficial, diciéndole que si hay que morir prefiere hacerlo dentro en vez de fuera y, al no recibir respuesta, se mata<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Previamente, el capitán enfermo le ha dicho al oficial, compañero y amigo al que abraza, y que viene con órdenes especiales, que, para *estas* hombres, cuyo pensamiento fijo es volver a casa, *esta* trinchera se ha convertido, a veces, en su verdadero hogar, y sus compañeros en su única familia. El soldado parece preferir morir en *casa*, en *familia*.

Olimi ha operado no una, sino toda una serie de transformaciones sobre el relato de De Roberto que cambian profundamente su sentido. La más importante, a mi juicio, tiene que ver con el «tempo» en su relación con la causalidad. Con respecto a *La paura*, se ha eliminado el tipo de causalidad narrativa basada en el crescendo emocional que justifica un suicidio por terror, para proponer otro tipo de desesperación, basada en la conciencia de que el tiempo que se está viviendo es innatural, profundamente injusto, y no tiene sentido.

Si De Roberto creaba un relato sobre el miedo, construyendo un crescendo dramático en una situación bélica que lo hace verosímil, Olmi construye un ambiente de espera y desarraigo, un tiempo muerto roto solo por las órdenes de ataque o por los bombardeos del enemigo. El tiempo de *Torneranno i prati* no está menos *construido* que el de *La paura*, pero apunta en dirección opuesta. Se trata de la representación de una duración *innatural*, en el sentido de que es un corte forzoso, impuesto a cada combatiente –soldado u oficial–, que lo separa de su pasado y de sus vínculos familiares y no le da otra expectativa de futuro que la muerte o la supervivencia momentánea, y lo separa también de la Naturaleza. Salvo que se cuele en el refugio en forma de ratón, esta permanece siempre más allá del borde de la trinchera: la liebre que un soldado ve pasar; el zorro y el alerce que otro observa desde una tronera, no se pueden tocar más que con la mirada.

De la conciencia de esta innaturalidad, en un ambiente enfermo, casi alucinado, desesperado –con una epidemia de gripe que afecta tanto a soldados como a oficiales–, surgen los actos de insumisión. A diferencia del relato de De Roberto, en *Torneranno i prati* el oficial protagonista cumple un acto similar al del soldado suicida: si en *La paura* el oficial se arrancaba por rabia los galones y las insignias, aquí se los quita a sí mismo lentamente, renunciando al mando, desobedeciendo las órdenes, sabiendo que irá al consejo de guerra y probablemente al fusilamiento.

## 2.2. DINO BUZZATI: *IL DESERTO DEI TARTARI. IL SEGRETO DEL BOSCO VECCHIO*

No soy el primero en recordar, en ese tiempo detenido e innatural, ecos de *Il deserto dei tartari* (Romani, 2014, por citar solo un ejemplo). En la novela de Buzzati, ambientada en un momento indeterminado que remite al imperio austrohúngaro, Buzzati desarrolló un tema que trató también en relatos cortos<sup>5</sup>, el del deseo, la curiosidad y la esperanza que se engolfan en una situación que se dilata sin llevar a otra parte que a la pérdida de la juventud y de la vida, a la ruptura con el origen, con los afectos, y que conduce a la nada.

Es posible encontrar en *Torneranno i prati* ecos de aquella novela: las órdenes férreas y absurdas y el ambiente sobre el que se abaten la enfermedad, la desilusión y hasta la locura. El hecho de que en la película un joven teniente recién llegado tenga que sustituir al que renuncia, envejecido y enfermo, puede recordar al momento en que el teniente Drogo, protagonista de la novela, tras toda una vida en la frontera, enfermo y perdida ya la juventud, se ve reflejado en un joven oficial que viene para caer en la misma trampa. En la carta que escribe en la película el teniente sustituto a su madre, como escribía a su madre el joven Drogo –pero aquí sin ocultarle la verdad– hay unas líneas que acentúan aún más ese eco: «Llevo aquí poco más de una hora y me parece haberme convertido de golpe en un viejo, hasta el punto de que mis estudios, y hasta mis ideales, aquí han perdido todo su significado. Como mi juventud».

No solo en las verbalizaciones de los oficiales, sino también en las reacciones mudas a la llegada de las cartas a la trinchera –que contrastan fuertemente con los monólogos de los soldados mirando a cámara, al final de la película–, Olmi acentúa ese sentimiento de tiempo detenido mientras en otra parte continúa la vida, que Buzzati concentraba en el inicio del capítulo XI (Buzzati, 1973, p. 99).

<sup>5</sup> Como en el relato *I sette messaggeri*, que abre el volumen *La boutique del mistero* (1968). (Buzzati, 2012, pp. 3-7).

Ahora bien, si Buzzati se centraba sobre todo en Drogo y en el grupo de oficiales, en su aferrarse a la existencia improbable de una frontera y de un enemigo que diera sentido a su espera, aquí la frontera y el enemigo, aunque tampoco se les vea, son tan reales como sus bombas y sus disparos. Tanto los soldados como los oficiales están realmente amenazados, la dilatación del tiempo tiene algo de onírico y febril, y la metafórica enfermedad de los oficiales de Buzzati es aquí una gripe real que provoca pesadillas y temblores que afectan tanto a la tropa como al oficial: para tratarla, en un absurdo pesadillesco más, el Alto Mando envía quinina. Por otra parte, lo que Drogo y el resto de oficiales no quieren ver en la novela de Buzzati, que es el paso del tiempo, es aquí dolorosa conciencia de la irrealidad mortífera del presente detenido en la trinchera, y de que la vida que traen las cartas, el río del tiempo, como dice Buzzati en el pasaje referenciado, sigue corriendo en otra parte.

Olmi había adaptado *Il segreto del bosco vecchio*, de Dino Buzzati en 1993<sup>6</sup>. Allí, los animales hablaban entre sí, como afirma en *Torneranno i prati* un soldado que, siempre que está de guardia en la tronera, observa a un zorro que suele husmear bajo un alerce mientras canta una urraca: árboles y animales parecen presencias fantásticas, que recuerdan otra vida. La magia de *Il segreto del bosco vecchio* se reduce aquí a lo que dice este soldado y a lo que ve, en un contraplano que es a la vez subjetiva y llamativa intervención de un narrador externo: ha dicho a su compañero que en otoño, cuando los otros árboles adoptan una tonalidad uniforme, el alerce cambia de color y se transforma en oro. Se queda luego mirando el árbol, al que una iluminación evidentemente artificiosa, acompañada de un breve acorde musical, lo vuelve dorado. Más adelante, también ante sus ojos, el árbol arderá con los tonos del oro por una deflagración.

En la novela de Buzzati, y en la adaptación de Olmi, ambientadas en los años veinte, poco después de la Primera Guerra Mundial, el mágico bosque estaba amenazado por un viejo coronel que quiere, entre otras cosas, aprovechar su potencial económico. El lazo intertextual reenvía, pues, a algo muy distinto de la naturaleza a la vez sublime y dominada que forma parte del mito de la experiencia de la guerra, como propuso Mosse (2016). Los soldados de *Torneranno i prati* no viven en la naturaleza sublime, sino apartados de una naturaleza mágicamente viva y también amenazada: su único contacto con árboles y animales consiste en verlos desde dentro de la trinchera, como mira el soldado el alerce, como ve otro soldado una liebre que pasa, o como mucho, en compartir el pan con un ratón que se ha colado en el interior del refugio<sup>7</sup>.

### 2.3. MARIO RIGONI STERN. *IL SERGENTE NELLA NEVE*

El alerce que se vuelve de oro, remite a Mario Rigoni Stern. «Árbol cósmico por el que descienden el sol y la luna» (Rigoni Stern, 2003, p. 1195), árboles que, «en el otoño, cuando la montaña se vuelve silenciosa de nuevo, iluminan de oro sus paredes» (Rigoni Stern, 2003, p. 1199). Alerce que, de niño, era el árbol de Rigoni Stern, con las cicatrices de la Gran Guerra en su corteza, porque el alerce «además de las tormentas y los rayos, es capaz de soportar también la guerra» (Rigoni Stern, 2003, p. 1198).

Autor poco o nada proclive a lo fantástico o lo mágico, el mítico alerce de Rigoni Stern parece trasplantado a *Torneranno i prati* con los rasgos casi animistas del Bosque Viejo amenazado por el hombre: bajo sus ramas, sobre ellas, los animales hablan entre sí. Olmi y Rigoni Stern, amigos y vecinos, han compartido no solo un amor por la naturaleza del que cada uno ha dejado testimonio en distintas ocasiones. La decisión de Olmi de construir su casa familiar en Asiago, al lado de los bosques y de la

<sup>6</sup> Ya habían colaborado previamente para el documental televisivo *La galleria: cuore e memoria di Milano* (1967).

<sup>7</sup> Tanto en *Il segreto del bosco vecchio* como en *Torneranno i prati*, un militar escucha, colocando el oído sobre una gran roca. Allí, para oír al genio que habita en su interior, aquí, para escuchar la labor de zapa del enemigo.

casa de Rigoni Stern, se remonta al tiempo en el que trabajaron juntos en el guion de *Il sergente nella neve*, la novela testimonio de este último sobre su experiencia militar en la Unión Soviética durante la Segunda Guerra Mundial. La película no pudo hacerse, por razones que explica detalladamente Gianpiero Brunetta (2008, pp. 215-218). Uno de los temas centrales de *Il sergente nella neve*, el deseo de volver a casa de los hombres, aparece expresado verbalmente por el oficial en *Torneranno i prati*. Pero mientras que en el guion hecho con Rigoni Stern la acción y el apremio constantes son los motivos más evidentes, en *Torneranno i prati* Olmi insiste en algo que allí solo se dejaba ver en algunos momentos: el sentimiento de ausencia del hogar y la soledad:

No se miran a la cara, y sin embargo todos saben lo que siente cada uno y ninguno tiene el coraje de decir. Sólo Giuanin, quizá el más débil por ser el más nostálgico, no resiste el silencio y pregunta al sargento, en voz baja:

GIUANIN: ¿Mayor...? (El sargento le mira). ¿Volveremos a casa? (Olmi y Rigoni Stern, 2008, p. 8).

La puesta en escena de muchos momentos de *Torneranno i prati*, con los soldados mirando al techo o al vacío, ocupados en la lectura de las cartas o con el rancho, parece realizar una glosa amplificada de estas líneas. Y como si se tratara de una alusión a aquella película que no pudo hacerse, el inicio de *Torneranno i prati* tiene un tratamiento similar al previsto para *Il sergente nella neve* (Olmi y Rigoni Stern, 2008, p. 3): planos de detalle de manos y objetos remiten a actividades que parecen cotidianas pero que, poco más tarde, veremos situadas en un contexto de guerra.

## 2.4. I RECUPERANTI (1970)

*Torneranno i prati* se cierra con una dedicatoria al padre «que, de niño, me hablaba de la guerra en la que fue soldado», escrita aún sobre la imagen final de los soldados en retirada, caminando entre la nieve. Justo después, aparece un cartel blanco con la frase de *Toni Lunardi, pastor*: «La guerra è una brutta bestia che gira il mondo e non si ferma mai»<sup>8</sup>. A través de estos rótulos, Olmi se muestra como depositario de una memoria recibida, y como autor que ya se acercó al tema de esta guerra a través de sus huellas en *I recuperanti*. Toni Lunardi, pastor al que llamaban Il Matto (el loco), participó allí como actor.

El argumento de *I recuperanti*, realizada por Olmi para la televisión estatal, la RAI, había sido escrito por Mario Rigoni Stern. En la elaboración del guion, Rigoni Stern, Olmi y Tulio Kezich tuvieron también en cuenta relatos de las gentes de la zona donde se rodó, además de los recuerdos y reflexiones de Toni Lunardi, excombatiente, pastor que también fue *recuperante* (Owens, 2001, pp. 73-74). La película se centra en cómo, después de la Segunda Guerra Mundial, algunas personas sobreviven en el *Altipiano* recogiendo chatarra y bombas enterradas de la Gran Guerra para venderlas, pero estas siguen activas y a veces explotan al manipularlas para separar sus elementos. Toni Lunardi interpreta –sin ser consciente al parecer, según Owens, de cuándo interpreta un papel y cuándo actúa como él mismo– el personaje del viejo Du, trasunto de la figura de Albino Celli, llamado Il Vu, otro solitario recuperante, casi eremita, tan conocido que ha dado nombre a una ruta por los restos de las trincheras en la zona de Valstagna<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> «La guerra es una bestia fea que anda por el mundo y nunca se detiene».

<sup>9</sup> Ver, por ejemplo:

<http://www.valstagna.info/scopri-il-territorio/sport-4/162-el-vu.html>

<https://geograficamente.wordpress.com/2009/11/23/i-territori-pedemontani-e-montani-ora-abbandonati-%E2%80%93-il-caso-valstagna-provincia-di-vicenza-la-possibilita-di-un-recupero-ambiental-economico-non-dimenticando-i-segni-di-guerra/>

Consultados por última vez el 12-7-2015.

Toni Lunardi aporta a esta película no solo la frase que sirve de colofón a *Torneranno i prati*, sino sus recuerdos, sus reflexiones y su propia presencia anárquica, desafiante, que trae rasgos de un mundo ya perdido, previo a la Gran Guerra, apegado a la naturaleza de la montaña. Una de las anécdotas que Lunardi cuenta en *I recuperanti*, reaparece sutilmente en *Torneranno i prati*: el encuadre en el que un soldado es absuelto, situado entre un sacerdote y un carabinero antes de salir al encuentro de la muerte, recuerda al Lunardi que, tras mostrar desde dónde disparaban los austríacos, señalaba dos puntos cercanos en el pedregal que fuera trinchera italiana, y afirmaba: «aquí los carabineros, allí el capellán que daba la absolución». Viendo sin más el paisaje en el futuro, como dice el personaje que habla al final en *Torneranno i prati*, habrá crecido hierba nueva, y parecerá que todo aquello nunca hubiera tenido lugar. En *I recuperanti*, sin embargo, Lunardi afirmaba que la hierba más verde era la crecida sobre carne humana.

### 3. TIEMPO Y REPRESENTACIÓN

En los últimos apartados he hablado de *Torneranno i prati* como de un nudo intertextual, como texto que remite a otros textos, sin tener casi en cuenta su forma, su materialidad, su medialidad<sup>10</sup>. Lo que hemos ido viendo aparecer hasta ahora no es tanto una anécdota de guerra situada cronológicamente, aunque en la retirada final el público italiano pueda reconocer la derrota de Caporetto, como una representación que se enfrenta al mito de la experiencia de la guerra, del sacrificio patriótico de los soldados, y de la Naturaleza sublime (Mosse, 2016), y lo hace con las armas de las que dispone, que son las de la representación cinematográfica. Decía más arriba que cambiar el *tempo* había sido fundamental para invertir el sentido de *La paura*. El cine de Olmi investiga, a través de sus personajes, el tiempo, la duración, las relaciones que se establecen entre presente, recuerdo y esperanza. Los momentos en los que la acción se ralentiza o se detiene son frecuentes, y están cargados de sentido. En *Il tempo si è fermato* (1959) un joven estudiante lanzado al progreso y un viejo obrero amarrado a la vida que siempre ha llevado, conviven en la alta montaña vigilando un dique durante un invierno en el que no acontece nada: en ese tiempo detenido llegan a conocerse. En *La leyenda del santo bebedor* (1988) un momento largo, vacío, permite al protagonista un instante de reconocimiento. La larga agonía de Giovanni di Medicis en *El oficio de las armas* (2001) es un lapso en el que recuerdos y fantasías febriles buscan la concordancia; la noche antes de la previsible batalla, es para la viuda Ching, en *Cantando dietro i paraventi* (2003) momento de repaso de su vida, antes de tomar una decisión. El tiempo, en Olmi, tiene una dimensión física, pero también ética e incluso cósmica: las pausas de la actividad, en la noche, bajo la lluvia o la tormenta colocan a los personajes en disposición de encontrarse consigo mismos en el universo, son una auténtica *tregua* (Piccardi & Signorelli, pp. 173-175).

*Torneranno i prati*, es, en buena medida, la representación de un tiempo detenido, pero arrancado del devenir natural, donde la espera no es una tregua y el espacio es un no-lugar: una duración, pues, en la que no cabe otra esperanza que la de que termine. Pero no se trata de una representación ensimismada. Se dirige a los espectadores proponiendo una relación a la vez emotiva y distante con el pasado al que hace referencia. Veamos un ejemplo. Es habitual en el cine narrativo que un diálogo venga mostrado en plano y contraplano, imagen de quien habla seguida de imagen de quien escucha

<sup>10</sup> Hasta ahora me ha interesado más subrayar la relación con obras literarias o con otras películas por el modo de relacionar argumento y temas. La película, como veremos, es una obra en la que encontramos evidentes referencias intermediales (Rajewsky, 2005), a la fotografía, al teatro, pero sin que se proponga con ellas una reflexión acerca de la relación del cine con otros medios, sino que funcionan como elementos generadores de distancia.

tomadas, normalmente en primer plano o plano medio y respetando un eje, de manera que imaginariamente se nos coloca en los puntos de vista respectivos de los que hablan. Olmi no va a respetar en general esa convención, pero tampoco se la va a saltar sistemáticamente –hay dos diálogos en plano-contraplano–, de manera que el resultado puede producir una relativa extrañeza. Sin embargo, sí que va a utilizar con frecuencia el contraplano de objetos cotidianos, de postales, fotografías, cartas, techos, como subjetiva de los soldados que miran en silencio, muchas veces tomados sus rostros en primeros planos muy cercanos, generando así empatía con ellos.

El color cumple una función similar de acercamiento y distanciamiento. Olmi, con ayuda de su hijo Fabio, que dirige la fotografía, presenta en *Torneranno i prati* un color muy atenuado, que en ocasiones tiende a un blanco y negro cálido, pero que no deja de ser color. Este, puede encenderse un poco en algunos momentos y tender al bicromatismo en otros: esta oscilación resulta interesante no solo por su funcionalidad dramática –la sangre que parece negra en un plano de conjunto, se verá muy oscura, pero roja, en un plano de detalle posterior–, o por llamar la atención sobre el hecho de que se trata de una representación, sino también porque es casi un tópico asociar el blanco y negro a la representación del pasado y el color a la del presente. En este sentido, el momento representado parece oscilar también, alejándose y acercándose. Finalmente, el tratamiento tecnológicamente novedoso del color apunta a la propia actualidad, contrastando con las imágenes de archivo que se van a introducir hacia el final de la película.

A partir del minuto cincuenta y cuatro, la película se transforma, aunque no se produce un cambio de ritmo. Un soldado que está sentado gira la cabeza y mira directamente a cámara, rompiendo *definitivamente* la «cuarta pared» entre el mundo del espectador y el mundo representado, remitiendo al teatro brechtiano. Dice el soldado que desde muy joven se fue a trabajar por el mundo y ya no recuerda siquiera las caras de los suyos sentados alrededor de la mesa. Si algún espectador ha visto *La leyenda del santo bebedor*, se dará cuenta de que precisamente esas imágenes de los padres a la mesa venían a la memoria del protagonista, que había llevado una vida similar, en el momento de *tregua*, de tiempo detenido, que precede al final de la película. Pero no se trata de volver ahora a las intertextualidades, sino de ver cómo Olmi aplica un procedimiento muy brechtiano de distanciamiento, de extrañamiento, que al menos en principio debería preparar al espectador para la reflexión crítica. A esta secuencia le sigue una serie de fotografías fijas de las alambradas y la trinchera acompañadas del ruido de un obturador, destruyendo la ilusión de realidad exterior al espectador que comporta normalmente una ficción. Un soldado abre la mirilla de una tronera, y lo que se ve en el contracampo es una fotografía fija. Siguen el testimonio mirando a cámara de otro soldado y tres breves secuencias en las que volvemos a la ficción, que terminan con la carta del teniente suplente a su madre, tras las cuales se desarrolla un breve –menos de tres minutos– montaje de material de archivo, con su blanco y negro antiguo, sin ápice de color o calidez. Estos minutos merecen un comentario, por la música apagada que los acompaña, por la tensión del movimiento, con avances de soldados, casi siempre de izquierda a derecha, contra un enemigo que no se ve más que por las explosiones en el suelo, por la presencia de árboles carbonizados e imágenes de camillas y heridos. Y porque la confrontación realizada en plano y contraplano, ataque a la izquierda, ataque a la derecha, se da entre máquinas de guerra, entre cañones, y no entre hombres, que aparecen inmediatamente después como víctimas en camillas<sup>11</sup>. Buena parte de este pequeño montaje está dedicado al regreso de las masas de soldados, a la alegría del retorno, que en seguida se convierte en representación del poder: banderas, carrozas y palacio. Para finalizar con

<sup>11</sup> Sobre retórica, censura y documento en los noticiarios cinematográficos durante la guerra, es muy interesante el artículo de Laurent Veray (2016, pp. 19-36).

el plano fijo de unas tumbas cuyas cruces inclinadas enlazarán con el discurso final del soldado que habla a cámara, todavía desde la trinchera, sobre la apariencia de irrealidad que tendrá lo ocurrido en el futuro, sobre la hierba que crecerá sobre los muertos y los lugares, sobre el olvido del sufrimiento.

Referencias intermediales (teatro brechtiano, con la ruptura de la cuarta pared, fotografía), referencias monomediales al pasado del medio (imágenes de archivo), funcionan juntas para generar distancia, justo hacia el final de la película. *Torneranno i prati* se aleja de las grandes películas de ficción acerca de la Primera Guerra Mundial, que colocaban al espectador en una posición muy diferente: casi la de testigo de unos hechos que se desarrollaban ante su vista, como si estuviera allí. Sin embargo, es posible reconocer al menos alusiones a algunas de aquellas obras. Cuando un mando militar entra en la trinchera en un *travelling* de retroceso a cámara lenta, se nos están recordando, invirtiendo la velocidad, los potentes *travellings* de retroceso del inicio de *Senderos de gloria* (*Paths of glory*, Kubrick, 1957), película que denunciaba tanto el nacionalismo como el uso de los soldados como mera carne de cañón. Más delicado es encontrar alusiones directas a *Uomini contro*, de Rosi, basado en la novela de Lussu *Un'anno sull'altopiano*, película considerada por Olmi como una obra maestra (Manzoni, 2015, p. 50), entre otras cosas, porque ambas películas tratan los temas de la responsabilidad del Alto Mando en las masacres, y la cuestión de la desobediencia. Más que citas, habría en todo caso ecos: por ejemplo, si en *Uomini contro* el Alto Mando envía botas de cartón para los soldados que deben andar entre la nieve, en *Torneranno i prati* envía quinina para tratar la gripe. En *Uomini contro* la música de Piero Piccioni acentuaba el dramatismo y la estridencia bélicas, salvo durante un momento en el que vemos a los soldados en el refugio, comentando el absurdo de su situación: es entonces cuando suena una melancólica melodía de armónica. El tema «Del soldato in trincea», compuesto por Paolo Fresu para trompa y acordeón recuerda aquel momento de Piccioni, poniendo el acento en la nostalgia de los soldados, asunto que, a diferencia del film de Rosi, impregna el de Olmi. Citas y ecos emparentan *Torneranno i prati* con aquellas películas, pero también contribuyen a acentuar la diferencia de tratamiento, no solo formal: en *Torneranno i prati*, se trata menos de sentar en el banquillo de los acusados a los responsables de las atrocidades que de reflexionar sobre el tiempo en dos vertientes: el vivido por los soldados en toda su terrible innaturalidad, y el paso de los años que nos alejan de aquella experiencia

## 4. PARATEXTOS

### 4.1. EL DEBATE SOBRE LA MEMORIA

El ritmo lento de la película, el predominio en ella del silencio, su música lánguida y su carácter autorreflexivo, contrastan con la vehemencia de algunas de las declaraciones que Olmi ha realizado ante la prensa, empezando por el video del que hablé al inicio de este estudio. Si allí el *maestro* relacionaba el planteamiento de la conmemoración con una actitud neutral con respecto al pasado, que consideraba culpable, en otras ocasiones habla de una «versión oficial» sobre el significado de la Guerra —a veces la llama «historia oficial»— que es necesario superar, porque no explica los intereses económicos que llevaron a los responsables políticos a declararla (Greco, 2014). Esta versión *oficial* es la que sostienen muchos monumentos que todavía hoy retratan a lo largo y ancho del país a altos comandantes y bajo los cuales habría que escribir «criminal de guerra» (Pontiggia, 2014c). Todo esto

debería ser desvelado también en las celebraciones, más allá del ondear de banderas (Pontiggia, 2014b).

El deber de memoria del que hablaba Olmi –aunque sin usar este concepto– en el video que mandó desde el hospital, obligaría, ante todo, a sustituir esa «versión oficial» por un nuevo relato oficial que explicase las razones económicas que tuvieron quienes hicieron que Italia saliera de la neutralidad para entrar en la guerra. No solo por responsabilidad hacia el pasado, sino para estar alerta ante las políticas actuales que encubren el hambre de mercados (Pontiggia, 2014a, p. 14).

Ahora bien, ¿cuál es esa «versión oficial» situada en esa «franja de neutralidad» de la que habla Olmi? Si tomamos como ejemplo el discurso que dio en Trentino Alto Adige en 2001 el entonces Presidente de la República, Carlo Azeglio Ciampi<sup>12</sup>, sería la que trata de combinar la idea de la Gran Guerra como finalización de la Unidad Nacional comenzada con el *Risorgimento*, con la de la necesidad de una construcción europea que supere traumas de un pasado que hoy parece casi irreal. El Presidente trata de armonizar también aquí el discurso sobre el patriotismo de los soldados con el concepto de la «inútil matanza» del papa Benedicto XV –Ciampi también usa el término «holocausto» con su connotación sacrificial–, el horror y la crueldad de la guerra<sup>13</sup>. Se trataría pues del intento de unir una sensibilidad actual reacia a la guerra con el mito fundacional de la Patria, pasando por alto que esta nueva sensibilidad parte, entre otras cosas, de la revisión profunda a la que la historiografía ha sometido ese mito, desde 1945 y sobre todo desde la década de los sesenta<sup>14</sup>. Con sus declaraciones, Olmi sustrae el sentido de su película de ese discurso oficial –al que algún medio la subordinaba ya desde que recibió la subvención<sup>15</sup>–, del que se niega a ser un mero ilustrador, y la trae al terreno del debate sobre la memoria de la Gran Guerra en Italia. Un terreno que en 2014 no es ya el mismo que aquel en que cayeron las películas de Monicelli y de Rosi. Tras pasar revista a la construcción del trauma y la *guerra de las memorias* durante el siglo XX, Lorenzo Migliorati afirma:

La carga emotiva y afectiva de los procesos que han conducido a la fundación de una memoria colectiva de la Gran Guerra se ha adormecido, bien porque los grupos portadores de entonces ya no existen, bien porque la memoria se ha rutinizado en las prácticas institucionales. El pasado de la Gran Guerra está en las trincheras que se pueden visitar todavía en las montañas que fueron teatro de aquellos acontecimientos, en un vasto repertorio de canciones en los que la frontera entre canciones de montaña y de guerra es hoy realmente lábil, y en los museos. Todo esto contribuye a cubrir con un aura de fábula el trauma de aquella historia y del recuerdo colectivo que brotó de allí, obligando a las generaciones de mañana a elegir: o conservar un paradigma memorial en muchos sentidos ya agotado, pero «sagrado para la patria», o refundar el significado

<sup>12</sup> Quien el año anterior había prologado la edición de Rigoni Stern sobre testimonios de soldados en el frente (Rigoni Stern, 2000).

<sup>13</sup> [http://www.carloazegliociampi.it/71?resource\\_1681=352](http://www.carloazegliociampi.it/71?resource_1681=352).

<sup>14</sup> La bibliografía historiográfica italiana sobre el tema es inmensa. Pero quiero permitirme recordar que dos años antes del filme de Rosi, se había publicado *Plotone di esecuzione* (Forcella y Monticone, 1968), que tocaba por primera vez el tema de las condenas por desertión o indisciplina. Entre los historiadores italianos de la Primera Guerra Mundial más importantes, y que han colaborado a relativizar los mitos sobre la misma se encuentra Mario Isnenghi, por otra parte miembro del comité histórico-científico para los aniversarios de interés nacional, que subvencionó la película de Olmi.

<sup>15</sup> Por ejemplo, el artículo aparecido sin firma en Brescia Oggi, el 15 de marzo de 2014, titulado «Restauro dei sacrari, mostre, incontri e storici nelle scuole».

de las palabras que se usan hoy para recordar el pasado. (Migliorati, 2016, pp. 76-77).

De este adormecimiento, vinculado a la desaparición de la generación transmisora, de los «grupos portadores», es consciente Olmi. En el *press-book*, escribía: «Cien años desde el inicio de la Primera Guerra Mundial. Cien años de historia que se alejan cada vez más en el pasado mientras el río del tiempo avanza bajo los puentes del progreso que inexorablemente decoloran cualquier otra memoria». Ahora bien, las declaraciones de Olmi apuntan contra la rutinización de las prácticas institucionales, que contribuyen a este adormecimiento, y que él relaciona en alguna entrevista con el de la propia democracia (Pontiggia, 2014b).

Creo que sería equivocado plantear tanto el sentido de la película como el de las declaraciones de su autor en función de un debate entre memoria e historia. Desde mi punto de vista, resulta más productivo –sin quedarnos ahí– relacionar *Torneranno i prati* con una sensibilidad actual de carácter transnacional, y las declaraciones de Olmi con el debate nacional acerca del sentido de la conmemoración.

Chiara Beccalli (2015), a partir del estudio de una encuesta realizada entre 2012 y 2013 a visitantes de varios museos europeos dedicados a la Primera Guerra Mundial, reconoce que:

La nación ya no parece representar el único contenedor válido para la memoria, sino más bien el vínculo que permite unir la propia memoria, los propios recuerdos y el sentido atribuido a estos a un nivel más alto. Lo que lleva a formular esta observación emerge de la falta de materialidad a la que referir este sentido de memoria a nivel nacional; en ninguna de las respuestas se hace referencia a una institución específica, a un aspecto específico de la memoria y ni siquiera a momentos determinantes, por ejemplo para el destino de la nación de pertenencia. Los entrevistados recurren a términos como destino, compartir, conocimiento, y relación con otros países, como si tuvieran la necesidad de encontrar un espacio específico y más amplio para hacer memoria. (Beccalli, 2015, p. 20).

En este contexto, la disyuntiva entre conservar un paradigma memorial agotado, pero «sagrado para la patria», o refundar el significado de las palabras que se usan para recordar el pasado, pertenecería a un debate nacional acerca de la gestión de las memorias colectivas o, como dice Jedlowski, a la «memoria pública»:

La memoria pública no es exactamente la «memoria colectiva». El modo más simple de definirla es entenderla como la memoria de la esfera pública. Con Habermas, entiendo esta última como el ámbito de la vida de las modernas sociedades democráticas en cuyo interior se confrontan y se influyen recíprocamente las convicciones de los ciudadanos que se refieren a cuestiones de relevancia colectiva, modificándose así y contribuyendo a la formación de la opinión pública. (Jedlowski, 2010, p. 1).

Las declaraciones de Olmi apuntan decididamente a este espacio de discusión, donde debatir la disyuntiva mencionada por Migliorati. Por su parte, la película ofrece a los espectadores un relato que se centra sobre todo en el tiempo de la vida cotidiana en la trinchera, atento a los pocos objetos que poseen los soldados, entre otros sus cartas, postales, fotografías, engarzando así con los principales intereses de la mayoría de los visitantes de los museos (Beccalli, 18). Una película que fue rodada a miles de metros de altitud, en los lugares donde estuvieron las trincheras, algo en lo que, significativamente, insistió la prensa durante el rodaje<sup>16</sup>.

## 4.2. OLMY Y LA HISTORIOGRAFÍA

Olmi admite haberse documentado leyendo obras de historiadores a los que no cita, así como relatos literarios de escritores excombatientes, como Lussu, Gadda o Weber, y dice que ha sentido la necesidad de separarse de ambos tipos de relato. Del histórico, por «intelectual», por no vivido; de los segundos, por «metabolizados», con lo que quizá se refiera a las dos coacciones que afectan a un escritor cuando pone sus experiencias sobre el papel: por un lado, las exigencias literarias, y, por otro, la actualidad política, ambas las del momento en que se escribe. Y por ello, afirma, ha preferido tener en cuenta para su reconstrucción del ambiente los testimonios que quedan de la vida de los soldados: cartas y diarios (Greco, 2014; Armocida, 2014). Sin embargo, no se coloca contra la historiografía desde una memoria irredenta, sino en una posición complementaria. Olmi no parte de relatos familiares, de grupo social o de clase –salvo por la alusión al padre que luchó y sufrió en la guerra–, sino de unas fuentes en las que centrarse como alternativa a la «distancia» de la historiografía y a la metabolización literaria de la experiencia personal.

Con la historiografía, sin embargo, comparte esa paradójica doble dimensión de profunda distancia y de cercanía que siente el historiador en relación con unas fuentes primarias, directas. De hecho, la representación del pasado que propone Olmi incluye, como hemos visto, esa conciencia de la distancia a través, por ejemplo del tratamiento del color, de la incorporación de material de archivos cinematográficos, y de la ruptura de la ilusión. *Torneranno i prati* comparte con la historiografía también la deconstrucción del mito de la experiencia de la guerra, especialmente en las vertientes del sacrificio patriótico y de la comunión con la naturaleza. Lo que no comparte es la dimensión de crítica del documento. Si a los historiadores les interesa, por ejemplo, discutir el mito de la comunión con la naturaleza en la guerra alpina, analizando las cartas y diarios de voluntarios, oficiales y soldados, estudiando su nivel cultural, su procedencia geográfica, estableciendo diferencias y matizándolas –oficiales y voluntarios con educación media o alta participarían en principio de esa visión mitificada de los Alpes, mientras que muchos de los soldados rasos se sentirían atrapados en un medio hostil y hasta feo– (Zaffonato, 2012), Olmi reubica lo conocido a través de las fuentes primarias en su propio universo artístico, en su propia manera de acercarse al tiempo y a la naturaleza, pero señalándolo en el interior de la propia película. El alerce que se iluminaba artificialmente acompañado de un acorde no era solo el ensueño de un soldado, sino todo un indicio que señala hacia el autor.

## 5. CONCLUSIONES

En 2014, Enrico Acciai encuadraba, lógicamente, la subvencionada *Torneranno i prati* entre las actividades institucionales para la conmemoración de la Primera Guerra Mundial. Aparte de considerar «políticamente exquisito» el hecho de que Italia se sumase a estas conmemoraciones internacionales ya

<sup>16</sup> Lugares del trauma, pero también ruta turística. Sobre la problemática relativa los lugares del trauma desde un análisis semiótico, ver Violi, 2014.

en 2014, a pesar de que la entrada en guerra de Italia fuese posterior a 1914, planteaba una cuestión interesante:

(...) el común denominador de estas iniciativas es la centralidad de las víctimas y los sufrimientos, de lo que se deriva el riesgo de que tengan lugar conmemoraciones condicionadas por la presencia opresiva de emociones como el odio, la piedad o la compasión, y que así se pierda la oportunidad de evaluar también las responsabilidades italianas en las manifestaciones de violencia ligadas a la guerra. La propia escasez de fondos previstos para la investigación parece confirmar indirectamente esta preeminencia de la memoria sobre la historia. (Acciai, 2014, p. 23).

Desde este punto de vista, *Torneranno i prati* no sería más que parte de un discurso oficial que tiende a primar lo memorial, lo afectivo, frente a otras posibilidades. Las declaraciones de Olmi tratan de deshacer esta posible identificación, y en este sentido, el video enviado a la prensa el propio día del preestreno resulta más que significativo.

Es posible que *Torneranno i prati* esté más cerca de un paradigma memorialista que de uno histórico pero, como hemos visto, mediante las referencias intermediales concentradas al final de la película, y a través de las referencias a la propia historia del medio, con las imágenes de archivo y el uso del color, también propone un espectador distante, extrañado, consciente del paso del tiempo. Por otra parte, siguiendo con el argumento de Acciai, lo que interesa al historiador actual es, y aquí cita a Gibelli (Gibelli 1991, p. 5), una vez demolido el mito de la guerra patriótica y demostrado que la guerra de los soldados campesinos y la de los escritores y los oficiales no fue la misma, cómo entrelazar los testimonios de unos y de otros para reconstruir la experiencia vivida y los procesos mentales, del imaginario y de la memoria. En este sentido la propuesta de *Torneranno i prati* es interesante, porque en ella se produce ese entrelazo, pero a un nivel que no es ni historiográfico ni memorial. Las ilusiones y esperanzas de los oficiales remiten a un tiempo anterior a la Primera Guerra Mundial, a través de *Il deserto dei tartari*, de Buzzati; en la relación del oficial enfermo con sus soldados se transparenta el recuerdo del protagonista de *Il sergente nella neve*, de Rigoni Stern, que conoce el nombre de cada uno y no quiere perder a ninguno; en los testimonios de los soldados, mirando al espectador, rompiendo la cuarta pared, hay, seguramente cartas de soldados de la Primera Guerra Mundial, pero también, como ya sugerí, un recuerdo de un momento de *La leyenda del santo bebedor*, de Olmi, a su vez reescritura de un relato de Joseph Roth.

Aceptando que hubiera un discurso institucional, un «texto» que ilustrar, *Torneranno i prati* no podría nunca considerarse una mera ilustración: con su factura intertextual excede ese discurso, lo desborda. La película tampoco tiene por qué coincidir con las declaraciones de su autor quien, por otra parte, nunca se ha dedicado a explicar el sentido de sus propuestas formales, intertextuales e intermediales.

Habría que pensar, entonces, en recontextualizar película y declaraciones. Estas se situarían en un contexto muy concreto, el del debate que ha renovado la conmemoración, donde no son, sin embargo, declaraciones circunstanciales, sino continuación coherente de un viejo discurso de Olmi, de marcado carácter antibelicista. La película, habría que colocarla en varios contextos, en primer lugar en este de las conmemoraciones. Pero *Torneranno i prati* remite también al conjunto de películas sobre la Primera Guerra Mundial, en el que se integra con sus diferencias, con su carácter de *icono* más que de reconstrucción del pasado. La película forma parte, finalmente, de una obra de autor cuyo centro es la experiencia de la temporalidad y uno de cuyos rasgos de estilo es el ritmo pausado con detenciones que

funcionan como «treguas» para los personajes, momentos en los que encontrarse o trascenderse: la guerra de trincheras en la alta montaña le ofrece a Olmi la ocasión de tratar la profunda innaturalidad de esta experiencia del tiempo, manteniendo la coherencia estilística con el resto de su trabajo.

## 6. BIBLIOGRAFÍA

- Acciai, E. (2014). Italia y la Primera Guerra Mundial, cien años después. Entre investigación histórica y conmemoración. *Rubrica contemporanea*, 3(6), pp. 13-26.
- Armocida, P. (2014). Entrevista a Ermanno Olmi. *50&Piu*, n.º julio-agosto. Accesible en: <http://www.50epiu.it/Home/Notizie/tabid/63/ID/1779/language/fr-FR/50Piu-intervista-Ermanno-OLMI.aspx>
- Battifora, P. (2015). *Intervista a Antonio Gibelli sul centenario della Prima guerra mondiale*. Novecento.org, n. 5, diciembre. doi: <https://doi.org/10.12977/nov103>
- Beccalli, Ch. (2015). Una pratica di memoria della Prima Guerra Mondiale e identità comune europea: immagini e riflessioni dei visitatori museali. *Poliarchie/Polyarchies*. Università degli Studi di Trieste.
- Brunetta, G. (2008). Il sergente di Olmi e Rigoni Stern disperso negli anni del disgelo. En E. Olmi; M. Rigoni Stern, *Il sergente nella neve* (pp. 199-237). Torino: Einaudi.
- Buzzati, D. (1973). *Il deserto dei Tartari e dodici racconti*. Verona: Edizioni Scolastiche Mondadori.
- Buzzati, D. (2012). *La boutique del mistero*. Milano: Mondadori.
- Cantoni, S. (2014). Il nemico è quello dietro di noi. Se il cinema italiano mette in dubbio il mito della Grande Guerra. *Studi e ricerche di storia contemporanea*, 42(82), pp. 19-44. Accesible en: [http://www.isrecbg.it/web/wpcontent/uploads/2014/12/Cantoni\\_Grande\\_guerra\\_rivista82.pdf](http://www.isrecbg.it/web/wpcontent/uploads/2014/12/Cantoni_Grande_guerra_rivista82.pdf)
- De Roberto, F. (2015). *La paura e altri dodici racconti di guerra*. Gabriele Pedella (Ed.), Garzanti, Milano. 1.ª Ed. digital.
- Forcella, E.; Monticone, A. (1968). *Plotone di esecuzione*. Bari: Laterza.
- Fusco, M. P. (2014). In trincea andavano i poveri e valevano meno di una capra. Entrevista con Olmi para *Repubblica.it Spettacoli*, 15 de marzo. Accesible en: [http://www.repubblica.it/spettacoli/cinema/2014/03/15/news/olmi\\_in\\_trincea\\_andavano\\_i\\_poveri\\_e\\_valevano\\_meno\\_di\\_una\\_capra-81054619/](http://www.repubblica.it/spettacoli/cinema/2014/03/15/news/olmi_in_trincea_andavano_i_poveri_e_valevano_meno_di_una_capra-81054619/)
- Gibelli, A. (1991). *L'officina della guerra: la grande guerra e le trasformazioni del mondo mentale*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Greco, B. (2014). La Grande Guerra dei piccoli Soldati. *Azione. Settimanale della Cooperativa Migros Ticino*, 13, 24 de marzo.
- Jedlowski, P. (2010). Cinema europeo, esfera pública e memorie autocriticas. Seminario internacional *L'enigma della memoria collettiva. Politica, istituzioni, conflitti*. Universidad de Verona, 1-8 octubre, pp. 1-14. Accesible en: <http://www.dtesis.univr.it/documenti/Avviso/all/all909358.pdf>
- Manzoni, M. (2015). *Ermanno Olmi. Il primo sguardo*. Milano: Bompiani.
- Migliorati, L. (2016). 'Mormora calma e placida'. Forme della memoria della prima guerra mondiale nel discorso pubblico italiano. *Sociologia Italiana. AIS Journal of Sociology*, 8, pp. 61-78.
- Mosse, G. L. (2016). *Soldados caídos: la transformación de la memoria de las guerras mundiales*. Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Olmi, E. (2013). *L'Apocalisse è un lieto fine*. Milano: Rizzoli.
- Olmi, E.; Rigoni Stern, M. (2008). *Il sergente nella neve*. Torino: Einaudi.
- Owens, Ch. (2001). *Ermanno Olmi*. Roma: Gremese Editore.

- Padoan, D. (2015). *Ermanno Olmi. Il sentimento della realtà*. Reggio Emilia: Imprimatur.
- Piccardi, A.; Signorelli, A. (2008). Las formas del tiempo. En VV. AA., *Ermanno Olmi. Seis encuentros y otros instantes*. Festival Internacional de Cine Documental de Navarra, col. Punto de Vista, n.º 3, pp. 168, 180. Pamplona.
- Piccino, C. (2014). La Storia raccontata da chi non ha parola. *Il Manifesto*, 15 marzo.
- Pontiggia, F. (2014a). Ermanno Olmi. Cent'anni sull'Altopiano. *Il fatto quotidiano*, 15 de marzo.
- Pontiggia, F. (2014b). Torneranno i prati, Ermanno Olmi e la Grande guerra: 'Vorrei fosse un film utile'. *Il fatto quotidiano*, 23 de marzo. <http://www.ilfattoquotidiano.it/2014/03/23/ermanno-olmi-e-la-grande-guerra-finite-le-riprese-di-torneranno-i-prati/914976/>
- Pontiggia, F. (2014c.) Torneranno i prati, Ermanno Olmi e la Grande Guerra. Il trailer in esclusiva. *Il fatto quotidiano*, 20 octubre. <https://www.ilfattoquotidiano.it/2014/10/20/torneranno-i-prati-olmi-e-la-grande-guerra-il-trailer-in-esclusiva/1161628/>
- Rajewsky, I. O. (2005). Intermediality, Intertextuality and Remediation: a Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialités*, 6, pp. 43-74.
- Ricoeur, P. (2003). *La Memoria, la Historia, el Olvido*. Madrid: Trotta.
- Rigoni Stern, M. (2000). *1915-1918: la guerra sugli Altipiani: testimonianze di soldati al fronte*. Vicenza: Neri Pozza.
- Rigoni Stern, M. (2003). *Storie dall'Altopiano*. Milano: Mondadori.
- Romani, C. (2014). Tra gelo e morte. Olmi racconta la guerra 'umana'. *Il Giornale.it*, 15-3. Accesible en: <http://www.ilgiornale.it/news/spettacoli/gelo-e-morte-olmi-racconta-guerra-umana-1001677.html>
- Signorelli, A.; Vecchi, P. (1990). *Lontano da Roma. Il cinema di Ermanno Olmi* (pp. 72-87). Firenze: La Casa Usher. 1990.
- Stam, R. (2000). Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation. En J. Naremore, *Film Adaptation* (pp. 54-76). New Jersey: Rutgers University Press.
- Tobagi, B. (Ed.). (2008). *I volti e le mani*. Roma: Feltrinelli. Acompaña al DVD *Ermanno Olmi: gli anni Edison. Documentari e cortometraggi 1954-1958*.
- Todorov, T. (2008). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.
- Veray, L. (2016). Filmar la Gran Guerra: entre información, propaganda y documentación histórica. *L'Atalante*, 21, pp. 19-36.
- Violi, P. (2014). *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*. Milano: Bompiani.
- Zaffonato, A. (2012). Natura e storia. Le Alpi nell'immaginario dei soldati italiani della Grande Guerra. *Clio: rivista trimestrale di studi storici*, 48(2), pp. 223-23.