



Corso di Laurea Magistrale in Storia delle Arti e Conservazione dei  
beni artistici – Contemporaneo

Tesi di Laurea

**Ermanno Olmi: uno studio della filmografia correlata al  
territorio lombardo**

**Relatrice:**

Ch. Prof.ssa. Maria Roberta Novielli

**Correlatore:**

Ch. Prof. Eugenio De Angelis

**Laureanda:**

Maria Pains

Matricola 898816

**Anno Accademico:**

2023/2024

# INDICE

Introduzione.....	4
-------------------	---

## **CAPITOLO I - PER UNA BIOGRAFIA**

<i>1.1 Una bella pensata.....</i>	6
1.2 Il ragazzo della Bovisa.....	7
1.3 I luoghi della guerra.....	8
1.4 La Edison, il teatro, il cinema.....	10
1.5 Il talento degli altri: le esperienze di 22 dicembre e ipotesi cinema.....	12

## **CAPITOLO II - L'ETERNA LEZIONE DELLA TERRA**

2.1 Instaurare un rapporto con la terra.....	14
2.2 I documentari del cinema d'impresa Edisonvolta: la pubblicità, l'industrializzazione, la poesia e la montagna.....	20
<i>2.3 Il tempo si è fermato.....</i>	25
<i>2.4 Il posto.....</i>	31
<i>2.5 I fidanzati.....</i>	38
<i>2.6 E venne un uomo.....</i>	42
<i>2.7 Durante l'estate.....</i>	45

## **CAPITOLO III - L'ALBERO DEGLI ZOCCOLI**

3.1 Il nuovo secolo .....	50
3.2 La cascina come microcosmo di quattro famiglie: lo specchio di una società .....	52

3.3 Il percorso della fede tra l'Albero degli zoccoli e ulteriori confronti artistici .....	59
3.4 Sviluppo e realizzazione del film: un'analisi della scenografia, colonna sonora, produzione, ricezione e critica .....	82
3.5 L'impegno ecologista dell'ultima attività documentaristica e i paesaggi lombardi de l'Albero degli zoccoli.....	88
<b>CONCLUSIONI.....</b>	<b>119</b>
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>120</b>

## INTRODUZIONE

L'elaborato verte sullo studio approfondito delle opere cinematografiche, realizzate da Ermanno Olmi (1931 Bergamo – 2018 Asiago), sul territorio lombardo. La carriera partì a Milano, nel 1953, con il primo cortometraggio che realizzò per l'azienda per cui lavorava, la Edisonvolta. Ereditò precedentemente la mansione di fattorino, poiché i genitori, dei quali rimase orfano in adolescenza, lavoravano entrambi presso la grande società.

Studiare l'opera del regista bergamasco significa interfacciarsi con tematiche che fanno parte dei valori e della persona di Olmi stessa, ovvero un fortissimo interesse per gli ultimi, una critica sociale delle epoche in cui i film vengono ambientati, e una grande considerazione per il mondo contadino: un'istanza che rivendica e che fa parte delle sue radici familiari.

Il primo capitolo che caratterizza questo studio, riguarda una ridotta biografia e un particolare accenno ai luoghi della vita di Olmi. *L'eterna lezione della terra* è il titolo che ho voluto dare al secondo capitolo: un'espressione che esplica la natura sincera dell'essere umano e delle sue azioni, inoltre rimanda alla terra, sia in quanto suolo, come riferimento al mondo contadino, sia alla sua parte più spirituale, ovvero il principio di nascita del tutto. L'analisi dei lungometraggi ha presupposto lo studio di un paragrafo dedicato ai cortometraggi del cinema d'impresa per la Edison, che nonostante siano stati promossi come comunicazione d'informazione nelle case degli italiani, hanno posto le basi per la successiva esperienza cinematografica. Ogni film analizzato in questa sezione, narra di storie scritte personalmente da Olmi, di persone semplici ma con sentimenti profondissimi. Per interpretare questi ruoli sono stati selezionati attori rigorosamente non professionisti, che nella vita svolgevano ruoli analoghi alle loro parti attoriali. La Lombardia, le sue città e la sue montagne sono i luoghi che fungono da sfondo, nient'affatto passivo, alle vicende dei personaggi; in particolare il capoluogo lombardo, dipinto come una macchina alienante che allontana l'uomo dai valori puri della campagna.

L'ultimo capitolo è ampiamente dedicato all'analisi de *l'Albero degli zoccoli* (1978), il film di maggior successo. Lo studio approfondito di quest'opera è arricchito da confronti che spaziano dal cinema alla letteratura, fino alla fotografia. A detta del regista stesso, si tratta del suo *film più compiuto*<sup>1</sup>, poiché nell'epopea sulle vite di umilissimi contadini della bassa bergamasca, ambientata nel 1897, si condensano clamorosamente tutte le tematiche più care al regista, con un omaggio grandissimo alla sua terra e agli aneddoti della nonna, una figura con un passato immerso in una società dell'Italia contadina pre-industriale.

Per approfondire meglio la ricerca geografica della vita del regista e della sua carriera, ho deciso di inserire un apparato fotografico, sia storico che attuale, che possa chiarificare l'importanza primaria delle *location* da lui scelte per i film, in particolare de *l'Albero degli zoccoli*.

Ermanno Olmi ha avuto un ruolo di spicco nel cinema italiano, distinguendosi per la sua riflessione sugli effetti collaterali della società dei consumi, un tema che ha condiviso con altri importanti colleghi suoi contemporanei. Il regista bergamasco compì questo passo narrando le gioie e le insicurezze dell'uomo moderno, utilizzando come metro di paragone i suoi valori personali, caratterizzati da un'illuminante enfasi sulla semplicità, che portò appresso a sé per tutta la sua carriera cinematografica.

---

<sup>1</sup>Owens, C. (2001). *Ermanno Olmi*. Roma: Gremese editore. P. 93.

# CAPITOLO I

## PER UNA BIOGRAFIA

Si è sempre scritto moltissimo della vita e delle vicissitudini personali di Ermanno Olmi, già nel pieno della sua carriera, poiché i suoi film contengono infiniti spunti biografici e idee enunciate dai personaggi che provengono proprio dalla mente del regista. Pertanto, questa sezione del progetto non vuole essere un lungo racconto didascalico dal momento che il web e la critica ne è colma. Parlerò, diversamente, di alcuni luoghi della sua infanzia che lo hanno formato, tramite un repertorio di foto prevalentemente storico. Dunque sarà un breve percorso biografico, che introdurrà la figura di Ermanno Olmi e quei luoghi emblematici della sua vita e carriera cinematografica.

### **1.1 Una *bella pensata***

Sebbene molti credono e scrivono che il regista sia nato a Treviglio, una cittadina della bassa bergamasca, in realtà nacque proprio a Bergamo, nel quartiere della Malpensata, nel 1931; egli scrisse scherzosamente che spera, per sua madre, che averlo messo al mondo sia stata una “bella pensata”.<sup>2</sup> Il fatto che più di una volta, nelle sue interviste abbia dovuto precisare il suo luogo di nascita, fa già percepire uno spontaneo collegamento nel pensiero comune tra lui e il mondo contadino, che è sempre presente in forme diverse in ogni sua opera e lettura.

Il quartiere della Malpensata<sup>3</sup> ospita la stazione dei treni e Olmi viveva qui per la posizione lavorativa del padre Giambattista (Rovato 1901 – Milano 1944), quella di macchinista della locomotiva. Lui e la sua famiglia vivevano in un villino destinato ai ferrovieri esattamente dietro la stazione. Se il padre aveva un temperamento neutro e una personalità silenziosa, la madre Maddalena Teresa Ronchi (Treviglio 1896 – Milano 1950), al contrario, rimproverava spesso lui e il fratello. Questa indole più severa, raccontò Olmi,

---

<sup>2</sup>Owens, C. (2001). Ermanno Olmi. Roma: Gremese editore. P. 9

<sup>3</sup>Il quartiere ha omaggiato la nascita del regista tramite il *Parco Ermanno Olmi*.

derivava dal volere istruire il figlio a degli insegnamenti di vita di una piccola borghesia sul nascere <sup>4</sup>.

Per quanto riguarda l'errata locazione sulla nascita del regista, le sue origini trevigliesi riguardano la nonna materna, con la quale Olmi vantava un rapporto straordinario; nei vari scritti si scorge tutto l'affetto inserito in questo rapporto tra nonna e nipote. Probabilmente fu tra le persone che più lo ispirarono a portare avanti istanze ideologiche di quel mondo contadino cattolico che racchiudeva delle caratteristiche di una società ancora ottocentesca, ormai quasi del tutto svanita, in Italia. Ciò è dovuto al fatto che la nonna era una contadina che viveva per l'appunto nella campagna bergamasca e la sua età ed esperienza la legavano a un mondo che risultò poi nel concreto distante da Ermanno, figlio di un macchinista di treni (un lavoro prestigioso e ben retribuito) e peraltro ricevette dalla madre un'educazione formale che lo incluse nel mondo cittadino della Milano del *boom economico*.

## 1.2 Il ragazzo della Bovisa<sup>5</sup>

Nel 1933 il padre venne collocato in un nuovo posto di lavoro, il quartiere della Bovisa a Milano: qui lavorava presso la rimessa delle locomotive. Ermanno e la sua famiglia vivevano in una bella casa di ringhiera in via Imbriani, ma il fascismo si abbatté presto sulla storia del padre Giambattista, che sempre si rifiutò di aderire al partito e venne esonerato dalle Ferrovie per cosiddetti "motivi di salute". In mancanza



Figura 1 Ponte della Ghisolfa, Milano, ca. 1950-1960

---

<sup>4</sup>Owens, C. (2001). Ermanno Olmi. Roma: Gremese editore. P. 12.

<sup>5</sup>Questo titolo proviene da un romanzo di Olmi: racconta di un ragazzo di quinta elementare che durante la Seconda Guerra Mondiale vive per l'appunto nel quartiere della Bovisa. Il giovane è continuamente sottoposto alle vicissitudini della guerra che lo porteranno a rifugiarsi durante l'estate a Treviglio; qui nasceranno i primi amori. La vicenda si concluderà con il ritorno in via Cantoni e l'Italia sarà liberata dal nazifascismo. E' un racconto marcatamente autobiografico, viene scritto tra il 1983 e il 1987; rimarrà solo in forma scritta.

dell'occupazione del padre si trasferirono in una casa più modesta in via Cantoni, poco lontana da quella precedente. La strada era la casa dei bambini del quartiere ed ogni via diventava un luogo per giocare. Tra le aree che ricordò della sua infanzia spicca il *Ponte della Ghisolfa* (vedi fig. 1) della circonvallazione esterna, popolarmente chiamato così dai milanesi. Furono anche gli anni dell'uniforme Balilla, indossata sia alla scuola materna che nelle ricorrenze fasciste, sempre malvista dal padre <sup>6</sup>. Dopo due anni di disoccupazione, il padre riuscì finalmente a trovare un impiego presso la Edisonvolta, nonostante anche in questo caso, si fosse rifiutato di firmare la parte del contratto inerente alla fede verso il partito fascista.

### 1.3 I luoghi della guerra

Nel giugno 1940 venne dichiarata guerra e, improvvisamente, la via Cantoni e Milano non furono più un luogo sicuro, poiché la città era presa di mira dai bombardamenti. La Edison offriva un posto per i figli dei dipendenti sul Lago Maggiore, presso la Colonia di Suna di Verbania<sup>7</sup> (vedi fig. 4) intitolata a Ettore Motta, figlio del dirigente della Edison



*Figura 2 Entrata istituto Salesiano di via Copernico, ca. 1950*

---

<sup>6</sup>Olmi, E. (2014). *L'apocalisse è un lieto fine, storie della mia vita e del nostro futuro*. Milano: Rizzoli. P. 21.

<sup>7</sup>I lavori di costruzione del luogo, nato come residenza di villeggiatura per i dipendenti Edison hanno inizio nel 1924. La colonia venne intitolata Ettore Motta in onore del figlio del dirigente della Edison a causa della sua morte prematura da tisi. Ospitava fino a 4.000 bambini compresi tra i 4 e i 6 anni insino agli anni '70, successivamente cadde in disuso.

Giacinto Motta. Olmi nell'estate del '41 partì senza sapere quando avrebbe rivisto la famiglia.

Dopo 3 anni passati alla colonia, all'età di tredici anni, Olmi trascorse l'estate a Treviglio e qui conobbe Arteme, il figlio del fornaio che aprì come retrobottega sulla corte della nonna; la paga era il pane stesso.

I bombardamenti erano incessanti in quegli anni, il regista ricorda i colpi su Dalmine, a pochi chilometri da Treviglio. Questo paese fu raso al suolo dalle Forze Alleate poiché vi era una fabbrica di acciaieria che produceva materiale bellico per conto dei tedeschi.

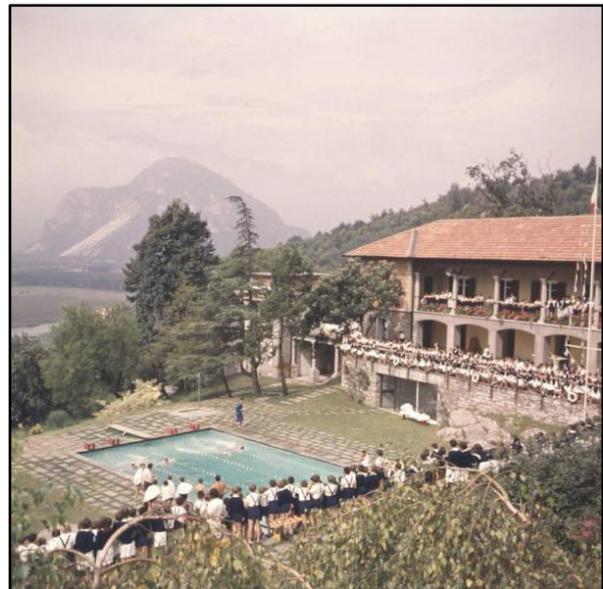
Nell'autunno del 1944 Olmi riprese la scuola, precisamente l'ultimo anno delle medie, presso i Salesiani di Milano (vedi fig. 2) in via Copernico, a fianco della Stazione Centrale: un facile bersaglio per i bombardamenti. Proprio questi furono la causa della morte del padre, che con lo spostamento d'aria gli causarono un embolo, mentre stava lavorando presso l'officina del gas Edison.

In mancanza di un'occupazione in famiglia, presto la madre Maddalena trovò lavoro come impiegata anch'ella presso Edison.

Durante il periodo della Repubblica sociale italiana, Olmi si arruolò volontariamente alle Fiamme Bianche, il corpo militare non destinato al combattimento. Non venivano spesso convocati alla Casa dei Fasci milanesi, svolgevano piuttosto delle parate su Corso



*Figura 3 Milano, Giardini pubblici di Porta Venezia, Zoo, ca. 1950*



*Figura 4 Colonia di Suna, Verbania, bambini che assistono alle gare di nuoto, 1965 ca.*

Buenos Aires partendo dai giardini pubblici che allora ospitavano ancora lo zoo (vedi fig. 3).

Nel 1945 finì la guerra e Olmi frequentò per brevissimo tempo il liceo scientifico Vittorio Veneto nel quartiere di San Siro.

#### 1.4 La Edison, il teatro e il cinema

La scelta tra scuola o lavoro si riversò ben presto sulla seconda; nel '47 si presentò alla sede centrale Edison<sup>8</sup>, al Foro Buonaparte 31, e venne assegnato all'Ufficio Acquisti presso cui svolse l'incarico di fattorino. Sono gli anni in cui Olmi sviluppò un'infatuazione totale per il teatro, passione che avrebbe voluto approfondire ma per la quale non trovò un riscontro positivo in famiglia. Leggeva



Figura 5, Sede centrale Edisonvolta in via Foro Buonaparte, Milano

le biografie di grandi protagonisti del teatro quali Molière, Goldoni, Shakespeare. Ben presto si presentò un'occasione perfetta per Olmi: tra le attività del Dopolavoro aziendale Edison vi era quella teatrale, si era costituita una compagnia filodrammatica di attori dilettanti. Recitò così in un ruolo marginale di un dramma teatrale intitolato *Terra Lontana*.

Nel 1950, all'età di diciannove anni, egli rimase orfano perdendo la madre dopo una lunga agonia, così la nonna trevigliese si trasferì a Milano per prendersi cura del nipote.

Affermandosi nell'ambito ricreativo dell'azienda, i dirigenti decisero di affidargli anche la Sezione Cinema a partire dal 1953. Realizzò un totale di 40 documentari narrativi sul lavoro degli operai della Edison, dal primo documentario intitolato *Piccoli calabresi a Suna sul Lago Maggiore* (1953) fino a *Il tempo si è fermato* (1960). E' con questo primo film che il regista si addentrò totalmente nel mondo del lungometraggio, nonostante nel corso

---

<sup>8</sup>La Edison fu fondata nel 1884 a Milano; antichissima azienda italiana attiva nel settore dell'energia e tra le principali società energetiche.

della sua carriera non abbandonò mai del tutto il genere documentario; la sua attività proseguì anche in televisione con oltre venti titoli.

*Il posto* (1961) fu il primo lungometraggio distribuito internazionalmente tramite la *Titanus*: la prima casa di produzione cinematografica italiana nata nel 1904 a Napoli da Gustavo Lombardo. Il film conquistò il riconoscimento della critica al Festival del cinema di Venezia del 1961. Il seguito della pellicola e della sua distribuzione



Figura 6 Goffredo Lombardo, Ermanno Olmi, l'attore Carlo Mazzarella e altre personalità presenti a un ricevimento della *Titanus*, 1961, Archivio Luce

inaugurarono un nuovo paesaggio, per Olmi, ricco di successi internazionali e lo pose tra i massimi registi del neorealismo italiano infuso di una poetica vicina alla *Nouvelle Vague* francese.

Fu sul set che conobbe Loredana Detto, la protagonista femminile del film, un'attrice improvvisata scelta tra una serie di giovani impiegati, che dovevano prendere la parte di candidati per un colloquio aziendale nella Milano del *boom economico*. Il legame tra i due fu indissolubile, dalla loro unione nacquero tre figli. Leggendo gli scritti del Maestro, si coglie una stima e un amore profondo verso la donna, che lo tenne in vita durante il ricovero dell'84 a causa della sindrome di Guillain-Barré.

I progetti che succedettero *Il posto*, a partire da *I fidanzati* (1963) a *La circostanza* (1974) riguardano la narrazione delle piccole cose, di gesti quotidiani e persone dall'animo semplice. Il suo più grande successo fu del 1978, *L'albero degli zoccoli*, che conquistò la Palma d'oro al Festival di Cannes, seguito da ulteriori importanti premi. Gli ultimi decenni furono invece caratterizzati da lungometraggi dal respiro più internazionale con attori consolidati (diversamente dalle pellicole neorealiste in cui recitavano attori non professionisti) e girati fuori dall'Italia. Si segnalano *La leggenda del santo bevitore* (1988) con Rutger Hauer, *Il segreto del bosco vecchio* (1993) con protagonista Paolo Villaggio o

ancora *Genesi: La creazione e il diluvio* (1994) che fu girato in Marocco. Nel 2008 venne insignito del premio Leone d'oro alla carriera alla Mostra del cinema di Venezia.

Il 7 maggio 2018 a 86 anni il Maestro morì presso l'Ospedale civile di Asiago: comune da lui amatissimo nel quale si trasferì nel 1965, la sua casa era un rifugio di pace addossato al bosco.

*Presi un sasso, lo posai in mezzo a un prato e mi dissi: se un giorno troverò una ragazza che mi darà la voglia di sposarmi, verrò qui. Così è stato, ho acquistato quel pezzo di terra, ho costruito la casa, dal 1965 sono vissuto fra lì e Milano, dal 1976 solo ad Asiago.<sup>10</sup>*

### **1.5 Il talento degli altri: le esperienze di 22 dicembre e Ipotesi Cinema**

E' indispensabile parlare dell'autentico interesse di Olmi verso il mondo giovanile, la costante ricerca di nuovi talenti nel cinema e la perenne apertura al dialogo con essi. *Il posto* fu un film prodotto dalla società *22 dicembre*, che Olmi definiva come *un gruppo di amici*<sup>11</sup> costituito da personalità quali Tullio Kezich, Tino Ranieri e altri professionisti inseriti nella *Galatea Film*<sup>12</sup>, il socio-fondatore rimase sempre Edison. La casa di produzione prese il nome dalla sua data di nascita, la sede era in piazza 6 novembre a Milano e con questa società cercarono di innestare nuovi talenti nel cinema italiano di quegli anni. Fu il caso di Lina Wertmüller con il film *I basilischi* (1963), film d'esordio della regista che le valse il premio Vela d'argento al Locarno Film Festival o *I ragazzi che si amano* (1963), film d'inchiesta di Alberto Caldana. Quella di *22 dicembre* fu un'occasione interessantissima di coniare le esigenze di mercato nella Milano degli anni '60 e far nascere nuovi talenti.

---

<sup>10</sup> Brunelli, R. (2014). «Olmi: un rivoluzionario con il cuore da bambino». *la Repubblica*. [https://www.repubblica.it/cultura/2014/01/15/news/olmi\\_un\\_rivoluzionario\\_con\\_il\\_cuore\\_da\\_bambino-75972865/](https://www.repubblica.it/cultura/2014/01/15/news/olmi_un_rivoluzionario_con_il_cuore_da_bambino-75972865/)

<sup>11</sup>Owens, C. (2001). Ermanno Olmi. Roma: Gremese editore. P. 12.

<sup>12</sup>Altra casa di produzione cinematografica nata nel 1952.

Con la fondazione di *Ipotesi Cinema*, Olmi riuscì ad occuparsi ancora di più della maestria di aspiranti registi; fu una vera e propria scuola di cinema istituita nel 1982 a Bassano del Grappa, vicino alla sua Asiago. L'istituto venne fondato assieme a Paolo



Valmarana, critico e produttore cinematografico allora dirigente

Figura 7 La prima sede di *Ipotesi Cinema*, Villa Serena, Bassano del Grappa, 7/3/2024

Rai. Più che una scuola tecnica in cui imparare nozioni di storia del cinema era un luogo di condivisione in cui i ragazzi, provenienti da ogni parte d'Italia e dall'estero, parlavano dei loro film e dei progetti futuri. Non esistevano inoltre, delle pratiche prettamente scolastiche quali voti o diplomi, *Ipotesi Cinema* era un luogo di libera espressione e coinvolgimento. Nel 2012 venne presentato al Festival di Venezia un progetto uscito dal laboratorio della scuola, ormai trasferitasi a Bologna, che si intitolava *Come voglio che sia il mio futuro* (diretto da Maurizio Zaccaro): i ragazzi venivano intervistati riguardo alle loro aspirazioni sul futuro, sui loro dubbi. E' il lavoro che più rappresenta lo spirito dell'iniziativa, ovvero dare voce ai giovani talenti del cinema.

*Quando mi chiedono qual è dei miei film il mio preferito, rispondo che non lo so. Ma se qualcuno mi domanda cosa salverei della mia esperienza, non esito a dire Ipotesi Cinema. Quanti volti ricordo di quei giovani pieni di speranza, e alcuni di vero talento. Ma l'affetto li rende tutti uguali.*<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup>Olmi, E. (2014). *L'apocalisse è un lieto fine, storie della mia vita e del nostro futuro*. Milano: Rizzoli. P. 119.

## CAPITOLO II

### L'ETERNA LEZIONE DELLA TERRA

#### 2.1 Instaurare un rapporto con la terra

Questo capitolo vuole essere un'analisi dei luoghi di alcuni film paradigmatici per un rapporto che Olmi stabilì con la Lombardia. Oltre a questa analisi, verranno presi in considerazione dei documentari che costituiscono le fondamenta di tematiche chiave del suo cinema.

Come si è detto precedentemente, egli nacque a Bergamo ma la sua formazione riguarda un immaginario prevalentemente milanese. Le opere che analizzerò, condividono uno scenario della città molto simile, a partire dalla scelta del bianco e nero che assottiglia le differenze tra un film e l'altro, facendoli assomigliare tra di loro e donandoci un'impressione di una città piatta e di cemento ma popolata da personaggi estremamente emotivi e innamorati in qualche modo della vita, esattamente come Olmi.

*L'eterna lezione della terra*<sup>14</sup> è ciò che il regista insegna e i personaggi che le sue idee fanno parlare; è il vivere la vita essendo consapevoli delle proprie radici. La terra non riguarda esclusivamente il mondo agricolo; sono anche i sentimenti primari dell'essere umano, le emozioni che stanno alla "base", quelle di cui parla Olmi. La *lezione della terra* viene anche dimenticata e sepolta da certi personaggi e dalla società che prende la via della città, abbandonando i campi per un ritmo di vita essenzialmente frenetico.

*Il tempo si è fermato, Il posto, I fidanzati, e Durante l'estate*, sono quattro lungometraggi che guardano al neorealismo, il regista dimostrò espressamente un'autentica ammirazione per De Sica e Rossellini. Una differenza sostanziale è che non si parla di persone afflitte dalle conseguenze della seconda guerra mondiale; è un *post*

---

<sup>14</sup>Olmi, E. *L'apocalisse è un lieto fine*, quarta di copertina, Rizzoli, Milano, 2014.

*neorealismo*<sup>15</sup> che guarda all'estetica, agli attori non professionisti e ai racconti di storie quotidiane.

Egli non fu l'unico a narrare della crescita del settore terziario e dell'alienazione dell'uomo nella città; i suoi punti di vista si ricongiungono con quelli di numerosi colleghi che negli stessi anni alzarono un polverone di lucidi dubbi rispetto alla società di massa sempre in crescita.

La critica al consumismo di Ugo Gregoretti in *Ro.Go.Pa.G.*<sup>16</sup> (1963) è tra le più dirette e sagaci dell'epoca; indubbiamente il suo episodio de *Il pollo ruspante* ha uno stile, un ritmo e un'ironia che distingue profondamente i due registi. Nonostante la differente maniera, questo episodio tocca dei temi cardine di allora. *Il posto* fu girato solo due anni prima del *Pollo ruspante* e si parla di domande futili poste al colloquio di lavoro e di vetrine di negozi milanesi. Olmi pertanto si interfaccia nei suoi primi lungometraggi 'post neorealisti' con una Milano in cerca di lavoratori, di cantieri sempre attivi e rumorosi, Gregoretti parla della stessa identica società:



Figura 8 Inquadrature da *Il pollo ruspante*, Ugo Gregoretti, *Ro.Go.Pa.G.*, (1963)

il signor Togni (una scelta del cognome non casuale, poiché interpretato da Ugo Tognazzi) con la moglie e i due figli parte da Milano per recarsi nella mitica *Svizzera dei lombardi* dove dovrà scegliere un appezzamento di terreno. A metà strada si fermano in un autogrill, la scena è già essa stessa un'analisi del consumismo: per poter mangiare al ristorante, il signor Togni e la sua famiglia sono costretti a fare il giro dello shop (un modo per indurre

---

<sup>15</sup>Con *post neorealismo* o *neo-neorealismo* si intende approssimativamente la stagione cinematografica che succedette il neorealismo. Le produzioni di Pasolini, Fellini, Antonioni e moltissimi altri registi dimostrano quanto la lezione del neorealismo sia stata fondamentale e d'ispirazione non solo sul territorio italiano ma anche per la *Nouvelle Vague* francese, con Bergman o Tarkovskij.

<sup>16</sup>Titolo del lungometraggio chiamatosi con le iniziali dei registi Rossellini, Godard, Pasolini e Gregoretti. Il film è costituito da quattro episodi diversi che narrano il tema comune degli "allegri principi della fine del mondo". L'episodio analizzato riguarda l'Italia del *boom economico*.

il consumatore a comprare oggetti irrilevanti, anche oggi è presente la stessa dinamica), qui i due bambini insistono sul comprare giocattoli, anche il padre viene attratto da un paio di guanti che non sa se acquistare o no, dopodiché si siedono al tavolo, Togni ordina un pollo ruspante. Suo figlio gli domanda che cosa è un pollo ruspante; è il contrario di un pollo d'allevamento, è un animale libero e di conseguenza è anche più buono il suo sapore. Segue un'inquadratura emblematica in cui tutti i clienti del ristorante mutano in polli da allevamenti intensivo, l'opposto dei polli liberi (vedi fig. 8). Sono oppressi, rumorosi, indistinguibili, proprio come un consumatore medio. Il milanese si perde nell'acquisto convulsivo di beni quali la televisione ultimo modello e diventa completamente schiavo del sistema in questa ironica fiaba sul capitalismo. Il cortometraggio inserito in *Ro.Go.Pa.G.* vede l'alternarsi della sequenza della famiglia in viaggio e quella di una grottesca conferenza, presenziata da un uomo che parla tramite un laringofono che appoggia sulla gola e rende la sua voce robotica. All'apertura dell'episodio e mentre Togni e la sua famiglia affrontano varie peripezie, l'uomo robotico enuncia i principi del consumismo, spiegando i nuovi modelli di consumo, di pubblicità e vendita di un prodotto. Togni dopo che si reca al lotto di terra che voleva acquistare nella *Svizzera dei lombardi* manda tutto a monte, sopraffatto dagli acquisti e vedendo che l'offerta non era convincente. Tornando a Milano ed imprecaando per l'ennesima volta contro gli altri automobilisti, provoca un frontale poiché distratto dai pensieri frustranti di quella giornata; in un climax opprimente finisce la vicenda.

Nel film *I nuovi angeli* (1961), per il quale presero parte attori non professionisti come nei film di Olmi o di Godard, Gregoretti narra di nuove generazioni che si affacciano su molteplici complicazioni di tipo sociale e morale; in otto episodi ambientati in diverse regioni, le vicissitudini si affrontano a seconda dei problemi sociali che distinguono l'Italia di città in città. In questo flusso di giovani registi italiani si fronteggiano dunque tematiche di carattere sovversivo, su una linea simile a quella della *Nouvelle Vague*, volte a una riflessione sul mondo del lavoro e dei consumi. Olmi si interfacciò veramente con questo ambiente, coinvolse la sua stessa vita quando ad esempio da giovane la Edison lo introdusse nel mondo delle grandi aziende o quando sua nonna dovette trasferirsi a Milano poiché vennero a mancare i suoi genitori, ed ebbe a che fare per la prima volta con un televisore.

*Il tipo di persone che amo di gran lunga di più sono le persone che possibilmente non abbiano fatto neanche la quarta elementare, cioè le persone assolutamente semplici. Ma non ci metta della retorica in questa mia affermazione: non lo dico per retorica, lo dico perché la cultura piccolo-borghese [...] è qualcosa che porta sempre della corruzione, delle impurezze, mentre un analfabeta, uno che ha fatto solo i primi anni delle elementari, ha sempre una certa grazia che poi va perduta attraverso la cultura. Poi la si ritrova ad un altissimo grado di cultura, ma la cultura media è sempre corruttrice.*<sup>17</sup>

Dei pensieri della mente di Pier Paolo Pasolini (1922 - 1975) , quest'ultimo che espresse nel 1971 su Rai uno, fu uno dei più vicini, per ideologia, a quello del regista bergamasco. Nel 1956 i due colleghi collaborarono: Pasolini scrisse il commento parlato del documentario *Manon finestra 2* e *Grigio*, il primo è sul duro lavoro dei minatori dell'Adamello e il secondo è la storia di un cagnolino, randagio da generazioni, che dalla vita di campagna passa in città, verrà poi adottato da due musicisti ambulanti, loro gli daranno questo nome.

Olmi nella sua autobiografia del 2014 ne parlò di Pasolini, disse a riguardo: "...la gran parte dei nostri cineasti non conoscevano la fabbrica né avevano fatto i contadini. Eppure volevano spiegare al proletario com'era il proletario. Credo che solamente Pier Paolo Pasolini avesse radici nel mondo dei campi. [...] Proprio in virtù della sua provenienza da una provincia dura e afflitta da una fame storica, era in grado di capire meglio la categoria degli emarginati metropolitani."

I due registi sono cresciuti con strumenti simili per compiere un'analisi approfondita del *boom economico* italiano. Quella di Olmi non fu una critica impetuosa alla borghesia ma entrambi esaltavano indubbiamente la società contadina pre-industriale. Pasolini debuttò nel cinema con racconti delle borgate romane, lo fece con attori non professionisti narrando dal basso. E' con *Teorema* (1968) che rovesciò il punto di vista, poiché al centro dell'attenzione ci sono le dinamiche di una famiglia di ricchi industriali milanesi. Un giovane ospite, affascinante e misterioso, entra nelle grazie della famiglia, seduce tutti sessualmente e quando se ne va sconvolge l'equilibrio di ognuno. Questa

---

<sup>17</sup>P.P. Pasolini, (1971). Intervista di Enzo Biagi. *Terza B: Facciamo l'appello*. Rai Uno.  
<https://www.youtube.com/watch?v=nKXBTGn8eJQ>

presenza sacra e mistica mette in dubbio l'esistenza e la vuotezza della loro vita borghese, ad esempio quella del padre, proprietario di una fabbrica nel milanese che decide di donare l'attività ai suoi operai, come un gesto che stabilisce immediatamente un'analogia a San Francesco che si spoglia delle proprie ricchezze. E' molto interessante la gestione del tempo nella narrazione da parte di Pasolini; il film si apre proprio con un'intervista ai dipendenti della fabbrica sottoforma di *flashforward*, durante la quale gli viene domandato cosa ne pensano del gesto del loro padrone e quali saranno le sorti del mondo moderno.

Oltre all'analisi sulla sterilità della borghesia illustrata da Pasolini, tratto imprescindibile nella sua poetica, è necessario comprendere uno studio dei luoghi, l'aspetto del sacro e la lode all'umiltà. La struttura del film venne definita da Pasolini stesso come perfetta<sup>18</sup>, contrariamente ad altre sue regie, poiché le inquadrature sono attentamente studiate e composte. C'è un filo che collega strettamente l'ambientazione di questo film ai luoghi di Olmi; si è già detto che non ci sono più le borgate romane di *Accattone* (1961) o *Mamma Roma* (1962) ma c'è una Lombardia perlustrata e accuratamente selezionata per varie scenografie. C'è il luogo di lavoro: il capannone della fabbrica dell'intervista iniziale, che è l'affermazione del proletariato e va definendo il nuovo paesaggio industriale dell'*hinterland* milanese. Ci sono le grandi ville come spazi

privatissimi e gioielli proibitivi: una villa storica a San Siro (ancora esistente e ben conservata), residenza della famiglia, e una villa di architettura contemporanea nei pressi



Figura 9 In alto- l'ospite e la madre,  
In basso- Emilia levitante, P.P. Pasolini, Teorema  
(1968).

<sup>18</sup>P.P. Pasolini, in Laura Betti, Michele Gulinucci (a cura di), in Pier Paolo Pasolini (1991). *Le regole di un'illusione. I film. Il cinema*. Roma: Associazione "Fondo Pier Paolo Pasolini". P. 195.

di Pavia nella quale la madre si concede all'ospite. Si alternano per tutta la durata del film dei continui contrasti tra luoghi lussuosi e 'squallore' da periferia. Questi ultimi si legano particolarmente al personaggio di Emilia<sup>19</sup>, la domestica della famiglia che è l'unica anima ad acquisire redenzione e salvezza eterna. Il tocco sessuale dell'ospite su Emilia non la svuota, a differenza delle altre personalità, su di lei la eleva e le mostra la giusta strada. Il suo percorso di santità inizia quando abbandona la casa signorile per tornare nel suo paese d'origine nel pavese ovvero Villanterio, tra Pavia e Sant'Angelo Lodigiano. Con la cascina Torre Bianca c'è uno stacco di purificazione dalle velleità dell'alta borghesia e subentrano attori non professionisti, un modo di fare cinema che Pasolini predilesse. Entra in scena un senso di sacralità diffuso, costituito dall'immagine di Emilia, dai contadini e da luoghi più ancestrali. In questo universo disinquinato Pasolini come Olmi celò un'ammirazione perenne verso quei luoghi e persone, avvalorata anche dalle inquadrature che mostrano maggiormente gli individui in gruppo, come comunità, non tramite i singoli, come spesso avviene per la famiglia arricchita, in cui i primi piani dei volti celano solitudine, dubbi e insicurezze dell'ego. La ex domestica inizia a compiere dei miracoli in campagna: guarisce dapprima un bambino malato e successivamente levita sopra il tetto di una cascina (vedi fig. 9), contemplata dai paesani. Il martirio Pasolini lo spostò a Milano: Susanna (interpretata dalla madre di Pasolini) accompagna Emilia in città, si susseguono le ultime inquadrature sulla campagna e le cascine per poi tornare su cavalcavia e palazzine di periferia. Emilia non entra in città ma rimane alle porte, decide di farsi seppellire viva sotto la terra di un cantiere edile; le sue lacrime dalla terra si diffonderanno per tutta Milano purificandola dal male.

Pasolini e Olmi ripongono la speranza e la salvezza del mondo, nell'umiltà degli ultimi.

---

<sup>19</sup>Personaggio impersonificato da Laura Betti, nome d'arte di Laura Trombetti (1927 – 2004). Per questa interpretazione vinse la Coppa Volpi nel 1968 come migliore interpretazione femminile. Altrettanti ruoli fondamentali furono in *La dolce vita* (1960) e *Novecento* (1976) di Bertolucci.

## **2.2 I documentari del cinema d'impresa Edisonvolta: la pubblicità, l'industrializzazione, la poesia e la montagna**

L'analisi del cinema d'impresa<sup>20</sup> di Olmi, è necessaria per delineare degli aspetti fondamentali delle sue tematiche. Verranno di seguito considerati sei documentari significativi, che hanno posto le basi a questioni che verranno successivamente sviluppate tramite la forma del lungometraggio.

Dal momento che Olmi si occupò della sezione Cinema per la Edison, iniziò per lui la carriera registica. Si trattò di una vera e propria operazione di *marketing* poiché Olmi documentò tantissime imprese di costruzione in ambito idroelettrico ma non solo, andava a pubblicizzare anche quei luoghi di proprietà della Edison come la colonia estiva di Suna o quella di Marina di Massa.

*Piccoli calabresi sul Lago Maggiore...nuovi ospiti della colonia di Suna* (1953) è il primo documentario che girò per la Edison con una piccolissima troupe quasi improvvisata di tecnici e colleghi dell'azienda. A causa di un nubifragio nella zona di Reggio Calabria, ci furono decine di morti e altrettanti danni al territorio e alle famiglie del posto con circa 200 bambini profughi rimasti senza un alloggio. Una soluzione per questi fu la colonia di Suna di Verbania, che frequentò anche Olmi durante il fascismo. La narrazione del documentario è interessante perché inizialmente è il giornale radio a spiegare i fatti accaduti, dopodiché la voce narrante passa ai bambini e infine è il regista stesso a intervistare Carmelo, un piccolo calabrese che probabilmente rimase zoppo a seguito dell'alluvione e ai danni che causò alle abitazioni, con conseguenti crolli. I bambini descrivono che cosa fanno presso la colonia, cosa mangiano, cosa vedono e le persone che incontrano. Il regista, 22 enne in un uniforme da adulto, compare sulla scena e chiede a Carmelo, seduto su un muretto, qual è il suo sogno, il bambino risponde che vuole diventare capo treno (vedi fig. 10). La voce narrante di Olmi, dopo che il bimbo a fatica riprende a camminare, in seguito all'operazione ai piedi, dice che nella vita, se lui lo vorrà, riuscirà sempre a mantenersi ritto, in piedi. La tematica basilare e più profonda di questo

---

<sup>20</sup> Film o documentari che presentano i prodotti, sugli eventi aziendali o dedicati alla formazione del personale; tutti rivelatori della relazione instaurata tra l'azienda e i suoi dipendenti. Alcuni racconti si concentrano sulle attività extralavorative, mostrando un mondo ormai passato e evidenziando come un tempo l'azienda fosse coinvolta in ogni fase della vita dei lavoratori, dall'infanzia alla vecchiaia.

documentario è l'integrazione delle persone del sud Italia al nord; nonostante il progetto abbia un carattere 'propagandistico' e di pubblicità della Edison e dei servizi che può offrire al popolo italiano, rimane comunque un documentario visionato su larga scala che mostra la solidarietà e l'umanità del *belpaese*. La voce narrante (sembrerebbe adulta) che personifica il ruolo dei bambini calabresi, dice che appena arrivati alla



Figura 10 Ermanno Olmi intervista Carmelo, *Piccoli calabresi sul Lago Maggiore* (1953)

colonia pareva strano sentire così tante persone parlare italiano, dopodiché lo appresero e gli italiani impararono a loro volta il calabrese. Questo è un sintomo di unione tra italiani, della lingua nazionale che si amalgama, e di solidarietà interna nel momento del bisogno. Il documentario è svuotato di pregiudizi, diversamente dalla narrazione del film *I fidanzati* che invece riporta il razzismo dei milanesi verso i siciliani. Qua, diversamente, i bimbi sono accolti con amore e grande cura. Il sogno di Carmelo di diventare capotreno invece fa riferimento ad ambizioni di bambini cresciuti in una società industrializzata, i cui sogni sono meno fantasiosi e ancorati alla società del progresso.

Due documentari sempre prodotti dalla società Edisonvolta che Olmi realizzò come degli esercizi cinematografici furono *Dialogo di un venditore di almanacchi e di un passeggiere*<sup>21</sup> (1954) e *L'onda* (1955). Sono esercizi tecnici in quanto per il primo sperimentò una nuova macchina da presa, la *Eclair 300*, poiché desiderava realizzare un corto col suono in presa diretta e le altre macchine da presa erano troppo rumorose per farlo. Per quanto riguarda *L'onda*, Olmi disse: "L'ho girato nel 1955 per tarare una specie di "Cinemascope all'italiana". Il regista dunque provò un obiettivo in *Cinemascope*, messo a punto dalla *20th Century-Fox* giusto nel 1953, filmando il mare. Secondo il

---

<sup>21</sup>La storia fa parte delle Operette morali: una raccolta di componimenti in prosa con uno stile medio e ironico, l'intento leopardiano era parlare della crudeltà della natura. L'operetta presa in causa, narra di un dialogo sulla vita e le sue aspettative tra un umile venditore di almanacchi e un uomo. Fu scritta nel 1832 e pubblicata nell'edizione fiorentina del 1834.

regista era un punto strategico per controllare che non ci fossero distorsioni nell'anamorfico (la dilatazione delle immagini in proiezione). Si trattò di un esercizio cinematografico intriso di poesia, quella di d'Annunzio che dà il titolo all'opera, letta da Giorgio Albertazzi<sup>23</sup>, e dalle straordinarie vedute di Portovenere. Sul mar ligure a proposito il regista disse: "Portovenere è fantastica con le mareggiate, arrivano le onde che superano la chiesina di San Pietro. Cominciamo a girare non più solo l'orizzonte ma anche le onde, e per fare una specie di soggettiva del mare in tempesta non esitiamo a spingerci in barca al largo. L'onda di D'Annunzio mi verrà poi in mente visionando il girato."<sup>24</sup>

Per *Dialogo di un venditore di almanacchi e di un passeggiere* Olmi affermò che scelse un'operetta leopardiana perché l'onorabilità dell'autore rispecchia la sofisticatezza del modello di macchina che stava sperimentando. Leopardi non diede né spazio né tempo all'operetta, che difatti trasmette il messaggio sempre attuale della caducità della felicità e circoscrivibile ad ogni epoca, a questo proposito Olmi fece una scelta altamente



Figura 11 I due musicisti camminano in campagna, *Dialogo di un venditore di almanacchi e di un passeggiere*, 1954

suggestiva: la Milano dei suoi tempi. All'inizio si vede la pianura sovrastata dalla nebbia, la strada con delle vetture che passano, la testa di una vecchia locomotiva e due umili musicisti che camminano verso il centro città, uno porta con sé una cornamusa e l'altro un flauto. L'episodio leopardiano non prevede questi due personaggi; l'inserimento è emblematico e lascia ampio spazio ad interpretazioni. La veduta di Milano si apre con un'inquadratura di una galleria e un tram in funzione. Qui inizia il dialogo vero e proprio: il venditore sembra trovarsi all'interno della Galleria Vittorio Emanuele II, il passeggero

---

<sup>23</sup> Giorgio Albertazzi (Fiesole 1923 – Roccastrada 2016) fu attore e regista teatrale. Spiccò in ambito cinematografico per la sua dizione come interprete e come voce fuori campo, come nel caso del documentario analizzato. Si affermò soprattutto con *L'année dernière à Marienbad* (1961) di Alain Resnais.

<sup>24</sup> Trascrizione video Edison (2016). Ermanno Olmi: L'onda | Edison.  
<https://www.youtube.com/watch?v=3KtlRjcm1cE&t=365s>

porta un cappotto elegante ed una fedora. Anche un breve esperimento come questo dialogo, dimostra un precoce attaccamento ad uno scenario che andrà poi ad approfondire nei lungometraggi: la camminata nei campi come una rappresentazione del mondo agricolo e l'arrivo in città che comprende un cambio di paesaggio, di rumori, di vestiario.

*Venezia città moderna* è un documentario del 1958; la visione odierna tiene conto dell'ottimo restauro che ha previsto la digitalizzazione da parte di *Archivio Nazionale Cinema Impresa*, il che lo rende visivamente uno dei corti più avvincenti di Olmi. Probabilmente anche per questo progetto venne utilizzato il formato in *Cinemascope* che risalta le inquadrature pittoresche della Venezia antica; per queste il suono fu registrato in presa diretta, si susseguono vedute particolarmente suggestive della città, inquadrature di turisti e gondolieri. L'attenzione poi si sposta sulla parte di Venezia che dà il titolo al documentario, la città moderna, ovvero Porto Marghera<sup>25</sup>. La voce fuori campo del narratore Vittorio Cossato presenta questa zona portuale come *l'altro volto della città*; si parla del progresso di tutto l'apparato industriale



Figura 12 Inquadrature da *Venezia città moderna* (1958)

costituito da 200 industrie più le altre in costruzione. Gli operai frequentano le scuole della fabbrica, specializzandosi in tecnici qualificati e vivono nei nuovi appartamenti costruiti nei centri abitati limitrofi a Venezia. La narrazione del corto appartiene a un periodo storico di entusiasmo verso il progresso sfrenato e la corsa all'industrializzazione; oggi se ne vedono gli effetti collaterali. Il *triste paesaggio di acque stanche* viene occupato da un numero immenso di industrie che tuttavia offrono possibilità di lavoro a 30mila

---

<sup>25</sup>Il complesso portuale e industriale venne fondato nel 1917 per iniziativa del nobile, imprenditore e politico fascista Giuseppe Volpi. Vennero realizzate opere di bonifica, costruite ferrovie, canali artificiali navigabili e strade. Oggi Porto Marghera si estende su una superficie complessiva di oltre 2.000 ettari e conta circa 12.000 lavoratori; il sito è stato designato come di Interesse Nazionale riconoscendo il suo elevato rischio ambientale.

operai. Ed ecco che in un breve documentario si va a definire tutto uno scenario che caratterizza quell'epoca storica: un paesaggio naturale completamente inghiottito dal mito del progresso e un operaio che vive in una casa modesta assieme alla prole, la moglie in grembiule intenta a ordinare la cucina e un suppellettile di una gondola che: "testimonia il gentile orgoglio del veneziano" (vedi fig. 12). La tradizione e l'antichità scompaiono in questa narrazione futurista di glorificazione della macchina. Ermanno Olmi documentò, tramite Edison, questo mondo che gli appartiene, specialmente dalla parte del padre macchinista. Ciò che narra nella sua filmografia sono gli uffici e la nuova industria, fatta di colloqui di lavoro, mezzi pubblici e trasferte in città, laddove c'è lavoro e ci si lascia alle spalle proprio quell'universo contadino che lui celebra.

La montagna è un elemento imprescindibile nel cinema e nella vita di Olmi: partì dai documentari narrativi sulla montagna e sugli operai che gestivano grandi impianti idroelettrici della Edison in vastissime valli lombarde, piemontesi e del Trentino, dopodiché passò alla forma del lungometraggio con *Il tempo si è fermato* e nel 2014 con *Torneranno i prati*, titolo coinvolgente che promette una pace dei prati montani a seguito degli scontri nelle trincee del 1917, sull'altopiano di Asiago. Nella montagna c'è un elemento riappacificante, che nasconde ancora una vita lenta lontano dalla frenesia cittadina ma quello che Olmi narrò con i primi documentari Edison ambientati nelle vallate, furono cantieri rumorosi e in azione, qualcosa che si allontana dal nostro immaginario. *Sabbioni – Una diga a quota 2500* (1953) fu il primo documentario ambientato in montagna, precisamente in Piemonte, val Formazza. Qui si ergeva una delle tante centrali della società Edison, la costruzione della diga ha richiesto l'impiego di 1200 persone per cinque stagioni. Il documentario non solo narra del progresso dei lavori ma anche le quotidiane sfide affrontate da uomini angosciati dalla lontananza delle famiglie o per i possibili scoppi improvvisi di mine, durante l'orario di lavoro. Questo è solo uno dei numerosissimi cortometraggi sulle costruzioni idroelettriche; un altro filone sono i racconti di gente di montagna, è il caso di *La mia valle* (1955). E' la storia scritta da Olmi di un montanaro che prima di partire per il suo nuovo luogo di lavoro *a due passi dalle*

*nuvole*, ovvero la nuova diga che lui avrà il compito di vigilare, saluta con affetto l'amata valle, descrivendo i luoghi, i lavori delle persone e gli animali. E' una dichiarazione d'amore di un uomo nei confronti dei suoi luoghi, dell'attaccamento ad essi in una visione certamente romanzata. Dice che solo le guide per alpinisti parlano del suo paesino costituito da quattro case come qualcosa di speciale, per lui invece è la normalità. Il protagonista racconta poi di suo fratello, che invece si è costruito una nuova vita in America, mentre osserva una foto arrivatagli per posta proprio in quei giorni. Il confronto con il progresso è imperante ma quest'uomo mantiene un legame indissolubile con i suoi luoghi e questo pensiero si riassume nelle sue parole:

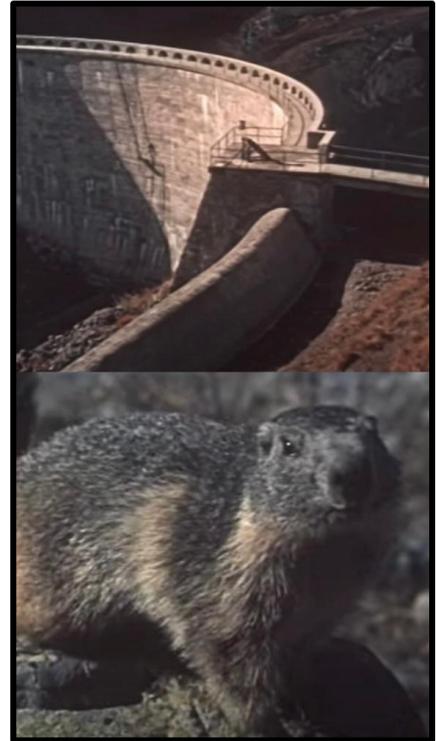


Figura 13 Inquadrature da *La mia valle* (1955)

*La storia della mia vita è la storia del mio amore per la valle* <sup>26</sup>

### **2.3 Il tempo si è fermato**

Nel 1959, sotto la direzione della Edison, Ermanno Olmi propose il suo primo lungometraggio. E' la storia di un guardiano che vigila una delle tante dighe Edison in pieno inverno assieme a un collega che dovrà lasciare il posto a causa della gravidanza di sua moglie; lo sostituirà un giovane universitario.

Il genere in cui rientra oggi il film è ancora quello di documentario, questo perché fu presentato così alla Edison, che scelse di produrre anche questo film. Olmi nell'esaustiva intervista di Charlie Owens del 2001 parla ironicamente di un 'tradimento', quello di aver dichiarato questo film come documentario, quando in realtà è in tutto e per tutto un film narrativo, una storia d'amicizia. Olmi fece questa scelta perché i dirigenti aziendali non pensavano che un lungometraggio *fiction* sui temi Edison potesse avere un grande

---

<sup>26</sup>Citazione del protagonista di *La mia valle* (1955).

riscontro. Il regista disse a riguardo: “Per loro il cinema era il divertimento con la Lollobrigida o i comici dell’epoca”.<sup>27</sup> Fu quindi declinato come un ‘film di documentazione umana’. La lunghezza da lungometraggio del film (83 min) non fu programmata: Olmi pensava di far uscire nelle sale un corto o mediometraggio per accontentare i dirigenti d’azienda ma si accorse presto che gli spunti narrativi di quello che avrebbe voluto raccontare erano molti. Per la prima volta, dopo i numerosissimi documentari descrittivi, Olmi iniziò a inserire in questa narrazione degli elementi davvero suoi, dei dettagli che arrivavano dalla sua mente e non finalizzati al cinema d’impresa.

La *troupe* era ancora costituita da pochissimi professionisti, i restanti erano valligiani, macchinisti, elettricisti della diga di sbarramento idroelettrico alla vetta del Venerocolo, nel gruppo dell’Adamello, sul versante che guarda verso la Val Camonica. Erano in tutto dieci persone che lavorarono a 2600 metri d’altezza nell’inverno del 1959; le temperature arrivavano a -25. Avere a che fare con strumenti cinematografici a quest’altezza non fu facile a causa degli sbalzi di temperature tra il dentro della baita (l’alloggio dei due personaggi) e l’esterno.

Il bianco e nero della pellicola denota l’ispirazione rivolta ai grandi maestri: De Sica, Parise, Biancardi, Pasolini. Interessantissima e di pura autenticità fu inoltre la scelta del suono in presa diretta: un esercizio di stile e tecnica non scontato. Inoltre Olmi scelse le riprese in *Cinemascope*, una preferenza comprovata dalle inquadrature orizzontali che prediligevano per la loro naturale forma un 35 mm: le riprese della grande diga, le vette innevate.<sup>28</sup>

Essenzialmente il film nacque di giorno in giorno: Olmi passò un certo periodo nella baracca in cerca di spunti narrativi come ad esempio il gioco della dama. I due protagonisti ci giocano per passare il tempo, proprio come accadeva realmente ai guardiani della diga. Pian piano Olmi scrisse una sceneggiatura e selezionò gli attori non professionisti; erano sostanzialmente persone che interpretavano per davvero quei ruoli nelle loro vite, che avevano vissuto quelle realtà.

---

<sup>27</sup>Owens, C. (2001). *Ermanno Olmi*. Roma: Gremese editore. P. 25.

<sup>28</sup>Sanguinetti, T. (2016). «Conversazione con Ermanno Olmi». *Cineteca di Bologna*.  
<https://www.youtube.com/watch?v=rmb7ailw1Q4>

Il film si apre con delle inquadrature bianche, che mostrano il paesaggio sublime della montagna. Natale è il protagonista; è un uomo sulla cinquantina, il suo fisico è visivamente consumato da un duro lavoro manuale che probabilmente affrontava nella sua vita quotidiana, ha la schiena ricurva ed è piuttosto taciturno. Il suo collega torna in valle perché deve prendersi cura della moglie, così il giorno dopo arriva alla baracca il suo nuovo collega Roberto, un giovane di bell'aspetto e ben vestito. Nonostante sia perplesso e un po' spaesato dallo spazio ristretto della baracca che dovrà condividere solo con Natale, Roberto ha un atteggiamento solare, gentile e aperto nei confronti dell'uomo adulto. Il primo pasto consumato assieme dai due è di un silenzio monastico; non c'è conoscenza e si cela uno strato d'imbarazzo. La routine quotidiana e la convivenza alleggeriscono il rapporto, iniziano a ridere e divertirsi assieme, ma l'evento che stabilirà un vero legame sarà una tormenta che provoca un *black-out*. I due sono costretti a vivere per una notte nel freddo della bufera di neve e nella disperazione si rifugiano all'interno di una chiesa, per cercare di recuperare il caldo corporeo. Riusciranno a superare questa situazione grazie alle accortezze di Natale, che conosce le regole della sopravvivenza; queste tensioni e gioie che affrontano i protagonisti, creano tra loro un rapporto umano puro e vitale.

Come si è già detto, i personaggi di Natale e Roberto interpretano dei ruoli molto vicini alle loro vite. Partendo dalla scelta suggestiva del mantenere i loro nomi reali, Natale probabilmente era un valligiano o un operaio del cantiere della diga mentre Roberto interpreta uno studente di economia che per sostenere i suoi studi lavora come guardiano d'inverno. Questi eventi accadevano principalmente ai figli di dirigenti aziendali Edison: giovani che frequentavano l'università e guadagnavano effettivamente presso le dighe in inverno. Olmi in più sedi disse che lui stesso si personificò nel ragazzo e nelle istanze di formazione accademica, che porta nella vita di Natale. Quest'ultimo, come la maggior parte delle personalità di cui narra Olmi nei documentari, condusse una vita stravolta dall'arrivo dei cantieri ad alta quota. Il regista sottolinea spessissimo l'elemento del rumore: si passa dal silenzio della montagna al rumore di macchine dei cantieri. Quando fecero le riprese per il film invece il cantiere tornò silente e ancora una volta si percepì tutta la realtà della montagna: la neve, le lepri, il vento.

Il film è investito da una sofisticata e leggera ironia nei gesti dei due personaggi, in particolare quando Natale emula le azioni di Roberto. Quest'ultimo in quanto ragazzo alla moda indossa un maglione con una grande iniziale del suo nome; di conseguenza anche Natale sfodera il maglione più bello che ha con il ricamo di un cervo (vedi fig. 14). L'uomo compie una serie di buffi gesti per sembrare al passo coi tempi e fare buona impressione al ragazzo. Cerca inoltre di mostrarsi più sofisticato e attento quando, senza che Roberto lo veda, gli cambia il cucchiaino con un altro meno sporco pensando di fare bella figura. I due si osservano ripetutamente a vicenda, sempre controllando di non essere a loro volta guardati, in un divertente gioco che prevede inquadrature piuttosto studiate e versatili.

Tutto il film affronta accuratamente il tema del distacco generazionale e la diversità delle vite di Natale e Roberto. Il primo è un uomo che parla solo in dialetto bresciano mentre Roberto mantiene solo la cadenza linguistica. Natale alla sera prima di andare a letto legge *Cuore*<sup>29</sup>, un libro ottocentesco inserito completamente in una cultura scolastica perpetuata in Italia da generazioni e generazioni. Roberto invece ascolta e balla *King of rock* di Adriano Celentano, un pezzo alla moda ispirato al genere *rock n'roll* in voga oltreoceano. Natale si dimostra un personaggio tipico della narrazione di Olmi: è tra le prime generazioni ad affacciarsi realmente sul nuovo secolo nonostante siano gli anni '50, la sua mentalità difatti è ancorata a *Cuore*, alla vecchia Italia. Natale dice a Roberto che nel romanzo si raccontano cose che ormai nel mondo non esistono più, prosegue dicendo che quando va il villeggiatura, durante la stagione estiva, le donne sono malvestite, Roberto risponde con un sorriso innocente dicendo che si tratta soltanto di moda. Natale replica con una frase che era solita dirgli la nonna: "La carne messa in vetrina non è mai di prima qualità". Il giovane accoglie distaccato ma con un sorriso compiaciuto ciò che dice Natale, questo perché probabilmente comprende trattarsi di una mentalità già lontana e bigotta, rispetto alla sua vita. L'uomo spiega poi a Roberto che i suoi figli sono molto perspicaci e all'età di sette anni han già capito che sono i genitori a riservare per loro i regali natalizi. Queste parole di Natale sono per Olmi una sollecitazione su come la società dei consumi abbia trasformato questa festa religiosa in distinzione di classe: solo chi è ricco può permettersi i regali.

---

<sup>29</sup>Romanzo per ragazzi di Edmondo de Amicis, risalente al 1886.

Il bigottismo di Natale cela d'altra parte un lato di umana premura per il ragazzo: un'attenzione al prossimo d'altri tempi che non riesce affatto a dimostrare tramite la parola ma esclusivamente tramite gesti d'amore. Nel momento del *black out* in cui i due protagonisti rimangono al freddo e senza corrente elettrica, sono costretti a rifugiarsi dentro la chiesa della valle. Si portano tutte le coperte che hanno a disposizione e si adagiano a un muro. Roberto si prende una febbre intensa e soffre innocentemente come un infante; Natale in un atteggiamento paterno non lo asseconda per non renderlo ancora più giù di morale. Per curare la febbre corre alla baracca a prendere del latte ma nel bicchiere ci inserisce segretamente anche della grappa, così Roberto dopo aver bevuto la miscela riprende sonno.



Figura 14 Inquadrature da *Il tempo si è fermato* (1959)

Inizia successivamente una delle sequenze più intime e significative di tutto il film: in questa condizione precaria di freddo e tensione, Natale accende inizialmente un cero alla Madonna, per poi accendere tutto il candelabro. A questo proposito, Charlie Owens nell'intervista a Olmi gli chiese che cosa volesse sottolineare con questa scena, il regista rispose: "A causa di questa scena mi hanno etichettato come "il solito cattolico" [...] Per me l'accensione di quelle candele è un modo per confermare più che la propria speranza, la propria fiducia [...] Fuori c'è la bufera, ha paura e allora il vecchio, che sa di avere a disposizione le candele, ne accende una e poi, per rafforzare la sua fiducia, accende tutte le altre. Dà luce alla stanza e in quel momento appare l'immagine (della Madonna). Allora cos'è importante: che sia la Madonna, che sia Gesù, che sia un santo, che sia Buddha... è importante la sacralità di quel momento, non dell'immagine, del gesto. Non accendo le

candele perché facciano luce, le accendo perché diano gioia alla mia fiducia ritrovata. La scena si svolge in un luogo sacro, ma sono loro, le persone, i protagonisti di questa sacralità”. Il documentario sull’umanità si cela proprio in questo momento: antropologicamente Olmi indaga sulla ricerca della spiritualità insita nell’essere umano. La scelta della religione cattolica si adatta inevitabilmente alla sua cultura e alla sua formazione, ma la scena oltrepassa la mera lezione cattolica per far parlare il gesto amorevolmente umano di Natale.

Il giorno seguente i due protagonisti si svegliano in una giornata di sole, decidono di ritornare alla baracca, Roberto è guarito e Natale per non farlo camminare nella neve altissima lo prende in spalla e si mettono in cammino. Il giovane chiede a Natale se nel latte ci fosse stata la grappa la scorsa notte ma Natale nega facendo finta di nulla; dopodiché Roberto vede che alla baracca è tornata la luce e i due sorridono contenti, infine la vicenda si conclude ancora sulle note di *King of rock*.

Il film fu recepito in maniera considerevolmente positiva; in una proiezione a Milano fu visionato anche da De Sica e Zavattini<sup>30</sup>, quest’ultimo disse a Olmi : “Ci vuole un bel coraggio a fare un film con due persone per un’ora e mezza”.

*Il tempo si è fermato* è un titolo ineguagliabile, che descrive questo racconto in cui non si avverte il passare dei giorni. La natura sublime della montagna definisce il destino di due persone che non si qualificano in base alla loro diversità e distanza generazionale, anzi, tra di loro nasce un’amicizia autentica. Questo primo lungometraggio segna l’inizio, per Olmi, di una stagione di racconti di persone che continuano a insegnare la *lezione della terra* comunicando tramite gesti nei quali si avverte una sensibilità antica, fatta di riti e frasi tramandati dalle nonne, proprio come la ricetta della grappa nel latte.

---

<sup>30</sup>Cesare Zavattini (1902 – 1989) fu un intellettuale a 360 gradi: sceneggiatore, giornalista, commediografo, pittore, poeta. E’ annoverato tra le più imponenti figure del Neorealismo italiano, di cui ne fu teorico.

## 2.4 Il posto

*Per la gente che vive nelle cittadine e nei paesi della Lombardia, intorno alla grande città, Milano significa soprattutto il posto di lavoro*<sup>31</sup>

*Il posto* (1961) è un titolo simbolico non solo per il film, che parla della ricerca di un posto di lavoro, ma anche per l'epoca storica; il lungometraggio è un racconto del *boom economico*.

La citazione riportata precedentemente si trova nei titoli di testa ed è la premessa dei temi del film. Si parla di un giovane ragazzo, Domenico, che dalla Brianza si sposta nella metropoli, da pendolare, per andare a cercare il leggendario posto fisso. Al primo colloquio aziendale conosce Antonietta, soprannominata Magalì, una ragazza anche lei alla ricerca del *posto*; i due trascorrono una piacevole giornata in compagnia, sembra nascere un sentimento tra loro. Entrambi verranno assunti dall'azienda ma in reparti diversi, questo evento li distaccherà nel tempo e i due giovani si perderanno come i colleghi, in quel mondo di scrivanie e uffici: il posto più ambito di allora.

Fu il primo lungometraggio che Olmi decise di autoprodurre; utilizzò dei suoi risparmi, fu aiutato da amici e chiese un prestito alla Edison, dalla quale però volle rimanere indipendente per quel che riguardò i finanziamenti. Il film ebbe un costo bassissimo, girato tra il centro di Milano e le cascine della Brianza. Olmi e i suoi collaboratori tentarono di far produrre la pellicola dalla *Federiz*, la casa di produzione di Fellini, ma la richiesta fu prematuramente rifiutata; il film si avvale del riconoscimento della critica a Venezia grazie a Goffredo Lombardo, proprietario della casa di produzione cinematografica *Titanus*, che decise sorprendentemente di acquistare e distribuire il film per portarlo al festival. Il cinema italiano quell'anno registrò un gran successo, Venezia nel 1961 determinò un'atmosfera ricca di nuovi stimoli. Lo stesso Olmi confermò il clima culturale d'alto spessore di quegli anni e la consapevolezza della società in mutamento affrontata attraverso il cinema, non a caso in quell'anno a Venezia ci fu anche *Accattone* di Pasolini;

---

<sup>31</sup>Didascalie d'apertura de *Il posto* (1961).

è dunque chiara una volontà collettiva di raccontare la realtà di modesti cittadini italiani e del loro viaggio nella società di quegli anni.

*Il posto* è un racconto che si interfaccia esattamente con questi temi: Domenico vive con la sua famiglia a Meda, un piccolo comune lombardo della provincia di Monza e della Brianza. Dal cascinale in periferia, Domenico va a cercare lavoro in città ma senza una vera consapevolezza del mondo che gli sta davanti; la sua irrisolutezza è tipica di un adolescente e non quella di un uomo che cerca consciamente un posto di lavoro. Sua madre è molto premurosa nei suoi confronti ma al tempo stesso invadente; i suoi genitori vogliono responsabilizzare il figlio poiché se riesce a passare l'esame d'assunzione si aggiudica *un posto sicuro per tutta la vita*. All'entrata del palazzo dove si svolgono i colloqui il segretario risponde in modo sbrigativo, Domenico e gli altri attendenti si guardano in modo piuttosto competitivo. Tra di loro c'è un giovane accompagnato dalla madre benestante che viene giudicato in malo modo come un raccomandato: già da queste prime sequenze si può delineare un immaginario della città in cui le persone van di fretta e non guardano al prossimo. Gli attendenti salgono come un gregge verso l'aula in cui fanno un test costituito da un problema di logica. Dopodiché la scena si sposta all'interno di una dozzinale trattoria; è qui che Domenico nota per la prima volta Antonietta. I due giovani fanno conoscenza passeggiando tra le vetrine milanesi e si soffermano per molto tempo ad osservare un cantiere, rischiando di fare tardi all'appuntamento

pomeridiano per la selezione lavorativa. I due, concluso questo secondo incontro lavorativo, tornano nelle rispettive case e avranno modo di rivedersi il giorno del responso: entrambi vengono assunti ma in reparti diversi. Domenico è il fattorino



Figura 15 Ultimo fotogramma, *Il Posto* (1961)

dell'azienda ma lavora in una sede

al di fuori della direzione tecnica, in ogni modo conosce sempre di più questo mondo

aziendale ma la sua posizione lo tiene lontano da Antonietta, a cui pensa continuamente. La ragazza lavora all'ufficio dattilografe, avranno modo di vedersi proprio qui, in un incontro occasionale e un dialogo piuttosto freddo nel quale però Antonietta lo invita alla festa aziendale di Natale. Domenico si presenta al ricevimento felice e speranzoso ma la ragazza non si presenta, nonostante il rammarico riesce a divertirsi ballando e cantando. Una volta ritornato sul luogo di lavoro apprende che dovrà sostituire la posizione di un anziano impiegato da poco deceduto; il suo posto allora non è più tra un corridoio e l'altro ma diventa saldo alla silenziosa scrivania a cui tanto si ambisce. L'ultima inquadratura è uno sguardo fisso del protagonista immerso nel ticchettio delle macchine, perso e alienato coi suoi occhi in un mondo a cui non sembra appartenere (vedi figura 15).



*Figura 16 I protagonisti Domenico e Antonietta, Il Posto (1961)*

La bellezza di un idillio della modernità, della fiaba dell'entrata nel mondo degli adulti di Domenico, fu lodata da molti premi, tra i più importanti il David di Donatello del 1962. Il film è particolarmente autobiografico perché vengono estrapolati più ricordi di Olmi provenienti dalla sua esperienza di vita e ascritti ai personaggi del film. Olmi racconta nella sua biografia che quando venne assunto alla Edison, fu assegnato all'Ufficio Acquisti, qui era accompagnato da un fattorino che indossava un abito blu coi bottoni dorati, esattamente come quello di Domenico. Fare il 'trombetta' è un'espressione che il giovane conosce a lavoro; inizia a fare conoscenza dei colleghi, le scrivanie dell'ufficio presentano ognuna una personalità diversa, chi si pettina, chi fuma e chi lancia i

bigliettini come a scuola <sup>32</sup>. In questa sede un collega racconta a Domenico chi sono i 'trombetta': i ruffiani, quelli che non guardano in faccia alla gente. Olmi racconta lo stesso aneddoto, gli venne trasmessa questa espressione, presso la Edison, da un certo Pessina.

Un altro dato totalmente derivante dall'esperienza di vita di Olmi è il trasferimento dalla campagna alla città; Domenico vive con la sua famiglia in un cascinale di periferia. Il giovane è piuttosto distante dalla famiglia come qualsiasi adolescente nel pieno della crescita, un particolare che Olmi fa notare nell'intervista di Owens è quando il ragazzo torna a casa dopo la giornata trascorsa a Milano con Antonietta, sta cantando pieno d'amore e gioia la canzone *Ciao, ciao bambina* di Domenico Modugno ma si ferma prima di concludere il ritornello perché non può portare la sua felicità dentro i muri di casa. La premura a tratti invadente della madre è stereotipata e tipica del suo ruolo, una visione vicina a come Olmi parlava di sua madre e del suo impegno nel responsabilizzarlo come cittadino borghese. Ci sono però alcuni momenti nel film in cui c'è una sorta di complicità tra i due, lei funge da spalla nel momento in cui Domenico desidera andare alla festa aziendale, a differenza del padre, che contrariamente rappresenta l'autorità, ad esempio ricorda che lui ai suoi tempi non aveva queste velleità. Nel film appare anche il fratello ma con un ruolo piuttosto marginale: si parla dunque di una famiglia esattamente con gli stessi componenti di quella di Olmi.

Antonietta è un personaggio chiave, fondamentale per la vita del regista: si fa chiamare Magalì, Domenico chiede stranito perché, lei risponde che è un nome francese e che fu un ragazzo ad averla iniziata a chiamarla così. Magalì è la musa di Olmi: era il nome di una ragazza che vide a Treviglio, il paese di sua nonna, durante l'estate del '44 passata a fare il garzone. Gli dissero che veniva da Milano e che sua mamma era nata a Treviglio; a causa dei bombardamenti a Milano anche la sua famiglia, come Olmi, era sfollata lì nella bassa bergamasca. Tutti la chiamavano Magalì, come un personaggio di una fiaba; Olmi mantenne questo ricordo del primo amore. Antonietta, interpretata dall'attrice non professionista Loredana Detto, non rimase una fiaba ma divenne la sua compagna di vita. Il loro incontro fu di tipo professionale; Olmi cercava degli attori in giro per le strade, fu

---

<sup>32</sup>Milesi, S. (2011). *Il mondo antico e nuovissimo di Ermanno Olmi*. Bergamo: Corponove. Collana Artisti Bergamaschi. P. 34

notata da dei suoi collaboratori che la trovarono adatta per il ruolo di Magalì. Il regista raccontò che il suo provino non andò affatto bene poiché era imbarazzata, ma la sua presenza aveva affascinato Olmi mentre le riprese, invece, andarono perfettamente. Ermanno Olmi e Loredana Detto si sposarono solo due anni dopo, il 28 febbraio 1963. Nella sua biografia narra un aneddoto: per decidere chi avrebbe preso il posto di Antonietta i suoi collaboratori scattarono delle foto, siccome Antonietta era un personaggio che subentrava a film già avviato, si ricordava che c'era un viso che l'aveva convinto ma non si ricordava quale, gli apparve come un sogno la fotografia della ragazza che teneva a sua insaputa in tasca. Olmi scrisse a riguardo : “Era lei! Dunque non era un sogno. O forse sì: un sogno durato più di qualsiasi film.”

Magalì è un miraggio anche per Domenico, è l'unico spiraglio di felicità che lo tiene ancorato alla sua giovane età. L'attrazione che prova per lei è antica e autentica, non è visibile a parole ma a sguardi, a piccole attenzioni come la galanteria nell'insistere a pagare un caffè. Il titolo del film originariamente era *Due fermate a piedi*, come il tragitto percorso insieme dai due ragazzi per andare a prendere il tram di Domenico. Olmi disse che : “L'organizzazione aziendale che fa incontrare questi due 'esseri', nel momento in cui li fa incontrare, li divide, perché uno va da una parte e uno dall'altra. I meccanismi dei percorsi dell'azienda non corrispondono ai meccanismi dei sentimenti del cuore. [...] Trovi il posto e perdi lo spazio delle tue libertà fondamentali”. Il titolo decisivo del film venne proposto da Gadda Conti, un critico molto importante di Milano; disse che il film era molto bello ma necessitava di un titolo più crudo. *Il posto* è un titolo estremamente opportuno perché non delinea solo la vicenda tra i due personaggi ma è un racconto inserito dentro una società, sulle persone 'mediocri' dimenticate da tutti, eccetto che dai neorealisti.

Domenico è Sandro Panseri (1945-2023) , un ragazzo appena quindicenne proveniente da Treviglio; era già appassionato di cinema, colse l'occasione di un provino per la parte del film e così si presentò a Milano presso una sala teatrale della Edisonvolta<sup>33</sup>. Olmi volle che si presentassero all'appuntamento solo ragazzi che frequentavano delle scuole di

---

<sup>33</sup>Fabbrucci, R. (2020). «La prima intervista a Sandro Panseri (dal 1961), protagonista de "Il Posto"» . *Il diario. Al tempo del Coronavirus*. [https://www.youtube.com/watch?v=phiBjSf\\_tXQ&t=235s](https://www.youtube.com/watch?v=phiBjSf_tXQ&t=235s)

avviamento al lavoro, in modo tale che potessero sentirsi davvero nella parte Domenico. Panseri non solo personificava il protagonista del film ma anche la stessa vita di Olmi perché proveniva da Treviglio. I due condividevano un percorso di vita simile, fatto di stessi interessi e stessi luoghi. Olmi chiarì il motivo della scelta costante di quegli anni degli attori non professionisti in un'intervista riguardo a questo film: selezionare delle persone che vivono davvero quelle realtà rende più semplice la loro immedesimazione. Spiegò inoltre che il neorealismo non nasce già con questa visione, riportò l'esempio di Anna Magnani in *Roma città aperta* o Aldo Fabrizi che erano attori già consolidati.<sup>34</sup> E' solo successivamente che i registi si accorsero che non sempre le storie della strada si adattavano alla fisionomia di attori noti, mentre per Olmi gli attori non professionisti portavano sul volto il loro vissuto.

Il regista, come in altre pellicole, raccontò nuovamente di un mondo agricolo che va perdendosi sempre di più, rimane il suono delle campane che, come fece notare Olmi, prende spesso il posto di una vera e propria colonna sonora. La cascina di Meda se poco tempo prima ospitava le stalle per gli animali, queste vennero poi sostituite come spazi per fare posto alle automobili. Anche i rumori della metropoli sostituiscono quelli di un mondo perduto; il cantiere che Domenico e Antonietta osservano è quello di San Babila, quando venne costruito il passaggio della linea 1 della metropolitana. Le *location* selezionate da Olmi riguardano il pieno centro amministrativo di Milano, le inquadrature sono rivolte alle vetrate dei grattacieli, ai negozi. I due giovani guardano stralunati i capi d'abbigliamento, le automobili e i bar, Domenico racconta ad Antonietta che macchina desidera: sono sostanzialmente persi, come tutti gli italiani, nel marasma del consumismo sfrenato e sono rincuorati dal fatto che se riescono a guadagnarsi quel posto di lavoro, potranno permettersi i beni di cui parlano, e avere una sicurezza economica per tutta la vita. Le persone che i due protagonisti incontrano per Milano non trasmettono serenità: Domenico viene esageratamente rimproverato per aver forzato un distributore di caramelle che gli ruba le monete e una guardia li riprende quando camminano sul prato, invece che sulla strada. Ci sono poi personaggi che mantengono ancora un'integrità morale, come una vecchia signora che invita gentilmente Domenico

---

<sup>34</sup>Intervista a Ermanno Olmi (2002) . «Ermanno Olmi on Il Posto (1961)».  
<https://www.youtube.com/watch?v=M8XXYjExYBg&t=813s>

ad andare sotto il suo ombrello, durante una giornata di pioggia. L'immagine di coloro che abitano la *grande città* è cupa e malsana: il cittadino moderno conduce una vita spersonalizzante, all'insegna del lavoro frenetico, abbandonando una fetta considerevole della vita di un uomo: la sua libertà.



Figura 17 Tullio Kezich recita in *Il Posto* (1961).

Anche il luogo di lavoro, dalle scene dei test d'ammissione a quando Domenico

lavora come fattorino, è presentato come molto antiquato, difatti la Edison non volle prendere la responsabilità di questa immagine negativa dell'azienda. Al secondo test, vengono chieste a Domenico delle domande sconclusionate che lo fanno sorridere, ad esempio se è solito sfogare i suoi dispiaceri nell'alcol. Tullio Kezich<sup>35</sup> impersona lo psicotecnico che esamina i candidati ponendogli le domande (vedi fig. 17). Quando il giovane viene a conoscenza del capo, il suo datore di lavoro, assiste a un dialogo tra lui e una dipendente: quest'ultima consegna la giustificazione del ritardo, il datore risponde rimproverandola in modo freddo e distaccato avvertendola che è già la terza volta che succede l'imprevisto in un mese, e che i suoi figli sono sufficientemente grandi per badare a loro stessi. Davanti alle esigenze di una madre non viene mostrata empatia, si guarda esclusivamente al rendimento sul lavoro.

La vita di Domenico è la storia di infiniti pendolari che dalla rivoluzione industriale hanno percorso il loro esodo lavorativo verso la città. E' certamente un fenomeno che riguarda la società moderna a partire dal XIX secolo. Sostanzialmente questi individui emigrano per tutto il corso di una giornata in città ma senza stabilirsi. Come fece spesso notare Olmi, i pendolari costruiscono il loro intero mondo, quasi come se fosse un borgo medievale, sul posto di lavoro. Nascono relazioni extra-coniugali, ci si innamora, si fa

---

<sup>35</sup> Tullio Kezich fu essenziale nella critica cinematografica di quegli anni e in generale per il cinema di stampo neorealista, fu inoltre commediografo e sceneggiatore. Contribuì con Olmi alla fondazione della loro casa di produzione cinematografica 22 dicembre e diresse la parte artistica fino al 1965.

amicizia, si pranza in mensa, dopodiché si torna alle proprie abitazioni e ci si intrattiene con prodotti consumistici comprati con lo stipendio del lavoro. Olmi non si ritrovò in questa dinamica di alienazione capitalista, nonostante il mondo aziendale riuscì ad affascinarlo. Il regista difatti con il racconto de *Il posto* ha voluto ripercorrere delle tappe che aveva affrontato da giovane, con gli stessi occhi d'adolescente di Domenico.

*(Il posto) Era la storia più importante che avevo vissuto, la storia della mia vita* <sup>36</sup>

## **2.5 I fidanzati**

Il terzo lungometraggio, intitolato *I fidanzati*, fu prodotto dalla casa di produzione cinematografica di Olmi *22 dicembre* e presentato al Festival di Cannes. In questa pellicola del 1963, nella quale recitano sempre attori non professionisti, continua la narrazione della società italiana in cambiamento e di personaggi anonimi che vivono le loro vite. E' il caso di Giovanni, un saldatore che lavora in un'azienda milanese, che per motivi lavorativi viene trasferito in Sicilia, è fidanzato con Liliana, anch'essa una ragazza qualunque. L'avventura che affronta il protagonista porterà dei cambiamenti nel loro rapporto di coppia; il film affronta tramite pochi gesti e parole, l'ambiguità dei sentimenti umani e l'incoerenza della condizione umana.

Nonostante il lungometraggio sia ambientato per la maggior parte delle sequenze, nei pressi di Siracusa, porta delle istanze che riguardano ancora una volta il destino di un operaio milanese, e che quindi mette in discussione il rapporto con i suoi luoghi e le sue persone, partendo per una trasferta di lavoro. Il film si inserisce in una terza narrazione del lavoro e delle sue complicazioni sociali, dopo *Il tempo si è fermato* e *Il posto*. Se Luchino Visconti in *Rocco e i suoi fratelli* (1960) narrò di una famiglia che da Lucca si trasferisce a Milano, Olmi scrisse un racconto al contrario, più innovativo, di un uomo che per dare uno slancio alla sua carriera, dal punto di vista economico, si trasferisce per un anno al sud. Ovviamente la Sicilia non è vista come una terra delle opportunità al pari di Milano o Torino secondo una narrazione stereotipata, ma come un luogo incerto.

---

<sup>36</sup>Owens, C. (2001). *Ermanno Olmi*. Roma: Gremese editore. P. 31.

L'atmosfera di incertezza è scaturita non solo dalla vicenda stessa, poiché la trasferta mette in discussione gli affetti di Giovanni, ma da alcune inquadrature, come ad esempio quelle del viaggio in macchina dall'aeroporto all'hotel, nelle quali il protagonista osserva la strada con uno sguardo sospettoso su dei ruderi. L'arcaicità del luogo e di quella cultura viene mostrata in un'altra situazione, quando tramite un megafono viene annunciato lo smarrimento di un portafoglio, a tale proposito Olmi disse che un annuncio del genere sarebbe impensabile a Milano<sup>37</sup>. E' un'arretratezza che guarda ancora premurosamente al singolo, che si tratti di un portafoglio smarrito o di Giovanni stesso, quando durante una domenica nella quale l'acqua viene chiusa, una signora gli porta gentilmente dell'acqua per farsi un bagno. Il protagonista vive un'esperienza positiva durante la trasferta: ha modo di revisionare il suo rapporto con Liliana, di scoprire un luogo differente. Charlie Owens nell'intervista con Olmi individuò proprio un principio di antitesi che permea tutta la storia. Il regista confermò che è nell'antitesi che si riescono a trovare le risposte alla vita e la propria ragione d'essere, è nella difficoltà e nel cambiamento che si scopre se stessi. Giovanni in questa situazione inaspettata, che lo porta lontano dalla sua routine, osserva le persone che lo circondano e una realtà diversa dalla sua.

In un momento storico in cui il divario con il sud Italia si fece sempre più emergente, si pensò alla soluzione di traslare le fabbriche al sud, in un progetto di industrializzazione. *I fidanzati* perciò registra questo peculiare fenomeno storico, ovvero del nord che migra al sud. Nel tratto di strada che Giovanni fa in corriera per recarsi allo stabilimento assieme agli altri colleghi milanesi in trasferta, questi scherniscono i siciliani dicendo: "Adesso qui la vita costa



Figura 18 Olmi inserisce il protagonista Giovanni nel celebre Carnevale di Paternò (Siracusa) dando vita a una scena non programmata, *I fidanzati* (1963)

<sup>37</sup>Owens, C. (2001). *Ermanno Olmi*. Roma: Gremese editore. P. 43.

come a Milano, e certe cose anche di più [...] in fondo sono brava gente poveracci, hanno sempre sofferto la fame, è logico, adesso vedono in giro qualche biglietto da mille e strizzano gli occhi [...] mangiano pane e limone, pane e carrube, il resto lo mettono via per pagare i debiti”.

La scelta di convenienza, ovvero del trasferimento per motivi puramente economici, pone improvvisamente il protagonista dentro una cultura differente dalla sua ma dalla quale ne uscirà positivamente. La parabola del razzismo non tocca i pensieri di Giovanni, si limita ad ascoltare passivamente i pareri altrui, forse per la sua più giovane età e per l’inaspettata comprensione di quella realtà.

Il protagonista vive intensamente il viaggio e inizia una frequentazione con una ragazza del posto. Liliana viene a conoscenza del tradimento e non si mostra arrabbiata ma solo delusa; questa scena in cui i due dialogano viene incastrata quando ancora Giovanni è in Sicilia e non ancora a Milano. Questa scelta di costruzione della narrazione avviene per tutto il film, non si tratta di una vera e propria prolessi, ma come sottolineò Olmi, fa parte di una serie di proiezioni nel futuro dei nostri possibili comportamenti. Giovanni dunque nella scena probabilmente si immagina un possibile dialogo con la sua lontana fidanzata: un’incongruenza del pensiero umano che accomuna ognuno, trasposta al cinema. Non solo la pellicola è ricca di queste proiezioni ma anche di numerosissimi *flashback*: Olmi sentì il bisogno di rompere gli schemi di unità temporale della narrazione cinematografica che accomunava e rendeva molto più lineare l’andamento dei lavori realizzati precedentemente. Forse fu questo virtuosismo e la confusione poetica e programmata della narrazione che fece particolarmente apprezzare il film a una parte di esponenti della critica cinematografica francese, la *Nouvelle Vague*.

Questa considerazione pone un ulteriore aspetto chiave per la comprensione del film: la comunicazione. Nelle prime sequenze della balera milanese la coppia è seduta su delle sedie adagiate al muro, non si guarda negli occhi e i loro corpi sono lontani, lo stesso accade per altre scene, ad esempio quando discutono. Sostanzialmente i due si guardano solo quando ballano assieme: Olmi pose l’accento sul ballo come forma ancestrale di comunicazione. La balera milanese (probabilmente si tratta solo di una sala allestita e non una reale) è il loro luogo, è il posto che unisce i loro corpi, sguardi e sentimenti. Olmi riportò nuovamente come fosse un documentario Edison delle scene

sull'intrattenimento popolare milanese, la balera è ancora un luogo del divertimento inizio-novecentesco, solo dagli anni '60 si iniziò a frequentare le discoteche. *Speranza* è il nome che venne dato nel film alla sala da ballo milanese, mentre il bar in Sicilia viene chiamato *Torino*. Olmi a tale proposito disse: "E' sempre speranza. La speranza sostiene l'uomo nei momenti più difficili [...] Il termine Speranza nella balera di Milano è classico di inizio secolo, quando mettevano una traccia del loro sentimento nel nome. Come la barca dei pescatori che allude con il nome a una realtà che va oltre quella di tutti i giorni. E a quei tempi, concretamente, quali erano le parole di speranza? Milano, Torino, Fiat".

Un dettaglio apparentemente insignificante delinea ancora per il regista un problema di portata nazionale, mentre la speranza per i due giovani amanti è qualcosa che vive in tutto il film e che inaspettatamente porta a un miracolo comunicativo. Charlie Owens individuò accortamente che nella prima sezione del film la coppia comunica con la parola, nella seconda per lettera e nella terza per telefono. Nonostante i mezzi sociali che Giovanni e Liliana hanno a disposizione, i due comunicano tuttavia tramite il loro linguaggio interpersonale: di nuovo il ballo e il loro amore, che sono i ricordi che li legano da sempre. Essendo che con la lontananza l'appuntamento alla balera salta, i due lavorano (inconsapevolmente) sulla comunicazione tramite sottrazione e sono costretti quindi ad utilizzare la penna come strumento. E' la consuetudine di scrivere e ricevere una lettera che riporta a galla dei sentimenti basilari, perché d'altronde si parla sempre di due personaggi umili, che non hanno una grande dimestichezza con l'uso della parola, ma questa poca capacità di apertura alla sfera affettiva, mostra una visione ancora una volta umile e ordinaria dei semplici sentimenti umani, delle persone comuni.

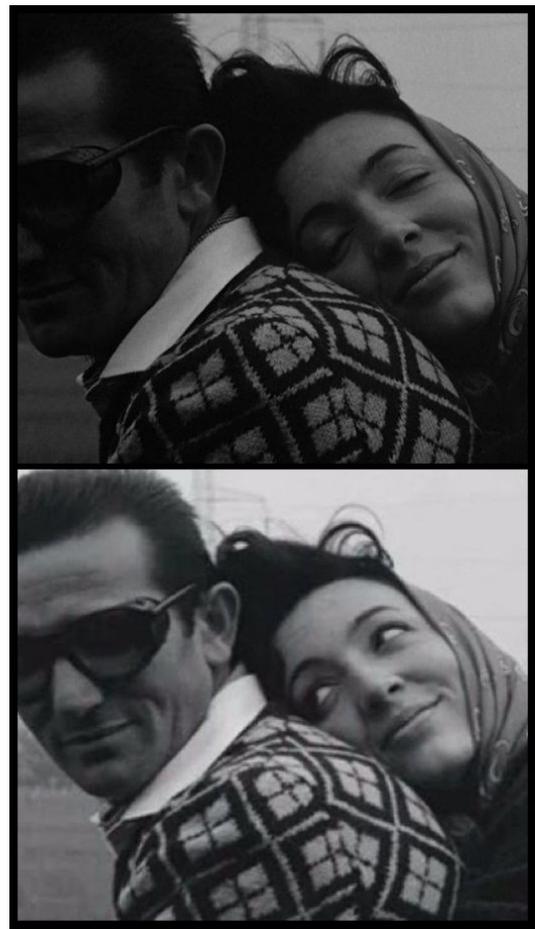


Figura 19 Carlo Cabrini interpreta Giovanni e Anna Canzi interpreta Liliana, *I fidanzati* (1963)

Il ricongiungimento totale tra i due avviene alla fine della vicenda e probabilmente l'incontro alla balera si traduce anche nel ritorno del corretto andamento temporale; questo appuntamento ricompone i loro sguardi e ritornano a costruirsi nuovi ricordi e nuove immagini, come le inquadrature sulla moto (vedi fig. 19). L'ultima scena è una telefonata estemporanea, la narrazione del tempo torna ad essere casuale ma il temporale, pone una pausa, come un respiro, al sole cocente della Sicilia, forse una metafora dell'aria che Giovanni e Liliana tornano a respirare.

*Lo sai, Giovanni, forse questo viaggio ha fatto bene a tutti e due. Forse è stata proprio questa lontananza che ci ha aiutato a capire tante cose. Quanto tempo che è ormai che siamo fidanzati, quanti anni. Più che fidanzati, tu lo sai. Eppure non ci siamo mai confidati, non ci siamo mai parlati come ci si doveva parlare: ognuno si teneva i propri pensieri e ci si accontentava di stare insieme [...] siamo molto più vicini adesso.*<sup>38</sup>

## **2.6 E venne un uomo**

Il film del 1965, narrante le tappe fondamentali della vita di Papa Giovanni XXIII, venne definito da Olmi come giornalistico. È una biografia di un suo conterraneo, proveniente precisamente da Sotto il Monte: un piccolo comune in provincia di Bergamo. Il paese prende il nome dal fatto che si posiziona sotto uno dei monti bergamaschi, dalla morte del pontefice fu ridenominato Sotto il Monte Giovanni XXIII: un sintomo dell'affetto di una comunità verso un uomo che travalicò l'essere meramente pontefice. Olmi difatti provò un'ammirazione sincera per questo personaggio che rivoluzionò l'antiquata parola evangelica.

È interessante come Olmi abbia pensato di organizzare un racconto autobiografico: il regista si avvale della figura di un mediatore, ovvero un personaggio che interpreta il pontefice senza incaricarsi fisicamente del ruolo. Olmi giustificò la scelta per il fatto che il Papa morì appena due anni prima e non era facile evocare la sua persona o trovare qualcuno che lo interpretasse. Questa figura letteraria, disse Olmi nell'intervista di Charlie Owens, è sempre esistita, se si pensa al teatro di Brecht o all'immagine di Virgilio,

---

<sup>38</sup>Lettera scritta e letta da Liliana, protagonista femminile de *I fidanzati* (1963).

che funge da mediatore e accompagnatore di Dante. È lo statunitense, Rod Steiger, che interpreta sia il pontefice in età adulta sia il mediatore; per la prima volta Olmi scelse un attore professionista che potesse personificare in quanto uomo, e non attore truccato, il ruolo del papa. Si pensò a Marcello Mastroianni ma siccome aveva recitato ne *La Dolce Vita*, Olmi disse che sarebbe stata una scelta provocatoria; si optò dunque per Rod Steiger, un caratterista dotato di grande talento per cui si aggiudicherà un Oscar alla carriera nel 1968.



Figura 20 Rod Steiger, *E venne un uomo* (1965)

Le parole attribuite al mediatore furono tratte dal *Giornale dell'anima*, uno strumento indispensabile al regista per poter realizzare la biografia. Si tratta di una serie di annotazioni, manoscritti e dattiloscritti che il pontefice scrisse dall'età di quattordici anni fino al 1962, a pochi mesi prima della sua morte. Fu questo cammino, che ripercorre scrupolosamente tutta la sua vita, ad essere la fonte primaria di Olmi. Il soggetto invece fu proposto dal produttore dei primi nove film di 007, Harry Saltzman, un protestante che sentì particolarmente la portata della storia di Angelo Roncalli: un uomo qualunque proveniente dalla campagna bergamasca che divenne Papa.

Il lungometraggio è adeguatamente definito da Olmi come 'giornalistico' poiché si posiziona tra un film e un documentario. La pellicola difatti si apre con una lunga carrellata di immagini storiche e un narratore che introduce chi fu Roncalli e le sue imprese: un assetto documentaristico vicino ai corti Edison.

A seguito del repertorio di immagini d'epoca subentra il mediatore pronunciando le seguenti parole: "Queste cose in questi stessi luoghi, accaddero molti anni fa, il 25 novembre 1881, quando fu battezzato Angelo Giuseppe Roncalli. I veri protagonisti di questa storia sono ormai quasi tutti scomparsi. Rimangono a testimonianza le cose, oggetti, muri, questa chiesa, questo fonte battesimale, le strade, le vecchie case, i cortili, la casa dove nacque, il ritratto dei genitori e del caro zio Zaverio, il capo di casa.

Ripercorreremo oggi i momenti più significativi della vita di Angelo Roncalli. I paesaggi, gli ambienti saranno, dove sarà possibile, gli stessi di allora. Anche i personaggi che incontreremo in questa storia vera [...] tutti li prenderemo a prestito dallo stesso mondo nel quale egli visse e non agiremo secondo le convenzioni solite dello spettacolo, ma saremo semplicemente e palesemente dei mediatori, senza trucchi, né travestimenti.”

In questa prima scena, il mediatore introduce un mondo come lo scrittore introduce i personaggi di un libro. Tutto ciò non accade solo tramite la parola ma anche attraverso le inquadrature: il mediatore giunge con la sua macchina verso Sotto il Monte (viene inquadrato il cartello stradale), dal parabrezza dell’auto osserva dei contadini che procedono con il loro carro. Una volta entrato nel paese il narratore si addentra nella storia enunciando la frase trascritta precedentemente. Come nell’apertura di una *pièce* teatrale, un mediatore contemporaneo porta lo spettatore all’interno della vicenda, mostrando (tramite le immagini) i luoghi della storia del papa e parlando dei personaggi. Il film anticipa indubbiamente la visione della ruralità dell’opera d’esordio del regista *L’albero degli zoccoli* (1978): è una lettura d’ammirazione del mondo contadino privata di idealizzazione. Viene raccontata la vita di Roncalli, a partire dall’infanzia e della sua vocazione al sacerdozio, i luoghi sono originali, da Bergamo a Sotto il Monte fino a Istanbul e Parigi. Altrettanto autentici sono gli attori non professionisti dei quali Olmi si servì per gli altri ruoli, si tratta di attori della Val Gandino, una vallata laterale della Valle Seriana, in provincia di Bergamo. Questa selezione fu dipesa dal rapporto di amicizia che legava Olmi a Don Emilio Majer, curato presso l’oratorio di Gandino e poi delegato diocesano per le attività cinematografiche.

Il film ricevette numerose critiche data la decisione coraggiosa da parte di Olmi di applicare una diversa narrazione degli eventi, piacque particolarmente a Pasolini, grande ammiratore di Papa Giovanni XXIII; apprezzò la scelta della non applicazione di una classica agiografia e la scena iniziale, che mostra al contempo sia la nascita (del papa), sia la morte.<sup>39</sup> Quest’ultima è evidente nel tragitto in macchina che il mediatore fa per arrivare a Sotto il Monte, in questo tratto la strada è bloccata da un incidente. La sottigliezza simbolica di questo paragone si riflette nella scelta della colonna sonora, che

---

<sup>39</sup>Milesi, S. (2011). *Il mondo antico e nuovissimo di Ermanno Olmi*. Bergamo: Corponove. Collana Artisti Bergamaschi. P. 38

vede nelle parti di Rod Steiger un *jazz* contemporaneo, mentre nelle scene di devozione della vita del papa, risuona un organo che rimanda a una dimensione spirituale.

## **2.7 Durante l'estate**

L'ultimo film degno di analisi in questo capitolo presenta nuovamente un'ambientazione milanese; si intitola *Durante l'estate* e risale al 1971. Il protagonista è il *professore*, un bizzarro quarantenne il cui nome non viene mai palesato, si occupa di araldica e si aggira per la città cercando di vendere certificati e stemmi di nobiltà a chi secondo lui sembra essere signorile. Il suo lavoro retribuito è colorare delle cartine storiche medievali dei ducati italiani, ma a seguito di divergenze lavorative si licenzia. Il *professore* incontra vari personaggi nella vicenda, tra cui superficiali ex compagni di scuola e una ragazza sconclusionata che vende detersivi porta a porta, della quale si innamora, rilasciandole il titolo di *principessa*. Il *professore* un giorno viene denunciato per truffa a causa della vendita di un certificato di nobiltà; la traversia si conclude col protagonista tra le sbarre che saluta la fidanzata.

Olmi ritorna nuovamente con un racconto sulla società contemporanea del lavoro, il protagonista è un uomo vacante come Giovanni o Domenico ed è disperso nei meandri della metropoli coi suoi palazzi e il caldo soffocante: un luogo ben lontano da un immaginario medievale evocato dal film, costituito da cartine storiche, araldica e nobiltà. Quest'ultima non viene intesa dal professore come una nobiltà di sangue ma nobiltà d'animo: una qualità che va perdendosi ed è già scomparsa in quasi tutti i personaggi che è destinato ad incontrare. Il *professore* si imbatte in una vecchia conoscenza, un suo ex compagno di classe, che lo porta in una concessionaria per mostrargli un'auto che vuole acquistare. Sono due anime completamente differenti: l'ex compagno non comprende bene che lavoro faccia il *professore* e trova sia ridicolo che le persone tengano al proprio titolo nobiliare. Il protagonista vive per la sua passione che coltiva da tempo e dice che questa è la sua soddisfazione mentre per il ricco l'unica gratificazione è il guadagno. L'araldista verrà invitato a una serata a casa dell'amico, lo invita a bere e a divertirsi ma il protagonista si dilegua. Fu molto interessante la scelta di girare le riprese della casa all'interno di un'esposizione di mobili, proprio per sottolineare la vacuità della vita di

costui: una profusione di oggetti all'ultima moda, la quantità che rimpiazza la qualità della bontà d'animo.<sup>40</sup> Quest'ultima è l'elemento centrale di tutto il film e la continua ricerca del professore; qualcosa che oltrepassa i beni materiali, eppure alla fine viene giudicato dalla legge, perché per la società non è un sognatore ma un truffatore. È in questa lettura che si inserisce l'immagine di un Messia alla ricerca dei sentimenti puri in un mondo contaminato; è il vicino di casa del professore a tradirlo, dopo che gli fu contraddistinto, ingiustamente, il titolo nobiliare.

Gli unici personaggi a non porsi come increduli o come dei Giuda nei confronti dell'araldista sono la principessa e il Conte Carlo. La ragazza subentra fin dalla prima scena: sta scappando da una macchina, a ridosso di una strada trafficata in provincia, nella quale vi è un uomo che le urla riempiendola di insulti. Scappando piena di rabbia, incontra casualmente il professore, che le raccoglie da terra gli occhiali caduti e senza un apparente significato riceve uno schiaffo. Nonostante l'offesa, il protagonista rimane in qualche modo affascinato dalla ragazza, che reincontra quando lei bussa al suo appartamento cercando di vendergli dei detersivi. I due iniziano a frequentarsi, incuriositi l'uno dall'altro, e l'araldista gli presenta il Conte Carlo: un'altra persona dotata di una forte sensorialità che esprime nell'arte della musica. Il professore spiega alla ragazza che è l'espressione che conta, poiché i modi di trasmettere l'amore dipendono da essa e non dalla parola. Una lezione del Conte Carlo, sempre esplicitata dall'araldista, è la ricerca dell'anima contenuta negli oggetti, ovvero l'essenza di chi li ha prodotti. I due personaggi fanno una gita fuori porta presso il Lago Maggiore: passeggiano all'interno dei giardini botanici di Villa Taranto, a Verbania. In questa occasione il professore parla dell'importanza dei colori, e il loro parallelismo con l'espressione che il Conte Carlo emana dalla musica del pianoforte, allo

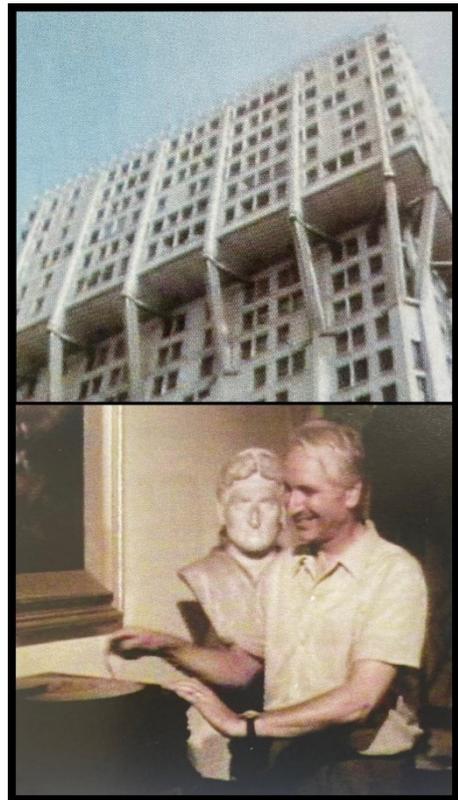


Figura 21 (In alto) Un'inquadratura di Torre Velasca – (In basso) Il conte Carlo, Durante l'estate (1971)

<sup>40</sup>Owens, C. (2001). *Ermanno Olmi*. Roma: Gremese editore. P. 78

stesso modo le sfumature rendono la natura speciale e sono infinite poiché se si osserva l'erba sembra uniformemente verde ma in realtà un singolo ciuffo nasconde una vastissima gamma cromatica. L'araldista successivamente invita la ragazza a scegliere una rosa, che poi avrebbe portato per sempre il suo nome. Il romanticismo del momento viene interrotto bruscamente e comicamente dall'intervento di un vecchio signore, che sceglie esattamente la stessa rosa prescelta dalla ragazza. Il protagonista rimane profondamente turbato dal suo atteggiamento e, preso dalla rabbia, sferra un calcio al signore; i due sono costretti a fuggire dal giardino.

I due amanti partecipano casualmente alla 'cerimonia del nome', ovvero ogni persona presente al giardino dà il nome a nuove varietà di rose: una pratica aristocratica di assegnazione del nome. All'araldista non importa che nome stanno assegnando, dice alla ragazza che quella rosa possederà per sempre il suo nome. Le cose, spiegò Olmi, bisogna possederle non a partire dal loro senso materiale ma possederle con sentimento. La rosa certamente per Olmi non costituì una scelta casuale, si tratta di un fiore che porta alle spalle una determinata simbologia, è simbolo antichissimo dell'amore e della passione di Cristo. La dimensione della nomina è una chiave di lettura del film poiché il nome del professore e della *principessa* non vengono mai detti ma vengono elargiti titoli nobiliari. A questo proposito, Olmi

rispose a Charlie Owens che i nomi attribuiti alle persone sono un fatto burocratico, ovvero si danno nomi per chiarezza ma sono i sentimenti e i volti delle persone ad esprimere la loro sostanza. Continua dicendo che quando una persona è povera di spirito mostra un biglietto da visita; il regista desidera osservare le persone e capire chi sono, indipendentemente dal nome che gli si dà. Due amanti non si chiamano quasi mai per nome, si elargiscono nomignoli o sostantivi che evocano la natura delle persone, e per un



Figura 22 Il professore e la principessa,  
Durante l'estate (1971)

uomo come il *professore*, con una sensibilità quasi soprannaturale, la propria amata non può che essere una *principessa*, vuotata di un'identificazione come quella di un nome.

Alla scena del tribunale, i testimoni sono gli ex datori di lavoro, che lo rimproveravano per divergenze sul colore delle cartine storiche, e il figlio di un anziano che asserisce di non aver mai visto il *professore* e che ha truffato la vittima dandogli del nobile. Tutti gli imputati parlano dell'araldista con grande disprezzo, restituendo oltre all'immagine di un truffatore, quella di un bizzarro perditempo, che si ostina a fare cose inutili. Agli occhi di tutti, eccetto che della *principessa*, il *professore* è una nullità, nella modernità degli anni '70, essenzialmente perché non si dà al guadagno, ma è alla ricerca della bellezza del mondo, che si ritrova infine nell'espressione delle persone, nei colori e nella gentilezza.

I luoghi e il tempo del film sono anch'essi un elemento importante: la città rovente si contrappone per estetica e per valori di chi la abita all'animo del protagonista. Nonostante questo fatto, l'araldista, spiega Olmi, ha la possibilità durante l'estate di trovare quei pochi superstiti che, come lui, non sono in ferie, perciò in qualche modo è come se possedesse le strade andando alla ricerca della nobiltà. Milano d'altronde è una città che lavora sempre, non si arresta nemmeno durante la pausa estiva; la caoticità della metropoli è evocata dall'uso del suono fuori campo. L'altra ambientazione del film è la gita fuori porta dei due amanti presso il Lago Maggiore di cui non si è scritto a riguardo. Non ci sono neppure riferimenti verbali a questa meta nel corso del film; si scorge semplicemente il nome della villa al fianco dei giardini botanici quando l'araldista è costretto a fuggire, a seguito della *gaffe* della rosa. Probabilmente non si tratta di un luogo casuale nella narrazione, come è stato detto precedentemente Olmi è legato biograficamente al Lago Maggiore e diventa per i due amanti una meta pomeridiana. È l'unico momento in cui viene contemplata l'idea di una pausa, l'unico momento in cui ci si allontana dalla città. Il concetto di sosta viene chiarificato da Olmi nell'intervista di Owens ma non solo, ne parla anche nella sua biografia, che viene scritta proprio durante l'estate del 2012, quando si trova ad Asiago. In questa lettura nomina spesso la quiete dell'Altopiano contrapposta all'oppressione del caldo milanese. I contemporanei non sono in grado di contemplare i momenti di pausa, assomigliano a macchine produttive. Nella società contadina invece ogni cosa trovava il suo tempo ed era la natura a suggerire il tempo lavorativo dell'uomo. Questo denota la ricchezza di quel mondo; un altro

momento di ammirazione del mondo rurale inserito in *Durante l'estate* è quando il *professore* scrive, con una penna d'oca, la testata di nobiltà per la sua famiglia. L'individuo proviene da una famiglia contadina, appare poi l'immagine dei familiari in posa per una foto ufficiale. L'intento del regista è chiaro: quello di conferire all'araldista delle origini davvero nobili. L'araldica è estrapolata realisticamente dalla vita dell'interprete del professore, Renato Paracchi (1930-2015), realmente un disegnatore di cartine e successivamente attore di un numero esiguo di pellicole in cui interpreterà ruoli secondari. Per quanto riguarda la *principessa*, Rosanna Callegari, anche nel suo caso la personalità disorientata rispecchiava davvero la sua vita attuale; Olmi disse che era indecisa se fare o meno l'impiegata e che era in cerca di qualsiasi occupazione, anche di apparire in un film. Ancora una volta gli attori non professionisti vengono estrapolati dalle loro vite, per interpretare sé stessi.

La pellicola fu presentata alla 32<sup>a</sup> Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia, ma anche quell'occasione non fu un successo e si perse nel clima di precarietà e discontinuità politica di quegli anni.

Lo studioso Charlie Owens, differentemente, lo giudicò come il miglior film realizzato dal regista bergamasco, poiché si interroga sul difficile rapporto tra bisogno economico e lavoro come realizzazione di sé.<sup>41</sup> È da annoverare nella serie tra gli ultimi film ancora legati, per estetica e tematiche, a una critica sociale da *boom economico*, nonostante si nota una narrazione pessimista di una società già cambiata e piuttosto perduta, rispetto al clima di domande sul cambiamento sociale ed economico che si riscontra ne *Il posto* o *I fidanzati*. Se in queste pellicole i protagonisti giravano silenziosi ma speranzosi per la città, *Durante l'estate* esplora una dimensione diversa, di un uomo occulto che sceglie consapevolmente di scappare dalle persone senza un'anima buona, un uomo libero svuotato dalla superficialità del lusso della casa dell'amico ricco, abbandonato da chi non lo crede in una cella vuota, ma ricca di spirito. La domanda che pone il film allora è se l'araldista è da considerare un astruso individuo o un Messia che porta la verità, in un mondo di persone alienate, non per forza per colpa loro, ma per una società che non è più in grado di concedere strumenti di comprensione all'uomo consumista.

---

<sup>41</sup>Owens, C. (2001). *Ermanno Olmi*. Roma: Gremese editore. P. 77

## CAPITOLO III

### L'ALBERO DEGLI ZOCCOLI

*Interpretato da contadini e gente della campagna bergamasca.*

*Così doveva apparire la cascina lombarda alla fine del secolo scorso.*

*Ci vivevano quattro, cinque famiglie di contadini...*

*La casa, le stalle, la terra, gli alberi, parte del bestiame e degli attrezzi appartenevano al padrone e a lui si dovevano due parti del raccolto.*

*Ai contadini rimanevano poche cose, povere suppellettili, qualche animale e soprattutto il lavoro <sup>42</sup>*

#### 3.1 Il nuovo secolo

Nel suddetto studio occupa grande spazio quest'opera che senz'altro fu il maggior successo di Ermanno Olmi, non solo per essersi aggiudicato la Palma d'oro al Festival di Cannes nel 1978, il premio Cesar come miglior film straniero e un David di Donatello l'anno seguente, ma per essere essenzialmente la pellicola più intima, personale e ricercata del regista bergamasco. *L'albero degli zoccoli* non è solo una documentazione antropologica del mondo contadino di fine 800, è un film che linearmente porta avanti delle istanze già viste nei lungometraggi del *boom economico* ambientati in città. Questo perché c'è sempre una relazione e un confronto tra città e campagna, tra contadini e padroni. Olmi poi condensa sapientemente altre tematiche: la sussistenza, la religione, l'amore, la maternità.

Dall'autunno 1897 all'estate 1898 si susseguono le vicende di quattro famiglie contadine in una cascina della bassa bergamasca. E' emblematica la scelta temporale di questa narrazione, quei due anni anticipano il XX sec., l'Ottocento è uno spartiacque essenziale che per Olmi precede l'inizio di un cambio paradigmatico: il nuovo secolo.

---

<sup>42</sup>Didascalie d'apertura de *L'Albero degli zoccoli* (1978)

Narrare del mondo contadino nel 1897 come nel 1860 o nel 1925 avrebbe significato lo stesso, le differenze sono pressoché nulle. Questo perché, secondo una visione dello storico Giovanni Sabbatucci il sec. XIX è definibile come *lungo ottocento*<sup>43</sup>: una periodizzazione che, secondo lo studioso, vede iniziare questa era nella Rivoluzione americana e finire negli anni che succedettero la Prima Guerra Mondiale. E' una classificazione che prende in causa una generale storia dell' 'occidente' ma se si guarda al caso italiano si può individuare un secolo ancora più lungo, poiché specificatamente all'ambito agricolo ci sono stati pochissimi aggiornamenti che potessero migliorare la vita dei contadini. La mezzadria visse in Italia ufficialmente fino al 1948, con l'emanazione della Costituzione italiana che all'articolo 33 riconobbe il diritto alla proprietà terriera e al lavoro; nella pratica però, visse persino fino agli anni '90 del secolo scorso. Basti pensare che il primo trattore in Italia fu progettato nel 1924 dall'azienda agricola Bubba di Torino, ma divenne un utilizzo diffuso anche tra i piccoli contadini solo dal *boom economico*, quando i prezzi diminuirono e aumentò il credito agrario. Il sottosviluppo del mondo agricolo italiano e la stasi dei diritti dei contadini che perdurò in Italia fino al secondo dopoguerra si riflette in un dettaglio rappresentativo de *l'Albero degli zoccoli*, ovvero che i personaggi indossano abiti non autentici dell'epoca di ambientazione ma risalenti ai primi del 900 se non più avanti nel tempo<sup>44</sup>. Si tratta di un particolare che non è percepibile allo spettatore, perché non cambiò nulla nel vestiario dell'Italia del tempo ed essenzialmente nemmeno nella società.

La scelta derivò da un fatto di budget, difatti la pellicola costò la metà della produzione di un film al pari di questo, ovvero con una durata di tre ore, un cast numerosissimo, una sceneggiatura ricercata e degli abiti d'epoca. Per rimanere dentro certi costi si utilizzarono dunque alcuni espedienti cinematografici, tra cui reperire vestiti minimamente adattabili all'epoca di ambientazione tra gli archivi degli attori, come scialli o attrezzi da cucina per la scenografia recuperati grezzamente.

Continua inoltre, una narrazione che segue un preciso filo logico che ancora una volta estrapola le persone reali del tempo che stanno vivendo, per interpretare in quanto attori,

---

<sup>43</sup>G. Sabbatucci, V. Vidotto (2018). *Storia contemporanea. L'Ottocento*. Roma: Laterza.

<sup>44</sup>Sanguinetti, T. (2016). «Conversazione con Ermanno Olmi». *Cineteca di Bologna*.  
<https://www.youtube.com/watch?v=rmb7ailw1Q4>

i panni di loro stessi. *Il tempo si è fermato, Il posto, I fidanzati e Durante l'estate* analizzano come ne *l'Albero degli zoccoli*, l'antropologia dei luoghi e le persone che parlano il dialetto dei posti che abitano, in questo caso il bergamasco. Se Olmi scrisse copioni di suo pugno per quanto riguarda i film milanesi, selezionando attori che conoscono i ruoli che interpretano e parlando del *boom economico*, ripeté la stessa azione anche in questa pellicola, scegliendo contadini e cittadini della bassa bergamasca, i suoi luoghi d'origine, proiettandoli indietro negli anni e costruendo un fantastico racconto, che entrò a far parte della memoria popolare del territorio.

Lo scopo non fu affatto quello di costruire un preciso documentario d'epoca, la sua è una storia personale che attinge da suoi aneddoti e dalla sua vita. Nonostante ciò, è essenziale contrassegnare questa pellicola come uno dei pochissimi casi nel cinema italiano che riuscì a documentare un tale quadro socio-culturale e diede voce a una parte di storia che sebbene ignorata, fu la storia delle persone umili in Italia per moltissimo tempo.

### **3.2 La cascina come microcosmo di quattro famiglie: lo specchio di una società**

Il film è ambientato nella bassa bergamasca, riconoscibile certamente dal dialetto dei personaggi poiché i luoghi geografici vengono sporadicamente menzionati, immettendo la vicenda in un'atmosfera più sospesa, senza tempo. La cascina è il perno centrale e i contadini agiscono attorno ad essa, poi ci sono alcuni luoghi di contorno come i campi, i canali e Milano. Le famiglie dei Batisti, Finard, Brena e Runk costituiscono una comunità che in quanto mezzadria, deve un terzo dei prodotti al loro avido padrone, Mesagiù. Il parroco don Carlo gravita attorno a queste persone, appresso alle loro azioni e scelte, come un apostolo che gli indica quotidianamente la strada più giusta da imboccare; consiglia ad esempio ai coniugi Batisti di mandare a scuola il figlio Minek. La vedova Beppina Runk fa la lavandaia, ha sei figli e vive poveramente con nonno Anselmo, tutto ciò che gli rimane è una mucca, che durante l'inverno si ammala e che, su consiglio del veterinario, dovrebbe essere abbattuta. Il nonno Anselmo, con la nipotina Bettina, coltiva un orto per vendere in paese le primizie. La famiglia Finard invece si distingue per i frequenti e violenti litigi tra il padre autoritario e il figlio maggiore, alcolista e accusato di

indolenza. Molte donne lavorano alla filanda, tra le quali la figlia del Brena, Maddalena, che ha un debole per Stefano e il figlio maggiore dei Batisti.

*L'albero degli zoccoli* tratta dunque le vicende di questi numerosi personaggi tramite una narrazione a blocchi che vede le peripezie dei componenti delle quattro famiglie; gli eventi si intersecano tra di loro con l'alternarsi delle stagioni, proprio come queste determinavano il passare del tempo della vita contadina delle campagne. La storia di quattro famiglie nelle quattro stagioni è pertanto una simbologia non casuale, un tempo e una scelta narrativa che potrebbe tradurre la pellicola in un grande e strutturato romanzo realista.

La prima questione con cui si apre l'epopea è la faccenda dei Batisti: i coniugi si recano alla chiesetta del paese e qui don Carlo gli consiglia di mandare a scuola il figlio Minek, il padre è titubante perché la moglie Teresa aspetta un altro bambino, perciò avere un braccio in più per aiutarli, faciliterebbe la situazione. I genitori si portano appresso questo fardello tornando verso la cascina passando per i campi; se le difficoltà si affrontano solo con la provvidenza allora è un cambio di paradigma che tiene in allerta i Batisti. Minek crescerà come il nuovo cittadino scolarizzato e forse non sarà una manodopera utile al lavoro manuale, forse è questo ciò che spaventa, il cambiamento della natura nella loro connotazione da braccianti; nonostante le preoccupazioni i due seguiranno il consiglio del parroco.

Quello de *l'Albero degli zoccoli* è un mondo infantile connesso alla natura, all'amore, al gioco e nonostante la tenera età, anche al lavoro. Minek, essendo che andrà a scuola, si dimostrerà una forza lavoro in meno alla cascina. Ovviamente lavorare fin da quando si è piccoli non è visto come un obbligo o un dovere; lavorare era pura sussistenza ed essere parte di una comunità. L'aiuto reciproco è una forma di affetto e comunione, dentro un sistema compatto nel quale i contadini si aiutano a vicenda, secondo uno spirito di vera collaborazione. E' una circostanza che viene espressa più di una volta: la vacca della vedova Runk, l'unico avere che possedeva lei e la sua famiglia, non dipeso dal padrone, si ammala, assieme al padre Anselmo sono costretti a chiamare il veterinario per una visita. Quest'ultimo non si fa pagare, non chiede nulla in cambio nonostante il disturbo per la visita espresso dalla vedova; il veterinario è a corrente della situazione economica e non chiede del denaro, si 'sistemeranno' più avanti perché ora non riescono a tirare a

fine mese. Quando Teresa (la moglie di Batisti) partorisce, le donne della cascina l'aiutano nel parto, dopodiché lei dice che non sa come ringraziarle, la vedova Runk risponde che bisogna aiutarsi a vicenda. Si tratta quindi di una grande comunità che spesso utilizza l'altruismo come bene di scambio. A tale proposito Olmi, nell'intervista di Charlie Owens, nella sezione relativa a questa pellicola, in un flusso di coscienza, parlò del fatto che siccome queste persone vivevano al limite della sopravvivenza, non esisteva il tempo per nutrire odio verso chi ti circonda, anzi, l'unica cosa che contava era la solidarietà, perché in questo caso è sinonimo di sussistenza.<sup>45</sup>

Nel cortile della casa padronale si riuniscono i contadini coi loro carri, per versare il raccolto al padrone; il padre Finard mette dei sassi pesanti sul carretto per avere un raccolto che pesa di più e, di conseguenza, una maggiore ricompensa. Il padrone vive e presenza nel suo complesso cascinale, ma dotato di una torre medievale, uno status che differenzia la sua posizione da quella delle persone a lui sottomesse. I contadini lo chiamano Mesagiù: un soprannome che in dialetto bergamasco esprime onomatopeicamente la freddezza di quest'uomo. I braccianti guardano silenziosi verso questo mondo lontanissimo da loro, eppure così vicino.

E' molto suggestiva l'ulteriore sequenza che mostra la differenza tra i due mondi: questo aristocratico e l'altro contadino. L'uomo sul portico della sua dimora, guarda dentro a una finestra con delle griglie di ferro gli altri aristocratici, agghindati con vesti importanti, intenti ad ascoltare un bambino suonare Mozart al pianoforte. La soggettiva suggerisce probabilmente una chiusura di questo mondo costruito, il contrario dell'autenticità della vita in cascina; l'inquadratura lascia largo spazio a varie interpretazioni, tra le quali una severità di quell'ambiente e una sorta di prigione dei veri valori morali, contrariamente a quelli delle persone umili.

Dentro tale quadro ognuno fa la propria parte per "tirare l'acqua al proprio mulino" e a volte nel corso della vicenda ad alcuni personaggi tocca fare un torto a qualcun altro per ottenere benefici. E' interessante come il regista si dilunga a motivare questa dinamica che si ripete molte volte nel film: rubare è lecito in una condizione di povertà, la fame e la necessità spingono per natura l'individuo a commettere azioni illecite a discapito di

---

<sup>45</sup>Owens, C. (2001). *Ermanno Olmi*. Roma: Gremese editore. P. 97.

qualcun altro. Ognuno perciò cerca di ingegnarsi e ricavare cibo dalle proprie azioni. Il nonno Anselmo, in una notte gelida e nevosa si sveglia nel bel mezzo della notte, la figlia vedova gli domanda dove sta andando, lui risponde che deve seminare lo ‘sporco delle galline’ per piantare i ‘pomidori’, perché il letame di questo animale dà risultati migliori del classico di vacca, e se questo esperimento funziona la pianta darà i suoi frutti prima di tutti gli altri. Anselmo è uno dei pochi personaggi che ottiene un riscontro positivo delle sue azioni; assieme alla nipotina Bettina, alla quale spiega ogni cosa sull’orto, riuscirà nella sua impresa, e per primo, grazie al suo metodo, vende i pomodori in primavera prima della concorrenza.

La famiglia Finard, in particolare il padre, è quella che reagisce in modo più impulsivo e irruento agli ostacoli che la vita gli pone. Il figlio beve di nascosto, in parte come rifugio dalle difficoltà, in parte per il rapporto paterno, costituito da una mancanza di comunicazione. Finard (il padre) reagisce ai comportamenti del figlio punendolo fisicamente in modo violento, a tal punto che devono intervenire gli altri contadini per dividerli. Durante un comizio socialista alla fiera del paese, Finard trova un meneghino d’oro a terra che ruba furtivamente; il suo è uno sguardo fiero e avido, soddisfatto del colpo riuscito. L’uomo si ingegna per trovare un nascondiglio per il bottino e decide di riporlo sotto lo zoccolo del suo cavallo, per poi ricoprirlo di terra. Il giorno dopo controlla se c’è ancora la moneta e sorprendentemente non la trova; la sua reazione è disperata e inveisce contro il cavallo riempiendolo di insulti, sputandogli sul muso e colpendolo ripetutamente. L’animale risponde a sua volta rincorrendolo pericolosamente per il cortile; anche in tal caso sono gli altri braccianti che risolvono il conflitto. Questo momento crudo e veemente, segna un’irrequietezza nel personaggio di Finard che dev’essere presa in causa e curata. L’uomo steso a letto, con la moglie nella stanza, viene visto da una donna che cura lo ‘spavento’: una figura davvero suggestiva che apre un’ulteriore finestra di dialogo nella lettura del film. E’ una persona che detiene un qualche tipo di ‘potere’ e funge da interlocutrice tra il malanno e lo spirito santo. E’ la *donna del segno*, ovvero una guaritrice: una presenza piuttosto diffusa in Italia fino agli anni ’30 del XX sec.<sup>46</sup> Sono formule di guarigione di matrice cattolica e riguardano sia le malattie del

---

<sup>46</sup> I segnatori e le segnatrici (nel film il nome in dialetto bergamasco è *dòna del sègn*), sono così chiamati per i segni che compiono sul corpo degli ammalati, spesso si tratta del segno della croce o della stella di

corpo, sia quelle dell'anima; nel caso di Finard deve essere curata la rabbia. Durante questa funzione la segnatrice gli ordina di pregare, nel mentre prende le misure del corpo dell'uomo con un filo bianco, dopodiché lo taglia a piccoli pezzi che immerge in un bicchiere d'acqua: spiega che quelli rappresentano i vermi, che se vengono mangiati, poi risalgono dalla gola e c'è il rischio che soffocano gli uomini. Allora la cura è di prendere dell'aglio, farlo girare nel filo cinque o sette volte, pestare delle foglie di campo assieme a dei vermi e mettere la pozione sulla pancia prima di coricarsi; in questo modo Finard potrà guarire il malanno dell'anima. Il regista incornicia una pratica religiosa ancestrale, qualcosa di sconosciuto all'occhio contemporaneo; una forma di credenza che appellava queste persone in mancanza di denaro, quando ancora la religione aveva una funzione purificatoria in ogni ambito della vita, dall'introspezione, e quindi una religione sentita come oggi, al malessere fisico e mentale, che in questo caso non viene curato con l'ausilio di alcun professionista ma, ancora una volta dalla fede.

“Il contadino non spreca mai niente, neanche il fiato, perché ha una ragione”<sup>47</sup>: è con queste parole che Olmi argomenta gli atti di integerrimo realismo che spingono i personaggi a commettere alcune azioni. In particolare si riferisce al dissanguamento degli animali, in una delle prime sequenze di un oca, e nella celeberrima uccisione del maiale, del quale tradizionalmente si conserva il sangue per svariati utilizzi, da quello alimentare, per fare il sanguinaccio, o come uso domestico in quanto legante o ancora come fertilizzante. Il verismo di questa scena fu altamente criticato per la crudezza, quando andrebbe interpretato essenzialmente come un atto dal fine documentaristico. Il regista sostenne che non fu sacrificato nessun animale per il film, erano morti realistiche, difatti venne scelto un maiale che doveva essere ucciso da lì a pochi mesi per uso alimentare, dai contadini stessi.

Il mondo animale in generale coesiste con l'essere umano nel microcosmo della cascina, tutto serve al sostentamento dei contadini, fanno eccezione i cani in quanto animali da guardia e di compagnia. E' un attaccamento permeato dal rispetto, gli animali rappresentano il cibo di queste persone ma vi è presente una forma di ringraziamento nel

---

Salomone. Erano figure presenti in tutta Italia, in particolar modo nel nord, in Garfagnana, Lomellina ed Emilia; ogni luogo poi vede una variazione della tradizione.

<sup>47</sup>Owens, C. (2001). *Ermanno Olmi*. Roma: Gremese editore. P. 100.

modo in cui si pongono verso essi. Quando la vedova scopre che deve uccidere la sua mucca è percepibile che, oltre la disperazione dell'essere più senza l'unico bene di proprietà, è come se morisse un'altra parte di lei, data l'affezione per questo animale che in qualche modo l'ha accompagnata per una parte del suo cammino. Nella vita comunitaria della cascina si condivide essenzialmente tutto, eccetto pochi averi, tra cui alcuni animali, dato il loro valore non indifferente: la vacca è della signora, il cavallo è di Finard.

La scrittura del film proviene anche in questo caso, come nella filmografia precedentemente analizzata, dagli aneddoti di Olmi, dalle cose che vide e da quello che gli raccontò sua nonna, di un mondo contadino che lui non si era vissuto in prima persona, ma che costituiva un fondamento delle sue radici, che con questo film volle omaggiare e rivendicare in qualche modo. Nelle serate invernali, all'interno della cascina, davanti a un grande fuoco, si riuniscono i contadini per raccontarsi delle parabole; le donne continuano a lavorare la maglia, i piccoli ascoltano i grandi raccontare le loro storie dilettevoli. Batistì narra la parabola dell'uomo che profanò la tomba di una vecchia signora: le rubò il diadema e gli anelli di una sola mano e, dato che fece fatica a rubare gli anelli dell'altra mano incastrata, gli tagliò direttamente l'arto per poter completare il furto. I giorni successivi il ladro incontrò casualmente una signora alla quale diede un passaggio sul carro, una volta che questa dovette scendere il ladro le chiese la mano per aiutarla ma lei rispose: "la mia mano ce l'hai te!". E' con questa imprecazione che Batistì conclude la sua novella e fa ridere tutti contadini. Il regista afferma che in questi momenti di svago, le storie raccontate non erano mai casuali, l'orazione attinge da una tradizione millenaria e nel caso dei contadini di fine 800, principalmente narravano storie derivanti da un repertorio sicuramente biblico e parabole cariche di suggestione con un insegnamento sempre morale.<sup>48</sup> Nel caso della signora derubata degli anelli probabilmente l'insegnamento è che la furbizia non porta a nulla di positivo; il furto è un atto che prima o poi ritorna indietro con un risvolto negativo.

E' molto probabile che venne scelta questa parabola da far rievocare al Batistì, perché il furto è una delle tematiche chiave del film. La conclusione della vicenda, vede proprio

---

<sup>48</sup>Owens, C. (2001). *Ermanno Olmi*. Roma: Gremese editore. P. 102.

un lecito atto di furto che un padre compie per amore. Minek nel lungo tragitto per andare alla scuola materna, rompe uno dei suoi zoccoli (una calzatura che produce un suono che contraddistingue particolarmente la sua camminata e quella del padre Batistì), il bambino rattristito torna a casa e il padre si fa raccontare come mai ha impiegato più del solito per tornare alla cascina a piedi. Batistì non rivela alla moglie che il piccolo ha rotto lo zoccolo, preferisce risolvere il problema da solo. Durante la notte, furtivamente, si reca nei campi al fianco di un fosso su un lungo viale alberato di pioppi; in pochissimo tempo rompe un tronco e nasconde le prove buttando foglie e legna sopra l'albero tagliato. Batistì rifà lo zoccolo lavorando il legno di pioppo ma un giorno, sfortunatamente, un severissimo caporale si accorge del taglio dell'albero e chiede a un ragazzo che stava prendendo del grano vicino al fosso chi fosse stato. La sequenza lascia intendere che sia questo ragazzo a dirgli, intimorito dall'uomo, che è stato Batistì a tagliare la pianta per fare lo zoccolo al figlio. Lo spettatore invece viene a conoscenza di ciò tramite le parole della vedova Runk, che racconta a nonno Anselmo, una volta rientrato alla cascina dopo aver raccolto i pomodori con Bettina, che Mesagiù vuole cacciare Batistì e la sua famiglia per il furto da lui commesso. Anselmo rimane rattristito e deluso da questa notizia dicendo: "questo significa togliere il pane alla povera gente."

Owens chiese a Olmi se questa storia ritrae un fatto accaduto, egli rispose che deriva da una parabola che gli venne raccontata, e che non dev'essere motivo di stupore se il Batistì potesse venire cacciato per un gesto così futile. Il padrone era un'autorità assoluta che poteva cacciare e licenziare i suoi 'dipendenti' per molto meno, anche per un saluto mancato, fa notare Olmi.

Batistì e la sua famiglia si allontanano lasciando per sempre il cascinale, in una notte d'inverno, mentre gli altri contadini li osservano in silenzio. I coniugi, Minek e l'infante appena messo al mondo, partono con il loro carro e i loro pochissimi averi, verso un destino ignoto, colpevoli per aver commesso il furto dettato dall'amore verso la propria famiglia: il bene primario di queste persone che nonostante tutta la miseria, niente e nessuno riuscirà mai a sottrarre.

### 3.3 Il percorso della fede tra l'*Albero degli zoccoli* e ulteriori confronti artistici

*L'amore precede la fede*<sup>49</sup>

Questa affermazione, pronunciata da Ermanno Olmi durante una conferenza del 2010, offre una chiave di lettura preziosa per comprendere l'approccio del regista nei confronti della spiritualità e della fede. Nel corso della sua carriera, si è assistito a un processo di stigmatizzazione<sup>50</sup> del suo rapporto col divino, venendo etichettato esclusivamente come un regista cristiano. È una problematica che parte da supposizioni sul credo dei personaggi dei film, e che erroneamente, non presta attenzione a come Olmi rappresenti questi soggetti.

È riduttivo pensare alla religione e al pensiero di un uomo, come qualcosa di ferreo e immutabile, la fede è una ricerca profonda in divenire dell'esistenza umana e del mondo; essere un cattolico "passivo", che vive la religione senza interrogativi, certamente non è stata l'aspirazione del regista. Egli si mise in discussione come credente, ciò probabilmente ha portato la critica ad individuare contraddizioni nel suo cinema. Il tema del cristianesimo nei suoi film è un processo che si rinnova sempre, è un'esternazione del suo pensiero che si modifica e si adatta ai cambiamenti sociali. L'elemento comune di tutti i suoi personaggi credenti è l'amore che li fa vivere e sopravvivere, ponendo questo sentimento ancora prima dell'essere dei bravi cristiani, perché, secondo l'autore, è questo l'unico ingrediente che può curare i traumi del mondo.

Il regista nel 2013 scrisse *Lettera a una chiesa che ha dimenticato Gesù*, nella quale esprime un profondo disagio nei confronti dell'istituzione cattolica e della società contemporanea. Attraverso una lettera aperta, egli si rivolge alla chiesa come a una madre distratta, troppo attaccata ai beni materiali e lontana dai veri bisogni dei suoi figli. L'autore lamenta la perdita dei valori fondamentali della solidarietà e della fratellanza,

---

<sup>49</sup> Intervento di Ermanno Olmi (2007). Presentazione del libro *Io e Cristo* di don Luigi Verzè, <https://www.youtube.com/watch?v=w9NF1QtkIQ0&t=81s>

<sup>50</sup>Pettigrew, I. (2020). *The cinema of Ermanno Olmi*. Vignate (Milano): McFarland Publishing.

sottolineando la crescente disuguaglianza e l'indifferenza verso i più deboli. Viene criticato l'attaccamento al denaro e l'abuso di potere, sostenendo che la chiesa dovrebbe essere una guida morale e spirituale, non un'istituzione corrotta. L'autore ricorda il Concilio Vaticano II, il momento di speranza per un rinnovamento della comunità cattolica, che sembra essere stato vanificato nel tempo. Nonostante le sue critiche severe, Olmi non perde la speranza in un possibile cambiamento. Egli invita a riscoprire gli insegnamenti di Gesù, a impegnarsi per un mondo più giusto e compassionevole, mettendo al centro i valori della solidarietà e della fratellanza.

*Sono convinto che tutto l'Occidente, e questa nostra Italia sempre più sfiduciata e incapace di nuovi slanci, abbia bisogno di un supplemento d'anima. Quel Gesù di Nazareth, falegname e maestro, col suo esempio può farci ancora ritrovare la gioia di come spendere il bene prezioso della nostra esistenza.<sup>51</sup>*

Questo capitolo si propone di esplorare la dimensione spirituale, attraverso un'analisi approfondita delle sue opere confrontate con vari spunti letterari, artistici e cinematografici.

La vicenda de *l'Albero degli zoccoli* si apre, come già accennato precedentemente, all'interno della chiesa del paese; qui i coniugi Batisti avranno il loro colloquio con don Carlo, che gli consiglia di scolarizzare il figlio. Nella dinamica religiosa e provvidenziale, che permea praticamente tutti gli aspetti della vita di queste persone, è fondamentale definire la figura del parroco. Don Carlo rientra perfettamente nel ruolo del curato di campagna, non è solo una figura della domenica; è vicina tutti i giorni alle dinamiche della cascina, conosce i problemi personali e guida i contadini nel perseverare. Dunque don Carlo è tutto per queste persone: un confessore, uno psicologo, un prete e un amico. Non è sicuramente un personaggio bigotto, come fa notare saggiamente Owens, anzi, è una persona che in buona fede vuole aiutare il destino della povera gente. Non solo consiglia ai Batisti di scolarizzare Minek, suggerisce alla vedova Runk di far crescere due delle sue figlie presso le suore, a causa della sua situazione economica e alle fatiche nel crescere da sola i figli. Si tratta di un consiglio saggio e non scontato, perché il parroco si prende a carico l'emotività della vedova e vuole farle vivere un periodo migliore. Don Carlo affronta

---

<sup>51</sup>Olmi, E. (2013). *Lettera a una chiesa che ha dimenticato Gesù*. Milano: Piemme Editore. P. 2.

questo colloquio al fosso, mentre la donna esegue la lavanda delle vesti; vedendo arrivare il parroco lei si scusa, chiedendo se la sua visita fosse per la mancata messa della domenica precedente, il curato risponde rincuorandola, che è più importante badare ai figli che andare a messa; quella di don Carlo, pertanto, è una missione puramente di aiuto verso i suoi compaesani. La vedova prende in carico l'osservazione del parroco e alla sera parla della proposta col figlio maggiore; lui si dimostra pienamente contrario a questa decisione, perché la famiglia è la famiglia, e non si disgrega, piuttosto lui lavorerà giorno e notte e le bimbe destinate alle suore, possono già, eventualmente, iniziare a lavorare in filanda. Si tratta di un ulteriore episodio del film, in cui si mette davanti a tutto, l'importanza della famiglia, intesa come unità compatta e impossibile da disgregare. Le difficoltà economiche si affrontano tramite l'aiuto reciproco perché il nucleo familiare è l'unica comunità che può salvare, tramite l'aiuto della provvidenza.

Questo concetto viene espresso moltissimo nella storia de *l'Albero degli zoccoli*, è uno dei perni attorno al quale gravitano molti episodi. Uno di questi è la nascita del nuovo figlio dei Batisti, quando le altre donne lasciano da soli i due coniugi, a seguito del parto, il padre è preoccupato perché la moglie ha partorito senza l'aiuto di una levatrice e perché c'è una bocca in più da sfamare in famiglia. Le parole di Teresa a tal proposito sono emblematiche: «I bambini vengono al mondo da soli, senza l'aiuto di nessuno. [...] Mi ricordo che così diceva la vostra mamma: “quando viene al mondo un bel bambino, la provvidenza gli dà il suo fagottino”».

Dopo che la vacca di proprietà della vedova Beppina Runk, fu data per morta dal veterinario, la donna si dispera per la perdita imminente della sua unica fonte di sostentamento, si rivolge allora alla fede. Recatasi alla chiesetta di San Rocco, prega con fervore la madonna. Con un gesto di grande devozione, preleva l'acqua benedetta dalla fosso al di fuori della chiesa e la darà da bere alla vacca malata. Miracolosamente, l'animale guarisce del tutto, salvando Beppina e la sua famiglia dalla rovina.

Si tratta della storia reale della nonna contadina di Olmi: dopo la Prima Guerra Mondiale la donna rimase vedova con sei figli e non poteva perdere l'unico bene che le rimaneva. Riguardo ciò, il regista affermò che: “La fede di queste persone era talmente granitica, che faceva scattare un atteggiamento molto giusto e consapevole, perché in un rapporto d'amore non può esserci chi è vincente o perdente, chi sta sopra o chi soccombe.

Nell'amore ci sono diritti e doveri, quindi mia nonna, nel suo rapporto d'amore con il Signore, ha fatto valere i suoi diritti.”<sup>52</sup>

Egli nutrì un rapporto profondo e complesso con il Cristianesimo, che ha permeato la sua visione del mondo; la sua fede non fu mai ostentata o dogmatica, piuttosto si esprimeva attraverso una ricerca spirituale costante, un dialogo aperto con il mistero e una profonda attenzione all'umanità. Certamente non fu immune da critiche alla Chiesa: rifiutava una visione istituzionale e burocratica della religione, condannando l'ipocrisia e l'allontanamento dai valori evangelici. Dunque ciò che percorre la sua opera cinematografica è una ricerca di senso, un'incessante domanda sul significato della vita e del dolore. Trovò ispirazione nella Bibbia, ma non si limitava a una lettura letterale dei testi sacri; cercava di cogliere il messaggio profondo e universale contenuto nelle Scritture, applicandolo alla realtà contemporanea.<sup>53</sup>

Stefano e Maddalena sono gli ultimi due personaggi che necessitano di uno studio del loro rapporto, dei luoghi che attraversano e delle scelte che compiono. Come è stato detto in precedenza, Maddalena è una giovane ragazza che lavora alla filanda, mentre Stefano è un bracciante; il primo incontro tra i due avviene su un sentiero nei campi, Stefano sa che la giovane percorre quella strada per tornare alla cascina e allora le chiede gentilmente se può salutarla. I due si scambiano solo un saluto dandosi del voi, queste semplici parole però sono già cariche di emozioni da parte di entrambi. Probabilmente tra i due c'era già stato uno scambio narrativo precedente, lo spettatore conosce la coppia a partire da questo primo incontro. La loro è una pudicizia antica, sanno che possono concedersi solo timidi sguardi e brevi parole, per il momento l'unica cosa che possono fare per incontrarsi è stare in cascina assieme a tutti gli altri contadini, nel momento dei racconti attorno al focolare. Stefano un giorno coglie di sorpresa Maddalena sempre tra i sentieri dei campi, le chiede un bacio, ma la ragazza risponde che è una cosa che deve aspettare *il suo tempo*.

---

<sup>52</sup>Owens, C. (2001). *Ermanno Olmi*. Roma: Gremese editore. P. 97.

<sup>53</sup>Pettigrew, I. (2020). *The cinema of Ermanno Olmi*. Vignate (Milano): McFarland Publishing.

Il matrimonio si svolge all'alba presso la chiesa del paese, con la celebrazione di don Carlo; scelgono questo momento della giornata perché devono affrontare un lungo viaggio: sono diretti a Milano per un incontro con la reverenda zia suor Maria, superiora del convento devoto a santa Caterina alla Ruota<sup>54</sup>. Gli sposi novelli arrivano col carro a un attracco sulle sponde del Naviglio, dal quale prendono una barca di legno con numerosi passeggeri, per arrivare al convento. I due rimangono la notte presso le suore e cenano assieme a loro e agli orfanelli. Al seguito di un momento collettivo di preghiera, viene presentato dalla suora, la zia di Maddalena, il futuro bimbo adottivo della coppia. Si chiama Giovanni Battista, ha 12 mesi e per compiere la sua felicità e il disegno della provvidenza, necessita dell'amore dei due genitori, in cambio di una somma di denaro due volte l'anno.

E' una storia intima della vita del regista, quella del bisnonno, che fu portato al parroco di Treviglio, da una famiglia milanese; in cambio della dote la famiglia riuscì a mantenere anche gli altri fratellini. Egli conservò affettuosamente il documento di adozione, un fatto che decise di riportare all'interno della sceneggiatura: quando i due sposi tornano alla cascina con il bimbo adottato, don Carlo legge il documento assieme a tutti gli altri contadini per far conoscere le regole, mentre loro osservano il bambino e si chiedono ingenuamente se fosse nato da un *signore*. Don Carlo risponde che ora è il figlio di due contadini, e tutto ciò che conta è la sua felicità.

Nel viaggio provvidenziale che percorrono Stefano e Maddalena, dalla bassa bergamasca a Milano, in pieno centro città assistono a un avvenimento storico: una marcia di prigionieri controllati da soldati in divisa a cavallo. E' il secondo momento del film, immerso nella storia italiana di quel tempo, il primo era lo sfondo all'episodio del meneghino d'oro del fattore Finard, poiché assiste a un comizio socialista in piazza, per poi accorgersi della moneta a terra. Olmi scelse di utilizzare un contesto storico ben

---

<sup>54</sup>Si fa riferimento alla Pia Casa degli esposti e delle partorienti in Santa Caterina alla Ruota: istituzione che nacque nel 1780, come polo ulteriore all'Ospedale Maggiore di Milano, dove crescevano i bambini orfani. Il nome dell'istituto trae origine dal soppresso monastero di Santa Caterina d'Alessandria, dove una "ruota" serviva per l'esposizione dei neonati. Sebbene la "ruota" facesse riferimento allo strumento del martirio della santa, il suo utilizzo era finalizzato all'accoglienza degli infanti abbandonati. L'attività di beneficenza della Pia Casa gestita dalle suore, perdurò fino al 1866, mentre l'*Albero* è ambientato nel 1897, ciò significa che o il bisnonno di Olmi fu accudito in questa struttura, o semplicemente il regista volle fare riferimento a questa famosa istituzione milanese per la composizione narrativa del racconto.

preciso, quello delle sommosse popolari del nord Italia, in un clima di tensione che precedette la Prima Guerra Mondiale. Questi personaggi sono estranei agli avvenimenti politici poiché immersi nelle loro misere condizioni di vita, ma nonostante ciò, Olmi narra ancora di un mondo in continuo cambiamento, esattamente come accadeva per i personaggi dei film degli anni '50 e '60, quando nelle loro peripezie, vivevano il cambiamento sociale dell'Italia del secondo dopoguerra.

L'Italia del *Fin de siècle*<sup>55</sup> è un periodo di grandi trasformazioni, l'unità è avvenuta pochi decenni prima, l'industrializzazione e l'aumento della popolazione portano con sé nuove sfide e tensioni sociali. Le disuguaglianze economiche si ampliano, mentre la classe operaia lotta per migliori condizioni di lavoro e di vita. In questo clima di malcontento, si diffondono le idee socialiste e anarchiche, che propongono un radicale cambiamento della società. Il governo, espressione delle classi dirigenti, risponde con la repressione: gli scioperi vengono repressi nel sangue, le libertà civili vengono limitate e il dissenso viene soffocato.

Milano è un polo industriale in forte crescita, ma diventa un epicentro del malcontento sociale. Le fabbriche, come la Pirelli, sono teatro di frequenti scioperi e proteste. La tensione sfocia in violente manifestazioni nel maggio del 1898 (logicamente lo stesso tempo della narrazione dell'arrivo di Maddalena e Stefano in città), quando il generale Bava Beccaris reprime nel sangue le rivolte popolari, causando centinaia di morti e migliaia di feriti.

E' inevitabile, a tal punto, il riscontro di più di un'istanza in comune tra l'epopea del regista e il romanzo storico di Alessandro Manzoni (1785 – 1873) : *I promessi sposi* (1827). La questione su questo precedente letterario scaturisce da Olmi stesso, quando affermò che la critica al momento dell'uscita del film, improvvisò dei paragoni piuttosto superficiali con la lettura manzoniana. Disse inoltre che la sua lettura del libro non fu obbligata e circoscritta alla scuola, poiché il regista abbandonò prestissimo gli studi, ed ebbe modo di apprezzare la struttura narrativa, costituita dalla descrizione degli

---

<sup>55</sup>Espressione francese di un movimento culturale, diffusosi in Europa Centrale, che avvertì precocemente, l'alba della nuova epoca. Il termine nacque in Francia con artisti come Paul Verlaine e i simbolisti, che furono tra i primi a cogliere i profondi mutamenti in atto, anticipando l'arrivo del XX secolo e delle sue avanguardie. La locuzione fa parte a tutti gli effetti della lingua italiana e viene utilizzata come detto.

avvenimenti e da un successivo commento dell'autore. Olmi parla di un dubbio *collegamento alla matrice sublime del Manzoni*<sup>56</sup>; i personaggi de *I promessi sposi* si confrontano difatti con il concetto di sublime, qualcosa che permea la natura, la forza della storia e la profondità della fede. La natura, con i suoi paesaggi grandiosi e selvaggi, diviene specchio di una potenza superiore che incute timore reverenziale. La storia con i suoi eventi tragici e imprevedibili, come la terribile peste di Milano, sottolinea la fragilità dell'uomo di fronte al destino e al volere divino. Manzoni non indugia nel descrivere la sofferenza e la brutalità, ma proprio da questa rappresentazione emerge un sublime storico, che tiene presente la



Figura 23 Un possibile confronto tra Millet, *Angelus* (1857-59) e una delle inquadrature de *l'Albero degli zoccoli*

piccolezza dell'uomo di fronte alle forze che governano il mondo. Il sacrificio e la fede diventano l'elevazione morale dei personaggi: figure come Lucia, Fra Cristoforo e il Cardinal Federigo Borromeo affrontano prove e dolori con coraggio e speranza, sorretti da una fede incrollabile. Il loro sublime morale risiede nella capacità di superare il misero terreno per abbracciare un bene più alto. Infine il vero cuore del sublime manzoniano, risiede nella provvidenza; dietro la durezza del reale, si cela un disegno divino che guida gli eventi verso un fine superiore, spesso incomprensibile all'uomo. Questa fede nella provvidenza dona al romanzo un'atmosfera di sublime speranza, che culmina nel lieto fine e nella visione di un mondo rinnovato. Le immagini utilizzate dal Manzoni inoltre sono vivide e ricche di metafore suggestive. E' un'opera che riflette la visione cristiana del suo

<sup>56</sup>Sanguinetti T. (2016). «Conversazione con Ermanno Olmi». *Cineteca di Bologna*.  
<https://www.youtube.com/watch?v=rmb7ailw1Q4>

autore e guida ogni aspetto del romanzo a un'elevazione spirituale. Nonostante l'allontanamento espresso da Olmi nei confronti di un paragone tra le due opere, sorge spontaneo trovare degli inevitabili punti in comune con questa ricerca del sublime. Il ruolo della natura ne *l'Albero degli zoccoli* è predominante. Quest'ultima, con le sue quattro stagioni, scandisce le vite dei contadini, l'inverno con la neve porta i personaggi a prendere decisioni riguardo la crescita degli ortaggi, come nel caso di Anselmo, e in generale è essenzialmente una meteorologia positiva che può portare il pane a queste persone: l'uomo è subordinato alla natura. Il ruolo della provvidenza è senz'altro un punto di legame fortissimo tra le due opere: è il totale affidamento dell'uomo umile alla

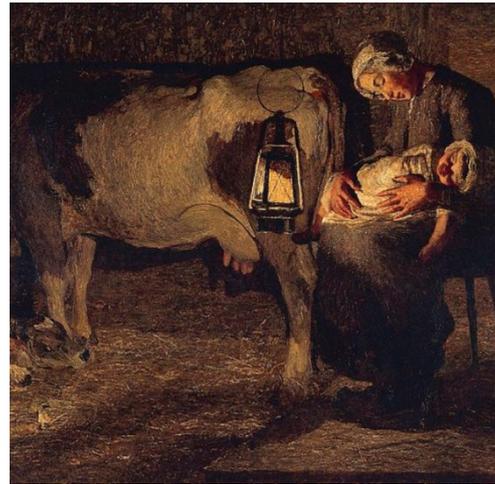


Figura 24 In alto, un dettaglio del dipinto *Le due madri* (1889) di Giovanni Segantini e in basso la sequenza del pasto della polenta de *l'Albero degli zoccoli*

sorte divina, solo tramite essa, egli è in grado di raggiungere un lieto fine. La preghiera sono la concezione della grazia, che nel caso della vedova Runk e delle sofferenze di Lucia, vengono ascoltate. Invece per il differente e drammatico epilogo del Batistì, vi è una visione pessimista, da parte di Olmi, verso i personaggi poveri di spirito, in tal caso il padrone e il caporale, che agiscono con prepotenza verso i più deboli.

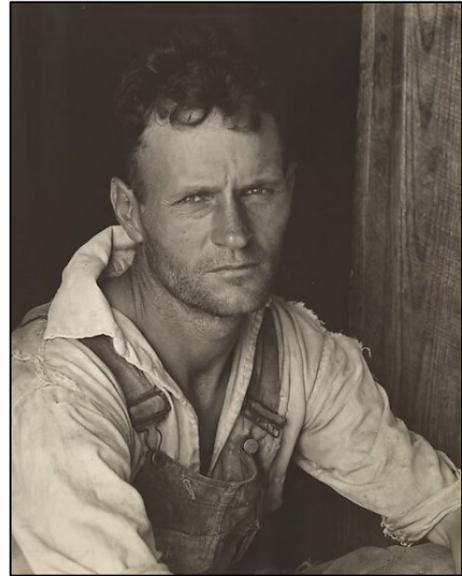
Approssimativamente, le coppie di Renzo e Lucia e Maddalena e Stefano, sono speculari, la loro pudicizia è dettata naturalmente dal tempo storico che vivono, e una spiritualità profondissima li accompagna durante il loro cammino.

La geografia de *I promessi sposi* tocca certe congruenze con quella de *l'Albero degli zoccoli*: il territorio lombardo con i suoi campi, ruscelli, fiumi, canali e il rumoroso capoluogo, nel quale sia Renzo, sia Stefano e Maddalena, hanno modo di assistere ad avvenimenti politici (Renzo con la Rivolta del pane), qualcosa di distante dalle loro umili esistenze.

Se si pensa alle immagini definite precedentemente vivide, descritte dal Manzoni, della natura lombarda, quelle de l'*Albero degli zoccoli* potrebbero essere una fedele traduzione cinematografica. Questo perché le inquadrature pittoresche sui paesaggi, possiedono colori che derivano ineluttabilmente da un repertorio artistico-pittorico di matrice romantica ottocentesca. Tra i vastissimi esempi si riscontrano: la nebbia che disperde la foschia ricoprendo la *silhouette* degli alberi spogli in campagna, le vette innevate delle Prealpi bergamasche e gli interni della cascina, con uno studio della luce, che restituisce un'emozionante sensazione di calore umano e intimità. L'equilibrio che riuscì a creare Olmi col suo racconto, si traduce in una perfetta compatibilità tra i temi trattati e una fotografia impeccabile, che attinge, presumibilmente, da un archivio pittorico di Giovanni Segantini, per quanto riguarda le scene di interni e più generalmente una tradizione pittorica realista nord-europea, con le sequenze dei pasti della polenta, paragonabili alla miseria de *I mangiatori di patate* (1885) di Van Gogh, e un inevitabile Jean-François Millet (vedi fig. 24) poiché certe inquadrature riprendono la spiritualità rurale dell'*Angelus* (1857 – 1859) (vedi fig. 23).

In un primo impatto, l'Italia di fine Ottocento e gli Stati Uniti degli anni Trenta del Novecento potrebbero sembrare due realtà storiche e geografiche troppo distanti per essere accomunate da un'analisi comparativa. Eppure, se si scava a fondo nelle condizioni di vita dei contadini di entrambi i paesi, emergono sorprendenti parallelismi che permettono di tracciare una comparazione storica ricca di spunti di riflessione. E' possibile un confronto tra Italia e Stati Uniti poiché le similitudini tra le due realtà contadine non si limitano a fenomeni superficiali, ma affondano le radici in cause strutturali profonde. In entrambi i casi, si parla di sistemi agricoli caratterizzati da forti disparità sociali e sfruttamento, che relegavano i contadini a una condizione di precarietà e marginalità. Come è stato trattato precedentemente, il sistema mezzadrico regnava incontrastato in Italia, incatenando i contadini ad una dipendenza economica asfissiante dai proprietari terrieri. Condizioni di lavoro dure e sfruttate erano la norma, mentre povertà diffusa, malnutrizione e mancanza di istruzione e servizi dipingevano un quadro desolante. La speranza di riscatto si concretizzava spesso solo nell'emigrazione, soprattutto verso le Americhe, alla ricerca di un destino meno gravoso.

Oltreoceano, la Grande Depressione degli anni '30 segnò un crollo verticale per la classe contadina americana. I prezzi dei prodotti agricoli crollarono, mentre debiti, tasse e costi di produzione salirono alle stelle, creando una spirale di crisi inesorabile. Perdita di terre, disoccupazione e povertà estrema divennero la quotidianità, spingendo molti verso le città o verso la drammatica migrazione del *Dust Bowl*<sup>57</sup>, causata da siccità e tempeste di sabbia.



All'interno del paragone tra i due quadri storici, si inserisce la figura di un'artista che ha, esattamente come Ermanno Olmi, immortalato le condizioni degli ultimi. Si tratta di Walker Evans (1903 – 1975), pioniere della tradizione documentaristica nella fotografia americana. Il suo talento era riuscire a cogliere il presente come se già appartenesse al passato, e tradurre questa visione permeata della storia in arte senza tempo. Il suo obiettivo prediletto era il vernacolo, le espressioni autentiche di un popolo, che si svelavano nei caffè popolari o nelle strade principali di piccole città del grande continente. Per cinquant'anni, dalla fine degli anni '20 ai primi anni '70, Evans ha immortalato la scena americana con la sensibilità di un poeta, creando un catalogo visivo enciclopedico dell'America moderna in evoluzione.<sup>58</sup>

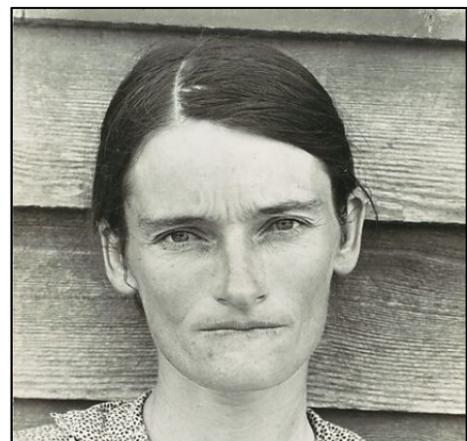


Figura 25 In alto Alabama Tenant Farmer (1936), In basso Alabama Tenant Farmer Wife (1936) : i ritratti dei coniugi sono entrambi conservati al Metropolitan Museum of Art

Nell'estate del 1936, Evans si avventurò nel sud degli Stati Uniti insieme all'amico scrittore James Agee. La rivista *Fortune*<sup>59</sup> aveva commissionato ad Agee un articolo sui fittavoli della regione, e Evans avrebbe



<sup>57</sup>Redazione Storica (2021). «Dust Bowl, La natura in rivolta negli Stati Uniti». *National Geographic*. [https://www.storicang.it/a/dust-bowl-natura-in-rivolta-negli-stati-uniti\\_15280](https://www.storicang.it/a/dust-bowl-natura-in-rivolta-negli-stati-uniti_15280)

<sup>58</sup>Department of Photographs (2004). «Walker Evans (1903 – 1975)». *Heilbrunn timeline of art history. Essays. The Metropolitan Museum of Art*. [https://www.metmuseum.org/toah/hd/evan/ho\\_1987.1100.482.htm](https://www.metmuseum.org/toah/hd/evan/ho_1987.1100.482.htm)

<sup>59</sup>Rivista fondata nel 1930 dal giornalista Henry Luce che tratta di economia globale.

dovuto immortalarli con la sua macchina fotografica. Sebbene la rivista rifiutò il lungo reportage di Agee incentrato su tre famiglie dell'Alabama, da questa collaborazione nacque *Let us now praise famous Men* (1941), un libro che trascende i confini dell'osservazione diretta. Le sue 500 pagine, un connubio esplosivo di descrizioni documentarie e di scrittura intensamente soggettiva, a tratti autobiografica, rappresentano ancora oggi uno dei capisaldi della letteratura americana del XX secolo. Le fotografie di Evans per *Let us now praise famous Men* offrono ritratti straordinariamente onesti dei volti, delle stanze da letto e dei vestiti dei contadini che vivevano su una collina arida a diciassette miglia a nord di Greensboro, in Alabama. Come serie, sembrano cogliere l'intera tragedia della Grande Depressione; prese singolarmente, rivelano una dimensione intima, trascendente ed enigmatica.

Tra le varie immagini che costituiscono l'apice della carriera di Evans, spicca *Alabama Tenant Farmer*, oggi conservata presso il Metropolitan Museum of Art: un ritratto dell'agricoltore Floyd Burroughs. Di maggiore risonanza, è la fotografia del volto della moglie, intitolata *Alabama Tenant Farmer Wife* (vedi fig. 25). Per diverse settimane, nell'agosto del 1936, Evans e Agee condivisero la vita con quella della famiglia Burroughs, dei mezzadri testimoni di una quotidianità segnata dalla precarietà e dalla lotta per la sopravvivenza. I coniugi non possedevano nulla: la casa, la terra, il mulo, gli attrezzi agricoli, tutto era in affitto dal padrone di casa. La loro esistenza era legata a un ciclo opprimente di lavoro e debiti: metà del raccolto di cotone e mais andava al padrone, mentre il resto serviva a coprire le spese per cibo, sementi, fertilizzanti e medicine. Nel 1935, i Burroughs si ritrovarono con un debito di 12 dollari, un fardello che pesava sulle loro spalle.

Evans immortalò la moglie, ovvero Allie Mae Burroughs in quattro fotografie scattate contro la parete posteriore della capanna. Sebbene simili nella composizione, queste immagini catturano espressioni facciali diverse: dalla collaborazione divertita alla rabbia repressa, emozioni trasmesse da una leggera inclinazione della testa, dai solchi intorno agli occhi, dall'angolo della bocca serrata. Per la sua pubblicazione fondamentale, "American Photographs" del 1938, Evans selezionò l'immagine che mostra Allie Mae in un momento di serena accoglienza. Un ritratto che trasmette apertura e disponibilità. Tuttavia in *Let us now praise famous men*, Evans presentò la donna in una veste emotiva

differente: più chiusa, irritata, vittima sia della Depressione che dell'occhio indagatore della macchina fotografica. È questo ritratto, con la sua ambiguità psicologica che ricorda la Monna Lisa, che divenne l'immagine iconica del libro, catturando l'attenzione dei primi recensori.

Le fotografie di Walker Evans e i personaggi di Ermanno Olmi ne *L'Albero degli zoccoli* condividono una profonda affinità nel ritrarre la vita contadina e la dignità dei suoi protagonisti. Entrambi gli artisti catturano la durezza e la fatica del lavoro nei campi, la precarietà dell'esistenza e la forza interiore degli uomini e delle donne che la abitano. Nelle fotografie di Evans, i volti dei mezzadri sono come mappe geografiche scolpite dal tempo: ogni ruga e ogni solco racconta una storia di fatica fisica, di mani che affondano sotto la terra. Sono sguardi intensi, che fissano direttamente l'obiettivo fotografico, senza timore e senza veli. Sguardi che trasmettono una dignità silenziosa, una fierezza che resiste alle avversità, una consapevolezza lucida della propria condizione. Nei personaggi del film, si ritrova la stessa autenticità e la stessa profondità di espressione. I volti dei contadini, segnati dal lavoro e dalla vita dura, raccontano storie di famiglia, di tradizione di un legame ancestrale con la terra. Sono sguardi che scrutano l'orizzonte, che celano speranze e timori, che esprimono una saggezza contadina tramandata da generazione in generazione. I due artisti non si limitano a documentare la realtà contadina, ma la trasformano in un potente strumento di analisi. Le loro opere offrono uno sguardo concreto e oggettivo su un mondo spesso dimenticato, celebrando la forza e la tenacia di chi vive con la terra. Tuttavia, le loro rappresentazioni non sono prive di sfumature; Evans, con il suo stile diretto e minimalista, conduce lo sguardo alla singolarità del contadino, catturando la sua essenza e individualità, Olmi, invece, inserisce i suoi personaggi in un contesto più ampio, quello della comunità e della famiglia, mostrando le loro reazioni, i loro conflitti e le loro speranze. Entrambi, però, convergono in un punto fondamentale: la capacità di cogliere l'essenza della vita contadina nella sua durezza e complessità. Nelle loro opere, non c'è spazio per la retoricità o la pietà, ma solo autenticità.

Un ulteriore confronto con il mondo di Ermanno Olmi, è possibile con l'altra epopea italiana sul mondo contadino, ovvero *Novecento* (1976) di Bernardo Bertolucci (Parma 1941 – Roma 2018). La monumentale durata del film, che precede di due anni il successo del regista bergamasco, è di cinque ore; questo fatto ha condotto la distribuzione italiana

dividere l'opera in due atti, mentre all'estero è stato presentato in una versione ridotta di quattro ore. Presentato fuori concorso al Festival di Cannes del 1976, il film vanta una sceneggiatura elaborata dal regista stesso, in una collaborazione con il fratello Giuseppe e Franco Arcalli, quest'ultimo anche al montaggio. La fotografia, curata dal maestro Vittorio Storaro, e le musiche di Ennio Morricone completano l'opera con maestria.<sup>60</sup>

La pellicola di Bertolucci narra le vicende intrecciate di Olmo Dalcò e Alfredo Berlinghieri, due uomini nati lo stesso giorno del 1900 ma destinati a mondi diametralmente opposti. Olmo, figlio di contadini, cresce tra le durezze della vita rurale, mentre Alfredo, rampollo di una ricca famiglia di proprietari terrieri, vive un'esperienza privilegiata. Le loro strade si incrociano fin da bambini, segnate da un'amicizia ambigua e da una rivalità latente. Sullo sfondo, l'Italia attraversa i decenni del Novecento, tra ascesa del fascismo, Seconda Guerra Mondiale e lotta partigiana. Olmo si schiera dalla parte dei contadini, lottando per i loro diritti contro le ingiustizie, mentre Alfredo, inizialmente affascinato dal fascismo, matura una coscienza critica e si ritrova a combattere per la Liberazione. Tra amori, tradimenti e scontri, la storia di Olmo e Alfredo diventa un'epopea che riflette le vicende dell'Italia rurale e le grandi trasformazioni del secolo. Il film si conclude con la Liberazione del 1945, lasciando intravedere un futuro incerto ma carico di speranza per un'Italia finalmente libera.

Entrambi i capolavori del cinema italiano, condividono il terreno comune dell'esplorazione della vita rurale, immersa nei ritmi lenti e nelle dure fatiche della terra. Superficialmente la prima differenza sostanziale tra le due opere è l'ambientazione, con l'Emilia Romagna di Bertolucci che si contrappone alla Lombardia di Olmi. Tuttavia, un'analisi più approfondita rivela che le due opere divergono in modo basilare, andando oltre la mera questione geografica. Bertolucci, con il suo sguardo ampio e ambizioso, traccia un affresco sociale di grande respiro, dove le tensioni tra padroni e contadini si intrecciano con le vicende storiche dell'Italia nella prima metà del Novecento. La sua narrazione è politica, esplicita, e si apre al mondo esterno, abbracciando i grandi eventi che hanno segnato il paese. Olmi, al contrario, sceglie un approccio del tutto opposto. La sua è una microstoria, concentrata sulla quotidianità di una singola cascina lombarda,

---

<sup>60</sup> Film file (s.d). «Novecento». *Bernardo Bertolucci.org*. <https://bernardobertolucci.org/film/novecento/>

senza pretese di universalità. I suoi personaggi non sono marionette di un dramma storico, ma individui con le loro storie, i loro dolori e le loro piccole gioie.

Essendo che si narra di due periodi storici differenti, è suggestivo intravedere una diversa reazione, nella dinamica di potere tra padroni e 'servi'. La frustrazione insita nelle vite di questi ultimi, è incanalata a seconda del periodo storico che vivono, poiché il protagonista Olmo Dalcò uccide il fattore fascista Attila Melanchini durante una festa organizzata dai gerarchi locali. Questo gesto rappresenta la sua ribellione contro l'oppressore e la sua volontà di lottare per un mondo migliore. La sequenza, carica di violenza e tensione, rappresenta la fine di un'epoca e l'inizio di una nuova speranza per il futuro. È impossibile notare una tale ribellione nei contadini di fine 800 ritratti da Olmi, non solo per una questione di passività nei confronti delle dinamiche di potere dei loro padroni, ma anche per una questione storica: un'ingiustizia, quella del fascismo, che l'anima anticonformista di Dalcò, non può tollerare. Tra i mezzadri di Novecento c'è un forte senso di solidarietà e di appartenenza a una classe sociale. Si uniscono per difendere i loro diritti e per contrastare lo sfruttamento dei padroni. Spesso però, le proteste vengono represses con violenza non solo dai padroni ma anche dalle forze dell'ordine. L'episodio più drammatico è quello dello sciopero della mezzadria del 1920: i contadini, esasperati dalle condizioni di lavoro e dai bassi salari, decidono di indire uno sciopero che dura diverse settimane e coinvolge migliaia di contadini. I manifestanti chiedono una riduzione dell'orario di lavoro, un aumento dei salari e il riconoscimento dei loro diritti. I proprietari terrieri reagiscono allo sciopero con la repressione; assoldano squadre di fascisti che percuotono e intimidiscono i cittadini. Vengono organizzate spedizioni punitive contro i paesi che aderiscono allo sciopero. Le forze dell'ordine non intervengono per fermare la violenza. Lo sciopero culmina con una grande manifestazione a Parma, nel gennaio del 1922; i manifestanti vengono assaliti dai fascisti e dalle forze dell'ordine; si verificano scontri di piazza e la polizia apre il fuoco sulla folla. La repressione dello sciopero di mezzadria è una delle pagine più buie della storia italiana; nella strage di Parma muoiono cinque persone e diverse decine vengono ferite. Lo sciopero viene sconfitto, ma rappresenta un momento importante nella lotta dei contadini per i loro diritti.

Il ritratto dei braccianti in Novecento è militante rispetto alla narrazione di Olmi, perché ne *L'albero degli zoccoli*, nonostante gli sfondi storici sono pretesti per una critica sociale, questi non impattano la vita dei mezzadri. Nella sequenza della moneta d'oro trovata da Finard, il socialista del comizio parla in italiano a dei contadini; potrebbe trattarsi di una rappresentazione di Olmi, su una politica svuotata di comunicazione tra i pensatori (i socialisti), contrapposti ai contadini, distinguibili anche dalla lingua che parlano, esclusivamente il dialetto bergamasco.

L'attenzione di Olmi, differentemente da Bertolucci, si focalizza sull'umanità, sulla vita vissuta, senza la necessità di ricorrere a grandi scenari o a conflitti sociali espliciti. Questa differenza di impostazione si riflette anche nella scelta dei linguaggi cinematografici. Bertolucci utilizza una messa in scena sontuosa, ricca di simboli e di rimandi storici, mentre Olmi predilige un approccio austero, essenziale, sui volti dei contadini, creando un'atmosfera di autenticità e di realismo, invitando alla riflessione sulla bellezza della complessità umana, colta nella sua dimensione più intima e quotidiana. La Lombardia di Olmi riporta una dimensione contadina verista opposta all'epica di Bertolucci; come in un quadro di genere la vita quotidiana scorre lenta, scandita dai ritmi della natura e del lavoro nei campi. Olmi osserva e registra con la sua camera da presa quasi invisibile, invitando a una riflessione sulla condizione umana, sulla forza e la fragilità dell'esistenza. E' un cinema contemplativo, il suo, che richiede pazienza e attenzione.

In *Novecento*, la religione è presente in modo sottile e sfumato, intrecciata con le vicende storiche e politiche che attraversano l'Italia del XX secolo. Non è un elemento centrale della narrazione, ma emerge in alcuni momenti significativi, riflettendo le contraddizioni e le tensioni di un'epoca segnata da profondi cambiamenti sociali e ideologici. La religione cattolica viene rappresentata come una forza radicata nella cultura e nella tradizione italiana, ma al tempo stesso in crisi di fronte alle nuove ideologie e ai movimenti sociali che si affermano nel corso del Novecento. Nel film, la Chiesa appare come un'istituzione conservatrice e legata al potere, spesso in contrasto con le aspirazioni di libertà e giustizia del popolo. Tuttavia, quella di Bertolucci, non è una visione semplicistica o ideologica della religione; attraverso i personaggi e le loro storie, il regista mostra come la fede possa essere vissuta in modi diversi, dall'esaltazione di

alcune figure alla critica e al rifiuto di altre. Nel complesso è una religione senza un ruolo definito e univoco, piuttosto riflette le contraddizioni di un'epoca in cui la fede si confronta con le sfide della modernità e della politica.

E' opportuno notare, lungo la carriera cinematografica di Ermanno Olmi, dei cambiamenti stilistici e di pensiero. Il concetto di provvidenza e religiosità ne *l'Albero degli zoccoli* e nelle pellicole precedentemente analizzati, necessita di un ulteriore confronto con i lungometraggi più recenti, nei quali è ravvisabile un cambio paradigmatico.

*Centochiodi* (2007) è un film che rappresentò un punto di svolta nella riflessione spirituale di Olmi, dal momento che la religione non è più presentata come un'esperienza esclusivamente personale che si racchiude all'interno della vita dei personaggi. Ne *l'Albero degli zoccoli* la fede è l'elemento essenziale della vita, un sostegno nelle difficoltà e un conforto alla sofferenza. Ne *Il segreto del bosco vecchio* (1993), film tratto dal romanzo di Dino Buzzati, nel quale si narra di un uomo avido e senza scrupoli che si ritrova a fare i conti con la natura e i suoi misteri, la dimensione spirituale è presente esclusivamente attraverso la figura del bosco, simbolo di una realtà più profonda e misteriosa che sfugge alla logica umana. *Cammina Cammina* (1983) invece offre una visione della religione profondamente radicata nella tradizione cristiana, ma allo stesso tempo libera da dogmatismi e formalismi. Il film è un'interpretazione poetica e personale della storia dei Magi, che intraprendono un lungo viaggio alla ricerca del Messia. L'autore si concentra sull'aspetto umano e spirituale del cammino, sottolineando l'importanza della fede come forza interiore che guida e sostiene l'uomo nelle difficoltà. I Magi sono rappresentati come uomini semplici e umili, mossi da una profonda sete di verità e di giustizia. La dimensione religiosa è mostrata come un incontro con il divino, che si manifesta attraverso la bellezza della natura, l'unione con gli altri e la condivisione di valori universali come l'amore, la solidarietà e la speranza. Olmi rifiuta ogni forma di fanatismo e intolleranza, mostrando come la fede possa essere fonte di gioia e di pace interiore. In *Cammina cammina*, la religione non è un insieme di dogmi e precetti da seguire rigidamente, ma un percorso di ricerca interiore che porta l'uomo a scoprire la propria autenticità e il proprio rapporto con il divino. Il film rappresenta quindi un'ulteriore tappa nel percorso del regista verso una visione più spirituale ed esplicita della religione, che troverà la sua massima espressione in *Centochiodi*.

Il protagonista, interpretato dall'attore israeliano Raz Degan è un intellettuale, insegna filosofia delle religioni all'università di Bologna, stravolge la sua esistenza tranquilla quando decide di commettere il gesto eclatante del crocifiggere letteralmente cento



*Figura 26 Inquadratura dei libri inchiodati nella biblioteca, Centochiodi (2007)*

preziosi incunaboli della biblioteca universitaria. Successivamente decide di abbandonare la sua vita di intellettuale affermato, svanisce nel nulla e, mentre la polizia lo cerca per quell'atto sacrilego, si rifugia in una casa in rovina sulle rive del Po. Qui impara a vivere con lentezza, a entrare in sintonia con la natura e viene accolto con semplicità dagli abitanti del luogo, che lo soprannominano scherzosamente "Gesù" per il suo aspetto e il suo stile di vita. Integratosi nella comunità, partecipa alle loro feste, riceve aiuto per restaurare il rudere che ha scelto come dimora e il suo silenzioso carisma conquista tutti. In particolare, stringe amicizia con un giovane postino e la panettiera Zelinda, della quale si innamora. La sua vita viene sconvolta quando i carabinieri lo rintracciano mentre tenta di utilizzare la sua carta di credito per aiutare i suoi nuovi amici, minacciati di sgombero e pesantemente multati per le costruzioni abusive a ridosso degli argini, dove trascorrono le loro giornate. Il professore confessa il suo gesto del passato e

ottiene gli arresti domiciliari, ma non fa più ritorno alla sua casa sul fiume, dove viene atteso invano.

La scelta del *professorino* (così chiamato dagli studenti, perché dall'aspetto sembra un loro coetaneo) di allontanarsi dalla vita convenzionale, può essere interpretata come un percorso di ricerca spirituale, un'ascesi verso una dimensione più autentica dell'esistenza. Egli richiama indubbiamente Gesù, sia per i suoi tratti nazareni sia per come lo vedono gli abitanti del luogo: è un uomo che ha scelto l'allontanamento dalla società per predicare un messaggio di amore e semplicità. Come un moderno San Francesco d'Assisi, una volta allontanatosi dalla città, si spoglia dei beni materiali abbandonando le chiavi della macchina e il portafoglio nel fiume, mantenendo esclusivamente la carta di credito che gli sarà necessaria per pagare la multa dei compaesani. La chiesa in quanto istituzione viene messa in dubbio, ciò si nota particolarmente quando il monsignore parla con il professore in carcere; i due si conoscono da moltissimo tempo, l'ecclesiastico non mise mai in dubbio la fede profonda del docente e in questa scoperta egli reagisce infervorato inveendo contro il protagonista. In questa sequenza viene evidenziato il conflitto tra la ricerca di verità spirituale e l'autorità ecclesiastica, più interessata a mantenere il controllo che a comprendere la sua crisi spirituale. Il monsignore appare rigido e dogmatico, incapace di ascoltare le ragioni del professore e di entrare in un dialogo costruttivo. La chiesa è un'istituzione incapace di ascoltare e dialogare con chi si allontana dai suoi insegnamenti, per questo il protagonista si sente incompreso e isolato, vittima di un sistema che non ammette dubbi o critiche. Il protagonista trova una nuova forma di spiritualità nella vita semplice e nel contatto con la natura, lontano dalle rigidità intellettuali. Durante il colloquio con l'ecclesiastico egli pronuncia la seguente frase: "Dio è il massacratore del mondo, non ha salvato nemmeno suo figlio sulla croce" (1:17:55). Si tratta di un momento di fortissima critica alla concezione tradizionale di Dio e alla teologia cristiana: un grido di dolore e ribellione di fronte al male e alle sofferenze del mondo.

Tuttavia, è importante notare che il film non si limita a una critica negativa della religione. Il protagonista, pur mettendo in discussione l'istituzione ecclesiastica e alcune dottrine teologiche, non rinnega la dimensione spirituale dell'esistenza umana. Anzi, egli cerca

una spiritualità più autentica e vicina alla vita reale, che possa dare un senso alla sua vita e al mondo che lo circonda.

L'avventura del professore pare smentire che la completezza dell'anima sia racchiusa dentro la cultura e la scuola: un fatto che riguarda il regista in prima persona, poiché Olmi mostrò sempre scarsa considerazione per il sistema scolastico, abbandonando gli studi prematuramente. Un'epigrafe all'inizio del film esplicita "I libri, anche se necessari, non parlano da soli". Si tratta di una frase del filosofo tedesco-canadese Raymond Klibansky, attraverso la quale viene sottolineato l'eccessivo valore attribuito ai libri e alla religione istituzionale. Il professore, inchiodando i libri sacri nella biblioteca universitaria, compie un gesto simbolico di rottura con l'intellettualismo della teologia accademica, e cerca una spiritualità più autentica e vicina alla vita reale. Il regista critica il distacco dalla vita vissuta e dall'interazione umana, sia nel cattolicesimo che in altre religioni. Il protagonista mette in discussione anche l'importanza della religione per la studentessa indiana Amina Syed, affermando che la verità si trova nell'incontro umano piuttosto che nei libri sacri. Per sottolineare questo concetto, il professore bacia la studentessa, dimostrando che l'esperienza diretta e la relazione con gli altri sono più importanti delle dottrine astratte. Il professore, pur essendo una figura simile a Cristo, non è idealizzato da Olmi.<sup>61</sup> La sua crisi di mezza età, rappresentata dal gesto estremo di inchiodare i libri e dal bacio alla studentessa, lo porta a riconsiderare la sua vita e a cercare un nuovo inizio, lontano dalla rigidità delle istituzioni e più vicino alla natura e all'autenticità delle relazioni umane.

Attraverso immagini suggestive, il film invita a riflettere sul senso della vita, sull'importanza della fede e sulla necessità di ritrovare un contatto autentico con la natura e con gli altri. È un inno alla spiritualità, alla ricerca di un significato più profondo dell'esistenza che vada oltre il materialismo e il consumismo della società moderna. È dunque un "film-testamento" che racchiude una visione più critica ma più emancipata della religione e il suo rapporto col divino.

---

<sup>61</sup>Pettigrew, I. (2020). *The cinema of Ermanno Olmi*. Vignate (Milano): McFarland Publishing. P. 174.

*Il villaggio di cartone* (2011), infine, rappresenta una sorta di arrivo, essendo anche il penultimo film di Ermanno Olmi, sul tema della fede. Non solo vengono portati in scena i temi che contraddistinguono l'arte dell'autore quali il declino della chiesa contemporanea e dei valori, ciò che contraddistingue questa pellicola dalle precedenti è la più alta critica sociale: il tema dell'immigrazione africana. L'argomento viene affrontato con uno sguardo umano e compassionevole; il regista invita nuovamente a riflettere sul significato della fede, dell'accoglienza e della solidarietà, mostrando come anche un piccolo gesto d'amore può fare la differenza.

In una città italiana, una chiesa viene sconsacrata e svuotata di tutti i suoi arredi sacri, compreso il grande crocifisso ligneo sopra l'altare. L'anziano parroco, testimone impotente di questo evento, si ritrova disorientato e smarrito nella sua fede. Quando tutto sembra perduto, un gruppo di immigranti clandestini, in fuga dalle autorità, trova rifugio nella chiesa abbandonata. Con cartoni e materiali di fortuna, trasformano lo spazio vuoto in un villaggio improvvisato: un luogo di accoglienza e solidarietà. Il vecchio parroco si lascia coinvolgere dalla loro energia e dalla loro speranza mentre il sacrestano si mostra scettico e spaventato dalla missione di carità. Inizia a prendersi cura di loro, offrendo cibo e riparo, riscoprendo il vero significato della sua missione: aiutare i più deboli e gli emarginati. La chiesa sconsacrata diventa così un simbolo di rinascita, un luogo dove la fede si manifesta non attraverso riti e cerimonie, ma attraverso l'amore e la compassione per il prossimo. Il parroco e gli immigrati, insieme, costruiscono una comunità basata sulla solidarietà e sulla speranza, dimostrando che anche nei momenti più bui è possibile trovare la luce. Le autorità minacciano di sgomberare il villaggio di cartone poiché si tratta di clandestini non in possesso di permessi di soggiorno. Il parroco, forte della sua ritrovata fede, si oppone con coraggio, difendendo i suoi nuovi amici e il loro diritto a un futuro migliore. La sua voce si leva in difesa degli ultimi, degli esclusi, di coloro che la società ha dimenticato. Gli immigrati riusciranno a sfuggire alle imposizioni delle autorità trovando una scappatoia per spostarsi verso la Francia. La vicenda si conclude con l'arrivo della polizia e uno squarcio nel vetro del rosone della chiesa, che con i suoi colori, illumina il viso dell'unico personaggio che può permettersi di rimanere nello stato.

La pellicola condivide moltissimi punti in comune con *Centochiodi*, trattandosi ancora di una storia di smantellamento di simboli e valori religiosi, tuttavia ne *Il villaggio di cartone*,

il regista non inveisce più generalmente contro l'ingiustizia della chiesa ma illumina la vicenda con una questione attuale: il flagello dell'immigrazione.

Esattamente come il professore in *Centochiodi*, il parroco vive una crisi interiore: è visceralmente unito alla sua chiesa, nella quale opera da molti anni, ma allo stesso tempo parla di un vuoto interiore che si manifestava dentro di lui nel momento in cui l'edificio si riempiva di fedeli, inoltre parla da solo per tenersi compagnia. È circondato da personaggi cinici, quali il sacrestano e il medico. Quest'ultimo non è dedito alla religione perché l'ultima volta che ha recitato una preghiera era un bambino confinato in un campo di sterminio. Il sacrestano assume un ruolo negativo nella vicenda, avverte più volte il prete del pericolo legale nell'accogliere i clandestini, dopodiché porta le autorità ad effettuare controlli burocratici all'interno della chiesa. Nonostante tutti gli impedimenti, il parroco è coraggioso e continua a lottare contro i soprusi di chi crede di fare del bene. Proteggere i deboli significa operare nella giustizia, mentre perseguire la legge e la burocrazia come uomini inerti, rende l'uomo una creatura egoista, incapace di praticare la carità e l'aiuto reciproco.

Questo fatto rappresenta la denuncia, verso una società non più educata ad accogliere ma esclusivamente interessata a perseguire i propri interessi nell'unico credo di oggi: il denaro.<sup>62</sup>



*Figura 27 La natività ne Il villaggio di cartone*

Non solo la trama è piuttosto stilizzata, lo è anche l'ambiente delle riprese, un set artificiale, uno spazio claustrofobico e cupo somigliante l'espressionismo tedesco, con nebbie, luci ed espedienti tipicamente teatrali. La speranza e la luce nascosta vengono rappresentate dai clandestini, che sanno ridare amore e vita alla chiesa semplicemente vivendoci e riutilizzando ogni oggetto che trovano, come il fonte battesimale, che diventa una piccola cisterna per l'acqua piovana. Candele e ceri, sparsi e assemblati, creano un focolare improvvisato che riscalda e protegge una nuova natività contemporanea avvolta da una luce caravaggesca.

L'essere clandestini è una condizione frustrante per queste persone: un anziano signore nel gruppo vende libri per strada e parla di quanto sia complicato convincere la gente alla carità, un'altra ragazza si prostituisce. L'unico immigrato che non fugge dalla polizia ha il

---

<sup>62</sup>Intervista con Ermanno Olmi (2012). *Il villaggio di cartone*. La Biennale tv.  
<https://www.youtube.com/watch?v=cjhipGoDI2Q&t=631s>

permesso legale di rimanere in Italia; quando mostra i suoi documenti a un agente, questo gli chiede bruscamente chi è, egli risponde che è un ingegnere, quindi l'agente incredulo e razzista, improvvisamente lo chiama "egregio ingegnere". È attraverso sguardi e parole che il regista restituisce un'impressione di una società che discrimina l'immigrato quasi come fosse una merce di scambio, e in quanto tale non in possesso di una propria identità, di un lavoro.

Il sacerdote svolge un ruolo analogo anche al protagonista olmiano del film *Durante l'estate*: un uomo che predica e fa del bene, totalmente incompreso dalla legge e dalle persone. In uno dei dialoghi tra il parroco e il sacrestano, quest'ultimo gli chiede: "perché ha lasciato entrare quella gente nella chiesa?". Il prete saggiamente risponde: "perché è una chiesa [...] quando la carità è un rischio, quello è il momento della carità" (0:42:30).

L'arrivo delle autorità sul finire delle vicende, è un elemento ricorrente nel cinema olmiano: la polizia rappresenta l'ordine costituito e le norme sociali, mentre i protagonisti di *Centochiodi*, *Il villaggio di cartone* e *Durante l'estate*, sono individui emarginati. Questo contrasto viene amplificato dall'arrivo finale degli agenti, come una sorta di giudizio ingiusto, sottolineando la difficoltà nel trovare un equilibrio tra la ricerca della verità e della giustizia.

L'inno alla vita nasce anche nelle condizioni più complicate, come dimostra la nascita del figlio di Aisha, un evento che sembra illuminare di speranza il futuro incerto dei personaggi. L'autore invita a osservare oltre le apparenze, a riconoscere l'umanità che si cela dietro ogni volto, ogni storia, ogni cultura.

Ripercorrendo il sentiero della fede di Ermanno Olmi, è riscontrabile un'evoluzione. Ne *l'Albero degli zoccoli* la religione è presentata come un elemento essenziale nella vita dei campi nell'800, non c'è però un'analisi personale, ma piuttosto un'indagine antropologica sulle credenze e pratiche religiose dell'epoca. Il percorso evolve da una ricerca storica, a una critica sempre più radicale dell'istituzione ecclesiastica con *Centochiodi*, fino a culminare in una militanza a favore degli ultimi e degli emarginati ne *Il villaggio di cartone*. Si tratta di un risultato frutto di un percorso personale, che dalla critica all'istituzione passa all'azione concreta, mettendo il proprio credo a servizio degli altri. La fede si trasforma da un insieme di dogmi e precetti a un atto d'amore e di

solidarietà verso il prossimo, un impegno concreto per costruire un mondo più accogliente e con meno ingiustizie.

*O noi cambiamo il corso impresso alla Storia o sarà la storia a cambiare noi.*<sup>63</sup>

### **3.4 Sviluppo e realizzazione del film: un'analisi della scenografia, colonna sonora, produzione, ricezione e critica**

L'ausilio delle figure professionali, che diedero vita alla struttura filmica de *l'Albero degli zoccoli*, fu commistionato alla volontà di Olmi nel dirigere non solo la regia e la sceneggiatura, ma anche il montaggio e la fotografia. La macchina da presa che utilizzò il regista fu personalmente sua, per un'esigenza che esprresse più di una volta, nell'utilizzare i suoi materiali. Olmi disse che con un tale basso costo del progetto, fu evidente, dal punto di vista della proiezione, un'idea generale di povertà, a causa di un utilizzo di materiali grezzi, una macchina da presa mobile e una luce esclusivamente documentaria per gli esterni. Tutta la realizzazione fu quindi possibile tramite una partecipazione collettiva, specialmente da parte del cast attoriale, che portò personalmente materiali di scena e un vestiario improvvisato.

E' l'autenticità che ha reso possibile la realizzazione del film; se Olmi non fosse stato appartenente alla cultura degli attori, probabilmente non sarebbe uscito lo stesso risultato. Questo perché Olmi affermò che la comunicazione, fu possibile proprio per uno scambio colloquiale di persone che condividono la visione dello stesso mondo. Se il regista non fosse stato bergamasco, con una conoscenza della vita rurale, derivante dagli aneddoti della nonna, e senza sapere il dialetto bergamasco, l'intero progetto sarebbe risultato carente di autenticità.<sup>64</sup>

Quando il regista giunse a Treviglio, in cerca dei giusti volti per il film, s'imbatté nel negozio del padre fotografo di Enrico Leoni, futuro segretario di produzione della pellicola. Nel

---

<sup>63</sup>Didascalìa finale de *Il villaggio di cartone* (2011).

<sup>64</sup>Owens, C. (2001). *Ermanno Olmi*. Roma: Gremese editore. P. 93.

1978 il figlio era studente universitario e aiutò il regista in questa ricerca. I due si recarono negli oratori locali, luoghi di ritrovo per la comunità, alla ricerca di persone che incarnassero l'essenza del mondo che il regista voleva raccontare. Le persone del posto erano restie a mettersi davanti alla macchina da presa; si cercarono volti con l'ausilio di volantini e spiegando l'importanza del progetto. Dopo due settimane di intenso lavoro, riuscirono nell'impresa, trovando persone comuni: contadini, artigiani, gente semplice del luogo. Leoni divenne successivamente assistente sul set, e in assenza di un fotografo ufficiale, immortalava i momenti salienti delle riprese, scattando foto con la sua Ikon 24x36, mentre la pellicola che utilizzavano era fatta dai pezzi di scarto del film a 35mm. Leoni ricorda la figura del Giopà, un personaggio reale, il cosiddetto 'matto del paese' ; nel film visita le cascine elemosinando del cibo. Era talmente esilarante quel che diceva, che le sequenze con la sua presenza dovevano essere girate moltissime volte, perché intratteneva tutta la troupe. È interessante l'introduzione di un tale personaggio, che Olmi probabilmente decise di inserire successivamente nel copione, quando lo notò. Nel film, le bambine lo deridono ma vengono immediatamente rimproverate da una delle loro madri, dicendo di non schernirlo, questo perché le persone sono tutte uguali, e secondo il principio di mutuo soccorso esposto precedentemente, ogni individuo, trovava il suo posto nel contesto della cascina. Leoni descrive inoltre anche la scena notturna in cui il nonno Anselmo, fa crescere miracolosamente la sua piantina di pomodori grazie alla neve artificiale creata con del sale: una soluzione di un cinema 'casalingo'<sup>65</sup>, come descritto dal regista.

Olmi seppe rilevare una comunità che mantenne intatte certe tradizionalità, come il dialetto bergamasco (che costituisce una delle due versioni linguistiche del film). Si ritrovò a comunicare con persone che erano a conoscenza di quel mondo e lo vivevano in quanto contadini, artigiani, operai; la stessa circostanza accadde a Panseri (vedi paragrafo 2.4), che recitò ne *Il posto* come impiegato e lo era anche nella vita quotidiana. Ancora una volta l'impianto verista viene confermato dal prelevamento delle istanze della

---

<sup>65</sup>Sanguinetti, T. (2016). «Conversazione con Ermanno Olmi». *Cineteca di Bologna*.  
<https://www.youtube.com/watch?v=rmb7ailw1Q4>

vita vera, senza alcuna finzione scenica. *L'albero degli zoccoli*, più di ogni altra opera, fu il risultato più sublime di questa pratica.

Il regista inoltre, con una scelta poetica ben precisa, sovvertì l'ordine canonico nome-cognome, relegando i nomi di battesimo degli attori, coincidenti con quelli dei personaggi da loro interpretati, in fondo ai titoli di coda, dopo i cognomi. Questa scelta volle essere una metafora visiva della condizione sociale dei contadini, relegati ai margini della società e sottomessi a un destino di umiltà.<sup>66</sup>

Il film fu realizzato in presa diretta, e per non incappare in errori quali la presa di suoni moderni come gli aerei, il fonico trattenne le battute per poi aggiungere il labiale, in modo tale da non sprecare pellicola. La produzione invece fu presa in carico dalla Italnoleggio<sup>67</sup> e dalla Rai, allora sotto la direzione di Paolo Grassi.

La troupe de *L'albero degli zoccoli* era composta da un insieme eterogeneo di professionisti, provenienti da diverse esperienze e formazioni. Circa il 60% della troupe era costituito da allievi di Olmi, cresciuti alla sua "bottega artigianale" e profondi conoscitori delle sue tecniche cinematografiche. Tra questi figurava anche il fonico Torricelli, compagno di lavoro di Olmi fin dai tempi dell'Edison. Un altro 20% della troupe era formato da professionisti milanesi di alto livello, come Tovaglieri e la Zucchelli, che garantivano competenze specifiche e un elevato standard qualitativo. Infine il restante 20%, era composto da collaboratori locali bergamaschi, tra cui spiccava Enrico Leoni, che apportavano una conoscenza autentica del territorio e delle sue tradizioni. La realizzazione fu caratterizzata da un clima di grande autonomia creativa e fiducia reciproca. I dirigenti Rai, Giulio Mandelli e Paolo Valmarana, ammirando il metodo di lavoro di Olmi, gli concessero piena libertà decisionale. Questa fiducia incondizionata permise al regista di esprimere la propria visionarietà senza vincoli o limitazioni. Il budget di realizzazione, come espresso precedentemente, fu relativamente contenuto, circa 350

---

<sup>66</sup>Articolo di Redazione (2020). «Si dice o non si dice?». *Corriere della Sera*.

<https://dizionari.corriere.it/dizionario-si-dice/N/nome-e-cognome-cognome-e-nome.shtml>

<sup>67</sup>Italnoleggio Rai era una società di noleggio a lungo termine di auto e veicoli commerciali nata nel 1998 come joint venture tra Rai Cinema e Locauto. La società offriva una vasta gamma di veicoli a prezzi competitivi, con formule di noleggio personalizzate per soddisfare le esigenze di privati e aziende. Italnoleggio Rai era presente in tutta Italia con una rete di filiali e centri di assistenza. La società si distingueva per la sua attenzione al cliente e per l'elevato livello di servizio offerto. Tuttavia, nel 2005

milioni di lire per l'epoca. Per ottimizzare le risorse, la produzione optò per alcune scelte oculate, come la lavorazione in pellicola Agfa anziché Kodak, che non aveva concesso un prezzo agevolato. Inoltre, tutta la troupe accettò di percepire paghe settimanali ridotte, consapevole di essere parte di un progetto unico e significativo.<sup>68</sup>

Una testimonianza importante, da parte dello scenografo Enrico Tovaglieri, tratta dell'eliminazione di una scena dalla versione finale del film: i contadini che vanno a prostitute. Girata con discrezione, la scena mostrava un calzolaio che, dietro il negozio, offriva favori sessuali a pagamento. Il taglio potrebbe derivare da esigenze televisive, poiché la Rai era il committente, o dalla volontà di focalizzare l'attenzione sulla vita contadina nel suo complesso. La scena, pur breve, offre spunti di riflessione: la dura realtà dei contadini caratterizzata anche da una sessualità repressa. Questo fatto, tagliato per una questione di riproducibilità del film, denota l'intento verista di Olmi, che parte da una scrittura che non ebbe come obiettivo quello di sacralizzare ogni aspetto della vita contadina (una critica comune all'uscita del film), ma quello di riportare una storia umana, fatta senz'altro di una forma di nostalgia, da parte del regista, di quel mondo, ma anche da una riflessione storica e sociale delle grandissime difficoltà affrontate dai braccianti.

Realizzare il film con un budget limitato, non significava per Francesca Zucchelli, costumista del film, rinunciare all'autenticità. La sfida era creare abiti veri, capaci di raccontare la dura vita contadina di fine Ottocento, soddisfacendo la perfezione, a tratti delineata come molto insistente, richiesta da Ermanno Olmi. Insieme a Enrico Tovaglieri, capo reparto, Zucchelli si avventurò in un percorso ricco di creatività e ingegno. Scartando l'idea di una sartoria tradizionale, la costumista trovò in una scena, quella della fiera del paese, l'occasione perfetta per creare un mercato di stoffe d'epoca. Da queste bancarelle provenivano i tessuti con cui confezionò i costumi degli attori, ispirandosi ai semplici abiti contadini dell'epoca. L'obiettivo era chiaro: realizzare abiti che rispecchiassero la realtà della vita contadina. Per questo, Zucchelli si rivolse a una sarta locale, esperta nella confezione di abiti tradizionali, come le ampie gonne e i corsetti poveri. La collaborazione con gli attori maschili, scelti da Olmi, fu fondamentale.

---

<sup>68</sup>Rai Cinema e 01 Distribution per l'anniversario della Palma d'oro a Cannes, a cura di Lorenzo Codelli (2008). *L'albero degli zoccoli di Ermanno Olmi. 30 anni dopo*. Milano: Federico Motta Editore. P. 9

Portando abiti usati e consumati del loro quotidiano, contribuirono a delineare la durezza della vita dei campi. L'odore di questi abiti, racconta la costumista, divenne parte integrante dell'atmosfera del film. L'abito da sposa, fu realizzato con un tessuto e un davantino ricamato provenienti da un vecchio vestito della nonna di Zucchelli: un tocco personale che aggiungeva valore sentimentale al costume. L'autenticità era la parola d'ordine, i costumi dovevano apparire vissuti, segnati dal tempo e dall'usura; Zucchelli spiega come lo sporco e il logorio naturale dei tessuti conferissero una profondità e una consistenza uniche, rendendoli parte integrante della storia narrata. Il suo contributo appassionato ne valse il premio del nastro d'argento come miglior costumista.

L'altra istanza nel film, che restituisce un'idea di un'opera monumentale, è la colonna sonora extradiegetica, selezionata da Ermanno Olmi, composta da due brani di Mozart e per tutti i restanti, brani per organo composti da Johann Sebastian Bach, eseguiti all'organo da Fernando Germani<sup>69</sup>. A tal proposito il regista disse : "... già mentre scrivevo la sceneggiatura mi resi conto che la scelta delle musiche per questo film sarebbe stato un momento delicato: non avevo idee precise e anche le poche soluzioni che mi venivano in mente non mi piacevano e le scartavo quasi subito. Durante le riprese mi tornava ogni tanto il pensiero di "quale musica" ma ogni volta rinviavo ad un altro momento aspettando che quasi fosse la musica a trovare me invece del contrario. E si può dire che è avvenuto proprio così. Per avere un'idea del ritmo di montaggio di certe sequenze di solito provo ad accostare alle immagini di brani di musica qualsiasi e la cosa più o meno funziona sempre.. Questa volta, stranamente, il film rifiutava qualsiasi tipo di musica, come se le atmosfere della campagna e le vicende dei contadini appartenessero ad un mondo diverso (a una cultura diversa). Alla fine quasi per rassegnazione, provai con una Sonata per organo di Bach, e subito mi resi conto che avevo finalmente trovato la musica per il mio film [...] Qualcuno ha detto che Bach è forse un tocco eccessivamente aristocratico per un film sui contadini. Non sono d'accordo. Credo che la grandezza di Bach, come la poesia, non sia né aristocratica né popolarisca ma semplice ed essenziale come la verità. Perciò sono convinto che il mondo contadino e la musica di Bach si conoscessero e

---

<sup>69</sup>Fernando Germani fu uno dei più importanti organisti italiani del XX secolo. Dal 1932 al 1959 fu pianista titolare della Basilica di San Pietro in Vaticano. Fu inoltre un prolifico discografico, collaborò innumerevoli volte con la RAI.

andassero d'accordo ancora prima che si incontrassero nella colonna sonora dell'*Albero degli Zoccoli*."

Una sequenza memorabile, caratterizzata dal suono del grammofono diegetico, è quella ambientata nella cascina padronale: mentre i contadini aspettano di pesare il loro raccolto nel cortile, il padrone mette un pezzo al grammofono (uno strumento che designa la sua agiatezza), le finestre sono aperte e i contadini ascoltano il brano. Si tratta del brano lirico intitolato *Metà di voi qua vadano*, tratto dal *Don Giovanni* di Mozart (atto II, scena quarta). Il brano narra di quando Don Giovanni, escogita un astuto stratagemma per sfuggire ai contadini furiosi che lo braccano; divide allora il gruppo in due con un semplice comando: "Metà di voi qua vadano". In tal modo viene seminato il disordine e la sua fuga viene facilitata.

Essendo ritratta una società contadina bergamasca di fine Ottocento, una realtà caratterizzata da una forte dedizione al lavoro, ma anche da una condizione di subalternità e di scarsa tutela dei diritti. In questo senso, il film si pone in continuità con la tradizione bergamasca del lavoro, che affonda le sue radici in una storia millenaria di operosità, ingegno e sacrificio.<sup>70</sup> Anche se le condizioni di lavoro sono cambiate radicalmente nel corso del tempo, i valori del lavoro, della solidarietà e della responsabilità sociale rimangono un patrimonio prezioso per la comunità bergamasca.

L'uscita della pellicola nel 1978, ebbe un impatto significativo a Bergamo e nella sua provincia: fu vista come una celebrazione delle proprie radici e come un omaggio alla cultura contadina del territorio. Le scene girate nei luoghi reali e l'utilizzo del dialetto bergamasco contribuirono a rafforzare questo senso di identificazione. E' diventato un vero e proprio simbolo per la provincia, ancora oggi, a distanza di oltre quarant'anni, il film è considerato un capolavoro del cinema italiano.

Le critiche negative, soprattutto da parte dello scrittore Alberto Moravia e lo sceneggiatore Alessandro Camon, sottolineavano una nostalgia anacronistica da parte del regista, verso un mondo solo romanizzato, senza vedere i difetti della chiesa cattolica. Naturalmente riscosse moltissime critiche d'apprezzamento, in particolare a Cannes,

---

<sup>70</sup>Barachetti L. (2022). «#workinprogress: l' "etica del lavoro" bergamasca, il precariato e l'amore» . *L'eco di Bergamo*. [https://www.ecodibergamo.it/stories/eppen/extra/altro/workinprogress-letica-del-lavoro-bergamasca-precariato-lamore-o\\_1439744\\_11/](https://www.ecodibergamo.it/stories/eppen/extra/altro/workinprogress-letica-del-lavoro-bergamasca-precariato-lamore-o_1439744_11/)

dove ebbe ampissimo eco. Olmi ricorda in quest'occasione, i più sinceri complimenti da parte di Sergio Leone, inoltre, dal 2004 il New York Times ha votato *l'Albero degli zoccoli* come uno dei mille migliori film di tutti i tempi.

E' la forza di una comunità, unita da uno scopo preciso: realizzare un'opera secolare. Il contributo della cittadinanza della provincia, fu più fondamentale di ciò che le poche testimonianze ricordano, nei confronti di quegli attori e attrici, che in cambio di una paga esigua, dedicarono del tempo per prendere parte a un messaggio elevatissimo: la trasmissione culturale del proprio luogo.

Tra i molti riconoscimenti, nel 2003 venne conferita a Ermanno Olmi la cittadinanza onoraria di Treviglio e nel 2013 l'Università di Padova gli conferì la laurea *honoris causa* in Scienze Umane e Pedagogiche per "la sua azione di valorizzazione delle radici culturali, della memoria, delle tradizioni, della grande storia e dell'esperienza quotidiana e delle piccole cose."<sup>71</sup>

### **3.5 L'impegno ecologista dell'ultima attività documentaristica e i paesaggi lombardi de *l'Albero degli zoccoli***

La critica del regista al consumismo ha un'andatura piuttosto simile al suo percorso spirituale precedentemente analizzato: un *climax* di protesta sempre più accesa verso la chiesa in quanto istituzione. Anche l'ambientalismo è un tema a lui carissimo, un interesse ed un impegno divulgatore che crebbe negli anni e visibile nel sottotesto di moltissime sue pellicole.

Alcuni personaggi dei film tramite una riconnessione con la natura, riescono ad avere nuove illuminazioni e una sensibilità diversa del mondo che vivono. Il legame con la terra diventa per il regista qualcosa di sempre più potente col passare degli anni, questo fatto non è solo motivato dal percorso artistico ma anche personale, specialmente da quando

---

<sup>71</sup>Articolo di Redazione (2013). «Padova, laurea honoris causa a Ermanno Olmi». *Il Mattino di Padova*. <https://mattinopadova.gelocal.it/padova/cronaca/2013/06/19/news/padova-laurea-honoris-causa-a-ermanno-olmi-1.7287120>

si trasferì ad Asiago: la sua oasi verde lontanissima dai rumori milanesi.<sup>72</sup> Il tema risale senz'altro ai primi documentari Edison, nei quali nonostante operasse per conto della grande azienda, era in grado di costruire dei racconti emozionanti di persone radicate ai loro luoghi. Dunque si parte dalla montagna, per poi costruire storie nelle quali l'uomo, riconnesso ad essa, ritrova il senso della vita.

*Centochiodi* esplicita moltissimo il ricongiungimento spirituale del protagonista con la natura ritrovata, è un'espressione di *biofilia*, termine coniato dal biologo statunitense Edward O. Wilson, ovvero la tendenza innata dell'essere umano a stabilire un contatto con la natura, un'intima e ancestrale attrazione biologica. Ne *Il tempo si è fermato* pare scontato parlare di potenza della natura, in quanto essa è un personaggio facente parte della trama, una madre superiore che scandisce le vite dei due protagonisti che cercano di sopravvivere tra le bufere e il freddo. Per superare le avversità di *gaia*, la madre terra, i personaggi de *Il tempo si è fermato* e de *l'Albero degli zoccoli* venerano la madonna, figura che rappresenta la declinazione cristiana della madre creatrice. Antropologicamente potrebbe celarsi il desiderio nei vari personaggi, di ricongiungersi con l'essenza femminile del mondo, una grande madre presente in ogni religione e cultura (*pachamama, mater tellus, gaia...*).<sup>73</sup>

E' chiaro dunque il parallelismo profondo e intrinseco tra natura e religiosità che emerge dalle opere. Ne *l'Albero degli zoccoli* vige un senso di rispetto continuo per il mondo naturale: nel sacrificio dell'albero di pioppo per creare gli zoccoli, si cela tutta la gratitudine di Batisti verso la natura, vista come fonte di sostentamento. Lo stesso accade per la morte degli animali e per il miracolo della pioggia, che dopo tanta attesa, arriva come una benedizione divina, salvando il raccolto e la vita dei contadini. Queste sequenze dimostrano che la natura non è solo uno sfondo scenografico, ma un elemento attivo, un personaggio a tutti gli effetti, che interagisce con i protagonisti e influenza le loro scelte. La terra è un luogo sacro dove si manifesta il divino, e come un rifugio per

---

<sup>72</sup>Olmi E. (2014). *L'apocalisse è un lieto fine, storie della mia vita e del nostro futuro*. Milano: Rizzoli. P. 23

<sup>73</sup>Barbiero, G. (2021). *Biofilia e Gaia: all'origine dell'ecologia affettiva*. In: *Mostra Ecophilia*.

l'anima, dove ritrovare la pace e il senso della vita. Tale visione olistica determina dunque un senso di armonia e di unità tra l'uomo, il mondo naturale e il divino.

L'attaccamento del regista alla cultura contadina e agricola si estese notevolmente nel 2009: un'annata caratterizzata dalla scelta artistica del documentario, il suo genere prediletto. Il primo progetto degno di analisi è *Terra Madre*, che documentò il forum mondiale dei contadini, che si tenne a Torino nel 2006, contemporaneamente alle altre riprese dei luoghi di origine dei protagonisti del documentario sparsi per il mondo effettuate da Giacomo Gatti, Maurizio Zaccaro e Franco Piavoli. È Carlo Petrini<sup>74</sup> che invitò Ermanno Olmi a far parte dell'evento e dei presidi Slow Food con l'obiettivo di salvaguardare il pianeta; egli è considerato dal Times come uno degli eroi dei nostri tempi.<sup>75</sup> Durante la conferenza a Torino furono riuniti contadini, pastori, nomadi, pescatori e moltissime altre personalità provenienti da 150 paesi del mondo, per divulgare una sana cultura dell'alimentazione e dell'approvvigionamento del cibo. Ad effettuare le riprese al forum di Torino, vi era la troupe di Ipotesi Cinema e altri collaboratori della scuola-bottega olmiana, mentre il regista Giacomo Gatti si recò alle Isole Svalbard, per documentare l'inaugurazione della Banca mondiale dei semi. Successivamente, le riprese si spostarono nel nord dell'India con la regia di Zaccaro, per riprendere la fattoria di Vandana Shiva<sup>76</sup> nella quale sono custoditi i semi del riso tramandati di generazione in generazione. La penultima tappa del viaggio fu il Veneto, documentata da Olmi stesso, a Roncade, in provincia di Treviso, per raccontare la storia esistenziale di un uomo che riscopre il proprio rapporto con la natura. Successivamente nella Valle dell'Adige venne raccontato con il regista Piavoli, il lento e virgiliano lavoro del contadino: amante rispettoso della terra.

---

<sup>74</sup>Carlo Petrini è un gastronomo, sociologo e attivista italiano, noto soprattutto per aver fondato nel 1986 l'associazione Slow Food. Si tratta di un'organizzazione internazionale no-profit che promuove un approccio al cibo basato sulla qualità, la sostenibilità e il piacere. Si oppone al *fast food* e alla globalizzazione del gusto, sostenendo invece la biodiversità alimentare, i prodotti locali e le tradizioni gastronomiche regionali.

<sup>75</sup>Milesi, S. (2011). *Il mondo antico e nuovissimo di Ermanno Olmi*. Bergamo: Corponove. Collana Artisti Bergamaschi. P. 188.

<sup>76</sup>Vandana Shiva è una fisica quantistica, militante ambientalista, la teorica più conosciuta a livello internazionale per il suo impegno a favore della biodiversità, dell'agricoltura sostenibile e dei diritti dei contadini.

Le riprese alla conferenza di Torino documentarono gli straordinari interventi di personalità illuminate, che con il loro apporto prima individuale e poi collettivo, hanno lasciato un segno nelle generazioni future. È il caso di Sam Levin, uno studente di 15 anni della Monument Mountain Region High School nel Massachusetts. Su iniziativa del giovane, nel 2007, propose il “progetto germoglio”, ovvero la creazione di un orto biologico nella sua scuola. Fu un’azione che ebbe un eco fortissimo, venendo replicata dalla California al Senegal. Tale intervento testimoniò l’ascesa di una generazione attiva e militante, capace di captare i segnali del cambiamento climatico operando dal basso, autoproducendo il cibo per una scuola. Ciò che lega l’esperienza di Sam Levin a quella di molti altri esponenti di movimenti e realtà presenti a Torino, fu il principio della collettività: la grande partecipazione all’evento rivelò il reale cambiamento e l’attivismo ambientale. A tale proposito è suggestiva la critica di Gaetano Vallini al film: “...Alla fine non si ha l’impressione di un nostalgico ritorno al passato. Al contrario, l’idea forte è che quel passato vada intelligentemente rielaborato per diventare futuro”.<sup>77</sup>

Il primo viaggio compiuto dalla grande troupe del regista fu alle isole Svalbard, dove si trova la Banca Mondiale dei Semi, siglata dal presidente dell’Unione Europea José Manuel Barroso. Nel documentario si parla di una sorta di “Arca di Noè” delle piante: l’intento è salvaguardare la più ampia gamma possibile di colture agricole creando un “forziere” di sicurezza, in grado di garantire la sopravvivenza delle piante in caso di eventi catastrofici come conflitti, calamità naturali o drastici cambiamenti climatici. Inaugurato nel 2008, il deposito costituisce una riserva di sicurezza per sementi provenienti da ogni parte del globo. Attualmente, nel mondo esistono circa 1700 banche genetiche che preservano campioni di colture. Tuttavia, questi centri sono esposti a diverse minacce: calamità naturali, conflitti, carenza di risorse o cattiva gestione. Anche un semplice guasto a un frigorifero potrebbe compromettere irrimediabilmente un gran numero di semi. Il valore di questo centro nelle Svalbard risiede proprio nella sua funzione di copia di *backup*, conservando duplicati di quanto già presente in altre banche genetiche a

---

<sup>77</sup>Vallini, G. (2009). «La visione del mondo di Ermanno Olmi nel suo ultimo documentario. Politica e poesia per salvare la Terra». *L’osservatore romano*.

[https://www.vatican.va/news\\_services/or/or\\_quo/cultura/103q05a1.html](https://www.vatican.va/news_services/or/or_quo/cultura/103q05a1.html)

livello globale. Ad oggi, l'edificio custodisce i *backup* di 89 banche genetiche distribuite in tutti i continenti.<sup>78</sup>

Avere l'opportunità di documentare un procedimento del genere, testimonia il cambiamento dello sfruttamento delle risorse e come l'essere umano si mobilita rispetto a delle tragiche condizioni future. Quello che viene denominato nel documentario "Il giardino dell'eden congelato" (14:56) nasconde in realtà una drammatica circostanza per l'uomo: l'avvicinamento alla fine delle risorse.

Successivamente all'episodio della banca dei semi, spicca per la semplicità del messaggio, il disegno di un bambino che reca la frase: "Niente api, niente ciliegie. Niente frutta, niente uomo. Niente ciliegie, niente bambini". È un monito sull'importanza del proteggere le api e l'ambiente; la loro scomparsa comporterebbe conseguenze disastrose non solo per la produzione alimentare, ma anche per il futuro del pianeta.



Figura 28 L'importanza delle api, Terra Madre (2009)

---

<sup>78</sup>Articolo di redazione (2021). «Svalbard Global Seed Vault, la banca mondiale dei semi». *Geopop*. <https://www.geopop.it/svalbard-global-seed-vault-la-banca-mondiale-dei-semi/>

La testimonianza dell'impresa di Vandana Shiva documentata dalla regia di Maurizio Zaccaro<sup>79</sup>, si svolse a Dehradun, nella regione Uttaranchal, nel nord dell'India. Venne narrata l'esperienza del movimento *Navdanya*, ideato e promosso dall'ambientalista indiana, e dalla sua banca delle sementi, creata per salvaguardare la biodiversità agricola. È un nuovo paradigma di pensiero, una conoscenza aperta e interconnessa, un approccio alle questioni ambientali strettamente legato allo sviluppo economico e alla lotta alla povertà. Il nome del movimento significa "nove semi" e trae ispirazione dal rituale, diffuso nel sud dell'India, di piantare nove semi in un vaso il primo giorno dell'anno. Trascorsi nove giorni, le donne si ritrovarono presso il fiume, portando con sé i vasi e condividendo i risultati ottenuti; osservarono quali semi avevano prosperato maggiormente e organizzarono scambi, in modo tale che durante la semina ogni famiglia potesse utilizzare i migliori semi a disposizione, massimizzando così le riserve alimentari del villaggio. Non distante da quella zona, in una città dell'Uttar Pradesh, nell'India nord-orientale, nacque Vandana Shiva. Proviene da una famiglia progressista, coinvolta nella lotta gandhiana per l'abolizione del sistema delle caste e permeata da una cultura di impegno per i diritti civili e sociali.<sup>80</sup>

Alcuni studiosi con l'ambientalista indiana, visitarono un podere di tre ettari sorto attorno ad una antica casa di contadini, a Roncade, in provincia di Treviso. Qui visse un uomo per oltre quattro decenni, privo di telefono, elettricità, gas e automobile, ma non gli mancò nulla per vivere. Fu un abile falegname, capace di selezionare e utilizzare il legno del bosco per i propri bisogni. Non allevava animali nel cortile ma coltivava alimenti semplici da riprodurre e conservare. Bandì fertilizzanti azotati e pesticidi dal suo terreno, preservandone il patrimonio genetico per quasi cinquant'anni. Le sue modeste coltivazioni furono un emblema di saggezza e resilienza, si nutrì di mais, patate, legumi,

---

<sup>79</sup>Maurizio Zaccaro instaurò con Ermanno Olmi un rapporto d'amicizia che durò 40 anni; ha collaborato a molti film di Olmi, ricoprendo ruoli diversi come aiuto regista, sceneggiatore e montatore. Ha anche diretto alcuni documentari prodotti dal regista lombardo e la sua casa di produzione, Ipotesi cinema. Il loro sodalizio personale e artistico ha profondamente influenzato la carriera cinematografica di Zaccaro, che considera Olmi un maestro e un punto di riferimento fondamentale. Nel 2021 pubblicò il libro intitolato "La scelta. L'amicizia, il cinema, gli anni con Ermanno Olmi", in cui racconta la loro lunga e intensa collaborazione. Zaccaro ricevette numerosi premi nella sua carriera, di particolare importanza è il David di Donatello con il film *Dove comincia la notte* nel 1992, come miglior regista esordiente.

<sup>80</sup>Articolo di redazione (2018). «I nove semi. L'India di Vandana Shiva». *Maurizio Zaccaro.org*.  
<https://mauriziozaccaro.org/2018/09/27/i-nove-semi/>

cavoli: solo l'essenziale, senza alcuno spreco. Era un uomo povero ma ricco, che seppe ricavare dal poco il necessario per vivere in salute e dignità, assistette alla contaminazione della nostra terra come a un atto sacrilego, e protestò il suo piccolo mondo.

Gli studiosi nel documentario si siedono attorno a un tavolo di legno vicino al podere e discutono della vita di costui. È una conversazione tra intellettuali sapientemente impegnata, dal sapore letterario antico; si ritrovano a conversare su una scelta di vita monastica, totalmente al di fuori dei normali canoni della società delle apparenze e del condurre una vita agiata, ricca di *comfort*, consumista. Essi si domandano come si possa trasmettere un tale stile di vita all'occidente, come veicolare un messaggio di una vita pura senza sprechi alimentari. Vandana Shiva a tale quesito risponde: "Non facendolo sembrare un impoverimento, ma rendendolo l'esperienza di un nuovo illuminismo. Il nuovo Rinascimento. Vivere con meno sarà il nuovo Rinascimento" (40:00).

La voce narrante di Omero Antonutti racconta la morte dell'uomo solitario, rimasto senza provviste a causa della siccità, che colpì gravemente il suo lavoro nella dura estate del 2003. Questo racconto anomalo definisce una delle numerosissime morti causate dai cambiamenti climatici. Nonostante si tratti di un caso isolato, quello della vita da eremita dell'uomo, la siccità ha come conseguenza la morte di popoli che vivono al di fuori delle società occidentali che strumentalizzano le risorse primarie come l'acqua.

L'ultima parte del film racconta, tramite la regia di Franco Piavoli, il lento e bucolico lavoro di un contadino della Valle dell'Adige, attraverso una poetica selezione di immagini, suggestioni e suoni della natura e dell'uomo nel lento susseguirsi delle stagioni. Il padre, colmo di gioia, osserva la crescita del figlio parallelamente allo sbocciare della vita nel terreno. Ritorna nuovamente la rappresentazione del mondo infantile e delle ciliegie, nel segno della vita delle nuove generazioni che riparte dalla natura e da un nuovo e sano rapporto con essa. Il bambino gattona e con stupore e lallazioni è immerso nel Creato, come suggerisce l'interpretazione di Silvana Milesi: i suoi occhi esprimono la stessa

meraviglia del Signore, quando nella Genesi, contemplando ciò che aveva generato *vide che era cosa buona*.<sup>81</sup>

Ad accompagnare i titoli di coda vi è una canzone di Adriano Celentano scritta per il documentario intitolata *Un albero di trenta piani*. Cinquant'anni prima un'altra opera dello stesso autore, *king of rock ne Il tempo si è fermato*, coronava l'arrivo del genere musicale in Italia. In una coesa amicizia tra il regista e il cantautore, anche per questo progetto si documenta un'altra epoca: quella di una "falsa ecologia" da metropoli. Una città che non respira più si autoconvince di rinascere costruendo, per l'appunto, un albero di trenta piani, ovvero il grattacielo del Bosco Verticale di Milano.

Il documentario multi-autoriale rappresenta una profonda e articolata riflessione sull'agricoltura, totalmente coerente con la poetica e il pensiero del regista. In una conversazione con Carlo Petrini, Olmi disse: "Al Forum di Terra Madre ho riconosciuto i contadini come li ricordavo nelle nostre campagne, al tempo della mia infanzia. I volti dei contadini si somigliano in ogni angolo del mondo. Sono volti su cui si riconoscono le medesime tracce di vita, così come le fisionomie dei paesaggi con i campi arati, le colture, i pascoli. Oggi quel mondo dei contadini è assediato dalle grandi imprese il cui scopo è nel profitto. Anche il contadino vuole guadagnare, ma il suo attaccamento alla terra è anche un atto d'amore ed è in questo sentimento solidale che si genera il rispetto della Natura. Sono sicuro che questi onesti cittadini non tradiranno mai la loro Terra. E noi cittadini metropolitani, che viviamo inscatolati nelle nostre città, senza più i colori e i profumi delle stagioni forse, in un giorno molto prossimo, se ci capiterà di passare accanto a un orto dove un nonno e una piccola bimba colgono i frutti maturi, allora potremo ancora riconoscere la vera casa dell'uomo."<sup>82</sup>

Nella citazione che sintetizza efficacemente i pensieri del regista, emerge che i contadini del forum di Terra Madre, riaccessero in lui ricordi d'infanzia, legati a un mondo rurale che sembrava scomparso. In quei volti segnati dal lavoro e dalla fatica, egli riconobbe un'umanità autentica e una profonda connessione con la terra; un legame che trascende

---

<sup>81</sup>Milesi, S. (2011). *Il mondo antico e nuovissimo di Ermanno Olmi*. Bergamo: Corponove. Collana Artisti Bergamaschi. P. 192.

<sup>82</sup>Articolo di redazione (s.d). «Terra madre». *Ipotesi Cinema. Documentari*.  
[https://ipotesicinema.com/wpfilm\\_movie/terra-madre/](https://ipotesicinema.com/wpfilm_movie/terra-madre/)

le differenze culturali e geografiche, unendo i contadini di tutto il mondo in un'unica grande comunità. L'agricoltore non è solo un lavoratore della terra, ma un custode della natura e delle tradizioni, dunque denuncia il suo nemico: le grandi industrie agricole. La loro avanzata minaccia un equilibrio delicato; il profitto non può essere l'unico obiettivo del settore primario.

*Terra Madre* si inserisce in un solco tematico già tracciato da Olmi in opere precedenti e si sviluppa attraverso un'analisi antropologica e sociale delle comunità rurali di tutto il mondo. Il documentario rappresenta un affresco corale, un mosaico di storie e volti che raccontano l'importanza del legame tra uomo e terra, la centralità del cibo come elemento identitario e culturale, la resistenza delle comunità locali di fronte alla globalizzazione e all'omologazione. Il film mette in luce la saggezza e la resilienza dei contadini, custodi di tradizioni millenarie e di un sapere antico che rischia di essere dimenticato. Il legame con *l'Albero degli zoccoli* è palese nella rappresentazione della vita contadina come un ciclo naturale, entrambi celebrano la dignità del lavoro manuale, la semplicità della vita e il profondo rispetto della natura. In *Terra Madre*, tuttavia, il regista aprì lo sguardo, abbracciando una dimensione globale e mostrando come la questione agricola sia strettamente connessa a problematiche di carattere economico, sociale e ambientale. Non creò più storie individuali ma diede voce a un intero mondo, a una cultura millenaria che rischia di essere soffocata dalla modernità. Olmi si fece portavoce di un messaggio universale, sottolineando l'importanza di preservare la biodiversità, l'agricoltura sostenibile e riscoprire il valore del cibo come elemento di connessione tra le persone e con la terra. È un'opera oltre la semplice documentazione, essa è un manifesto politico e culturale, un invito a riflettere sul nostro rapporto tra cibo e terra.

*Rupi del vino* fu il documentario del 2009 che si attenne maggiormente ai temi olmiani, poiché se in *Terra Madre* il focus è sui prodotti della terra, quest'ultimo restringe il campo sul mestiere dell'agricoltore. Si parla dei terrazzamenti di vigneti della Valtellina: vallata alpina situata in provincia di Sondrio che si estende per circa 200 km dal Lago di Como fino al Passo dell'Aprica, ed è incastonata tra le Alpi Retiche, le Alpi Orobie e il confine svizzero.

L'ispirazione per la pellicola scaturì dalla mente dell'economista Marco Vitale, con l'obiettivo di celebrare e far conoscere, attraverso il linguaggio cinematografico, la

straordinaria eredità storica, culturale ed enologica di una regione, in concomitanza con la proposta di includere i terrazzamenti valtelinesi nel patrimonio UNESCO. Nella suddetta zona, la viticoltura è ancora un'arte manuale, praticata su un mosaico di antichi terrazzamenti, frutto di un lavoro titanico di trasporto di terra a spalla o a dorso di mulo dalle profondità della valle. Le riprese del film, iniziate a gennaio 2008, si protrassero per oltre un anno e mezzo, utilizzando pellicola cinematografica 16mm, per catturare l'essenza delle stagioni e il ritmo della natura.



Figura 29 I terrazzamenti valtelinesi; inquadratura di *Rupi del vino* (2009)

Il film è dedicato a Mario Soldati (1906 - 1999) : le parole tratte dal suo libro *L'avventura in Valtellina*<sup>83</sup> (1986), narrano di un'agricoltura che sfida le leggi della natura, di uomini e donne che con fatica e dedizione scolpiscono la montagna per creare giardini pensili dove la vite può prosperare. È un'ode poetica alla viticoltura eroica, un tipo di coltivazione che si svolge in condizioni particolarmente impegnative come pendenze e altitudini elevate e terreni difficili da lavorare. Questo sforzo produce un vino d'alta qualità a causa dei terreni unici, dell'esposizione al sole e alle particolari condizioni climatiche.<sup>84</sup> Nella

---

<sup>83</sup> *L'avventura in Valtellina* è un romanzo di viaggio nel quale Soldati intreccia la passione per l'enogastronomia con la scoperta di questa terra, ricca di storie e tradizioni. Attraverso i suoi occhi, lo scrittore offre un vivido ritratto della regione alpina.

<sup>84</sup> Persiani V. (2018). «Nei Muretti a secco della Valtellina i segreti dei grandi vini». *Il Giornale*.  
<https://www.ilgiornale.it/news/milano/nei-muretti-secco-valtellina-i-segreti-dei-grandi-vini-1613190.html>

narrazione del film, non solo il vino è espressione del territorio, lo sono anche le persone. Viene esaltato nuovamente l'umile e onesto abitato della valle, esattamente come accadeva per i documentari Edison sulle dighe alpine. A tale proposito viene riportata una citazione del giornalista Indro Montanelli che enuncia: “ L'onestà è quella che impedisce ai benestanti di diventare ricchi e ai poveri, di diventare miserabili.” (4:56).

Tra le numerose citazioni e grandi personalità storiche delle quali si avvale il documentario, per nobilitare l'arte della viticoltura, vi è Pietro Ligari: pittore, architetto e agronomo classicista proveniente da Sondrio. Nei suoi *Ragionamenti d'agricoltura* (1752) espone tecniche agricole antiche e segreti tramandati di generazione in generazione. Le sue parole ricordano che la viticoltura non è solo un'attività economica, ma un patrimonio culturale da preservare e valorizzare.

Queste due voci, Soldati e Ligari, consentono a Olmi e allo spettatore, di entrare nel mondo segreto della valle e dei suoi riti: non solo il vino ma anche il formaggio locale Bitto, il grano saraceno, i borghi pittoreschi e le cantine vinicole scavate in grotte naturali della montagna.<sup>85</sup>

Lo *Sposalizio* di Franz Liszt, brano romantico e solenne, eleva le inquadrature del lavoro agricolo, conferendo loro un senso di sacralità e rivelando nuovamente l'abilità nell'utilizzare una colonna sonora di musica classica come un potente strumento narrativo. Il lavoro nei vigneti, è un atto quasi religioso e la monumentalità sonora fa riflettere sulla dignità e l'altezza dell'agricoltore, esattamente come accadeva con il barocco di Bach per le famiglie de *l'Albero degli zoccoli*.

*Rupi del vino* è un viaggio intimo, un ulteriore ritorno alle origini contadine del regista, scandito dal ritmo delle stagioni e dalle voci narranti che lo guidano. Il vino si rivela nutrimento e simbolo sacro, eco di riti antichi e custode di tradizioni millenarie. Come il pane e il vino, corpo e sangue di Cristo, si trasforma nell'Eucaristia. Con una narrazione delicata, eleva la tecnica cinematografica celebrando la bellezza dell'uomo che plasma la natura.

---

<sup>85</sup>Cantoni A. (2014). «L'avventura in Valtellina di Mario Soldati: un libro soprattutto per giovani». *IntornoTirano.it*. <https://intornotirano.it/articoli/cultura-e-spettacolo/lavventura-in-valtellina-di-mario-soldati-un-libro-soprattutto-per-i-giovani>

Il profondo legame al mondo contadino di Olmi, fu espresso tramite la sua filmografia, con un sentimento importante verso la terra e le sue genti. Partendo da *l'Albero degli zoccoli*, la sua visione si è evoluta in un'appassionata difesa della biodiversità, le tradizioni locali e l'agricoltura sostenibile, culminando nei suoi ultimi documentari. Attraverso il cinema e l'impegno sociale, si è schierato contro la standardizzazione e il consumismo sfrenato, promuovendo un ritorno ai valori essenziali della terra e della comunità.

Sia in *Rupi del Vino* che in *Terra Madre*, il regista fissa la memoria di luoghi specifici, per trasmettere un messaggio universale sulla necessità di radicarsi nel proprio passato per affrontare il futuro. Questa sacralità del luogo, è un elemento ricorrente nella sua opera e trova la sua massima espressione ne *l'Albero degli zoccoli*. Nel film la campagna bergamasca si eleva a paesaggio dell'anima, un luogo in cui la memoria collettiva e l'identità di un popolo si intrecciano indissolubilmente. I luoghi sono testimoni silenziosi di un mondo contadino che il regista vuole preservare dall'oblio.

Per la ricerca di un'ambientazione impeccabile, per *l'Albero degli zoccoli*, Olmi si spinse più in là rispetto ai luoghi di narrazione della vicenda. Scelse Pavia per l'ambientazione milanese e ricorse ad alcuni espedienti, ad esempio la sequenza dell'arrivo di Stefano e Maddalena non fu girata nel capoluogo lombardo ma a Treviglio, che fu 'milanesizzata' con varie insegne dei negozi.

Le riprese si sono svolte principalmente tra febbraio e maggio del 1977 tra la bassa pianura bergamasca orientale, nei comuni di Martinengo, Palosco, Civate al Piano, Mornico al Serio e Cortenuova. Il cuore pulsante è la cascina Roggia Sale a Palosco, scelta per caso dal regista che si imbatté casualmente sulla vista di questo antico cascinale, oggi ristrutturato per una serie di appartamenti.<sup>86</sup>

Per quel che riguarda la parte milanese, nonostante la storia si svolga lungo il Naviglio Martesana, alcune scene sono state girate sul Naviglio Grande. E' riconoscibile Palazzo Cittadini Stampa a Castelletto di Abbiategrasso (che simula la Darsena di Milano), Villa Gaia a Robecco sul Naviglio, il ponte settecentesco di Castelletto di Cuggiono e la chiesa

---

<sup>86</sup>Intervista a Ermanno Olmi, (s.d). *L'albero degli zoccoli*. <https://www.youtube.com/watch?v=WMog-cTCeqQ>

parrocchiale di Bernate Ticino. In una piccola porzione di un'inquadratura si intravede il Duomo, in via Palazzo Reale a Milano. Principalmente le sequenze milanesi, sono state girate a Pavia, come la scena del tram in Piazza Botta (davanti a Palazzo Botta Adorno) è stata ripresa da Piazza Garavaglia, mentre altre vie tra palazzo Langosco Orlandi e il monastero di San Felice sono state utilizzate per rappresentare la Milano di fine secolo.

Molti di questi luoghi hanno subito una naturale alterazione rispetto agli anni '70; varie cascine, come la Roggia Sale, furono rese abitazioni moderne, mentre le strutture che conservano una forma originaria e intatta sono le chiese. Come è già stata analizzata, la cascina è il fulcro narrativo del film, il microcosmo in cui si intrecciano le storie e le relazioni dei personaggi. La scelta della *location* non è casuale: la cascina, con la sua architettura tradizionale e la sua posizione isolata, incarna l'essenza stessa della ruralità lombarda, un mondo in cui l'uomo e la natura sono strettamente interconnessi. L'autore della pellicola, attraverso una regia attenta ai dettagli e una fotografia che esalta la luce naturale e i colori della terra, riesce a rendere la cascina un personaggio a sé stante, un luogo vivo e pulsante in cui si svolgono le attività quotidiane. È il simbolo di una comunità coesa, legata da vincoli di solidarietà e condivisione, ma anche di un mondo chiuso e rigido, in cui le tradizioni e le gerarchie sociali sono profondamente radicate. È un modello di organizzazione sociale e produttiva che ha subito profonde trasformazioni nel corso del tempo. Oggi, molte cascine sono state abbandonate o riconvertite ad altre funzioni, come agriturismi o residenze private. Questo cambiamento riflette l'evoluzione dell'agricoltura, sempre più meccanizzata e intensiva, e la perdita di centralità della cascina come luogo di vita e di lavoro.

Il paesaggio della pianura bergamasca descritto da Paola Sereno nel saggio Touring Club dal titolo *Campagna e Industria: i segni del lavoro*, offre un suggestivo contrappunto per comprendere la realtà agricola della società de *l'Albero degli zoccoli*. Si sottolinea l'importanza della fitta rete di canali artificiali che caratterizzavano il terreno lombardo nella pre-industrializzazione, essenziali per l'irrigazione e il trasporto delle merci. Nel film, la suddetta realtà è evidente nella sequenza dei giovani sposi diretti a Milano in battello lungo il Naviglio, simbolo di un sistema di comunicazione e trasporto che collegava la campagna alla città. Il confronto tra la descrizione di Sereno e la realtà rappresentata nel film mette in luce un aspetto fondamentale: la modernizzazione dell'agricoltura

lombarda, con l'introduzione di nuove tecnologie e l'abbandono delle pratiche tradizionali, che ha portato a una profonda trasformazione del paesaggio e della società rurale. Le cascine, un tempo centri vitali della comunità, sono state in molti casi abbandonate o trasformate in depositi e stalle, mentre i campi irrigati per tracimazione e le casere aziendali sono diventati sempre più rari.<sup>87</sup> La sequenza del viaggio in battello dei giovani sposi rappresenta quindi un momento di passaggio tra due mondi: quello della società contadina e quello della modernità, che avanza inesorabilmente con promesse di progresso e benessere.

Qui di seguito verranno riportate una serie di inquadrature, confrontate con le fotografie dei luoghi attuali, che ho scattato personalmente tra i comuni di Martinengo, Cividate al Piano, Cortenuova e Mornico al Serio. Ho selezionato i seguenti luoghi della pianura bergamasca, poiché i luoghi milanesi e le riprese di Pavia furono già ampiamente fotografate e messe a confronto con le inquadrature del film.

Attraverso un confronto fotografico inedito viene esplorato il dialogo tra passato e presente, tra memoria e realtà, creando un ponte visivo tra la bassa bergamasca degli anni del set de *l'Albero degli zoccoli*, ricercando un'ambientazione fine ottocentesca, e lo stato attuale. In tale modo si documenta tramite il mezzo fotografico, l'evoluzione del territorio, mettendo in luce i cambiamenti sociali precedentemente descritti. In secondo luogo, questo confronto vuole essere un omaggio alla potenza evocativa del cinema di Olmi. Le sue inquadrature, cariche di realismo, hanno immortalato un mondo allora in decadenza, oggi scomparso. Le immagini invitano a riflettere sulla trasformazione della società contadina nella bassa bergamasca, sui segni lasciati dal tempo e sulla persistenza della memoria nel paesaggio.

---

<sup>87</sup>Sereno P. (1981). *Capire l'Italia, campagna e industria i segni del lavoro, l'irrigazione nella bassa Lombardia, stalle e casere della 'Bassa'*. Milano: Touring Club Italiano. P. 60-68.



*Figura 30 La sagrestia della chiesa di S. Alessandro Martire a Cortenuova, qui si svolse il colloquio tra don Carlo e i coniugi Batisti sulla scolarizzazione del figlio Minek*



*Figura 31 Altare della chiesa di S. Nicolò, sequenza del matrimonio*



*Figura 32 Facciata della chiesa di S. Nicolò a Civitate al Piano, presso la quale avviene il matrimonio di Stefano e Maddalena.*



*Figura 33 Via Felice Cavallotti a Treviglio, sequenza dell'arrivo a Milano*



*Figura 34 I due sposi si recano al convento di Milano; la sequenza fu girata al Convento dell'Incoronata di Martinengo*



*Figura 35 Chiostro del Convento dell'Incoronata di Martinengo*

Le prime inquadrature selezionate (fig. 30-35), rappresentano l'evoluzione dei luoghi scelti dal regista, per ambientare le sequenze girate all'interno e all'esterno di edifici liturgici. La chiesa di Sant'Alessandro Martire a Cortenuova, venne utilizzata per l'ambientazione interna, sia per il colloquio della prima sequenza del film tra il parroco e la famiglia Batisti, sia per il matrimonio.

Quando i due sposi partono dalla chiesa per dirigersi a Milano, viene mostrato un edificio diverso, ovvero la facciata della chiesa di San Nicolò a Cividate al piano: un abitato adiacente a Cortenuova. Tra il 1965 e il 1977, la chiesa di Sant'Alessandro Martire fu sottoposta a un'opera di restauro che ne modificò l'aspetto. Le opere, che riguardarono sia l'esterno che l'interno dell'edificio, culminarono con il rifacimento del campanile. Fu in questo contesto di rinnovamento che il regista decise di girare alcune scene, approfittando dei lavori di restauro.<sup>88</sup> Probabilmente la facciata neoclassica della parrocchia era in via di ristrutturazione e si scelse per le scene esterne quella barocca, risalente al 1728, della chiesa di San Nicolò a Cividate.

La sacrestia (fig. 30) è un ambiente caratterizzato da una pianta rettangolare e da una volta a botte, risalente alla fine del Settecento. L'arredamento, sobrio ed elegante, è dominato da un armadio in noce e da due antiche cassapanche, sulle quali sono esposti i ritratti dei parroci. Questo spazio, ricco di storia e di suggestioni, connette l'ambiente domestico dei coniugi contadini, in riunione col parroco, alla sacralità della chiesa e alla potenza espressiva della musica d'organo precedente e successiva alla sequenza.

Il percorso filmico proseguì in via Felice Cavallotti (fig. 33), scelta come unica *location* trevigliese per rappresentare un tratto dei navigli milanesi. Questa sequenza, che segue immediatamente la celebrazione nuziale, sottolinea la transizione dalla dimensione rurale alla vita cittadina, con gli sposi che si ritrovano a navigare lungo le acque del canale milanese, fedelmente ricostruito a Treviglio. La scelta di ambientare il naviglio milanese in un paese della bassa bergamasca dimostra l'abilità di Olmi nell'aver saputo creare un set cinematografico credibile e funzionale alla narrazione. Questa sequenza, posta dopo il matrimonio, marca un punto di svolta nella storia, sottolineando il passaggio dalla

---

<sup>88</sup>Vitali, V. (s.d). «La chiesa parrocchiale di Sant'Alessandro. Le vicende storiche. Sito web turistico del comune di Cortenuova.» <https://turismocortenuova.wixsite.com/home/sant-alessandro>

dimensione privata e religiosa della cerimonia alla vita quotidiana della coppia. Il naviglio milanese, riprodotto a Treviglio, assume un valore simbolico all'interno della narrazione: la via d'acqua, che collega due mondi diversi, rappresenta metaforicamente il percorso di vita degli sposi, ora pronti ad affrontare nuove sfide in un contesto urbano e dinamico.

Il Convento dell'Incoronata di Martinengo (fig. 34-35), eccellente esempio di architettura rinascimentale voluto dal condottiero Bartolomeo Colleoni, funge da sfondo a una delle sequenze più importanti. Con un'avvincente intuizione, si scelse questo luogo ricco di storia per ambientare l'orfanotrofio milanese, offrendo allo spettatore un'atmosfera suggestiva. Gli sposi Maddalena e Stefano vengono accolti con calore dalla suora superiora. La cena, consumata nella storica sala capitolare, segna l'inizio di un nuovo percorso; il giorno seguente un atto di fede e di speranza li lega indissolubilmente a un bambino orfano, affidato alle loro cure. Costruito nel XV secolo, il convento è stato testimone di secoli di storia, subendo le vicende politiche del territorio e ospitando diverse comunità religiose. Acquistato dalla Congregazione della Sacra Famiglia nel XIX secolo, oggi è parte di un complesso storico che porta avanti l'opera di Santa Paola Costanza Cerioli, fondatrice di un istituto per orfani a Seriate (centro della periferia di Bergamo). Questa interessante analogia tra la realtà storica e la finzione cinematografica sottolinea l'importanza del convento come luogo di accoglienza e di formazione. L'interno del chiostro, con i suoi affreschi e il pregevole tramezzo di Pietro Baschenis, è stato interamente utilizzato per le riprese, offrendo allo spettatore un'immersione totale nell'atmosfera del film.<sup>89</sup>

---

<sup>89</sup>Articolo di redazione, (s.d). Infopoint Pro Loco Martinengo (a cura di). «Convento dell'Incoronata. Punti di interesse.» *Martinengo.org*. <https://martinengo.org/punti-di-interesse/convento-dell-incoronata/>



*Figura 31 La chiesa di S. Rocco nei pressi di Martinengo, presso la quale la vedova Runk si reca a pregare per la guarigione della vacca*

La chiesa (fig. 31), dalla pianta rettangolare e dalla copertura lignea a capanna, incarna la semplicità tipica delle costruzioni rurali. L'interno, con i suoi pavimenti in cotto e l'altare in pietra, riflette questa essenzialità. Proprio per questa sua natura schietta e per la vicinanza ai campi, è stata scelta come *location* per la sequenza nella quale la vedova Runk invoca la guarigione della sua mucca. Queste piccole chiese, spesso dedicate a santi della tradizione popolare, sorgevano ai margini dei campi e rappresentavano per i contadini un vicino luogo di devozione. In tal caso, la chiesa è dedicata a San Rocco, una scelta precisa da parte del regista, essendo un martire protettore di malati infettivi, invalidi e prigionieri. La venerazione del santo a Bergamo e nella sua provincia è il frutto di un lungo processo storico e culturale: durante la peste del 1630 in Lombardia divenne un punto di riferimento, inoltre è una figura particolarmente legata alla cultura contadina e alla cura degli animali; nell'iconografia artistica è spesso accompagnato da un cane che reca un pezzo di pane in bocca.<sup>90</sup>

---

<sup>90</sup>Articolo di redazione, (2024). «San Rocco, il pellegrino che non aveva paura degli appestati.» *Famiglia Cristiana*. <https://www.famigliacristiana.it/articolo/san-rocco-il-pellegrino-che-non-aveva-paura-degli-appestati.aspx>



*Figura 32 Uno dei vicoli del borgo di Martinengo, presso cui il nonno Anselmo con la nipotina Bettina, si reca per la vendita dei pomodori*



*Figura 33 Inquadratura di uno scorcio di Martinengo*

Il borgo di Martinengo, con le sue radici medievali, toccò il suo splendore nel 1400 d.C. quando il condottiero Bartolomeo Colleoni lo rese uno dei più importanti centri della bassa bergamasca, facendo costruire due monasteri. Gli edifici storici e le piazze vive offrirono un quadro perfetto per la ricerca filmica di un'atmosfera autentica di fine Ottocento. I portici sono il cuore pulsante del paese, costruiti nel XV secolo per favorire il commercio, erano molto più di semplici passaggi coperti: erano il prolungamento delle botteghe. Le tracce delle bancarelle, ancora visibili sul pavimento, testimoniano un passato ricco di scambi. Qui venne ambientata una sequenza emblematica: il nonno Anselmo che vende i suoi pomodori, rievocando l'antica funzione della piazza come luogo di incontro e commercio. La scelta del borgo non fu casuale: il castello, la torre, i monasteri affrescati, i palazzi signorili e le case contadine raccontavano una storia millenaria, fatta di lavoro, fede e tradizioni.<sup>91</sup>

---

<sup>91</sup>Rubrica culturale, (s.d.). «Portici di via Tadino.» *L'Eco di Bergamo*.  
[https://www.ecodibergamo.it/eventi/eppen/luogo/portici-di-via-tadino\\_3785\\_75/](https://www.ecodibergamo.it/eventi/eppen/luogo/portici-di-via-tadino_3785_75/)



*Figura 34 La residenza padronale: Cascina Castello presso Mornico al Serio*



*Figura 35 Cascina Castello di Mornico al Serio*

La cascina di Mornico al Serio, immortalata nel film, come la residenza del potente padrone Mesagiù, ha subito nel tempo trasformazioni profonde, segnando un distacco radicale dall'atmosfera rurale e autentica catturata sullo schermo. Nelle riprese del film, l'ingresso alla cascina era caratterizzato da un ampio spazio aperto, un'aia che si estendeva verso i campi: uno spazio che ben rappresentava la centralità della cascina nella vita agricola del paese. Oggi, al suo posto, sorgono le scuole elementari, e un nuovo accesso stradale ha tagliato a metà l'aia, ridimensionandola drasticamente. Enrico Tovaglieri, lo scenografo del film, nel libro *L'albero degli zoccoli, 30 anni dopo*, racconta con nostalgia le modifiche apportate alla cascina Roggia Sale, nel film abitata dalle famiglie contadine: "Sono tornato recentemente a Palosco: la cascina è diventata un edificio all'americana, m'è venuto da piangere!".<sup>92</sup> Le parole di Tovaglieri narrano delle numerose modifiche alle cascine lombarde sollevando interrogativi importanti sul rapporto tra passato e presente, tra conservazione e sviluppo.

Nonostante le riprese siano state girate nei mesi più freddi dell'anno, caratterizzati da scarsa luminosità, le immagini attuali, realizzate in estate, offrono ambienti generalmente più luminosi rispetto a quelli rappresentati nel film. Questo contrasto è in parte attribuibile alla pellicola Agfa a 35mm utilizzata, che conferisce alle immagini un'atmosfera più intima e contemplativa. Inoltre, la scelta di sfruttare al massimo la luce naturale, anche all'interno di luoghi come la chiesa, ha contribuito a creare un'ambientazione più cupa e suggestiva, tipica del neorealismo italiano. Tale documentazione visiva, lontana dagli standard estetici dell'epoca, risulta oggi ancora più preziosa, offrendo uno sguardo autentico e diretto sulla realtà della trama. La scelta di privilegiare la luce naturale e di utilizzare una pellicola che accentuava le ombre ha reso le immagini del film più vicine a una sorta di "documentazione visiva", piuttosto che a una rappresentazione idealizzata della realtà.

---

<sup>92</sup>Rai Cinema e 01 Distribution per l'anniversario della Palma d'oro a Cannes, a cura di Lorenzo Codelli (2008). *L'albero degli zoccoli di Ermanno Olmi. 30 anni dopo*. Milano: Federico Motta Editore. P. 27

Una produzione:

R A I RADIODIFFUSIONE ITALIANA e ITAL NOLEGGIO CINEMATOGRAFICO

Realizzazione:

G.P.C. GRUPPO PRODUZIONE CINEMA - MILANO

Scenografia:

ENRICO TOVAGLIERI

Costumi:

FRANCESCA ZUCHELLI

Suono:

AMEDEO CASATI

Musiche di:

J.S. BACH eseguite all'organo da FERNANDO GERMANI

Delegato Rai alla produzione:

GIULIO MANDELLI

Direttore di produzione:

ATTILIO TORRICELLI

Organizzatore generale:

ALESSANDRO CALOSCI

Durata:

179 minuti

Formato video:

1,33:1

Audio:

Bergamasco - Dolby Digital 2.0

Italiano - Dolby Digital 2.0

## CONCLUSIONI

La scelta del soggetto di tesi è dipeso dall'obiettivo di studiare un autore che ha contribuito a trasmettere una cultura lombarda. Quest'ultima, nel mio studio ha riguardato la città e la provincia, il cemento e i grandi prati: due sfaccettature che necessitano di una comprensione profonda, come quella di Ermanno Olmi, un uomo che ha esaltato ed approfondito entrambe le dimensioni, sostanzialmente perché facevano parte della sua vita e dei suoi ricordi.

L'opera di un artista riflette sempre la sua visione del mondo, con Olmi questa istanza è amplificata, perché ho potuto notare, con lo studio di questi film, quanto il suo sia un cinema completamente personale e intimo. La sua fu una scelta radicale, che spesso lo allontanò dalla mondanità di un cinema dell'apparenza. L'ostinata ricerca di un realismo sentimentale ha portato con sé le sue conseguenze, che, da quel che ho potuto osservare, non interessavano più di tanto al regista, rispetto al creare dell'arte emancipata.

Durante la produzione di questo elaborato, ho acquisito ancora più consapevolezza di quanto Olmi e *l'Albero degli zoccoli* siano stati, e sono ancora, un fatto di natura popolare. Ai dubbi e alle domande di partenza, ho recepito un *feedback* più 'appagante' nelle risposte ferree ma vere di Olmi durante le sue interviste, e nel riparlare con concittadini e persone del territorio, della sua figura, rispetto allo studio sui libri o nel leggere critiche di grandi intellettuali che probabilmente non hanno percepito il regista in quanto individuo, e i suoi racconti in quanto storie di vita. Il suo è un cinema che non si chiarifica nel mero intrattenimento cinematografico, ma come nella vita quotidiana, i passi sono lenti ed ogni sguardo è più profondo.

Il verismo di Ermanno Olmi, mi ha insegnato maggiormente quanto l'arte cinematografica possa essere un mezzo di trasmissione della cultura, e di quanto possa unire le persone, in questo caso raffigurando una comunità di cittadini che si è rispecchiata nelle sue storie umili, di persone umili.

*La creazione del mondo è una giornata qualsiasi*

Ermanno Olmi

## BIBLIOGRAFIA

### Libri e saggi:

Barbiero, Giovanni, (2021). *Biofilia e Gaia: all'origine dell'ecologia affettiva*. In: *Mostra Ecophilia*. P. 34-35.

Bernadetta Scala Carmela e Antonio Rossini, (2013). *New Trends in Italian Cinema: "New Neorealism", il "Neo-Neorealismo" di Ermanno Olmi*, 12 Back Chapman Street, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Pub. P. 1-8.  
<https://www.cambridgescholars.com/resources/pdfs/978-1-4438-4591-5-sample.pdf> ,  
(ultima consultazione: 20/6/2024).

Brook, Clodagh, (2013). *Beyond dialogue: Speech-silence, the monologue, and power in the films of Ermanno Olmi*. Dublino: The Italianist. P. 268-280.  
[https://www.researchgate.net/publication/233712269\\_Beyond\\_dialogue\\_Speech-silence\\_the\\_monologue\\_and\\_power\\_in\\_the\\_films\\_of\\_Ermanno\\_Olmi](https://www.researchgate.net/publication/233712269_Beyond_dialogue_Speech-silence_the_monologue_and_power_in_the_films_of_Ermanno_Olmi), (ultima consultazione: 20/8/2024).

Codelli, Lorenzo, (2008). *L'albero degli zoccoli di Ermanno Olmi, 30 anni dopo*. Rai Cinema e 01 Distribution per l'anniversario della Palma d'oro a Cannes. Milano: Federico Motta Editore. P. 9-106.

Colosio, Laura, (2013). *"Contadini e complici": un dialogo con Ermanno Olmi*. Firenze: University press. P. 1-9. <https://www.biodistrettovallecamonica.it/wp-content/uploads/2015/06/%C3%94%C3%87%C2%A3Contadini-e-complici%C3%94%C3%87%C3%98.pdf> , (ultima consultazione: 14/6/2024).

Milesi, Silvana, (2011). *Il mondo antico e nuovissimo di Ermanno Olmi*. Bergamo: Corponove, Artisti Bergamaschi. P. 30-200.

Olmi, Ermanno, (2014). *L'apocalisse è un lieto fine, storie della mia vita e del nostro futuro*. Milano: Rizzoli. P. 9-250.

Olmi, Ermanno, (2013). *Lettera a una chiesa che ha dimenticato Gesù*. Milano: Piemme Editore. P. 2.

Owens, Charlie, (2021). *Ermanno Olmi*. Roma: Gremese editore. P. 5-104.

P.P. Pasolini, in Laura Betti, Michele Gulinucci (a cura di), in Pier Paolo Pasolini (1991). *Le regole di un'illusione. I film. Il cinema*. Roma: Associazione "Fondo Pier Paolo Pasolini". P. 195.

Pettigrew, Ian, (2020). *The cinema of Ermanno Olmi*. Vignate (Milano): McFarland Publishing. P. 83-148.

Sabbatucci, Giovanni. Vidotto, Vittorio (2018). *Storia contemporanea L'Ottocento*. Milano: Laterza. P. 1-53.

Sereno, Paola, (1981). *Capire l'Italia, campagna e industria i segni del lavoro, l'irrigazione nella bassa Lombardia, stalle e casere della 'Bassa'*. Milano: Touring Club Italiano. P. 60-68.

### Articoli tratti dal web:

Archivio fotografico Edison, (s.d.). «Palazzo Edison». *Edison.it*

<https://www.edison.it/it/visita-il-nostro-headquarter>, (ultima consultazione: 10/5/2024).

Archivio fotografico Luce, (s.d.). *Fondo Dial / Goffredo Lombardo, Ermanno Olmi, Carlo Mazarella ed altre personalità intervengono ad un ricevimento della Titanus. Archivio Luce.*

<https://patrimonio.archivioluca.com/luce-web/detail/IL0020029077/9/goffredo-lombardo-ermanno-olmi-carlo-mazzarella-ed-altre-personalita-intervengono-ad-ricevimento-della-titanus-1.html?indexPhoto=6>, (ultima consultazione: 4/3/2024).

Articolo di redazione, (s.d). Infopoint Pro Loco Martinengo (a cura di). «Convento dell’Incoronata. Punti di interesse.» *Martinengo.org*. <https://martinengo.org/punti-di-interesse/convento-dell-incoronata/>, (ultima consultazione: 24/8/2024).

Articolo di redazione, (2018). « I nove semi. L’India di Vandana Shiva». *Maurizio Zaccaro.org*. <https://mauriziozaccaro.org/2018/09/27/i-nove-semi/> , (ultima consultazione: 13/8/2024).

Articolo di Redazione, (2013). «Padova, laurea honoris causa a Ermanno Olmi». *Il Mattino di Padova*. <https://mattinopadova.gelocal.it/padova/cronaca/2013/06/19/news/padova-laurea-honoris-causa-a-ermanno-olmi-1.7287120>, (ultima consultazione: 28/8/2024).

Articolo di redazione, (2024). «San Rocco, il pellegrino che non aveva paura degli appestati.» *Famiglia Cristiana*. <https://www.famigliacristiana.it/articolo/san-rocco-il-pellegrino-che-non-aveva-paura-degli-appestati.aspx> , (ultima consultazione: 13/8/2024).

Articolo di Redazione, (2020). «Si dice o non si dice? ». *Corriere della Sera*.  
<https://dizionari.corriere.it/dizionario-si-dice/N/nome-e-cognome-cognome-e-nome.shtml> , (ultima consultazione: 4/3/2024).

Articolo di redazione, (2021). « Svalbard Global Seed Vault, la banca mondiale dei semi». *Geopop*. <https://www.geopop.it/svalbard-global-seed-vault-la-banca-mondiale-dei-semi/> , (ultima consultazione: 13/8/2024).

Articolo di redazione, (s.d). «Terra madre». *Ipotesi Cinema. Documentari*.  
[https://ipotesicinema.com/wpfilm\\_movie/terra-madre/](https://ipotesicinema.com/wpfilm_movie/terra-madre/) , (ultima consultazione: 13/8/2024).

Barachetti, Luca, (2022). «#workinprogress: l’ “etica del lavoro” bergamasca, il precariato e l’amore» . *L’eco di Bergamo*.  
[https://www.ecodibergamo.it/stories/eppen/extra/altro/workinprogress-letica-del-lavoro-bergamasca-precariato-lamore-o\\_1439744\\_11/](https://www.ecodibergamo.it/stories/eppen/extra/altro/workinprogress-letica-del-lavoro-bergamasca-precariato-lamore-o_1439744_11/) , (ultima consultazione: 21/8/2024).

Brunelli, Roberto, (2014). «Olmi: un rivoluzionario con il cuore da bambino». *la Repubblica*.  
[https://www.repubblica.it/cultura/2014/01/15/news/olmi\\_un\\_rivoluzionario\\_con\\_il\\_cuore\\_da\\_bambino-75972865/](https://www.repubblica.it/cultura/2014/01/15/news/olmi_un_rivoluzionario_con_il_cuore_da_bambino-75972865/) , (ultima consultazione: 12/4/2024).

Cantoni, Alessandro, (2014). «L’avventura in Valtellina di Mario Soldati: un libro soprattutto per giovani». *IntornoTirano.it*. <https://intornotirano.it/articoli/cultura-e-spettacolo/lavventura-in-valtellina-di-mario-soldati-un-libro-soprattutto-per-i-giovani> , (ultima consultazione: 13/8/2024).

Cerri, Silvia (compilazione), (2014). *Anonimo, Suna, Verbania (VB), Italia, 1960 1970, Milano (MI)*. Lombardia Beni Culturali. Centro per la cultura d'impresa fondo Edison. <https://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/schede/IMM-3h080-0002712/> , (ultima consultazione: 12/6/2024).

Departement of Photographs (2004). «Walker Evans (1903 – 1975)». *Heilbrunn timeline of art history. Essays. The Metropolitan Museum of Art*. [https://www.metmuseum.org/toah/hd/evan/ho\\_1987.1100.482.htm](https://www.metmuseum.org/toah/hd/evan/ho_1987.1100.482.htm) , (ultima consultazione: 14/6/2024).

Descrizione dell'opera, (2024). *Jean-François Millet. L'Angélu*. Musée Orsay. <https://www.musee-orsay.fr/it/opere/langelus-345> , (ultima consultazione: 12/6/2024).

Persiani, Viviana, (2018). «Nei Muretti a secco della Valtellina i segreti dei grandi vini». *Il Giornale*. <https://www.ilgiornale.it/news/milano/nei-muretti-secco-valtellina-i-segreti-dei-grandi-vini-1613190.html>, (ultima consultazione: 13/8/2024).

Redazione Storica (2021). « Dust Bowl, La natura in rivolta negli Stati Uniti ». *National Geographic*. [https://www.storicang.it/a/dust-bowl-natura-in-rivolta-negli-stati-uniti\\_15280](https://www.storicang.it/a/dust-bowl-natura-in-rivolta-negli-stati-uniti_15280), (ultima consultazione: 12/6/2024).

Reggiani, Flores (archivista), (s.d.). «Pia Casa degli esposti e delle partorienti in Santa Caterina alla Ruota (1780 - 1866).» *Lombardia Beni Culturali*. <https://www.lombardiabeniculturali.it/archivi/soggetti-produttori/ente/MIDB001711/>, (ultima consultazione: 12/6/2024).

Rubrica culturale, (s.d.). «Parco Ermanno Olmi in Malpensata.» *L'Eco di Bergamo*.  
[https://www.ecodibergamo.it/eventi/eppen/luogo/parco-della-malpensata\\_4234\\_75/](https://www.ecodibergamo.it/eventi/eppen/luogo/parco-della-malpensata_4234_75/),  
(ultima consultazione: 3/3/2024).

Rubrica culturale, (s.d.). «Portici di via Tadino.» *L'Eco di Bergamo*.  
[https://www.ecodibergamo.it/eventi/eppen/luogo/portici-di-via-tadino\\_3785\\_75/](https://www.ecodibergamo.it/eventi/eppen/luogo/portici-di-via-tadino_3785_75/),  
(ultima consultazione: 26/8/2024).

Savini, Marco, (1991). «La tradizione interrotta. Segni magici e segnioni in Lomellina. La ricerca Folklorica.» *Jstor*. <https://www.jstor.org/stable/1479645> . (ultima consultazione: 8/6/2024).

Scheda del film, (s.d.). «Albero degli Zoccoli». Film e Documentari. *Cinecittà*.  
<https://film.cinecitta.com/IT/it-it/news/68/1310/albero-degli-zoccoli.aspx>, (ultima consultazione: 12/6/2024).

The collection / Photographs, (s.d.). *Alabama Tenant Farmer Wife. The Metropolitan Museum of Art*. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/284685>, (ultima consultazione: 14/6/2024).

Tunez, Sonia (compilazione), (2010). *Treccani Ernesto Milano - Cavalcavia Adriano Bacula (Ponte della Ghisolfa), Milano, Italia, 1950-1960ca. Lombardia Beni Culturali*.  
<https://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/schede/IMM-MC040-0000317/> .  
(ultima consultazione: 12/6/2024).

Tunez, Sonia (compilazione), (2010). *Treccani Ernesto Milano - Giardini pubblici di Porta Venezia – Zoo, Milano (MI), Italia, 1950-1960 ca. Lombardia Beni Culturali*.

[https://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/schede/IMM-MC040-0000115/?view=soggetti&offset=5579&hid=35&sort=sort\\_int](https://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/schede/IMM-MC040-0000115/?view=soggetti&offset=5579&hid=35&sort=sort_int), (ultima consultazione: 6/6/2024) .

Vallini, Gaetano, (2009). «La visione del mondo di Ermanno Olmi nel suo ultimo documentario. Politica e poesia per salvare la Terra». *L'osservatore romano*.  
[https://www.vatican.va/news\\_services/or/or\\_quo/cultura/103q05a1.html](https://www.vatican.va/news_services/or/or_quo/cultura/103q05a1.html), (ultima consultazione: 13/8/2024).

Vitali, V. (s.d). «La chiesa parrocchiale di Sant’Alessandro. Le vicende storiche. Sito web turistico del comune di Cortenuova.»  
<https://turismocortenuova.wixsite.com/home/sant-alessandro>, (ultima consultazione: 13/8/2024).

Zaccuri, Alessandro, (2018). «L'albero degli zoccoli. Quelle piccole cose che spiegano le grandi questioni». *Avvenire.it* <https://www.avvenire.it/rubriche/pagine/quelle-piccole-cose-che-spiegano-le-grandi-questioni>, (ultima consultazione: 10/6/2024).

### **Materiali audiovisivi:**

Fabbrucci R. (2020). « La prima intervista a Sandro Panseri (dal 1961), protagonista de "Il Posto" » . *Il diario. Al tempo del Coronavirus*.  
[https://www.youtube.com/watch?v=phiBjSf\\_tXQ&t=235s](https://www.youtube.com/watch?v=phiBjSf_tXQ&t=235s), (ultima consultazione: 8/4/2024).

Intervista a Ermanno Olmi, (2002) . «Ermanno Olmi on Il Posto (1961)» .  
<https://www.youtube.com/watch?v=M8XXYjExYBg&t=813s>, (ultima consultazione: 8/4/2024)

Intervista a Ermanno Olmi, (s.d). *L'albero degli zoccoli*.

<https://www.youtube.com/watch?v=WMog-cTCeqQ>, (ultima consultazione: 5/8/2024).

Intervento di Ermanno Olmi (2007). Presentazione del libro *Io e Cristo* di don Luigi Verzè.

<https://www.youtube.com/watch?v=w9NF1QtklQ0&t=81s>, (ultima consultazione: 10/8/2024).

Pasolini, Pier Paolo, (1971). Intervista di Enzo Biagi. *Terza B: Facciamo l'appello. Rai*

*Uno*. <https://www.youtube.com/watch?v=nKXBTGn8eJQ>, (ultima consultazione: 12/6/2024).

Sanguinetti, Tatti, (2016). «Conversazione con Ermanno Olmi» . *Cineteca di Bologna*.

<https://www.youtube.com/watch?v=rmb7ailw1Q4>, (ultima consultazione: 18/8/2024).

Trascrizione video Edison (2016). *Ermanno Olmi: L'onda | Edison*.

<https://www.youtube.com/watch?v=3KtlRjcm1cE&t=365s>, (ultima consultazione: 3/4/2024).

Video lezione de *L'albero degli zoccoli*, (2018). *Italian cultural heritage Lecture*.

<https://www.youtube.com/watch?v=qYmBKgirFc8>, (ultima consultazione: 12/6/2024).

**Filmografia:**

- ALBERTO CALDANA, *I ragazzi che si amano*, Italia, 1963
- BERNARDO BERTOLUCCI, *Novecento*, Italia, 1976
- ERMANNNO OLMI, *Camminacammina*, Italia, 1983
- ERMANNNO OLMI, *Centochiodi*, Italia, 2007
- ERMANNNO OLMI, *Dialogo di un venditore di almanacchi e di un passeggiere*, Milano, Italia, 1954
- ERMANNNO OLMI, *Durante l'estate*, Italia, 1971
- ERMANNNO OLMI, *E venne un uomo*, Italia, 1965
- ERMANNNO OLMI, *Grigio*, Milano, Italia, 1957
- ERMANNNO OLMI, *I fidanzati*, Milano, Italia, 1963
- ERMANNNO OLMI, *Il mestiere delle armi*, Italia, 2001
- ERMANNNO OLMI, *Il posto*, Milano, Italia, 1961
- ERMANNNO OLMI, *Il segreto del bosco vecchio*, Italia, 1993
- ERMANNNO OLMI, *Il tempo si è fermato*, Milano, Italia, 1959
- ERMANNNO OLMI, *Il villaggio di cartone*, Italia, 2011
- ERMANNNO OLMI, *La circostanza*, Italia, 1973
- ERMANNNO OLMI, *La creazione e il diluvio*, Italia, 1994
- ERMANNNO OLMI, *La leggenda del santo bevitore*, Italia, 1988
- ERMANNNO OLMI, *La mia valle*, Milano, Italia, 1955
- ERMANNNO OLMI, *L'onda*, Milano, Italia, 1955
- ERMANNNO OLMI, *Lunga vita alla signora!*, Italia, 1987
- ERMANNNO OLMI, *Manon finestra 2*, Milano, Italia, 1956

ERMANNIO OLMI, *Piccoli calabresi sul Lago Maggiore...nuovi ospiti della colonia di Suna*, Milano, Italia, 1953

ERMANNIO OLMI, *Rupi del vino*, Italia, 2009

ERMANNIO OLMI, *Sabbioni - una diga a quota 2500*, Milano, Italia, 1953

ERMANNIO OLMI, *Terra Madre*, Italia, 2009

ERMANNIO OLMI co-regia con ABBAS KIAROSTAMI e KEN LOACH, *Tickets*, Italia, 2005

ERMANNIO OLMI, *Torneranno i prati*, Italia, 2014

ERMANNIO OLMI, *Un certo giorno*, Italia, 1969

ERMANNIO OLMI, *Venezia città moderna*, Milano, Italia, 1958

FEDERICO FELLINI, *La dolce vita*, Roma, Italia, 1960

LINA WERTMULLER, *I basilischi*, Italia, 1963

LUCHINO VISCONTI, *Rocco e i suoi fratelli*, Italia, 1960

MAURIZIO ZACCARO, *Come voglio che sia il mio futuro*, Italia, 2011

P.P. PASOLINI, *Accattone*, Italia, 1961

P.P. PASOLINI, *Mamma Roma*, Italia, 1962

P.P. PASOLINI, *Teorema*, Italia, 1968

ROBERTO ROSSELLINI, *Roma città aperta*, Roma, Italia, 1945

UGO GREGORETTI, *I nuovi angeli*, Italia, 1962

UGO GREGORETTI, P.P. PASOLINI, ROBERTO ROSSELLINI, JEAN-LUC GODARD, *Ro.Go.Pa.G.*, Italia, 1963

## RINGRAZIAMENTI

Nel mio percorso universitario che giunge al termine, vorrei dedicare un primo ringraziamento a questa città che di giorno in giorno mi ha fatto scoprire parti di me e mi ha fatto innamorare ad ogni singolo ponte.

Ringrazio la mia relatrice Novielli e il correlatore de Angelis per la loro grande disponibilità e l'esperienza in questa bella università, tramite la quale ho appreso delle conoscenze, non limitate solo al campo artistico, che mi hanno ispirato molto e mi hanno fatto sviluppare una maggiore consapevolezza del complesso periodo storico in cui viviamo.

Il mio percorso non avrebbe preso vita senza il sostegno economico e morale dei miei carissimi genitori, in questi anni avete sempre speso una bella parola per me, per i miei progetti e le mie idee, grazie.

Dedico questo lavoro anche agli altri componenti della mia famiglia, la scrittura della tesi è dipesa anche dai miei ricordi d'infanzia nel guardare assieme *l'Albero degli zoccoli*. Grazie agli zii e i cugini, il nonno e le nonne, un bene speciale a cui mi ha fatto ripensare Olmi, le nipotine Alma e Miria e i miei fratelli Benedetta, Emanuela e Elia: da quando mi sono trasferita da sola ho realizzato la fortuna che ho avuto ad essere cresciuta con voi.

Grazie alle amiche del cuore vicine a me da sempre, Melania, Francesca e Alice, ai migliori amici Gianmarco, Gabriele e Simone, abbiamo condiviso avventure straordinarie.

Un ringraziamento speciale lo devo alle persone che ho conosciuto qui a Venezia, in particolare Rachele e Matilde, le mie inseparabili amiche; non avevo programmato di incontrare delle persone meravigliose come voi, grazie per essermi state sempre accanto, vi voglio bene.

Grazie Tommaso per essere la persona che sei, per l'amore che mi hai dato, e per condividere sempre assieme questa grande passione per il cinema.

