di Ermanno Olmi

l'albero degli zoccoli

30 anni dopo

Federico Motta Editore

di Ermanno Olmi

l'albero degli zoccoli

30 anni dopo

Che cos'è *L'albero degli zoccoli*? Io credo che sia
una pagina tenera e forte, dolente e però anche
consolante di storia patria.
E quella storia, come pochissime altre volte al cinema,
ha l'inconfondibile accento della verità.
Questo significa che non appartiene alle maniere
dei libri di lettura o dei testi di storia.
[…] E infatti il film dice, e però non attraverso quei
contadini, servendosi di quei contadini come strumento,
e invece per loro conto e a loro nome, che la qualità
della vita non è in esclusivo automatico rapporto
con la disponibilità di beni materiali.

Paolo Valmarana

Rai Cinema e 01 Distribution per l'anniversario della Palma d'oro a Cannes

l'albero degli zoccoli

di Ermanno Olmi

30 anni dopo

a cura di
Lorenzo Codelli

Federico Motta Editore

In copertina
Bozzetto per il film realizzato da Ermanno Olmi

Per la realizzazione del volume si ringraziano

Alessandro Calosci; Michel Ciment; Alberto Del Fabro,
La Cinémathèque Française, Parigi; Gilles Jacob,
Festival de Cannes; Enrico Leoni; Mario Leoni; Maddalena Longo;
Fiorella Lugli; Carlo Montanaro; Loredana Olmi;
Martina Palaskov Begov; Robert Régis, Bibliothèque du Film, Parigi;
Paolo e Vittorio Taviani; Paul Louis Thirard;
Enrico Tovaglieri; Freddie Wong; Francesca Zucchelli.

A cura dell'Area Comunicazione, Relazioni Esterne
ed Eventi di Rai Cinema

Fotografie di Enrico Leoni

Coordinamento editoriale: Giuseppe Scandiani
Redazione: Luca Albani
Impaginazione: Irma Robbiati
Fotolito: Valter Montani

© 2008 Rai Cinema, Roma
© 2008 24 ORE Motta Cultura srl, Milano
Proprietà artistica e letteraria riservata per tutti i Paesi
Ogni riproduzione, anche parziale, è vietata

Deroga a quanto sopra potrà essere fatta secondo le seguenti modalità di legge:
Fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, comma 3, 4, 5 e 6 della legge 22 aprile 1941 n. 633. Le riproduzioni per uso differente da quello personale potranno avvenire solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata dall'editore.

Prima edizione italiana:
maggio 2008

Edizione fuori commercio

DVD realizzato da Rai Cinema
per gentile concessione dell'Istituto Luce
Si ringrazia la Cineteca Nazionale - Centro Sperimentale di Cinematografia che ha curato il restauro del film

LUCE

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

Post-produzione e realizzazione a cura di
Digital Studio & DVD srl

Dati tecnici:

Durata
179 minuti

Formato video
1,33:1

Audio
Bergamasco - Dolby Digital 2.0
Italiano - Dolby Digital 2.0

Sottotitoli
Italiano

Contenuti Extra
La premiazione a Cannes (29 maggio 1978)

Intervista a Michel Ciment (giurato al Festival), maggio 1978

"L'albero degli zoccoli" 30 anni dopo. Intervista a Ermanno Olmi

Il copione di edizione originale

DVD fuori commercio

Sommario

9 Introduzione
Lorenzo Codelli

ricordi del set

14 Settanta chilometri di pellicola
Alessandro Calosci

17 Il sale e la neve
Enrico Leoni

18 Come una littorina con i suoi vagoni
Fiorella Lugli

24 Una cascina vuota e abbandonata
Enrico Tovaglieri

28 Meglio se è sporco!
Francesca Zucchelli

riflessioni
saggi e recensioni

32 Intervista a Gilles Jacob

38 La coscienza contadina
Paolo Valmarana

42 Ora basta, disse il cavallo
Alberto Moravia

48 Il punto debole del film di Olmi
Ferdinando Camon

52 Postilla: trent'anni dopo
Ferdinando Camon

54 L'"albero delle provocazioni"
Marco Nozza

60 Ermanno Olmi reagisce alle accuse
Giovan Battista Cavallaro

66 Mio caro Ermanno
Mario Soldati

72 L'albero degli zoccoli
Mike Leigh

80 La critica

106 **l'albero degli zoccoli**
il soggetto di Ermanno Olmi

118 Titoli di testa e di coda

Introduzione

All'anteprima a Bergamo de *L'albero degli zoccoli*, gli abitanti dei paesi ove il film era stato girato avevano applaudito affermando che il film "faceva sentire la loro voce nel mondo", infrangendo così il loro silenzio e la loro riservatezza tradizionali. Lo ricorda Enrico Leoni, allora studente universitario, che Ermanno Olmi aveva ingaggiato a Treviglio come aiutante per le ricerche del cast, e che in seguito nominò sul campo fotografo di scena.
Oltre un migliaio di scatti, a colori e in bianco e nero, realizzati da Leoni con una Nikon e utilizzando i pezzi scartati dalla pellicola Agfa a 35mm con cui veniva girato il film. Una documentazione visiva straordinaria, assai diversa dalle eleganti immagini professionali che i maestri dell'obiettivo hanno immortalato sui set. Seguiamo, quasi senza mediazioni estetiche, passo dopo passo, la piccola troupe, dalla meticolosa preparazione delle riprese fino alla completa immersione-immedesimazione negli usi e costumi quotidiani del contado fine Ottocento. Tenendo la macchina da presa in mano o in spalla, riscrivendo con l'altra mano battute e scene, riadattando con la terza oggetti di scena e vasti décor, dirigendo sorridente movimenti collettivi, intonazione dialettale e sguardi dei non-attori d'ogni età, Ermanno Olmi appare continuamente il fulcro dell'azione.
Procedeva "come una littorina", ricorda Fiorella Lugli, la sua segretaria di edizione. Alla quale dobbiamo un'altra straordinaria documentazione, perfettamente conservata per tre decenni: le 792 pagine del copione di lavorazione, un mosaico ipertestuale illustrato da polaroid e ritagli dei tessuti impiegati per i costumi, riprodotto in parte nel dvd allegato al volume.
Ad Alessandro Calosci, organizzatore generale del film, e tra i più antichi *allievi dichiarati* del regista – che oramai, per fortuna, sono legioni –, siamo debitori del piano di lavorazione originale, riprodotto qui a pagina 102; un tableau indispensabile per definire date, location e percorsi lavorativi di quell'inverno 1976-1977. Calosci ricorda che, per realizzare il film, era stato fondato a Milano il G.P.C. (Gruppo Produzione Cinematografica), una società presieduta da Olmi e composta dallo stesso Calosci, dallo scenografo Enrico Tovaglieri, dalla costumista Francesca Zucchelli e da altri cinque membri della troupe. Tovaglieri, esperto di vita rurale, ricorda come lavorò alle ricerche e alle modifiche delle ambientazioni senza neanche il tempo per preparare alcun bozzetto, risolvendo cioè d'intuito, e di corsa, un'infinità di problemi concreti. Analogamente, Francesca Zucchelli ricorda come usò antichi scialli, abiti e corsetti di famiglia, in un clima di collaborazione fraterna sul set tra "attori" e "tecnici".
Paolo Valmarana, colto saggista cinematografico, capo-

Liv Ullmann, membro della giuria, e Ermanno Olmi alla cerimonia di consegna della Palma d'oro del 31° Festival Internazionale del Film di Cannes, 29 maggio 1978

struttura di Rai Uno, sottolineava in un articolo uscito il giorno dopo la proiezione a Cannes, le ambizioni dell'azienda, confortate dal trionfo ottenuto con *Padre padrone* di Paolo e Vittorio Taviani al Festival 1977: restituire "tempi migliori" al cinema italiano "in piena crisi"[1]. Ripensando alle linee produttive della Rai in una successiva occasione, Valmarana ribadiva che "il doppio premio a Cannes ha funzionato un po' da crinale, da spartiacque, e ha indotto a pensare che vi fosse un prima e un dopo"[2].

Del fortissimo impatto avuto da *L'albero degli zoccoli* a Cannes testimoniano i vivaci ricordi di Gilles Jacob, all'epoca esordiente delegato generale del Festival. Nonché le dichiarazioni rilasciate a caldo, alla tv francese, dall'influente intellettuale Michel Ciment, membro della giuria ufficiale presieduta dal regista americano Alan J. Pakula: "Un film d'una perfezione totale! La Palma d'oro a *L'albero degli zoccoli* è stato l'unico premio che abbiamo assegnato all'unanimità!"[3].

Il mese dopo, rendendo visita, assieme all'amico Paul Louis Thirard, a Ermanno Olmi nella sua dimora di Asiago, ascoltai il regista rievocare, attorno a una tavola imbandita, l'esperienza sulla Croisette: "Mi ha molto sorpreso l'accoglienza di Cannes. Soprattutto per l'emozione suscitata dal film, un'emozione incredibile, dato che *L'albero degli zoccoli* non contiene scene strappalacrime. Ripensandoci, è dovuta forse al fatto che ciascuno di noi conserva, nel profondo di sé, un briciolo di quel mondo, o che sentiamo comunque di appartenere alla terra, malgrado la presunzione di aver conquistato chissà quale tecnologia straordinaria. Ci rendiamo conto, insomma, che dobbiamo fare i conti con la terra, che la terra non ammette ambiguità né tradimenti"[4].

E quando gli esprimemmo ammirazione e stupore per le sue assai rare capacità di "autore tuttofare", Ermanno ci rispose: "Mi porrei piuttosto il problema contrario: come farei se avessi un operatore, un montatore, uno sceneggiatore? Ho iniziato come documentarista, con la cinepresa in mano, girando da solo, tentando di riprendere, di montare e poi di costruire un discorso. La mia formazione autodidatta mi ha spinto a svolgere tutti questi ruoli, per necessità"[5]. Nell'intervista fatta per il dvd di questo volume, Olmi rivendica nuovamente la sua costante passione per la *bottega artigianale*: "Non è come il cinema industriale, che è una sorta di catena ove si svolgono delle tappe precise […] Quello è un prodotto di confezione. Il prodotto artigianale, invece, è l'occasione per *far vivere* una creatura, un po' come una madre e un padre"[6].

Le sue scelte, ideali e produttive, non furono però unanimemente percepite. Lo si nota dalle polemiche, più par-

titiche e pretestuose che estetiche o filosofiche, che il grande successo internazionale de *L'albero degli zoccoli* contribuì a scatenare in patria. Esemplare l'analisi "contro" di Alberto Moravia, il quale riusciva sì a penetrare la "mente" del cavallo del film, ma non quella degli avi zappatori. Esemplare, per tutt'altro verso, l'interrogazione limpida di Mike Leigh, filmmaker britannico dalla metodologia creativa non troppo dissimile da quella olmiana. Letterati di generazioni e estrazioni diverse, quali Mario Soldati e Ferdinando Camon, si ritrovarono su sponde opposte. Il primo, scoprendo nelle finezze stilistiche, e nelle epifanie, di Olmi il proprio *Piccolo mondo antico* ormai abbandonato; e il secondo, bombardando il regista con le accuse di "santificare" le miserie ottocentesche, di fare propaganda "cattolico-populista". Olmi replicò beninteso a tutti gli attacchi, non solamente a parole, sui giornali. Soprattutto pianificando, con rigore francescano, ulteriori progetti personalissimi, e sposandoli a una propria anti-scuola cinematografica, germinata e scolpita, lassù sull'altipiano, su misura per il mondo migliore a cui aspira.

Nel giugno 1978 Olmi mi donò due suoi bozzetti di scena qui riprodotti alle pagine 12 e 30 – forse gli unici sopravvissuti –, e il soggetto originale del film, risalente agli albori della sua carriera[7]. Mi ha regalato inoltre una calorosa amicizia, nata in occasione d'un precedente incontro milanese[8] e proseguita *camminacammina* attraverso Bassano del Grappa (Ipotesi Cinema), Firenze (Maggio Musicale), Grado, Roma, Asiago, Venezia (Leone d'oro), Trieste, Cannes, Percoto (Premio Nonino), Milano…

Lorenzo Codelli

[1] Paolo Valmarana, *La coscienza contadina*, in "Il Popolo", 18 maggio 1978.
[2] Paolo Valmarana, *I film in televisione*, in *Rai, la televisione che cambia*, Sei, Torino 1984.
[3] Michel Ciment, FR3, 31 maggio 1978, cfr. http://www.ina.fr/cannes/fresque_cannes/Fr/Html/PrincipaleAccueil.php?Hauteur=826. Su questo sito dell'Institut National de l'Audiovisuel si possono trovare ulteriori documenti visivi sul Festival del 1978 e su Ermanno Olmi a Cannes.
[4] Lorenzo Codelli e Paul Louis Thirard, *Entretien avec Ermanno Olmi* [Asiago, 17 giugno 1978], in "Positif", Parigi, settembre 1978.
[5] *Ibidem*.
[6] Ermanno Olmi, Percoto, 26 gennaio 2008.
[7] Al film sono state dedicate due monografie: *L'albero degli zoccoli. Le cento più belle immagini dal film di Ermanno Olmi*, a cura di Alberto Fumagalli, Edizioni Bolis, Bergamo, 1979; Ermanno Olmi, *L'albero degli zoccoli*, a cura di Giacomo Gambetti, Edizioni Eri, Torino, 1980. Una copia della sceneggiatura dattiloscritta di 142 pagine, depositata al Ministero del turismo e spettacolo in data 19 febbraio 1977, viene conservata presso la biblioteca Luigi Chiarini del Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma.
[8] Lorenzo Codelli, *Entretien avec Ermanno Olmi* [Milano, 16 giugno 1975], in "Positif", Parigi, settembre 1976.

ricordi del set

Settanta chilometri di pellicola

Ermanno Olmi è il mio grande maestro. Avevo fatto, nel 1966 circa, una comparsata in un suo programma televisivo sui giovani. Così l'ho conosciuto e ho cominciato a frequentare la sua società, la Sol Produzioni, ove lavorava anche Gaspare Palumbo, il suo socio, che curava la parte organizzativa. Ho cominciato facendo per loro dei lavori di fattorinaggio. Poi ho iniziato a seguire la preparazione del film *Un certo giorno*. Per otto anni ho seguito Olmi, facendogli da assistente. Dopo altre esperienze, mi ha richiamato per fare *L'albero degli zoccoli*. Per realizzare il film è stata fondata una cooperativa denominata G.P.C., Gruppo Produzione Cinematografica, presieduta da Olmi, alla quale partecipavano lo scenografo Enrico Tovaglieri, la costumista Francesca Zucchelli, io stesso e altri cinque membri della troupe. Questa cooperativa ha realizzato il film per conto della Rai. Essendo un grandissimo poeta e artigiano del cinema, Olmi ha scritto il film, curava la fotografia, la regia, il montaggio, cioè le parti essenziali. La nostra cooperativa, dopo *L'albero degli zoccoli*, aveva in progetto di produrre *Il momento due* di Giorgio Pressburger, però non ci siamo riusciti per diversi motivi. Abbiamo cominciato a girare nel febbraio 1977 e abbiamo finito ai primi di maggio, ma le ricerche del cast e dei luoghi erano iniziati almeno tre o quattro mesi prima. Il piano di lavorazione serviva a dare delle indicazioni, perché poi Olmi inventava delle situazioni man mano. Essendo un film in costume, si doveva però seguire una certa logica produttiva. Ad esempio, per la festa del paese, si dovevano vestire una sessantina di persone in costume, preparare scenograficamente gli ambienti. Dopo lunghe ricerche, in parecchi paesi tra Brescia e Bergamo, per trovare gli attori, siamo riusciti a mettere assieme il cast. Olmi non si preoccupava granché se erano bravi o meno, lui sa far recitare anche i sassi! Con Olmi, ogni imprevisto diventa uno stimolo per trovare delle soluzioni. Su *Il mestiere delle armi* così come su *Cantando dietro i paraventi* ci sono stati imprevisti molto maggiori che non per *L'albero degli zoccoli*. Ricordo con grande piacere tutta quella lavorazione. Una volta abbiamo girato per ventiquattro ore di fila, era la scena dei racconti dei contadini dentro la stalla. Una scena difficilissima per l'intensità da mantenere costantemente. Olmi è sempre un grande trascinatore. Il 60% della troupe, compreso me e il fonico Torricelli, che aveva iniziato all'Edison con lui, erano allievi della sua bottega artigianale, conoscevano a fondo le tecniche di Olmi. Il 20% della troupe era composto da eccellenti professionisti milanesi come Tovaglieri e la Zucchelli. E il restante 20% era fatto di collaboratori scelti nel bergamasco, come Enrico Leoni e altri. Giulio Mandelli e Paolo Valmarana, dirigenti Rai, ci hanno lasciato totalmente liberi, erano molto sereni e ammiravano il metodo

del maestro. Sviluppavamo e stampavamo la pellicola alla P.T.C., in via della Moscova a Milano. Abbiamo girato circa 70.000 metri di negativo. Avevo chiesto inizialmente alla Kodak se ci faceva un prezzo particolare, ma loro non hanno acconsentito; così abbiamo girato il film in Agfa, che costava di meno. Il film mi pare fosse costato circa 350 milioni, assai poco per l'epoca. Ci demmo delle paghe settimanali alquanto ridotte, proprio per riuscire a realizzare il film. Grazie alla Palma d'oro a Cannes e al successo del film, venni chiamato dal grande produttore Franco Cristaldi che mi affidò l'organizzazione dell'opera prima di Maurizio Nichetti, *Ratataplàn*. In seguito ho lavorato con Nanni Moretti, Marco Tullio Giordana e tanti altri cineasti. Sono rimasto comunque in contatto con Olmi, e sua figlia ha anche lavorato assieme a me. Dopo venticinque anni, sono tornato a lavorare con Olmi per *Il mestiere delle armi*.

Alessandro Calosci
Organizzatore generale

Il sale e la neve

All'epoca ero studente universitario. Ermanno Olmi è entrato un giorno a Treviglio nel negozio di mio padre, fotografo, perché cercava qualcuno che lo aiutasse a trovare gli attori nei paesi qui attorno. Aveva delle idee ben precise sulle fisionomie dei personaggi. Siamo andati soprattutto negli oratori. Nelle nostre zone ben poca gente voleva mettersi in mostra o farsi riprendere. Così, per un paio di settimane, ho messo in giro volantini e ho organizzato incontri, dicendo che Olmi voleva girare qui un film sulle nostre origini, sulla nostra storia. Non ero molto ottimista inizialmente, però si è presentata parecchia gente, anche se non una massa. A ognuno di loro Olmi faceva delle foto, due o tre domande, prendeva l'indirizzo. Via via è riuscito a trovare tutti gli attori di cui aveva bisogno per il cast. Poi mi ha chiesto di assisterlo sul set. Dato che non c'era un fotografo di scena ufficiale, mi davano un rullino da mettere nella macchina fotografica e, quando potevo, scattavo delle foto. Spesso ero lontano dal set, perché dovevo andare a prendere qua e là i vari attori, e magari mi toccava aspettarli che mungessero le mucche, che finissero di fare il bucato, o di tagliare l'erba per il fieno. Per le foto ho usato una Ikon 24x36, con obiettivi molto buoni. La pellicola che usavo era fatta dai pezzi di scarto del film a 35mm. Tra i vari incontri, ricordo che il personaggio del poverello che andava a pregare per un tozzo di pane o un po' di polenta nelle cascine, era così anche nella realtà, non faceva finta! Era una persona esilarante, che storpiava tutte le parole. Olmi un giorno dovette interrompere una scena con lui, perché il fonico scoppiava letteralmente dal ridere. Sul set, di solito, oltre a Olmi, c'erano solo due altri tecnici, perché lui non voleva che la troupe sconvolgesse la vita dei personaggi. Ricordo che facemmo le quattro di notte per la scena con il nonno che faceva crescere la sua piantina di pomodori prima del tempo grazie alla neve. Usammo del sale per fare la neve. E per quella che scendeva dal cielo, mettemmo assieme sul momento del polistirolo che passava oltre una rete. La scena in barca sul naviglio la girammo vicino ad Abbiategrasso, quelle ambientate a Milano le girammo per lo più a Pavia. La cascina principale del film, a Palosco, è stata completamente abbattuta e ricostruita con tutto un altro stile. Intorno c'è ancora molta campagna, e i contadini ci sono ancora, anche se in numero molto minore.

Enrico Leoni
Segretario di produzione

Come un littorina con i suoi vagoni

Il mio è il classico copione dell'edizione, scritto "a posteriori", giorno per giorno, a riprese avvenute, e indica ogni scena così come è stata girata, con le azioni e le battute effettive. Scrivevo a mano sul set o a macchina la sera, in albergo. Sempre suddividendo in scena e colonna, lo trovo un metodo più comodo. Se davanti al numero della scena metto una R, vuol dire che quella scena è stata rigirata. Soltanto pochissime scene sono rimaste quelle del copione originale, girate così come scritto, con le stesse azioni e le stesse battute. Olmi infatti procede a istinto, sul filo dell'emozione poetica, e il copione da lui stesso scritto gli serve a volte solo come traccia. Anche

per questo i protagonisti dell'*Albero* – tutti contadini bergamaschi – non avevano ricevuto alcun copione. Ermanno li aveva scelti perché aderenti come carattere al personaggio che dovevano interpretare, e dovevano solo essere se stessi e non cercare di recitare. Così, una volta spiegato brevemente il significato della scena che si stava per girare, dava loro una o due battute per volta, sempre parlando in bergamasco, che è il dialetto del film. Scrivere in bergamasco per me è stato all'inizio durissimo, è un'altra lingua.

Quando sono stata chiamata a fare la segretaria di edizione e ho letto il copione, ho subito avvertito Alessandro Calosci, l'organizzatore generale, che per la scena dell'uccisione del maiale non sarei stata presente, e infatti dopo aver dato il numero di ciak alle macchine da presa mi sono fatta portare a 30 chilometri dal set. Ermanno non ha eccepito, e gliene sono ancora grata. *L'albero degli zoccoli* era la mia prima esperienza con lui, ma tra noi si è subito creato un rapporto di fiducia affettuosa, che dura ancora oggi. Lavorare con lui è faticoso, ma dà una grande pace perché sai che se davvero dai il massimo ma ti capita di fare un errore, non sarà una tragedia. Ricordo una scena con una contadina che non riusciva a dire una certa battuta in latino maccheronico: abbiamo ripetuto quel ciak 37 volte. E Ermanno, con una pazienza infinita, la rincuorava in bergamasco, senza spaventarla. Un'altra volta, visionando il materiale girato, si è accorto che sul fondo della campagna ottocentesca passava, lontanissima ma visibile, una Cinquecento bianca. E lui ha montato la scena ugualmente, il che denota una bella assenza di maniacalità. La perfezione, per lui, credo sia una "aderenza poetica" alla verità, non la realtà in sé.

Il ritmo delle riprese. Ermanno all'inizio parte lentamente, per dar tempo ai componenti della troupe di armonizzarsi tra loro e con lui. Poi il suo metodo di lavoro man mano aumenta di ritmo e diviene piuttosto intenso, a volte frenetico se le condizioni lo richiedono. Se una cosa gli piace, lui va. È come una littorina, gli altri sono vagoni e devono seguirlo. Più volte l'ho visto prendere al volo la macchina da presa e girare da solo, fuochi e diaframma inclusi, un evento che rischiava di sfuggirgli se avesse atteso anche solo qualche secondo. Un boscaiolo come forza, e un artigiano rinascimentale per l'abilità e la completezza.

La cascina abbandonata in cui abbiamo girato era stata riadattata dallo scenografo Enrico Tovaglieri, grande esperto di civiltà contadina. E per un mese prima delle riprese vi erano stati portati a vivere tutti gli animali che avrebbero fatto parte del film: mucche, vitelli, oche, tac-

chini, galline e conigli. Così stalle, pollaio, conigliere e soprattutto la corte si erano ricoperti di fango e di escrementi, divenendo *veri*. Così come *veri* erano i costumi, fatti esattamente con i cotoni di una volta che non si trovano più, e tutti gli oggetti della cascina. Tovaglieri aveva sguinzagliato i suoi quattro aiuti per tutte le campagne bergamasche al fine di trovare gli strumenti di lavoro dei contadini e le suppellettili delle cucine e delle camere. Sapeva come veniva tagliata la legna e come si preparava la polenta nel grande paiolo nero sul camino, e talvolta alla sera si rimaneva lì sul set, a mangiarla tutti insieme, tra grandi scherzi e risate. Nei tre mesi di riprese vivevamo in una piccola pensione del paese vicino al set, a Palosco. Tutti insieme, a due o tre per stanza, Olmi con il suo aiuto Paolo, io con Rossella, l'aiuto-scenografa. Un solo bagno in corridoio per cinque stanze. Stavamo benissimo. I proprietari della pensione, persone amorevolissime, ci viziavano in tutti i modi, ci aspettavano e ci preparavano cenette semplici e succulente a qualunque ora arrivassimo. Una situazione familiare che a Ermanno è congeniale e che crea spontaneamente perché, parafrasando una celebre pubblicità, "dove c'è Ermanno c'è casa".

Fiorella Lugli
Segretaria di edizione

Una cascina vuota e abbandonata

Ho conosciuto Olmi attraverso Alessandro Calosci e assieme abbiamo creato una cooperativa per realizzare il film, perché i soldi non erano tanti. La vita contadina m'interessava molto. Durante la guerra ho vissuto vicino alle zone in cui Olmi era nato.

Ermanno e io abbiamo fatto le ricerche girando in macchina, con una cinepresa nel portabagagli. Quando trovavamo dei fossati ghiacciati, dei prati con la neve, degli alberi particolarmente belli, lui li filmava e li salvava. Ha fatto molto bene, perché l'inverno in cui abbiamo girato non è nevicato. Quasi tutti gli inserti con neve che si vedono nel film provengono appunto dalla preparazione. La cascina l'abbiamo scelta perché era vuota e abbandonata. A Ermanno andava bene per la quantità d'inquadrature che gli permetteva. C'erano i locali da dividere per quattro famiglie, c'era l'alzaia col balcone, tipicamente lombardi. Era perfetta ma ridotta malissimo. Abbiamo dovuto rifare porte, finestre, tante cose, invecchiandole e bruciandole. Idem per i costumi, fatti dalle sartine del posto.

Ci basavamo, come documentazione storica, anzitutto sulla memoria di Ermanno che aveva vissuto quell'epoca tramite suo nonno. Un'altra miniera di notizie l'abbiamo trovata grazie al giovane sacerdote di Martinengo, che aveva creato un suo piccolo museo di cose vecchie della zona. Altre cose le abbiamo trovate nelle soffitte, nelle case antiche. Le lampade da mettere dietro al carretto, ad esempio, erano fatte di filo di ferro e tela bianca, come si vede anche nell'ultima scena, quando la famiglia licenziata se ne va via; nella lampada a soffietto si metteva un cero da cimitero. Un altro oggetto interessante era la "andarula", una specie di girello ante litteram: un parallelepipedo con quattro gambe, un'asta che scorre per la lunghezza in un buco, di modo che il bambino può muovere solo due o tre passi, senza arrivare al fuoco del focolare o al buco del pozzo, che generalmente si trovava in casa.

Sono tornato recentemente a Palosco: la cascina è diventata un edificio all'americana, m'è venuto da piangere! Ci serviva lì un portone che si aprisse verso i campi, che desse a Ermanno un senso di ariosità. Così abbiamo chiuso il portone originale che dava sul paese, e abbiamo aperto un nuovo portone dall'altra parte. E per creare la visione dei campi sotto la neve ci siamo fatti prestare tutte le lenzuola dall'albergo e li abbiamo ricoperti così! La ricerca dei carri, con il cerchione di ferro sulle ruote, e con i finimenti antichi, che non si trovavano più, è stata una bella avventura. Abbiamo inoltre costruito *ex novo* il pontile dove va a lavare la lavandaia.

La festa, in cui il contadino trova il marengo d'oro, era tutta quanta inventata senza spendere granché, con la nostra inventiva, e con Ermanno che sapeva dove inquadrare e dove non inquadrare. L'unica cosa che abbiamo affittato è stata la giostra. In fase di edizione, Ermanno ha poi tagliato dalla scena della festa la fila dei contadini che andavano a puttane. Un classico: il calzolaio aveva un letto dietro il suo negozio, e quelli che andavano a farsi aggiustare le scarpe, andavano in realtà a dare un colpetto alla signora. Era stata girata beninteso con mano molto delicata da Ermanno, ma forse in televisione non sarebbe stata apprezzata.

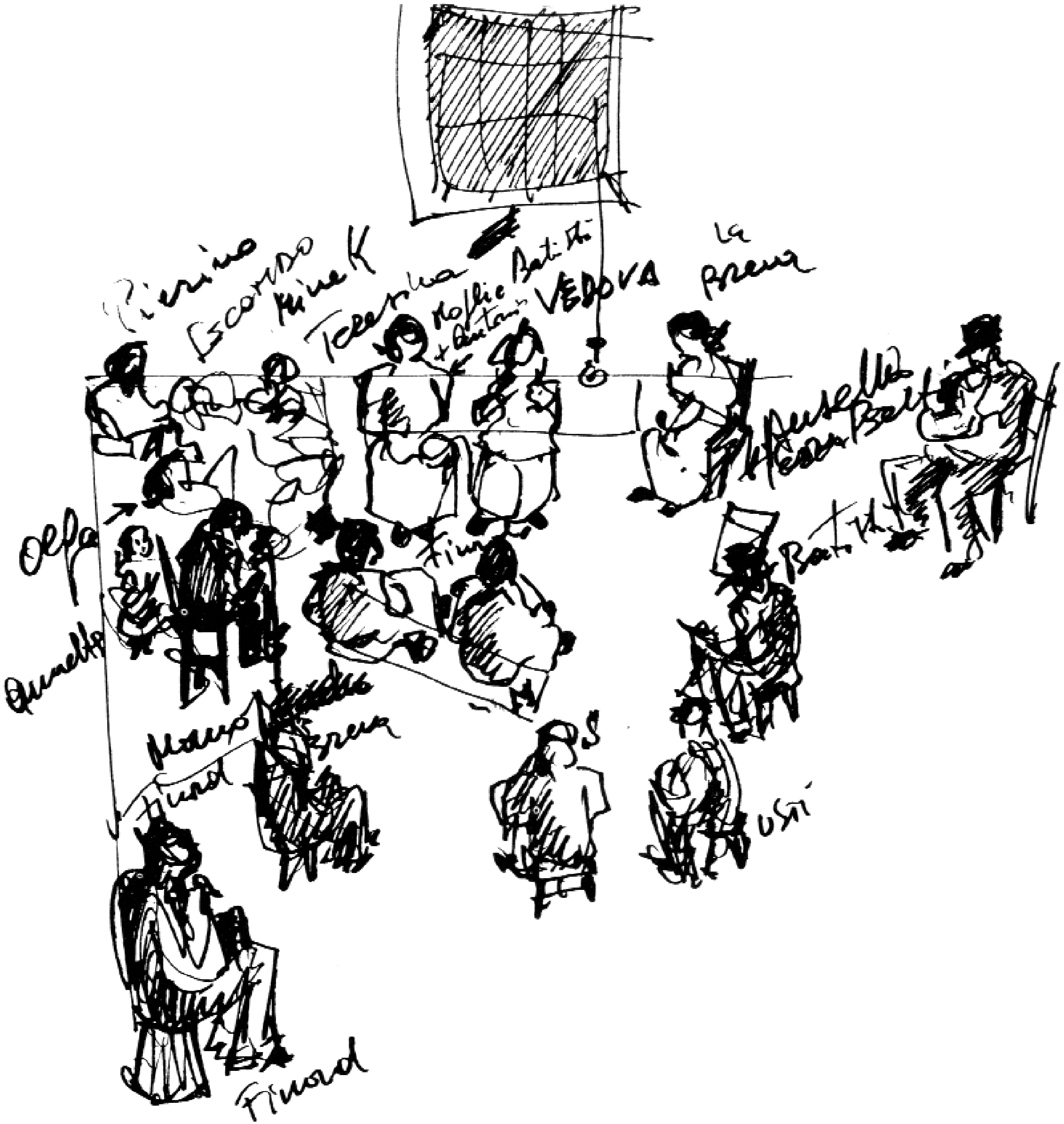
Il film era molto lungo, e lui ha tagliato un bel po' di quello che abbiamo girato. Il successo del film a me ha portato una cosa che potrà forse far ridere: la Barilla mi ha affidato tre anni di "Mulini bianchi", perché ero diventato un grande intenditore di civiltà contadina!

Enrico Tovaglieri
Scenografo

Meglio se è sporco!

Malgrado i pochi soldi a disposizione dovevamo mirare a un buon risultato perché Ermanno Olmi è molto esigente. Con Enrico Tovaglieri, il mio "boss", si tendeva a risparmiare anche nel reparto costumi. Comunque, affidarci a una sartoria non sarebbe stato giusto per quel film. Tovaglieri doveva creare una specie di mercato per la scena della fiera del paese, anche con delle bancarelle dei tessuti. Con quei tessuti io ho realizzato i costumi degli attori. Avevamo in mente dei vestitini poveri, poverissimi. Sono andata da una sartina di Palosco, il paese ove abbiamo girato, che sapeva ancora fare quelle gonnone lunghe, immense, quei corsetti poveri, che portavano le contadine di fine Ottocento. Vari attori maschi scelti da Olmi mi dicevano, in dialetto naturalmente: "Io ho un cappellaccio che non uso mai perché è brutto". "Allora me lo porti, meglio se è sporco!". Così mi hanno portato varie cose che tenevano in casa. I personaggi maschili infatti erano vestiti per lo più con i *propri* vestiti, quelli che usavano per andare a lavorare in stalla. Non le dico la puzza che emanavano, faceva parte del *colore* del film! Per la scena della festa tra i signori del paese, sono andata in una piccola sartoria e ho preso a noleggio dei costumi d'epoca un po' più ricercati. Per il vestito dell'attrice che ha interpretato il personaggio della sposa, ho utilizzato del tessuto, e un davantino ricamato, presi da un vestito di mia nonna. Insomma, usavamo cose *vere*, vere da morire: è stato bellissimo, molto divertente. Gli scialli delle contadine, in parte fatti a mano da loro stesse, s'ispiravano al modello di quello creato dalla mia bisnonna per mia nonna. La cosa più importante era quella di *sporcare* i costumi. Quelli che erano un po' più belli degli altri dovevano risultare "vissuti", cioè sporcati. Gli anni, lo sporco, che passano sopra ai tessuti li rendono d'un altro colore, di un'altra consistenza; diventano lucidi o opachi a seconda dei punti. Tutti tessuti vecchi, di cotone, che noi non usiamo più. I tessuti di lana non esistevano. Le donne indossavano tre strati di gonna di cotone contro il freddo. C'erano inoltre le calze di lana di pecora, pesantissime. Mia mamma, un bel momento, si è messa lei stessa a sferruzzare sul set delle calze come se le ricordava lei, con la punta bianca di corda, mentre il resto era nero, d'una lanaccia tremenda. La troupe era diventata come un gruppo di amici, con una grande collaborazione, e senza i singoli componenti che lavoravano ciascuno per conto proprio. Per il film sono stata premiata con il Nastro d'argento. In seguito non ho più lavorato con Olmi e me ne duole moltissimo.

Francesca Zucchelli
Costumista


VEDOVA

riflessioni

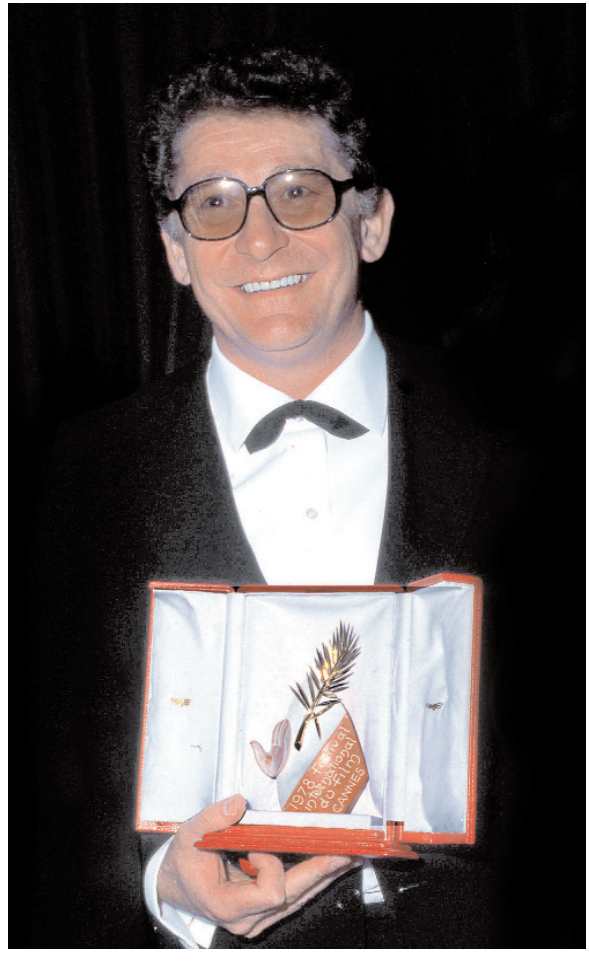
saggi e recensioni

Intervista a Gilles Jacob

Contrariamente alle polemiche suscitate nel 1977 dalla Palma d'oro a Padre padrone *dei fratelli Taviani, la Palma 1978 a* L'albero degli zoccoli *non ha fatto discutere.*

Nel 1978, il primo anno per me come direttore del Festival, quello è stato il film che si è imposto con totale naturalezza. Credo sia stato proiettato il secondo giorno del concorso. I registi non vogliono mai presentare i film all'inizio del Festival, e neanche l'ultimo giorno. Invece, secondo le mie statistiche, vi sono stati molti film che hanno vinto la Palma d'oro pur essendo stati presentati all'inizio o alla fine della rassegna. Quando c'è un film che s'impone di per sé, rimane nell'inconscio della gente per tutto quanto il tempo, poi alla fine emerge e trionfa. Ad esempio, *If…* di Lindsay Anderson è stato presentato il secondo giorno, *Yol* di Yilmaz Güney il secondo o il terzo. *L'albero degli zoccoli* spiccava rispetto al resto dei film di quell'edizione non soltanto per le sue grandi qualità, ma anche per una specie d'insolita bontà, che è una caratteristica tipica di Olmi. Già con *Il posto* aveva preso dei personaggi dalla vita comune, piccoli impiegati metropolitani, e li aveva trasformati in esseri umani semplici e buoni. *L'albero degli zoccoli* si svolge in campagna, e si basa sui ricordi non tanto di Olmi quanto dei suoi genitori e dei suoi nonni, trasfigurati da una specie d'innocenza, di stupore nei confronti della natura, dell'uomo: è un cineasta umanista. Un ritratto delle condizioni miserabili dei contadini alla fine del XIX secolo. Ermanno è un cineasta dell'empatia.

Vorrei aprire una parentesi. Ho visto il film in circostanze in apparenza divertenti o comunque pittoresche, non ricordo bene se a Cinecittà o alla sede dell'Anica. Faceva freddo, e com'è noto non fa spesso tanto freddo a Roma, quindi il riscaldamento funziona male, specialmente nelle sale di proiezione. Indossavo il cappotto e la sciarpa, ero intirizzito. Inoltre, c'erano con me due interpreti, uno per tradurre dal bergamasco in italiano e un altro per ritradurmi dall'italiano in francese! Credo di poter dimostrare, in seguito a quella tremenda tortura con la doppia "voice over", che sono stato l'inventore della stereofonia. Si trattava d'una copia lavoro, ovviamente senza le musiche di Bach che Olmi avrebbe aggiunto in seguito. Durava oltre tre ore, ma io non lo sapevo; avevo fame, ero congelato, e per comunicare con il proiezionista bisognava salire ogni volta fin su in cabina… Beninteso, ai proiezionisti romani (ma non solo a quelli!) piace un sacco andare a prendersi un caffé durante i venti minuti che dura una bobina (ma in doppia banda le bobine duravano soltanto dieci minuti, appena il tempo d'un espresso…). Insomma erano riunite



tutte, ma proprio tutte, le condizioni perché il film non mi piacesse. E invece, guarda un po', sono stato immediatamente sedotto da *L'albero degli zoccoli*, dalla sua miscela di dolcezza angelica e vita reale, dal suo ritmo quieto, agli antipodi delle frenesie della televisione che deve continuamente catturare l'attenzione degli spettatori. In fondo si trattava quasi d'un film religioso. Una contemplazione un po' rassegnata di personaggi rassegnati. Non c'è ribellione ne *L'albero degli zoccoli*, anche se mostra cose durissime; e quell'assenza di ribellione è la sua caratteristica specifica. Non rivedo il film da parecchio tempo, però ricordo soprattutto la sua luce. La luce di Olmi non è prefabbricata, è naturale, come se fosse posata lì; e nello stesso tempo la sua dolcezza si fonde armoniosamente, melodiosamente, con la compassione del regista. Qui Olmi è molto più d'un regista: è un vero autore. I temi di questo autore sono i valori della famiglia, l'amore per i propri cari, per le proprie radici, il ritorno alla terra, tutti valori cattolici. Valori ai quali ritornano attualmente in molti, e ai quali Olmi era tornato per primo. Il suo film risulta ancora più toccante, persino sconvolgente in certi momenti, proprio per la sua grandissima semplicità. Nella storia del cinema sono rarissimi i cineasti della benevolenza, dell'amore verso il prossimo, della bontà. È noto che, per far carriera nel cinema, bi-

sogna invece essere cattivi, ritrarre gli orrori del mondo, i delitti, la guerra, le brutture.

Olmi ha accolto la Palma d'oro con molta gioia, e ha voluto condividerla con gli abitanti del villaggio in cui aveva girato il film, attori non professionisti; alcuni di loro li aveva invitati a seguirlo su per lo scalone del Festival. Si trattava di un'altra produzione della Rai, come per *Padre padrone*, e un anno dopo. Se quei due film fossero stati francesi non avrei mai potuto selezionarli a Cannes, perché erano prodotti dalla televisione, e in Francia l'industria del cinema si protegge enormemente rispetto ai telefilm o ai film collegati con la televisione.

Nel 1978 il presidente della giuria era Alan Pakula, e ne facevano parte Liv Ullmann, Claude Goretta, Michel Ciment, François Chalais, Andrei Konchalowski, Franco Brusati, Harry Saltzmann, Georges Wakhewitch.

Non mi ha affatto stupito che Pakula abbia amato *L'albero degli zoccoli*. Pur dirigendo dei film politici, aveva uno sguardo pieno di compassione per i suoi personaggi. Liv Ullmann era molto favorevole, idem François Chalais.

La stampa in generale accolse bene il film di Olmi a Cannes. Ma quando arrivò, pochi giorni dopo, Ciao maschio *di Marco Ferreri, vi fu un coro: "Dopo l'Angelo ecco il Demonio!". Ferreri ottenne il premio speciale della giuria, ex aequo con* L'australiano *di Jerzy Skolimowski.*

Eh sì, gli anni Settanta erano veramente l'apoteosi del cinema italiano: primo premio e secondo premio, due film bellissimi. In effetti, *Ciao maschio* è un po' il contrario de *L'albero degli zoccoli* !

E in concorso c'era pure Ecce bombo *di Nanni Moretti.*

Sì, avevo invitato tre film italiani in concorso quell'anno, e Nanni Moretti era ancora uno sconosciuto. Potevo permettermelo, era un momento di grazia per me, al mio primo anno: la stampa mi appoggiava in quanto io stesso ero giornalista e critico cinematografico. Maurice Bessy, il mio predecessore, era più legato alla produzione, all'industria del cinema, io invece all'arte cinematografica, quindi c'era un pregiudizio favorevole nei miei confronti da parte della stampa internazionale. Già a quell'epoca volevo proporre un cinema d'autore destinato al grande pubblico. Sono stato ringraziato dal distributore francese de *L'albero degli zoccoli*, un omino simpatico di cui ho dimenticato il nome ma non il colore giallognolo della pelle; senz'altro il ci-

nema gli procurava delle crisi al fegato. Ricordo inoltre che, lo stesso anno, al Certain Regard c'era un film italiano del regista teatrale Memé Perlini, *Grand Hôtel des Palmes*. Quell'inverno ero andato per la prima volta da solo a Roma a selezionare i film italiani. Maurice Bessy e Favre le Bret ci erano andati di solito soprattutto per incontrare i grandi produttori italiani, i Lombardo e i Rizzoli, e per chiedergli: "Che cos'hai per noi quest'anno?". D'altronde, avevano dato dei film stupendi, rifornendo Cannes per molti anni. Io invece volevo intrufolarmi all'interno del cinema indipendente, ero persuaso che fosse tornato il momento delle scoperte. Si trattava per me della "età dell'innocenza". Ricordo che mi avevano messo una quarantina di film a disposizione a Roma. Forse ci si dimentica che, negli anni Settanta, per un direttore di festival l'Italia era una vera e propria miniera d'oro! Bastava chinarsi, scuotere il setaccio e raccogliere… Non c'era ancora l'Asia, o pochissimo, c'erano l'America, la Francia, l'Italia, l'Inghilterra, alcuni autori in Germania, Spagna, Ungheria… Quaranta film da visionare, che freddo a Roma, un freddo pazzesco!

La coscienza contadina

Paolo Valmarana

L'albero degli zoccoli *racconta la lotta e la speranza di quattro famiglie di una cascina lombarda alla fine del secolo scorso – Il passato come metafora del presente – Un'opera sincera e ispirata nell'ambito d'un cinema in grave crisi anche di valori*

Anche quest'anno la RAI è ospite d'onore al Festival di Cannes. Nel maggio scorso con i fratelli Taviani e la storia di Gavino Ledda, pastore sardo autodidatta, oggi con Ermanno Olmi e le umili fatiche e le parche speranze dei contadini bergamaschi alla fine del secolo scorso. E se anche gli equilibri e le alternanze che reggono i festival non consentiranno probabilmente a questo *Albero degli zoccoli* di ottenere il massimo premio, che la RAI invece vinse l'anno scorso, è certo che il film di Olmi vi riscuoterà grande successo e confermerà il primo giudizio dei pochi che l'hanno visto a Roma: nel cinema italiano che versa in grave crisi e che con uguale indifferenza ignora il presente e disprezza il passato, *L'albero degli zoccoli* è l'opera più importante e più riuscita, la più sincera e la più ispirata da parecchi anni in qua.

Vi si racconta la storia vissuta e sofferta da quelli che sembrano non avere voce e strumenti per difendere i loro diritti. Che vivono poveramente quattro famiglie in una cascina sul lavoro dei campi ma due parti devono darne al padrone e quello che avanza è quasi niente. Che non sanno né leggere né scrivere e infatti il film si apre con una rottura, presagio di tempi diversi ma che sono ancora lontanissimi: un bambino di sei anni andrà a scuola fra la perplessità e la meraviglia di tutti. Che mangiano polenta e latte, la domenica e nemmeno sempre, il maiale e quando va bene un po' di pane. L'arco del film copre sei mesi, dall'autunno alla primavera. Una ragazza si sposa e farà un breve viaggio di nozze, sul barcone, a Milano dove echeggiano le fucilate della repressione di Bava Beccaria, siamo infatti nel 1898. La mucca di una vedova si ammala e poi guarisce e c'è di mezzo la speranza nell'aiuto divino che sovviene alle disgrazie. Una moneta d'oro verrà trovata e poi smarrita da un avaro e rissoso capofamiglia. Si uccide il maiale ed è festa, e un'altra festa, eredità di antichi culti pagani, saluterà l'arrivo della primavera. Nella stalla, che d'inverno è l'unico luogo dove non regna il freddo, si improvvisano filastrocche e si raccontano antiche storie. Un bambino nasce e la gioia vincerà sulla preoccupazione per quella nuova bocca da sfamare.

E *L'albero degli zoccoli*? Il titolo riguarda lo scolaretto che un giorno, tornando da scuola, si accorge che il legno delle sue rabberciate calzature si è spaccato e deve fare sei chilometri fino a casa a piedi scalzi. Il padre taglia un olmo e passa la notte a segare e a limare per for-

"Il Popolo", 18 maggio 1978.

nire al piccolo delle nuove suole. Ma quando viene la primavera, il padrone scopre l'albero tagliato, risale al responsabile di sì grave colpa e caccia lui e tutta la sua famiglia.

Su quella piccola comunità che si allontana all'alba, ammassati i poveri beni su un carretto, sui vicini che, con disperato pudore, guardano in silenzio quell'esodo dalle finestre chiuse della cucina, il film si chiude; dice che il soffrire è molto e il riscatto lontano.

L'albero degli zoccoli, certo meglio di *Novecento* dove il disegno politico e melodrammatico violentava la realtà, è uno straordinario album di storia patria, e di quella che né ieri e nemmeno oggi si trova sui banchi di scuola: racconta la pena, sofferenza, fatica e però anche forza, serenità, coraggio nel costante ricorso alla solidarietà fra gli uomini e alla fede in Dio per reggere il difficile quotidiano. In tal senso, e con tanta maggiore efficacia quanto più si è rinunciato al facile ed esteriore ricorso a roventi e infedeli proclami rivoluzionari, *L'albero degli zoccoli* è un film di forte impegno sociale e di altrettanto forte impegno morale. Ricorda che nei confronti dei ceti agricoli la coscienza del Paese fu colpevole e insensibile. E che forse il presente non riscatta a sufficienza gli errori del passato e non tutela e non incoraggia un sistema di vita e di valori che avrebbe potuto offrire più solidi argini, anche se meno vistosi e meno rapidamente costruiti, alla crescita del Paese.

E dunque Olmi guarda al passato e lo racconta, ma pensa al presente per "capire se siamo andati avanti per una certa strada oppure se ci siamo fatti confondere fino al punto di perdere il senso della nostra esistenza". Per lui la qualità della vita è certo legata alle condizioni materiali ma ancor prima alla capacità di reggerne le prove, di essere liberi e forti, di non disperare: è legata a un confronto fiducioso e non distruttivo con il mondo che ci circonda, al saper trovare conforto e sostegno nel rapporto con il trascendente, e quindi nella speranza, che non necessariamente non deve trovare compenso anche su questa terra. Altri diranno, in occasione della proiezione del film ieri a Cannes, delle qualità, davvero eccezionali, del racconto e delle immagini, della sincerità e della commozione di questa così insolita recherche, ad un tempo sommessa e solenne. E vi sarà chi, nel recupero delle origini e della tradizione, il cattolico Olmi è bergamasco e di origine contadina, vorrà citare i russi, nella letteratura e nel cinema, da Tolstoi a Dovzenko, e chi il lombardo Manzoni. E quando il film sarà proiettato in Italia, prima nei cinema e poi per la prima rete televisiva, sarà la volta di altre considerazioni ancora. Ma per oggi è già moltissimo poter dire che il cinema italiano, in piena crisi, ci offre un film tutto nuovo e tutto straordinario: e che costituisce, in tutti i sensi, promessa di tempi migliori.

Ora basta, disse il cavallo

Alberto Moravia

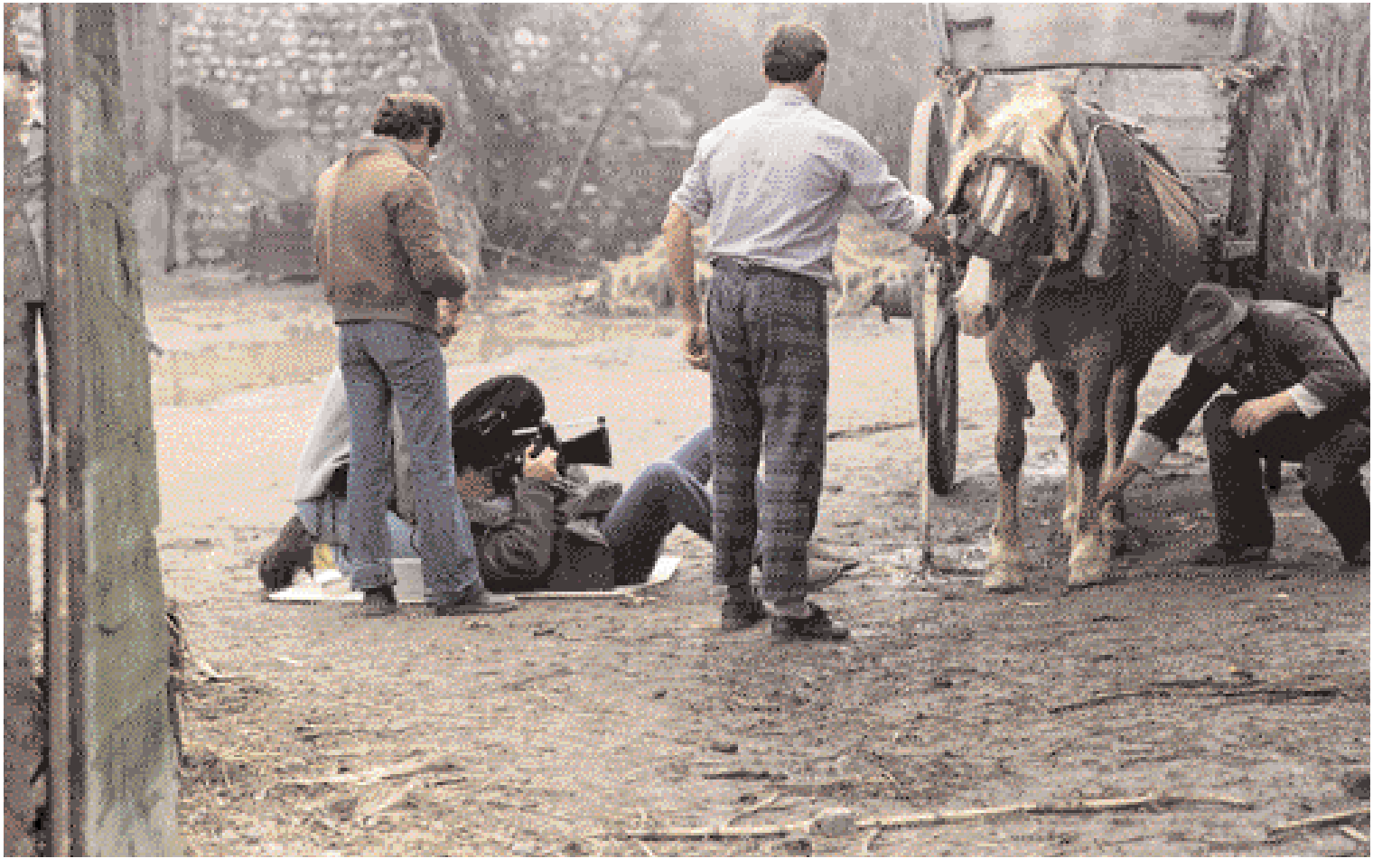
Uno dei fatti notevoli della letteratura italiana è che è la sola o quasi in Europa a fare dei cosiddetti umili gli eroi delle vicende romanzesche. Altrove abbiamo come protagonisti l'aristocratico o il borghese e questo avviene, si noti, in paesi nei quali gli umili hanno avuto e hanno tuttora, attraverso riforme e rivoluzioni, una sorte migliore che in Italia. Invece, in Italia, mentre da una parte non abbiamo riforme né rivoluzioni, dall'altra, quasi a compenso, gli umili vengono spesso elevati a protagonisti. Perché? Forse per mettere a silenzio un giustificato senso di colpa? Ad ogni modo, è così. A riprova si vedano Verga, Tozzi, Manzoni, Belli, Goldoni, Alvaro, Deledda eccetera eccetera. Nel cinema, poi, a partire dalla fine del fascismo, l'umile è l'eroe preferito di molti registi; con la sua costante presenza ci ricorda che è pur sempre umile e che poco è stato fatto per trarlo dalla sua umiltà. Adesso, buon esempio di questa idealizzazione dell'umile, ecco arriva l'ultimo film di Ermanno Olmi: *L'albero degli zoccoli*.

L'albero degli zoccoli appare composto di tre elementi o, se si preferisce, strutture: quello naturalistico-antropologico, quello del ricordo cioè dell'autobiografia, e quello ideologico. Il primo colpisce per la grande quantità di informazioni che fornisce sugli usi e costumi dei contadini bergamaschi nel periodo a cavallo del secolo. Siamo in un grande casone dove vive un clan di mezzadri. La mezzadria è molto importante perché assolve nel film la stessa funzione di fatalità che ha il mare in un altro studio naturalistico di un gruppo etnico molto omogeneo: "I Malavoglia" di Verga.

Dunque i contadini, non diversamente da quello che avviene nei racconti di Maupassant e nei romanzi di Zola sono visti e rappresentati in vari "quadri" o "scene" in tutti i loro aspetti, da quello del lavoro a quello degli svaghi, da quello della religione a quello della superstizione, da quello dei riti a quello della vita quotidiana. Tutto ciò viene direttamente dall'idea naturalistica di un ambiente sociale dal quale i personaggi non si staccano perché ne sono, per così dire, delle pure manifestazioni. Ma Maupassant, Verga e Zola scrivevano sui contadini loro contemporanei; Olmi rappresenta invece contadini del 1897, da lui mai visti né conosciuti. Per questo alcune informazioni, soprattutto quelle che non hanno a che fare con il lavoro, il quale, più o meno, è probabilmente rimasto lo stesso, per esempio quelle che riguardano la religione e, più generalmente, la visione del mondo, potrebbero essere, in qualche modo, tendenziose.

Sul secondo elemento, quello del ricordo o dell'autobiografia, non ci estenderemo più che tanto. Ad esso si

"L'Espresso", 22 ottobre 1978.
Si ringraziano gli eredi e il Fondo Alberto Moravia per aver consentito la pubblicazione.



debbono i paesaggi sempre belli, certi indugi affettuosi su determinate figure e situazioni, la significativa trasformazione di aspetti e oggetti magari anche ripugnanti, in aspetti e oggetti impregnati di invaghita nostalgia. L'elemento autobiografico, oltre ad essere quello più propriamente poetico, è importante perché serve da congiunzione tra l'elemento naturalistico e quello ideologico che adesso veniamo ad esaminare.

Qui si deve prima di tutto osservare che l'ideologia di Olmi non è affatto quella dei naturalisti del tipo di Verga e di Zola. Questi erano, tutto sommato, degli illuministi, cioè dei membri della cultura cittadina che si chinavano con pietà, con ironia, con simpatia su uomini e gruppi della cultura contadina. L'ideologia di *L'albero degli zoccoli* è invece quella manzoniana, cioè quella di chi guarda alla cultura contadina come ad un modello, con ammirazione ed approvazione, cercando di adottarne la visione del mondo. Naturalmente, in questa volontà di non essere culturalmente borghesi ed illuministi ma contadini e bigotti, entra molta buona volontà. Questa buona volontà in arte può sfociare in una specie di retorica dell'umiltà. Per fare un altro esempio: si immagini Lévi Strauss che, parlando degli indiani dell'Amazzonia, non li osservi da antropologo francese, ma si sforzi di guardarli da un angolo visuale "indiano"; e si avrà un'idea dell'operazione mandata ad effetto da Olmi.

Stranamente, ma non tanto, come vedremo subito, il ruolo della ragione nel film è affidato ad un animale, nella scena molto bella in cui il contadino, furioso di aver perduto una moneta d'oro che aveva nascosto nello zoccolo del proprio cavallo, prende a pugni quest'ultimo e ne viene inseguito fin dentro la stalla. Perché Olmi ha fatto di un animale il solo personaggio razionale cioè ribelle del film? Per la buona e inconscia ragione che, in una situazione bloccata dal cattolicesimo controriformistico come quella di *L'albero degli zoccoli*, soltanto gli animali possono essere così razionali da rivoltarsi. E infatti le scene cittadine, con gli operai arrestati dai carabinieri di Pelloux, sono scialbe perché Olmi, attraverso i due sposini contadini (cioè Renzo e Lucia) non sa prendere posizione e non riesce a farci sentire nulla.

Ma l'ideologia si avverte soprattutto nella sequenza forse più singolare che bella, del mattino dopo la prima notte di nozze dei due sposini ospitati dalla zia monaca nel proprio convento. La moglie, castamente, rassetta il lenzuolo del letto nuziale; il marito guarda attraverso la finestra. Ecco arriva la zia monaca portando in braccio

una poppante orfana che in cambio di un po' di denaro la giovane coppia accetterà di adottare. Al senso stretto della scena, Olmi sembra aggiungerne un altro simbolico, soffermandosi invaghito con la macchina da presa sulla sposina che regge in braccio l'orfana, come a suggerire, con un fulmineo passaggio dal concepimento alla procreazione, che l'amore deve servire esclusivamente alla perpetuazione della specie.

Qualcuno adesso obietterà: "Ma che importa l'ideologia se il risultato formale è valido se cioè Olmi ha fatto un bel film?". Diciamo che l'ideologia importa perché introduce un'ambiguità irritante di specie pratica; c'è un dubbio sull'autenticità dell'ispirazione dell'artista. Ci si domanda se egli vuole semplicemente rappresentare dentro i limiti dell'arte oppure uscirne per fini extrartistici. Quando il proprietario toglie la vacca e il vitello al contadino colpevole di aver ricavato gli zoccoli del suo bambino da un albero padronale, l'ambiguità suggerisce almeno tre domande: Olmi ha voluto mostrarci l'iniquità del sistema? Oppure ha voluto punire il contadino per aver turbato l'ordine costituito con un furto sia pure pietoso e patetico? Oppure ancora ha voluto illustrare una fatalità anonima? Insomma l'ideologia è compatibile con la poesia soltanto a patto che sia involontaria e inconscia. Olmi è sicuro che questo sia il suo caso? O non è piuttosto quello dei suoi contadini?

Il punto debole del film di Olmi

Ferdinando Camon

L'albero degli zoccoli di Ermanno Olmi è un film per molti aspetti dannoso e in qualche punto persino offensivo. Non dico che sia un film privo di importanza: al contrario è un film importantissimo, sia per se stesso, sia per il suo regista, sia soprattutto per l'ideologia cattolico-populista da cui nasce.

La visione del mondo che Olmi comunica col suo film è questa: la storia è una lotta tra colpa e innocenza. Tra peccato e santità, non c'è nessun altro movente. Su questa strada Olmi va più avanti, e dice: tutta l'innocenza da parte dei contadini, i contadini non possono che essere dei santi. È difficile immaginare biografie di Santi che si discostino da questi personaggi di Olmi. Come in tutte le vite dei Santi, non manca il miracolo: una vacca si ammala e crolla sullo strame? Basta pregare il Padreterno, e la vacca guarisce, si alza in piedi e mangia. Milioni di contadini sanno che non è vero, possono testimoniarlo. Le stalle sono piene di santini, c'è anche il santino di San Bovo che protegge i buoi. Ma i buoi muoiono. Tuttavia, non ritengo che sia qui il punto debole del film di Olmi. Il punto debole (e offensivo e intollerabile) è questo: Olmi non descrive soltanto, ma sostiene e propone una morale che non serve altro che a perpetuare lo stato di miseria e di sofferenza che lui stesso racconta. È la morale che non esclude soltanto la ribellione e la violenza, ma anche la denuncia e addirittura la presa di coscienza.

In altri termini, voglio dire questo: il mondo contadino bergamasco di Olmi è un covo di sordida miseria sub-umana non tanto perché i padroni siano quei padroni, quanto perché i servi (i contadini) sono quei servi. Tanto è vero che Olmi non ha mai bisogno di introdurre e descrivere i padroni: gli basta mettere in scena e farci vedere i servi. Il loro comportamento, i loro rapporti, la loro vita spiegano già la loro condizione, direi che la giustificano. Non ci sarebbe nessun male, se poi quel comportamento, quei rapporti, quella vita non fossero dal regista approvati, rimpianti, riproposti, accarezzati, amati.

Quando si dice che Olmi fa dell'arcadia non si vuol dire tanto che lui faccia del bozzettismo: non si tratta di arcadia agro-silvo-pastorale, come qualcuno pensa: si tratta di arcadia morale.

Tutto il brulichio di forme umane che si agita nelle corti e nelle fattorie (sentite come comunità di Santi che orano e laborano) è accompagnato da un sentimento del tipo: com'era bello! Com'era umano, com'era delicato, sensibile, perdonante, ingenuo e affettuoso! Com'era salvifico e salvato, quel mondo! Come siamo peggiori, cattivi, violenti e diabolici! Come siamo perduti!

Quando l'innamorato chiede alla sua ragazza il permes-

"Il Giorno", 19 ottobre 1978.

so di salutarla, e più tardi la grazia di un "basettin", egli è l'emblema di una umanità che chiede solo di esistere, nascere, vivere in sottomissione e morire. E su questa umanità cala il sorriso compiaciuto e benedicente del regista, appena velato da una lacrima di nostalgia per il tempo che fu e che non tornerà.

Ogni volta (senza eccezioni) che un artista (scrittore o regista o altro) offre a un pubblico borghese la descrizione del mondo proletario o sottoproletario, lo fa, cosciente o no, per ottenere uno di questi due scopi: offendere il pubblico oppure cercarne la complicità. Olmi cerca la complicità. Ho visto il film a Milano: come si diverte il pubblico, in piena, soave complicità col regista! Come ride concorde o come concordemente sospira! A nessun spettatore (borghese, cittadino) viene in mente che ciò che il film racconta lo riguardi. E così è infatti: il film non riguarda nessuno, nel senso che non chiama in causa (moralmente, culturalmente, ideologicamente) nessuno.

Il film fa appello ai buoni sentimenti, e riduce la storia a favola. Olmi descrive a lungo (anzi, non fa altro) la miseria economica e sociale del mondo contadino, ma dice che tanta grandezza religiosa si accompagnava a quella miseria: non gli viene mai il sospetto che questa grandezza e quella miseria stiano in un rapporto di causa ed effetto. Come è pericolso, questo film!

Postilla: trent'anni dopo

Ferdinando Camon

Quando l'*Albero degli zoccoli* uscì, l'ho visto due volte: a Roma con Moravia (e può darsi che il suo giudizio abbia condizionato il mio, o il mio il suo), e a Milano (dopo la visione di Milano scrissi quell'articolo). Ricevendone ogni volta un urto tremendo. Perché io sono figlio di contadini, quello era un film sulla mia famiglia, su di me. Mi urtava rivedere i contadini così vittime predestinate e quiescenti, così bestie da soma, che più le carichi più ti ringraziano, e mi urtava rivedere ancora una volta la religiosità cattolica come strumento che vincola alla sottomissione e all'umiliazione. C'è una vacca che s'ammala, i contadini pregano e la bestia guarisce. Ma quando mai? Nella stalla di mio padre la vacca s'ammalava e moriva, i miei fratelli contadini restavano ammutoliti per mesi ma non c'era niente da fare, mia sorella doveva rimandare il matrimonio. Il film era bello, e questo significava che quel messaggio sui contadini schiacciati e ringrazianti avrebbe girato in eterno sul mondo. La Chiesa era felice di quel film, perché vi trovava registrata la sua potenza nella gestione delle coscienze di intere classi sociali. E anche il gradimento della Chiesa era un motivo di conflitto per me. Perché io scrivevo romanzi sul mondo contadino, in cui presentavo i contadini come imbestiati e furiosi, chiusi in un mondo senza luce, in un cattolicesimo pagano, fatto di feticismo e tabù, in un viavai di diavoli-angeli-morti-animali. E la Chiesa, sull'"Osservatore Romano", respingeva i miei libri come "privi di rispetto". Quell'anno (1978) avevo in giro un nuovo libro, in cui celebravo un mondo contadino miserabile ma denunciante, sopraffatto ma reattivo, che ad ogni sopruso (tedeschi, stragi, incendi, afta, guerra, carestia…) inventa una reazione che crea la sua salvezza e l'altrui dannazione, e in questo mondo il personaggio protagonista, la madre, è eroico e santo perché salva i partigiani e tradisce i fascisti in un tempo in cui la Chiesa aveva il Concordato. Insomma, nei rapporti con la Chiesa correvo i miei rischi, ero un rejetto. Mi piaceva Pasolini per questo, era un fratello. Olmi veniva con la forza della sua genialità a imporre una visione opposta: i conti si chiudono in un'epoca che sta oltre la vita e oltre la storia, e questo è un concetto sempre angoscioso da accogliere. Ho aspettato al varco Olmi ad ogni nuovo film, non ne ho perso uno. E devo dire che il suo rapporto col Cristianesimo "non" è la continuazione dell'*Albero degli zoccoli*, dopo di allora Olmi ha inserito tra sé e la Chiesa il dubbio, la protesta, l'accusa e perfino qualche rischio di eresia. Col senno del poi, il mio timore che Olmi stesse dall'altra parte era sbagliato. Perciò oggi non ripresenterei quell'articolo. Se appare qui è una forzatura sulla mia volontà.

Aprile 2008

L'"Albero delle provocazioni"

Marco Nozza

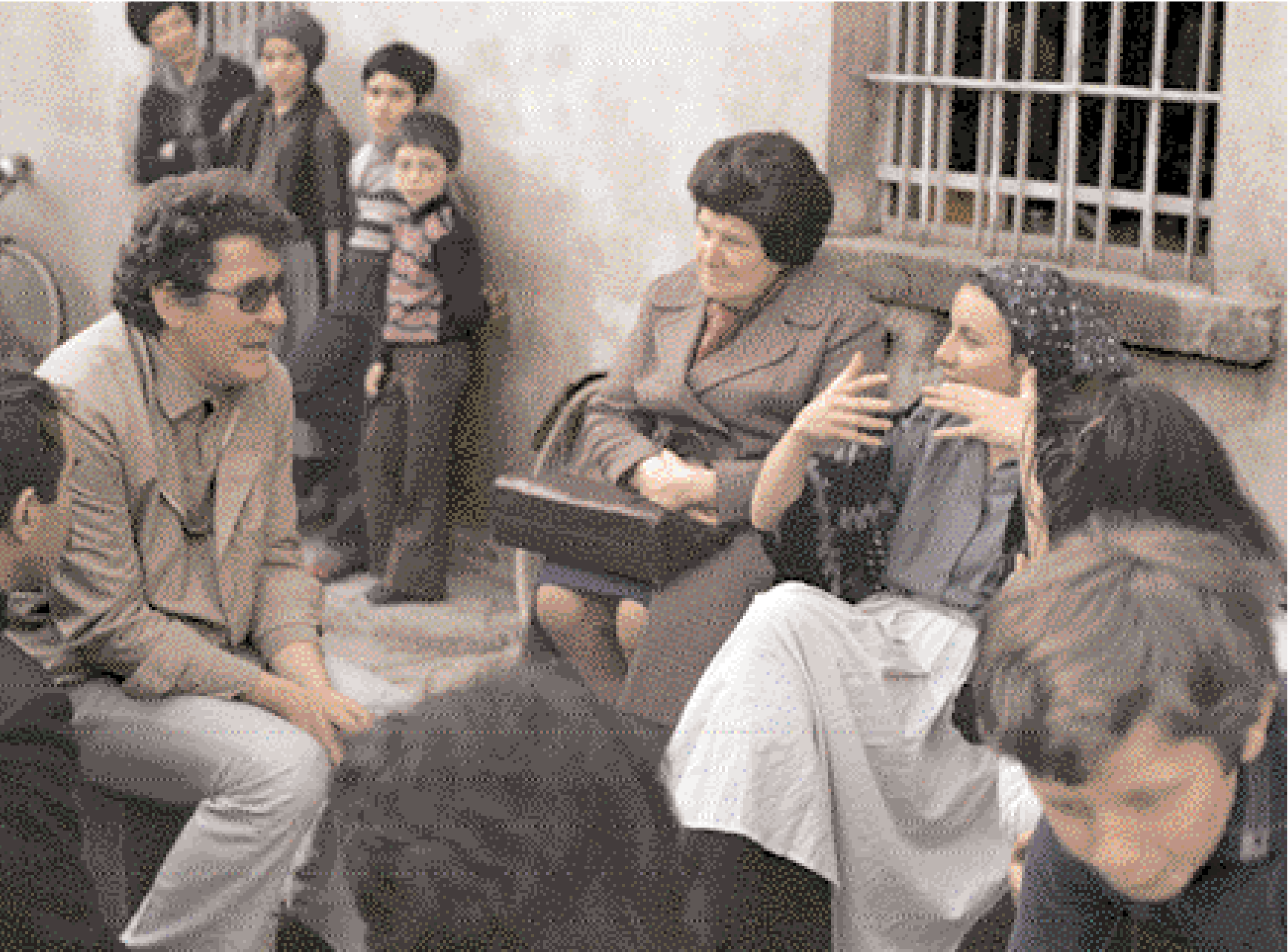
"*L'albero degli zoccoli* è un film 'pericoloso', per molti aspetti dannoso e in qualche parte perfino offensivo". L'incredibile coraggio di emettere questa sentenza – nel coro degli osanna internazionali – l'ha avuto Ferdinando Camon, in un articolo pubblicato sulla terza pagina de "Il Giorno" di ieri, 19 ottobre, dal titolo "Il punto debole del film di Olmi". Figlio di contadini ed esperto in storie campagnole, autore di alcuni fra i più fulminanti libri su quel mondo che, dalle parti di Olmi, si chiama "l'agirocola", ossia l'agricoltura, Camon ha due grandi meriti mai sufficientemente apprezzati: è uno che dice come la pensa e, come lo pensa, lo dice in maniera chiara, senza girarci attorno.

Gli rispondo non (ci mancherebbe altro) da critico cinematografico (ci penserà Morandini), e nemmeno rispondo da spettatore normale, rispondo "da bergamasco" che ha visto il film nella sua versione dialettale e che – subito dopo il trionfo di Cannes – è andato a raccogliere le impressioni e le reazioni "da cronista", direttamente alla fonte, ossia nelle case degli attori protagonisti, bergamaschi della campagna. Luigi Ornaghi, che fa la parte di Batistì, è il contadino che racconta le storie nella stalla, che va a tagliare l'albero per costruire lo zoccolo del figlio, motivo della sua cacciata da parte del padrone. Franco Pilenga fa la parte di Stéen, Stefano, il giovane innamorato che sposa Maddalena e fa il viaggio di nozze fino a Milano, trascorre la prima notte nel convento della zia di lei e torna a casa con un figlio già bell'e fatto, un orfanello.

Camon denuncia vigorosamente "l'arcadia morale" del film di Olmi. Dice: "Il punto debole (e offensivo e intollerabile) è questo: Olmi non descrive soltanto, ma sostiene e propone una morale che non serve altro che a perpetuare lo stato di miseria e di sofferenza che lui stesso racconta. È la morale che non esclude soltanto la ribellione e la violenza, ma anche la denuncia e addirittura la presa di coscienza". Secondo Camon, "il mondo contadino bergamasco di Olmi è un covo di sordida miseria suburbana", eppure quella vita è dal regista "approvata, rimpianta, riproposta, accarezzata, amata". "L'innamorato (Stéen) è l'emblema di una umanità che chiede solo di esistere, nascere, vivere in sottomissione e morire". "Il film non riguarda nessuno, nel senso che non chiama in causa (moralmente, culturalmente, ideologicamente) nessuno".

Ho preso Franco Pilenga (Stéen l'innamorato) e l'ho messo di fronte a Luigi Ornaghi (il Batistì che taglia l'albero e viene scacciato). Eravamo nell'osteria del loro paese, Castel Cerreto, a 3 chilometri da Treviglio. È successo questo: che si sono scontrate furiosamente due mentalità,

"Il Giorno", 20 ottobre 1978.



quella vecchia e quella nuova. In principio, tutti e due erano completamente d'accordo nell'esaltare la solidarietà del tempo che fu, ma poi il Pilenga si è messo ad attaccare l'Ornaghi, quando l'Ornaghi ha detto: "Alùra i era schiavi, però i stàa be" (a quel tempo erano schiavi, però stavano bene). Con l'Ornaghi ha approvato un detto, molto conosciuto nella Bergamasca, uscito per la prima volta dalla bocca del Palazzolo, un beato che aspetta (invano, e si capisce perché) di essere fatto santo. Il motto è questo: "Nel cul e ne la merda l'anima la se conserva".

Qui il Pilenga si è acceso, contrario com'era al Palazzolo e all'Ornaghi. E s'è accesa l'intera osteria. La discussione ha chiamato in causa tutti, oste compreso, e dopo giri vari si è fermata al nocciolo del problema: se era vero, o no, che i contadini di una cascina bergamasca del 1898 (anno in cui Olmi ambienta il suo film) avrebbero sopportato in quella maniera, ossia passivamente, l'ingiusta cacciata del contadino reo di aver tagliato un albero per fare uno zoccolo al figlio. Chi diceva sì, chi diceva no, chi diceva ni, ma tutti dicevano la loro, tutti gridavano, tutti bevevano, tutti sacramentavano. Finché il Pilenga sentenziò: "Ciapàl 'n del cul va bè, ma fino a un certo punto. Dopo, 'l fa mal". L'approvazione fu generale, stavolta. Segno che la questione, per tutti, non era squisitamente storica. Era attuale.

Come si fa a dire, Camon, che il film non riguarda nessuno, che non chiama in causa nessuno? Chiama in causa tutti, invece, perché tutti abbiamo avuto un padre, o un nonno, o un bisnonno contadino. Tutti, oggi, andiamo alla ricerca forsennata di questi antenati sconosciuti. Camon ha ragione quando dice che il film di Olmi esclude la ribellione, la violenza, anche la denuncia, addirittura la presa di coscienza. Solo apparentemente però. Non è anche questo, forse, che Olmi ci vuole raccontare, e cioè la diserzione secolare della coscienza civile? Si può raggiungere la felicità vivendo di rassegnazione, senza essere coscienti della propria miseria e della miseria del prossimo? Questo il dilemma prospettatoci dal regista, sia pure per via indiretta. Olmi, certo, pone i problemi alla sua maniera, che è quella di un poeta, solo apparentemente arcadico. Ma la sua è tutt'altro che una "arcadia morale".

Ecco, se qualcosa rimprovero a Olmi, come bergamasco, è la presenza di troppi rosari, accanto alla totale assenza di "sacramenti", di "ostie", di "cristi".

Gli uni non escludono gli altri, nella Bergamasca. Anzi, il cocktail è perfetto. E Olmi lo sa. Mi viene comunque il sospetto che Olmi l'abbia fatto apposta, a usare un linguaggio così purgato, perché la sua provocazione fosse più raffinata, e i poeti, si sa, sono dei provocatori

nati. È sempre stato così. Tanto è vero che adesso è riuscito a provocare un poeta-provocatore nato del calibro di Camon.

L'albero degli zoccoli, dunque è un film "offensivo", e "pericoloso"? Ma certo. Per fortuna sua e nostra. Camon, inviperito dice che mancano completamente i padroni, dice che ci sono solo dei servi e cioè i contadini. Se Camon osserva bene, i padroni ci sono. Ci sono in una sequenza che dura soltanto pochi attimi ma ci è rivelatrice, colti furtivamente dalla macchina da presa al di là dell'inferriata della finestra. I padroni – fermi, senza gesti, senza voce, come insetti imprigionati – ascoltano uno che suona il piano. Sono loro gli emarginati, loro i fuori dal mondo vero, che è invece la stalla, dove tutti possono entrare, dove tutti si ritrovano, tutti parlano, tutti vivono. Persone, non insetti, Persone anche se gli manca la presa di coscienza che abbiamo (o dovremmo avere) noi.

L'ALBERO
DEGLI
ZOCCOLI

Ermanno Olmi reagisce alle accuse

Giovan Battista Cavallaro

Lo scrittore Ferdinando Camon sostiene che *L'albero degli zoccoli* – il film girato per la TV e premiato quest'anno a Cannes – è "pericoloso, dannoso, offensivo" per il mondo dei contadini. Abbiamo raggiunto il regista nel suo eremo di Asiago.

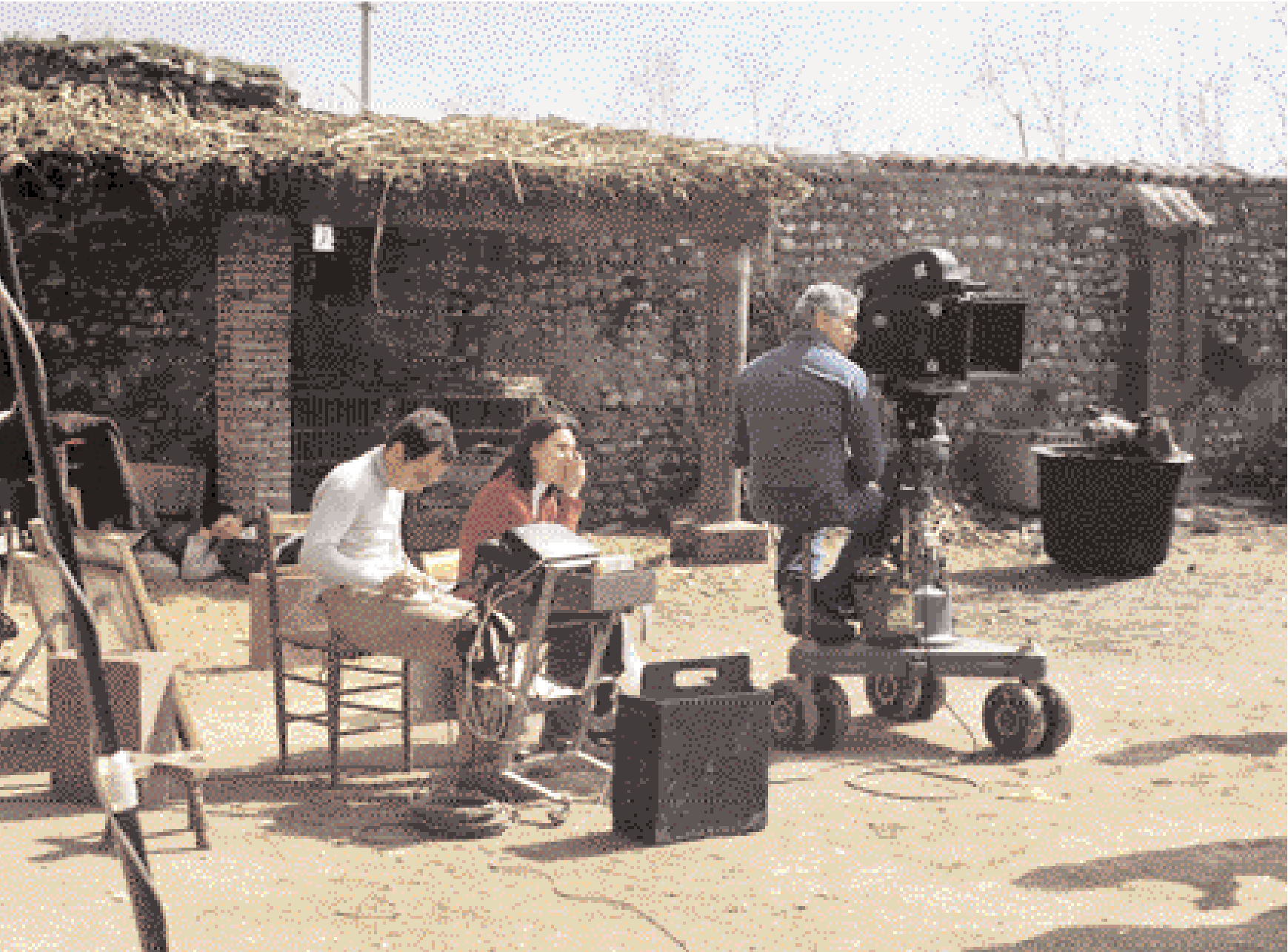
Qualcuno ha sparato su *L'albero degli zoccoli*. A palle-ttoni. Nulla di sorprendente se a sparare non fosse stato uno scrittore culturalmente, ideologicamente assai vicino a Ermanno Olmi che del film è stato ideatore e regista: Ferdinando Camon. Lo ha fatto con puntiglioso accanimento. Figlio anch'egli di contadini, autore di alcuni libri su quello stesso mondo agricolo che Olmi ha inteso rappresentare. Camon è di penna dura, spregiudicato, irriducibile. Ha scritto che *L'albero degli zoccoli* è un film dannoso, offensivo. In esso Olmi proporrebbe una morale "che non serve ad altro che a perpetuare lo stato di miseria e di sofferenza dei contadini. Una morale che non soltanto esclude la ribellione e la violenza, ma anche la denuncia o addirittura la presa di coscienza". In altre parole i contadini di Olmi sono servi perché "debbono" esser servi. Inevitabilmente. Fatalmente. Non solo, ma il regista mostra di amare quella condizione. La propone a noi con struggente nostalgia e rimpianto. Insomma Camon gli dà del reazionario che, dovendo scegliere tra la "provocazione" del pubblico borghese e il cercarne la complicità, sceglie la seconda via. Per questo *L'albero degli zoccoli* è anche "un film pericoloso".

Siamo dunque in piena polemica. Abbiamo raggiunto Olmi nel suo eremo di Asiago. Sta preparando un film su Tolstoj destinato al grande schermo e alla televisione. Più che risentito s'è mostrato sorpreso. "Ho l'impressione", dice, "che Camon vada in cerca di una qualche forma di pubblicità. Che il suo atteggiamento sia volutamente controcorrente, contro tutti, così, per distinguersi. Come spiegare altrimenti il fatto che insieme con il suo ultimo romanzo (*Un altare per la madre*, premio Strega 1978) mi ha inviato un biglietto molto cordiale con il quale mi annunciava che si sarebbe occupato del mio film senza però dirmi in che termini? Che bisogno aveva di farlo? Chissà, forse voleva scusarsi in anticipo". Sulle prime il regista si è rifiutato di replicare. Per altre vie e con stile diverso anche Moravia è giunto alle stesse conclusioni di Camon. "Non voglio, non posso rispondere a tutti". Abbiamo aggirato le sue resistenze facendo nostri i giudizi dello scrittore e volgendoli in domande.

C'è o non c'è questa morale della rassegnazione nei suoi contadini, suggerita dalla "grandezza religiosa"?

No, probabilmente Camon, e altri come lui, considerano ribellione soltanto quella che si esprime con gesti cla-

"Radiocorriere TV", Torino, anno LV, n.45, 5/11 novembre 1978.



morosi, con il bastone. È una lettura riduttiva, superficiale del mio film. *L'albero degli zoccoli* è ambientato nel 1897. Per quell'epoca, e nella "bergamasca", anche le imprecazioni dei protagonisti sono ribellione per me. Così il padre che maledice il figlio, la gente d'osteria che irride la madre che va a recuperare la figlia. La ribellione dura, violenta del movimento operaio è venuta dopo, con il 'momento' industriale. Si è estesa al mondo contadino in tempi successivi. I contadini, allora, erano consapevoli che contro la loro condizione non era possibile ribellarsi. E contro gli operai che si ribellavano nelle città sparavano i cannoni.

Rassegnazione giustificata, dunque?

Io non giustifico nulla. E mi meraviglia che un giudizio simile venga da un intellettuale di matrice cristiana. Da un intellettuale, un autore ha il diritto di pretendere capacità di "leggere" dentro ai gesti, alle parole, ai comportamenti solo all'apparenza di sottomissione. Il contadino come l'ho descritto nel film poteva ricorrere a una sola forma di ribellione: quella che conduce al recupero della dignità personale.

E questo fa, per esempio, Batistì quando decide di fare studiare il figlio e lo sostiene.

E il miracolo della mucca già morta che si leva sulle zampe e cammina?

Io non dico affatto, nel film, che quello è un miracolo. Soltanto una lettura superficiale del film può condurre a questa conclusione. Il miracolo, semmai, è l'atto di fede della donna. E si compie dopo, soltanto dopo che l'"autorità", in questo caso il veterinario, le ha detto che non c'è proprio nulla da fare. Camon non ritiene possibile il miracolo? Va benissimo.

Pensa che possa essere stato il caso a guarire la mucca? Va bene lo stesso. Rimane il fatto che da un intellettuale io m'aspetto altro che rilievi del genere. Perché, che cos'è se non ribellione quella di una donna che non va mai a messa e si rivolge al Padreterno a voce alta, sconvolgendo la convenzione stessa della preghiera? E il prete che dice: "Fai bene a non venire a messa, devi aver cura dei figli"? Libero Camon di giudicare. Libero anch'io di aspirare a fare un'opera poetica. E la poesia non deve giustificazioni. Tanto meno sul terreno sociologico, politico o addirittura etnologico.

Ha cercato o no la complicità del pubblico borghese? Il suo è stato o non è stato ammiccamento?

È un'accusa ridicola, fuori da ogni logica del mio film.

Quanto al rapporto di causa ed effetto tra la religiosità dei miei contadini e le loro condizioni di miseria e di disperazione, posso dire questo: ogni volta che si pone un qualsiasi problema si risponde: questo è un problema politico. Perché politico? Perché la politica ha finito per sostituirsi a quel tipo di religiosità presente nel mio film. Ogni volta che l'uomo si trova in stato di disagio ritrova sempre una sua grandezza religiosa. Magari non rivolta a Dio. Magari frutto di abitudini, di superstizioni. Religiosità, per me, è lo spazio all'interno del quale l'uomo non riesce ad agire più con le proprie forze e cerca di modificare le cose attraverso atti di fede. Non indagava la realtà circostante. La accettava, come accettava il temporale, il mutamento delle stagioni o il mistero di un seme che si mette sotto la terra, germoglia e fa frutto. Cercava tuttavia uno spazio virtuale e creativo, anche nei confronti del padrone. Una maggiore libertà che non hanno, per esempio, i contadini di oggi rispetto alla società dei consumi. Al dovere che hanno di dare al padrone il dovuto, in cambio della retribuzione che ricevono, aggiungono l'altro di restituire tutto attraverso il tempo libero, gli svaghi, o la "conquista" di quei beni che a torto giudicano vantaggiosi per la loro dignità. Parlo di libertà intima, profonda, personale. E questa non è nostalgia, amore per un passato di servaggio e di miseria. Non ho mai detto che bisogna tornare indietro, per sentire la solidarietà tra gli uomini. Dico però che non sono nemmeno ciò che chiamiamo benessere, istituzioni in quanto tali che portano all'individuo uomo quella solidarietà di cui ha bisogno, che cerca continuamente. La solidarietà non può essere che il frutto della volontà dell'uomo.

Asiago, novembre

Mio caro Ermanno

Mario Soldati

Mio caro Ermanno,

ho visto il tuo *Albero degli zoccoli* soltanto adesso. Perché ho tardato tanto a vederlo? Un giorno o l'altro te lo dirò.

Ma mi era piaciuto molto, circa dieci anni fa, il tuo primo film, *Il tempo si è fermato*: ne avevo scritto subito e te l'avevo detto. Degli altri sette che hai fatto dopo, ne ho visti solo due: *Il posto* e *I fidanzati*: anche quelli mi erano piaciuti, ma meno. Intanto ci eravamo conosciuti personalmente; e avevo già la certezza che tu eri *quelqu'un*. Ma… niente ma, anzi, proprio per questo, sentivo in te qualcosa di austero, elevato, distaccato, misterioso. Stranamente, mi ero chiesto se, per caso, non eri di religione protestante. E non ho mai osato parlartene. *On ne demande à personne l'âge, l'argent, la réligion qu'elle a*.

Adesso, dopo l'*Albero*, naturalmente so che non sei protestante: o che non lo sei, almeno, di educazione e per l'anagrafe. Forse lo sarai un po' nel cuore, ma questo è un altro discorso.

Eri simpatico, cordiale, affabile, calmo, imperturbabilmente soave; ma, allo stesso tempo, eri come distratto o distaccato da tutto quanto ti circondava. Facevi quell'impressione. Nei tuoi occhi e nel loro perenne sorriso che le lenti esaltavano, c'era come uno sfavillare di diamanti, qualcosa di duro, luminoso, indomito: come se tu fossi occupato (non preoccupato) da qualche pensiero fisso, importante e con ogni probabilità non ancora chiaro a te medesimo.

Che cosa c'era dunque nella tua testa?

Come vedi, rivolgo a te la stessa domanda che il De Sanctis rivolgeva idealmente all'Ariosto: "Che cosa c'era dunque nella sua testa? C'era l'*Orlando Furioso*." Nella tua – di questo non ho proprio nessun dubbio – nella tua c'era *L'albero degli zoccoli*.

E come mai mi è venuto sotto la penna addirittura questo grande paragone? Semplicissimo. Perché fino a quando non ho visto l'*Albero*, mi sembravi custodire un segreto e poi, vedendolo, ho capito che in questo straordinario film si allineano, uno dopo l'altro, episodi, particolari, tratti e modi che sono infallibile indizio di autentica grazia, di qualità eccelsa. L'arte, qualunque arte, è eccelsa quando ottiene potentissimi effetti con mezzi minimi: quando affida a piccoli segni i temi più grandi.

Tu, i tuoi *cassinér* – i capi delle quattro famiglie coabitanti nella cascina che è la *mansio*, il luogo principale del film – tu, i tuoi contadini protagonisti, li hai definiti e distinti con tante precise e minute attribuzioni quante sono sufficienti a farli conoscere e amare come persone vive.

Batistì è tutto nel suo modo di camminare contro vento, a passi lunghi e rapidi, come se fosse continuamente

Testo tratto da *Lettere di Mario Soldati: dal 3/11/1978 al 12/8/1979*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1979, pp. 57-63.

impegnato contro le avversità dell'esistenza e assillato dall'imperativo categorico di non perdere mai tempo. Ecco la prima, la più forte, la più profonda religione dei tuoi contadini lombardi di ottant'anni fa, non è già (come forse pensa gran parte del pubblico) la religione dei rosari che talvolta essi recitano anche lavorando: ma, appunto, la religione di *non perdere mai tempo*. Contrariamente all'oleografica imbecille, comune immagine del contadino lento, tutti i tuoi contadini vanno sempre svelti e molto sovente corrono. Ah, spero di ingannarmi se credo che un buon numero di contadini artigiani lombardi abbiano conservato fino a oggi quest'abitudine, questa religione del cuore che è poi una feroce fiducia nella vita e nell'avvenire.

Riconosciamo qui il cristianesimo lombardo: tutto pragmatico e terrestre, uno spirito di vita disciplinata che si impone indipendentemente dalla fede nella lettera del cattolicesimo e che può sussistere anche dopo la perdita di quella fede. Se, infatti, la *lettera* era l'immagine di un Dio che si fece uomo e soffrì per noi, lo spirito è qualcosa di divino che nessuno potrebbe mai separare dalla travagliata natura umana.

Anselmo, il più vecchio dei tre, è tutto nella sua appassionata, ostinata, razionale attività con cui si dedica alla coltivazione dei pomodori. Indimenticabili, le serie dei lunghi, meticolosi, sempre diversi e mai noiosi dettagli: quando sta per nevicare, e Anselmo si alza di notte, corre a prendere il concime delle galline, lo distribuisce nell'orto; quando poi mette a dimora le minuscole pianticelle; quando raccoglie i meravigliosi pomodori maturi come un vittorioso in anticipo su tutti gli altri coltivatori della zona e quando infine li porta a vendere al mercato. *Brena*, che ama troppo il vino. *Finard*, che ama troppo il denaro. Il giorno della Fiera, sulla piazza del paese, scorgendo in terra l'argento di uno scudo – cinque lire! – se ne impossessa furtivamente ma con la coscienza di commettere quasi un delitto!

Ed ecco, mi accorgo che questo tuo stile concreto, minuto, spietatamente rinunciatario, convince e conquista proprio perché esatta traduzione cinematografica dello stile che i tuoi contadini lombardi avevano, e forse hanno ancora, nella loro vita, nel loro comportamento.

Il titolo stesso del film, la sua immagine centrale coincidono infatti con l'episodio centrale. Un giorno, uscendo dalla scuola, al figlio di Batistì si rompono gli zoccoli. Batistì, di notte, corre alla roggia, taglia un gelso, torna a casa e fabbrica un nuovo paio di zoccoli: lavora col batticuore e non per nulla, mentre scava e scalfisce il legno, risponde al rosario che sua moglie recita al piano di sopra. Il padrone, tempo dopo, passando in calesse lungo la roggia, si accorge del

gelso tagliato e caccia Batistì, imponendogli di andarsene prima dell'alba. Questo fatto, oggi, con lo sviluppo che ha ormai preso il sindacalismo, per noi è enorme, assurdo, una sopercheria addirittura irreale; ma ottant'anni fa, all'epoca in cui si svolge il film, per quei contadini era un fatto giusto e normale, lo accettavano tragicamente rassegnati come quando la grandine distrugge il raccolto.

L'albero degli zoccoli, dunque, è l'emblema di un mondo scomparso. Precisiamo, per i vecchi ancora vivi in Italia: di un mondo *appena* scomparso. Per i vecchi. E per i poeti. Chissà che non sia stato lo stesso anche per l'antico mantovano esule a Roma! Viveva ormai nel progresso e nella corruzione della grande metropoli, lontano per sempre dai cari luoghi della sua infanzia e adolescenza, lontano da quei patriarcali costumi. Chissà che anche le *Georgiche* non nascano dal rimpianto di un mondo che per Virgilio era appena scomparso!

E forse è stato lo stesso per tanti poeti e per tanti narratori: per l'Ariosto, per Tolstoi, per Leopardi, Proust, Joyce, Stevenson, Manzoni, Conrad, Hardy… La loro ispirazione era il rimpianto di un passato irrimediabilmente perduto o lontano, ma intanto ancora vicino, ma intanto ben presente nella fantasia.

Ho pensato a un frammento del Porta, che potrebbe essere un'epigrafe del tuo film:

Religion santa di mee vicc de cà.
che in mezz a tribuleri di passion
nô t'ee faa olter che tiratt in là
in fond in fond scrusciada in d'on canton…

Che cos'altro ci dice il finale del tuo film? Un coro sommesso sembra accompagnare la notturna partenza del Batistì con i suoi dal cortile della cascina. Le tre famiglie dei cassinér che restano, recitano il rosario nelle stanze terrene, dietro gli scuri socchiusi, una bambina si accosta per spiare. "Non guardare, non sta bene", la ferma la mamma.

Poco prima il Batistì, finalmente immobile con le grandi spalle curve, aveva assistito alla partenza della mucca e del vitello, che il fattore è venuto a prendere per ordine del padrone. E i muggiti della mucca che resiste e si volta indietro sono il solo lamento che udiamo in tutta la tristissima scena. Perché adesso il Batistì carica il carro della sua povera mobilia con la stessa energia e con la stessa volontà di sempre, quasi fosse un lavoro come un altro.

Parte il carro nella notte, con la lanterna che dondola, con il cane che trotta dietro. Si allontana nel buio della campagna e del futuro. Ma i cassinér, di colpo, alla partenza del carro smettono di recitare il rosario: in silenzio

escono nel cortile: rimangono lì, attoniti, immobili, *senza più pregare*.

Di nuovo, con questo improvviso silenzio, con questo finale muto, semplice e potente, abbiamo il manzoniano sugo di tutta la tua storia. Inutile nascondercelo, noi in realtà non crediamo più ma ci comportiamo *come se* credessimo ancora. O piuttosto: molti di noi, alcuni di noi si comportano *come se* credessero ancora. Allo stesso modo, con un procedimento inverso, i tuoi cassinér: credono ancora ma qualche volta, nei momenti supremi, si comportano *come se* non credessero più.

Nessuno può dubitare del progresso sociale: le condizioni in cui vivono oggi i lavoratori sono infinitamente migliori di quelle di allora. Non così per tutta la nostra civiltà, che comprende anche la loro: abbiamo perduto qualcosa di essenziale. Valeva la pena?

Valeva la pena, sì, certo, certissimo. Ma bisogna pure che recuperiamo quel qualcosa che abbiamo perduto. Questo non deve importare a te, caro Ermanno, non deve importare né ai poeti né ai narratori: la vostra voce è solo nel rimpianto. Ma bisogna pure che per tutti, presto o tardi, e meglio presto che tardi, sia di nuovo, in qualche modo, *come se*.

Come se: alle nozze della figlia del Brena il prevòst, dopo aver parlato agli sposi del paradiso che li aspetta, soggiunge: "Al paradìs comincia propi dal ben che an sarà bon de vurìss chè su la tera": il paradiso comincia proprio dal bene che saremo capaci di volerci qui sulla terra. Lo aveva già detto, quasi nello stesso linguaggio, e in un altro romanzo-rimpianto di un mondo appena scomparso, la Luisa di Piccolo mondo antico: "El mè paradìs l'è chì".

Tellaro, 2 gennaio 1979

L'albero degli zoccoli

Mike Leigh

Un prete dice a un contadino analfabeta di mandare il figlio a scuola. Ogni giorno il bambino fa dodici chilometri a piedi e a un certo punto rompe uno zoccolo. Il padre abbatte un albero per fargli uno zoccolo nuovo, ma l'albero appartiene al proprietario terriero. Idem la casa del contadino, e di conseguenza l'intera famiglia viene cacciata via.

Il proprietario è grosso e pigro. S'interessa più all'opera lirica che ai suoi terreni. Un giorno, mentre si addormenta in ufficio, i contadini da fuori ascoltano in silenzio il grammofono che suona accanto a lui.

Due giovani si fidanzano. Il giorno del matrimonio si recano in città in barca. Vi giungono durante una rivolta. Trascorrono la notte di nozze in un convento; la madre superiora è zia della ragazza. Il giorno seguente la suora offre loro un trovatello che ha un anno di vita. I due lo accettano.

Una povera vedova ripone il bucato. La sua mucca si ammala. Rifiutandosi di seguire il consiglio del veterinario e di uccidere la mucca, la vedova preferisce recarsi in chiesa e pregare per lei. Le dà dell'acqua "benedetta" presa dal ruscello accanto alla chiesa. La mucca sopravvive. Il figlio della vedova, un ragazzo, trova lavoro in un mulino. Il prete vorrebbe affidare i figli più giovani della vedova alle suore, ma il ragazzo afferma la propria virilità e si rifiuta di lasciarli partire.

Un contadino disonesto litiga con i figli, mette delle pietre nei sacchi di grano per dargli il peso giusto, e trova per terra una moneta d'oro mentre sta assistendo al comizio d'un socialista che arringa la folla in città. Nasconde la moneta nello zoccolo del suo cavallo e, quando il cavallo reagisce con violenza alle percosse perché ha perduto la moneta, il contadino è colto da un malore e finisce a letto. Bisogna andare a chiamare la guaritrice, la quale cura il contadino con un farmaco misterioso.

Durante una notte d'inverno, un vecchio scivola fuori di casa per spargere escrementi di volatili sulle sue piante di pomodoro. È una formula segreta che ha rivelato alla nipotina. A primavera, quando i due portano assieme i pomodori al mercato, la bambina sorride nel vedere i cittadini stupiti da primizie del genere.

Sotto un diluvio viene ammazzato il maiale. I suoi lamenti terrificanti echeggiano per la campagna. Uomini, donne e bambini attendono, guardano e corrono da tutte le parti con secchi d'acqua fumanti, ombrelli, scodelle colme di sangue prezioso, carriole piene di frattaglie. Mentre la carcassa viene tagliata in due, arriva il prete e fa qualche battuta.

Passa un anno. Le quattro stagioni. Giornate chiare, assolate, luminose. Notti fredde e cupe. La pioggia. La neve. Brume mattutine. Nasce un bebè. Lavoratori che cantano. Bambini che ridono di un ritardato mentale. Una

"Positif", Parigi, giugno 1994.

bambina ruba dei ceppi ai vicini. Un ragazzone fa pipì a letto. Il raccolto. La festa. Il pane. La zuppa. La polenta. Il vino. Le preghiere. E per tutto il tempo suonano le campane della chiesa, sempre vicine.

Tutte queste cose e molte altre riempiono le tre brevi ore dell'opera suprema di Ermanno Olmi, *L'albero degli zoccoli*.

Questo film eccellente e splendido che amo profondamente è una delle rare epopee autentiche. Poiché, pur non proponendo né una grande storia d'amore, né viaggi avventurosi, né guerre e neppure morti (tranne quella del povero maiale, e quella di un'oca), questo capolavoro riesce senza sforzi, e con una semplicità monumentale, a cogliere l'essenza dell'esperienza umana.

Porta sullo schermo, in maniera diretta, obiettiva, ma anche piena di compassione, l'avventura grandiosa, dura e reale, che consiste nel vivere, e nel sopravvivere, di giorno in giorno e di anno in anno, l'esperienza della gente comune ovunque nel mondo.

E lo fa in un modo che non trova eguali al cinema. Flaherty, pur con tutta la sua integrità, non è sfuggito alla tentazione di romanzare i suoi materiali. *L'isola nuda* di Kaneto Shindo, pur esprimendo le sofferenze del lavoro, resta, in ultima analisi, un'opera emotivamente limitata. E neppure il magnifico film di Satyajit Ray *Pather panchali* (e la trilogia di Apu nel suo complesso), che ammiro altrettanto, raggiunge però l'ampiezza di Olmi, né il senso di realtà assoluta che caratterizza la vita dei suoi personaggi. Pochi film riescono quanto il suo a convincere lo spettatore di trovarsi realmente presente nel momento in cui si svolge l'azione.

Essendo io stesso un regista che ha la pretesa di realizzare film sulla "vera" vita, mi chiedono spesso se ho utilizzato degli attori oppure delle persone "vere". Beninteso, io reagisco sempre come si deve, cioè scandalizzato: come potrei mai raggiungere un tale livello di realtà con degli interpreti "presi dalla strada"? Soltanto attori professionisti, dotati di tecniche notevoli, sono in grado di ottenere interpretazioni del genere, mai i non professionisti!

Ecco che invece Olmi, tornato alla Lombardia natale, mette insieme un cast assai vasto di lavoratori comuni provenienti dalla zona di Bergamo e ottiene complessivamente da loro un'interpretazione tra le più solide, in particolare da parte dei bambini.

Come fa? I suoi interpreti non possono accontentarsi di recitare la propria vita, poiché l'azione del film si svolge ottant'anni prima della sua realizzazione. E non forniscono neppure quella "non-recitazione" piatta, neutra e priva di humour che si trova in Bresson, i cui film appaiono, al confronto, insulari e schematici.

Si calano invece completamente nei rispettivi personaggi e, senza mai trattenere un briciolo d'emozione, non cedono comunque mai all'istrionismo né alla teatralità.

Com'è possibile? Forse per due motivi principali. Primo, perché è un film in cui si parla della vita sulla terra, e della sopravvivenza in ogni tempo. *L'albero degli zoccoli* è, per definizione, un film in esterni reali. Quella condizione inafferrabile alla quale alcuni di noi aspirano, e che consiste nel creare un mondo che per il pubblico esista già prima dell'inizio del film e che continui ad esistere anche in seguito, a lungo: quella condizione, in questo caso, è del tutto rispettata.

Qui gli attori non hanno problemi di motivazioni o di ricerca del contesto: vivono e respirano i personaggi e il loro universo poiché si trovano dentro quell'habitat.

Inoltre, e per questo motivo, Olmi ha creato un'atmosfera di lavoro che permette agli attori di recitare mirabilmente tutti assieme. E se questa qualità è presente nei momenti più intimi – ad esempio i rapporti stupendamente sottili tra i due giovani sposi, oppure la scena in cui il personaggio principale, Batistì, lava suo figlio –, è notevole soprattutto nelle grandi scene collettive.

Infatti si tratta d'un film che affronta una comunità, parecchie famiglie di coltivatori che vivono l'una accanto all'altra in una vasta proprietà verso la fine del XIX secolo.

Assieme raccolgono il grano; assieme pregano; si ritrovano la sera per cantare canzoni e raccontare storie; gli uomini lavorano e si battono assieme; le donne si assistono a vicenda durante il parto. E nel cortile i bambini giocano assieme.

Questo ensemble naturale produce una recitazione possente, chiara, veritiera. Non che la qualità dell'interpretazione caratterizzi solamente i personaggi che si trovano in situazioni collettive. Il curato, il proprietario indifferente e il suo fedele intendente dalle pupille rotonde, la madre superiora e un sacco di altri personaggi minori sono tratteggiati con la stessa bravura.

Un direttore di attori, senz'alcun dubbio. Ma questo autore esperto mette in scena qui la propria sceneggiatura; una sceneggiatura dalla costruzione perfetta per economia e semplicità narrativa.

E, come non bastasse, il maestro è anche il proprio direttore della fotografia e il proprio montatore!

Ci si potrebbe attendere giustamente che lo stile d'un film sulla vita contadina, girato in esterni da parte d'un regista/cameraman con qualunque clima, interpretato da un gruppo di attori non professionisti, seguisse le modalità aleatorie, improvvisate e approssimative del cinema-verità, dei reportage o dei semi-documentari. Ma non è affatto così: *L'albero degli zoccoli* è una festa per

gli occhi. Ogni inquadratura è magistrale per controllo e precisione.

Dagli interni domestici racchiusi, ai paesaggi e alle strade vuote, dall'animazione del raccolto e della fiera di primavera, al viaggio tranquillo in barca fino a Milano, senza scordare la morte del leggendario maiale (è riuscita al primo colpo, oppure si è dovuto rifarla con un altro maiale?), la macchina da presa è sempre al posto giusto, discreta, senza pretese, chiara e pura.

Gran parte del film si svolge nella fattoria in mezzo ai campi, un edificio a due piani che circonda un cortile, e l'inesauribile fantasia visiva di Olmi è ribadita dal fatto che non vediamo mai due volte la stessa inquadratura. Olmi non smette mai di esplorare il luogo dell'azione, animato costantemente da una nuova motivazione per le finalità specifiche di quella scena.

Io non condivido le idee religiose di Olmi, anche se riesco a identificarmi con la sua spiritualità; e in un certo senso non sono del tutto sicuro di non considerare l'atteggiamento della Chiesa nel film come, per certi versi, coercitivo e paternalista.

Però, in quanto film politico, mi trovo in perfetta assonanza con *L'albero degli zoccoli*. Poiché la sua politica è chiara, ma sempre implicita. Non viene mai discussa, ma è sempre presente.

Il film ha come tema l'iniquità del controllo cinico esercitato dal proprietario sulla vita dei suoi contadini. Pur percependo un mondo politico dietro l'esistenza immediata dei personaggi, essi appaiono sempre incoscienti rispetto a quelle forze.

Infatti, a Finard succede un fatto importante mentre

ascolta l'oratore socialista: non di essere politicizzato sull'istante (non lo è!), ma di trovare per terra la moneta d'oro.

E quando i due giovani sposi giungono a Milano, guardano innocenti passare di fronte a loro i prigionieri politici che vengono trascinati in catene, e aspettano pazientemente sotto una tettoia mentre attorno scoppia una rivolta.

Ma al centro del film si trova il futuro cittadino istruito del XX secolo, il giovane Minek. Per permettergli di andare a scuola ogni giorno il padre è costretto ad abbattere l'albero, compiendo così il gesto che causa la catastrofica espulsione della famiglia. Quindi diventa impossibile separare in Olmi la politica dalla religione, poiché sicuramente quell'albero, l'albero che dà il titolo al film, è in un certo senso l'Albero della conoscenza nel giardino dell'Eden.

In effetti, nel film vi è un qualcosa di sacro, ma non di pio. Olmi concede ai suoi personaggi di ritrovare uno stato di grazia, come sottolinea magnificamente l'uso saltuario delle musiche di Bach.

Dietro la pienezza e la semplicità della vita dei personaggi sta la loro fede e, malgrado tutto lo scetticismo *fin de siècle* di cittadino ateo, lo spettatore non può non rimanere emozionato dall'armonia assoluta delle loro esistenze, del loro rapporto ineludibile con la terra e gli elementi.

La stessa armonia che anima Olmi, che lo rende in grado, meglio di chiunque altro, di raccontare la sua storia in modo autentico, privo di sentimentalismi e con tanto calore, humour e limpidezza. È interessante che, malgrado la presenza di personaggi e conflitti centrali, Olmi non ci permetta mai, in ultima analisi, di rimanere coinvolti troppo intimamente, o in modo troppo dettagliato e particolare, con alcuni di loro.

Malgrado la sua grande compassione e la sua umanità, egli mantiene sempre una certa distanza nei confronti del proprio soggetto: non accorda a nessuna storia un'importanza maggiore rispetto a un'altra.

Riesce così a dipingere un affresco stupendamente vasto, una visione straordinaria. Mi rimane ancora un grande punto interrogativo: come diavolo fa?

La critica

Callisto Cosulich, "Paese Sera", Roma, 18 maggio 1978:

"Olmi non dimostra ma mostra; si limita a descrivere con dolcezza, senza sottolineare, senza protestare. C'è nei suoi contadini la rassegnazione atavica che li porterà a morire come le mosche durante la prima guerra mondiale, chiamati a difendere interessi non loro, che andavano sotto il nome di patria. Nel 'profondo nord' descritto da Olmi il tempo si è fermato […] *L'albero degli zoccoli* è forse il primo film autenticamente e onestamente cattolico che si sia fatto in Italia […]. Il suo film richiama alla mente il neorealismo: più quello di Rossellini che non quello del Visconti de *La terra trema* cui erroneamente, se non altro per la sua lunghezza, *L'albero degli zoccoli* potrebbe far pensare".

Tullio Kezich, "La Repubblica", Roma, 18 maggio 1978:

"Se fosse uscito venti o solo dieci anni fa (e poteva accadere perché si tratta del primo copione scritto da Olmi per il cinema) *L'albero degli zoccoli* avrebbe suscitato molti malumori per l'impudenza di affrontare un tema sociale fuori dai parametri della lotta di classe, per la scelta di una posizione non ideologica in cui si sarebbe vista un'altra ideologia di segno reazionario. Erede di una cultura cattolica contadina, Olmi si incanta per brevi momenti nella contemplazione nostalgica di un mondo scomparso dove i gesti avevano un rapporto con le cose, dove la tecnologia non aveva ancora separato l'uomo dalla natura e dove la preghiera e la magia erano le sole frontiere della rassegnazione. Ma fin dal titolo l'idillio viene contestato, siamo in un mondo storico, se le cose in cascina vanno così è perché a Milano c'è stato Bava Beccaris e a Roma c'è il governo della sciabola".

José Luis Guarner, "El Mundo", Barcellona, 18 maggio 1978:

"Una pellicola priva di tesi in cui accadono tante cose e in cui si evita qualsiasi prospettiva marxista, cristiana o estetica: è un piccolo prodigio di naturalezza. Olmi rivela un talento fuori dal comune – e una grande pazienza – per riuscire a catturare il ritmo della vita contadina".

Lino Micciché, "Avanti!", Roma, 18 maggio 1978:

"Il film è splendidamente costruito con una ascetica essenzialità formale, che poco concede financo al tenero paesaggio lombardo e che misura, con funzionale pudore, gesti e parole, sguardi ed eventi. È una sorta di *Novecento* cattolico senza le ridondanze ideologistiche, le tortuosità intellettuali e le raffinatezze da 'cinéphile' di un Bertolucci. […] Il rischio, a nostro avviso, vistosamen-

te presente nel film, è che la sostanziale 'religiosità' che guida questa rappresentazione della vita contadina, e che caratterizza nettamente i meccanismi formali e narrativi del racconto, risulti in ultima analisi una religione della sofferenza, una mistica del patimento, una regressiva nostalgia per 'quel mondo più povero ma sereno' (sono parole di Olmi)".

Freddy Buache, "La Tribune de Lausanne", Losanna, 18 maggio 1978:

"*L'albero degli zoccoli* s'impone fin d'ora come un candidato alla Palma d'oro. Questa mirabile cronaca contadina, della durata di tre ore, interpretata da attori non professionisti che parlano in dialetto, costituisce una sconvolgente meditazione lirica sulla civiltà agricola della fine del secolo scorso. Nello stesso tempo mette in evidenza una dimensione spirituale che l'uomo contemporaneo ha perso. Non si tratta di una critica nostalgica ma di un'analisi lucida e cordiale dei nostri rapporti con la natura".

Gian Luigi Rondi, "Il Tempo", Roma, 18 maggio 1978:

"Uno dei 'canti' più poetici – e poetici perché umani – che ci abbia proposto il cinema italiano, un'egloga di Virgilio ricreata con le tecniche della più moderna fra le arti: *L'albero degli zoccoli*, una emozione purissima che ci riconforta dell'orrore che ci sommerge, e alla luce di una 'virtù' che sembrava cancellata, la speranza. […] Con immagini che, pur senza riferirsi mai a nessuna scuola pittorica, hanno sempre un fascino figurativo in cui la ricomposizione della realtà, anche la più grezza, non contrasta mai con l'armonia. Accese da colori d'incanto cui però nessuna falsificazione fotografica toglie mai i fondi e i toni naturali. Perché tutto sia vero. E dica il vero. L'opera maggiore di Olmi, una luce in questo buio. La storia del cinema se ne ricorderà".

John Francis Lane, "International Daily News", Roma, 18 maggio 1978:

"Indubbiamente, *L'albero degli zoccoli* è un film molto cattolico. Ciò non impedisce che sia un film bellissimo. Nell'Italia postfascista è mancata sempre una cultura cattolica seria, stimolante, avanzata, vista dall'interno. Purtroppo, Olmi aveva sbagliato un film chiave in quella direzione, *E venne un uomo*, su Papa Giovanni. Ironia della sorte, il produttore di quel film mal riuscito, Harry Saltzman, è membro della giuria che dovrà giudicare il film di Olmi tra le 24 opere in concorso al festival. Dato che l'Italia aveva già vinto la Palma d'oro l'anno scorso con un altro film sui contadini, *Padre padrone*, è impro-

babile che Olmi possa aspirare a un premio analogo. Il suo film è concepito meno intellettualmente di quello dei fratelli Taviani, ed è meno originale come struttura cinematografica, ma è certo migliore del pretenzioso *Novecento* pseudomarxista di Bertolucci visto due anni fa. I critici italiani stanno già bollando come reazionari i film di Olmi, soprattutto perché non intendono dare un giudizio politico. Ma Olmi è fedele al mondo dei propri nonni contadini, così come forse Bertolucci ha tentato di essere fedele al mondo dei propri avi emiliani (a cavallo dei due secoli), una terra in cui c'era una maggiore coscienza politica rispetto alle campagne del bergamasco, ove s'ignorava persino ciò che succedeva a Milano. […] È anche il testamento d'uno dei grandi poeti del cinema contemporaneo".

Sandro Casazza, "La Stampa", Torino, 18 maggio 1978:

"Con amore, sincerità, senza morali o 'messaggi' politici calcati a forza sulla realtà descritta, *L'albero degli zoccoli* (prodotto dalla Rai e dall'Italnoleggio) è un film coraggioso, anticonformista, anche discutibile ideologicamente, ma sempre coinvolgente per la ricchezza espressiva del linguaggio e per l'ampiezza storica del documento. I preziosismi, a tratti fiamminghi, della fotografia, la spontaneità degli interpreti scelti tra la gente di Martinengo e di Palosco, la dolcezza o l'asprezza evocativa delle immagini, conquistano dopo i primi momenti di sospetto l'attenzione dello spettatore e riescono a far superare facilmente anche l'ostacolo del duro ed essenziale dialetto bergamasco. Evitando le 'nostalgie' neorealistiche, con la scientificità e la passione dell'etnologo, Olmi ha forse dato al nostro cinema il primo autentico film contadino".

Carlos Morelli, "Clarin", Buenos Aires, 18 maggio 1978:

"Olmi, un regista solitario con solo nove lungometraggi al suo attivo in quasi vent'anni (il più noto agli argentini è *Il posto,* ovvero *El empleo*) ha concentrato in due ore e cinquantacinque minuti un vastissimo – ma mai stancante – affresco sulla vita in una fattoria lombarda alla fine del secolo scorso. Si tratta di un'infinità di episodi che non seguono una narrazione regolare ma che compongono via via un acquerello inizialmente sentimentale e nostalgico, e in seguito accusatorio, su delle vite contrassegnate da miseria, ignoranza e un'inconsapevole schiavitù".

François Maurin, "L'Humanité", Parigi, 18 maggio 1978:

"Nel film colpisce anzitutto la plasticità delle immagini, la sensualità che emanano, affrontando una realtà le-

gata alla natura, alle stagioni, alla terra, agli esseri che vivono e soffrono (alla fine del XIX secolo nella regione di Bergamo), in un duplice rapporto di dipendenza nei confronti della terra che li nutre e del padrone che li sfrutta. […] Olmi fa precedere la sua opera da una breve avvertenza con la quale non dice allo spettatore 'era così', ma 'doveva essere così', ammettendo cioè fin dall'inizio l'intrusione probabile d'una parte della propria soggettività, della propria immaginazione, nella resa cinematografica d'una realtà che egli aveva conosciuto tramite i racconti altrui, o tramite ciò che ne rimaneva all'epoca in cui, da bambino, veniva mandato in vacanza dalla nonna proprio nella zona in cui ha girato il film".

Giovanni Grazzini, "Corriere della Sera", Milano, 18 maggio 1978:

"Raggiunto il pudore delle anime grandi e dei caposcuola, Olmi non ha alcun bisogno di alzare la voce per condannare un padrone vendicativo o ricordarci l'avidità e le furbizie d'un contadino, la politica della Chiesa e la lotta di classe che stava emergendo. Durante quasi tre ore, come in un documentario ricreato nel sogno, egli mette in scena l'epopea degli umili facendone toccare il peso fisico e le vibrazioni segrete, con un contrappunto tra immagine e suono (ma certo, Bach e le campane e i versi dell'aia…) che qualche volta raggiunge il sublime. Sempre il mirabile".

Charles Champlin, "The New York Times", New York, 19 maggio 1978:

"È stato finanziato dalla televisione italiana, la stessa che aveva prodotto il film premiato qui lo scorso anno, *Padre padrone*. E si tratta di un'altra opera dall'acuto realismo sociale, realizzata liricamente e magistralmente. […] *L'albero degli zoccoli* è dedicato ai contadini di Bergamo ed è interpretato soprattutto da loro stessi. È una cronaca di vita e di morte e di tutte le altre emozioni, ma senza il romanticismo di *Novecento*, ed è storico e oggettivo come un giornale di tanto tempo fa. Non sono certo se la sua purezza senza compromessi contribuirà al successo commerciale. Ma è comunque un esempio di cinema stupefacente e emozionante, frutto d'un lavoro individuale appassionato e d'una straordinaria intelligenza, proprio ciò che un festival del genere ha il dovere di promuovere".

Jean de Baroncelli, "Le Monde", Parigi, 19 maggio 1978:

"Questo film è nobile e rude. Ha l'asprezza del suolo su cui crescono le radici e la dignità di quei contadini che rappresentano gli eroi del film. Niente falsa poesia né lirismo adulterato. La natura viene esaltata per il suo splen-

dore e la sua ricchezza, ma anche per la sua durezza e indifferenza. Niente fraseologia politica. La miseria è lì presente, tanto ossessiva che lo scandalo che suscita non ha bisogno di essere denunciato con dei discorsi. […] Con *L'albero degli zoccoli,* Ermanno Olmi, che avevamo perso un po' di vista dopo i suoi primi successi, assume la statura di grande cineasta. Ha magistralmente dominato un racconto in cui si scopre, al di là del talento artistico, la sensibilità e la generosità d'un uomo di cuore. Questo omaggio alle pene dei poveri è un'opera eccezionale. Fin d'ora, ribadiamolo, uno degli *eventi* di questo festival".

Hank Werba, "Variety", Los Angeles, 24 maggio 1978:

"Olmi assume lo statuto d'autore con l'a maiuscola, in quanto è produttore, sceneggiatore, regista, direttore della fotografia e montatore, adempiendo prodigiosamente a tutti questi compiti in un'opera essenzialmente modellata come una serie televisiva in tre parti. […] *L'albero degli zoccoli* è per la Rai un degno successore di *Padre padrone* (1977), e dovrebbe seguire un analogo cammino a doppio binario sui mercati mondiali, cioè nelle sale cinematografiche e sul piccolo schermo".

Margarete von Schwarzkopf, "Die Welt", Berlino, 25 maggio 1978:

"Il tema di base assomiglia a quello di *Novecento* di Bertolucci. Olmi rappresenta il contrasto tra la vita dei braccianti agricoli e i loro padroni intorno al 1895. Ma con quanta più umanità! […] Per quasi tre ore si vivono assieme a loro preoccupazioni e miserie, feste e gioie. Alla fine si pensa di conoscere talmente bene quel contadino – che a causa del suo misfatto deve lasciare la proprietà – che il suo destino ci commuove profondamente. Un bel film che non annoia neppure un minuto".

Diane Jacobs, "Soho Weekly News", New York, 25 maggio 1978:

"L'ultimo film di Ermanno Olmi è elegiaco, ricco di significati, e tra i migliori film visti finora […] *L'albero degli zoccoli* è lento qua e là, ma diventa sempre più intenso, e lo splendido controllo del ritmo narrativo da parte di Olmi rende freschi i suoi aneddoti spesso familiari. Le mie sequenze preferite sono quelle della coppia di giovani che passa la prima notte di nozze in un convento e quella del vecchio saggio che insegna alla sua nipotina l'arte di far crescere i pomodori in anticipo sui tempi".

Robert Benayoun, "Le Point", Parigi, 29 maggio 1978:

"Olmi, lontanissimo da qualsiasi calcolo estetico, da qualsiasi tiritera incendiaria, ci trasmette l'innocenza di

OFICINERA

quel mondo contadino di ieri, incredibilmente isolato e sottomesso, e per il quale il padrone, con le sue eteree serate musicali, rappresenta un qualcosa d'incomprensibile e d'intoccabile. […] A parte il cineasta Vittorio De Seta, al quale è legato da un rapporto di stima (ambedue si ostinano a fare i documentaristi), Olmi non ha alcun legame con l'industria del cinema. Non ha il culto del neorealismo, non svolge alcuna attività politica. Non ha mai visto *Novecento*, ignora Le Nain, i cui quadri di veglia ha rievocato inconsciamente, però ha tentato di riprodurre la luce del Caravaggio che ammira molto".

Edoardo Bruno, "Filmcritica", Roma, aprile-maggio 1978:

"*L'albero degli zoccoli* di Olmi è la storia qual è. La storia con i silenzi, le rassegnazioni, le rabbie spente dei primi del secolo, *Novecento* nel bergamasco, lontano dalle lotte bracciantili (e vicino al cuore degli umiliati ed offesi). Ritorneremo su questo affresco, molto legato alla definizione pittorica, con le stagioni che ripetono le ansie naturali e il respiro narrativo, che ricorda certe pagine ariose di Einaudi nel *Buongoverno* (la storia di papà Cervi, in particolare). Ma come ha dimostrato l'opera di Rossellini, la Storia è invenzione e non storia qual è, e il cinema non è mai 'trasparenza'. È possibile che, soprattutto dopo il primo premio di Cannes, il film di Olmi venga portato avanti come un *manifesto*. Il suo *antispettacolarismo*, nel senso appunto di rottura con le regole tradizionali, è una scelta positiva, ma il documentarismo narrativo, tipo *Farrebique* di G. Rouquier (1947) è storicamente altra cosa dalla lezione di Rossellini".

Leon Cakoff, "Diario de São Paulo", San Paolo del Brasile, 23 giugno 1978:

"Vincendo il Festival di Cannes per due anni di seguito con due film d'ispirazione rurale, l'Italia trasforma i contadini in veri eroi tragici del nuovo cinema italiano. L'anno scorso vinse *Padre padrone*, rivelando in pratica il cinema militante dei fratelli Taviani. Quest'anno è il film di Ermanno Olmi che prende le difese dei contadini, proprio mentre sembrava che nel cinema militante europeo vadano di moda gli operai".

Penelope Houston, "Sight and Sound", Londra, estate 1978:

"Come sempre Olmi opera illuminato da una limpida coscienza cattolica, e osserva in modo non sentimentale come la gente comune si sforzi di vivere assieme. In un certo senso, è come se avesse voluto contrapporre alla stravaganza di *Novecento* una visione più semplice ma anche

più esatta della comunità rurale; e in certi momenti la sua tavolozza ha il rispetto e la precisione supremi d'uno Stubbs italiano".

Jean A. Gili, "Écran 78", Parigi, luglio 1978:

"Resta preoccupante la situazione del cinema italiano: film iniziati e poi interrotti durante le riprese, autori affermati che non riescono a mettere in piedi i finanziamenti necessari per realizzare un film, ma intanto la televisione va alla riscossa sostenendo la produzione di film che altrimenti sarebbero rimasti sulla carta, o dando ad alcuni autori la chance per tornare dietro la macchina da presa dopo anni d'inattività. […] Mentre lo scorso anno il trionfo di *Padre padrone* aveva suscitato polemiche, quest'anno la consacrazione del film di Olmi è stata accolta all'unanimità da giuria, stampa e pubblico. Lo stesso Ferreri ottiene un premio importante senza sollevare più il polverone de *La grande abbuffata* e diventa un autore riconosciuto da tutti. Non c'è alcun dubbio, il cinema italiano ancora una volta si è affermato sulla Croisette come uno dei migliori del mondo e ha ben figurato in tutte le sezioni della manifestazione".

Enzo Natta, "Espressione giovani", Milano, luglio 1978:

"Il cinema italiano non ha una tradizione contadina. Fra le opere più recenti si possono annoverare *Gli ultimi*, soggetto e sceneggiatura di padre Turoldo, regia di Vito Pandolfi; *Novecento* di Bertolucci; *Padre padrone* dei fratelli Taviani […] Andando ancora più indietro si potrebbero citare alcuni film di Giuseppe De Santis (*Caccia tragica*, *Uomini e lupi*, *Non c'è pace tra gli ulivi*), *Sole* di Blasetti, ma la lista, anche se altri titoli possono aggiungersi, è destinata pur sempre a restare povera. Lo stesso Olmi, comunque, ci aveva già fornito un assaggio di questo mondo nella parte iniziale di *E venne un uomo*, il film dedicato alla figura di papa Giovanni. *L'albero degli zoccoli* segna dunque un ritorno e un completamento di un discorso iniziato tredici anni fa".

Nitin Sethi, "The Economic Times", Nuova Delhi, 2 luglio 1978:

"Nella scena in cui il contadino che ha tagliato l'albero abbandona la piccola comunità rurale, vediamo le altre famiglie di contadini mentre lo osservano da dietro le finestre senza guardarsi negli occhi l'un l'altro. Non ci poteva essere nulla di più eloquente e rivoltante della partenza silenziosa di quel contadino. Olmi ci ha comunicato con la massima brevità la tragedia degli sfruttati e dei perseguitati. Ah come mi piacerebbe che un regista indiano realizzasse un film del genere e ritraes-

se quei milioni di miserabili che vivono in centinaia di villaggi subendo la stessa sorte dei contadini italiani dell'Ottocento".

Lorenzo Codelli, "Positif", Parigi, luglio-agosto 1978:

"Il vero 'miracolo' del film è la straordinaria limpidezza formale dei singoli episodi e di tutto l'assieme. Olmi si colloca nella stessa posizione dei suoi compaesani quando si ritrovano la sera per raccontare, e ascoltare, storie tra il fantastico e il vissuto: ha il gusto del narratore autentico, sa trasmettere le emozioni nel modo più semplice, rispetta e ama tutti i suoi personaggi. […] La narrazione frammentata a cui tendevano i suoi precedenti film, centrati sulle nevrosi e le alienazioni d'una società industriale in decomposizione, lascia il posto ne *L'albero degli zoccoli* a un respiro neoclassico, virgiliano. Ma Olmi non s'illude di riuscire a isolarsi dentro questa evocazione mistica del passato: ciò che abbiamo perduto lo ritroviamo soltanto scavando nella nostra memoria (un po' come i suoi *Recuperanti*). *L'albero degli zoccoli* c'insegna anche quanto sia difficile conoscere e accettare la propria eredità".

Freddie Wong, "The Perspective", Hong Kong, 16 settembre 1978:

"Seguendo le orme del neorealismo italiano, *L'albero degli zoccoli* di Ermanno Olmi con il suo stile documentario ricorda *La terra trema* di Visconti, ed è quasi una nuova versione di *Novecento*, dedicata alle vite semplici dei contadini. Olmi però si distacca volutamente dal melodramma, e il suo film è un vero capolavoro, raffinato e genuino, ricco di calore umano e di rivelazioni".

Morando Morandini, "Il Giorno", Milano, 22 settembre 1978:

"È un film solenne e sereno, grave e pur lieve come le musiche di Bach che lo accompagnano. Dirò con Susan Sontag che il valore più alto e più liberatorio che esista nell'arte d'oggi è la 'trasparenza', ossia il fare esperienza della luminosità della cosa in sé, delle cose per quelle che sono. È questa la grandezza de *L'albero degli zoccoli*. Non so se, come qualcuno pretende, sia un bellissimo film del neorealismo con trent'anni di ritardo. So che lo metterei vicino a un film che ho molto amato fin da ragazzo e che, dopo averlo rivisto pochi giorni fa, continuo ad amare: *L'uomo di Aran* di Flaherty, un altro poema lirico ed epico sulla fatica dell'uomo. […] Qual è il limite del film? Chi dirà l'estetismo, chi l'assenza della lotta di classe, chi la rarefazione spiritualistica del contesto sociale. Secondo me, invece, c'è un eccesso idillico".

Sauro Borelli, "l'Unità", Milano, 22 settembre 1978:

"Olmi è riandato con amore, scrupolo e rispetto nelle contrade poco frequentate della memoria popolare e, situandosi sul crinale emblematico tra l'Otto e il Novecento, ci restituisce al vivo facce, gesti, dolori infiniti dei contadini della Bergamasca. […] Le infami discriminazioni di classe, di censo e di condizioni sono qui tratteggiate con pochi, incisivi segni, ma l'abiezione sociale dei contadini si delinea, senza alcuna retorica forzatura, netta e tragica nel clima attonitamente sospeso di tante strazianti ingiustizie. La civiltà del popolo risalta così, per trasparenza, nel turgore di una quotidianità folta di piccoli avvenimenti che, l'uno legato all'altro, ripristinano nella sua autentica dimensione l'epopea dei dannati della terra".

Giovanni Forti, "il manifesto", Roma, 22 settembre 1978:

"Un bel film, *L'albero degli zoccoli*. La punta di diamante dell'offensiva democristiana nel settore della cultura. […] In effetti, per quante volte in *Novecento* si vedevano pugni chiusi, bandiere rosse, ecc., tante volte ne *L'albero degli zoccoli* si vedono mani giunte e crocefissi. Forzatura l'una, forzatura l'altra? Forse un po', anche. Ma i contadini non sono dappertutto la stessa cosa. Quelli di Bertolucci sono braccianti emiliani. Quelli di Olmi sono mezzadri bergamaschi. La differenza è tanta. La mezzadria è sfruttamento e dei più brutti, e il film non è certo reticente al riguardo (è curioso notare quanto siano più *vere* e toccanti le poche immagini che Olmi dedica al padrone di tutta la seconda parte di *Novecento* con la Sanda che si ubriaca e De Niro che si stravolge)".

Elio Pecora, "La voce repubblicana", Roma, 23 settembre 1978:

"Non che a Olmi difettino i talenti. Ma è anzitutto, soprattutto un elegiaco. Ah, la soavità delle sofferenze, la santità delle intenzioni, le rassegnazioni estreme! E quanta misura nello sviare il miracolo, nel contentarsi della quotidianità affaticante, nello sciogliere lodi alla fede cristiana! E il suo amore per gli umili, i defraudati, gli affranti! […] Mai che questi contadini si mostrino altro che patetici, amorevoli, dignitosamente pezzenti, rispettosamente scontenti".

Marc Gervais, "Sight and Sound", Londra, autunno 1978:

"L'inaspettato trionfo di Olmi a Cannes sottolinea con forza il perenne vigore d'un certo idealismo nel cinema. Si sarebbe tentati di vedervi una modesta vittoria dell'eti-

ca cinematografica rosselliniana: 'la resurrezione del neorealismo verso la fine degli anni Settanta', ovvero 'la reincarnazione d'un cinema fortemente ancorato nella fede e nella speranza della dignità e della responsabilità umane'. Ad ogni modo, Cannes dovrebbe contribuire a diffondere più che mai il talento d'uno dei maggiori registi internazionali. Olmi naturalmente si era già meritato una fama notevole con i suoi lungometraggi *Il posto* e *I fidanzati*, agli inizi degli anni Sessanta. Ha avuto da tempo parecchi ammiratori in Italia e in Francia, e forse soprattutto in Gran Bretagna, e *L'albero degli zoccoli* dovrebbe farli crescere. Per l'afflato e la bellezza poetica, rappresenta l'opera più riuscita della sua carriera. Però non costituisce affatto una svolta rispetto ai nuclei essenziali della sua arte".

Beniamino Placido, "La Repubblica", Roma, 6 ottobre 1978:

"Ma le condizioni in cui quella cultura contadina prosperava (per modo di dire) erano terribili e non hanno nulla a che vedere con la rappresentazione raddolcita levigata patinata che Olmi ne fa. Le vacche erano sempre magre. I maiali crescevano tra trepidazioni e stenti, e spesso combinavano il brutto scherzo di ammalarsi proprio quando dovevano essere macellati".

Sandro Zambetti, "Cineforum", Bergamo, novembre 1978:

"Dopo aver raccolto a Cannes un consenso quasi unanime, *L'albero degli zoccoli* ha incontrato in Italia un'accoglienza più contrastata ed è tuttora al centro di animate discussioni. Imperniate sostanzialmente sulla divisione di campo fra chi lo accusa di essere 'idillico' o 'arcadico' e chi lo difende decisamente, negando a priori che un'opera di poesia possa essere chiamata a render conto della sua fedeltà o meno alla realtà storica dell'epoca e delle vicende a cui fa riferimento. In effetti, le accuse di cui sopra non reggono molto di fronte a un'opera che è così tesa a sbalzare le 'virtù' contadine da trovarsi ad avere come materia prima indispensabile proprio la durezza delle difficoltà e delle prove con cui queste si scontrano".

Luigi Bini, "Letture", Torino, novembre 1978:

"La verità dell'*Albero degli zoccoli*, appunto perché costantemente animata dalla memoria, si fa spesso canto; è il lirismo aspro o festoso di una natura splendida e ricca, ma anche dura, indifferente, ostile. È la Storia di cui questi esseri umani, da secoli senza storia, diventano protagonisti in un film popolare in cui l'evocazione di vita vissuta si dilata a celebrazione rituale".

Brendan Gill, "The New Yorker", New York, 18 giugno 1979:

"Il poeta irlandese Patrick Kavanagh aveva scritto delle antiche radici contadine da cui proveniva: 'Risiedono nella caverna oscura dell'inconscio, e urlano quando vedono la luce'. Così fanno i contadini che popolano l'irresistibile, splendido *Albero degli zoccoli* di Ermanno Olmi (un titolo spiazzante finché non si scopre quanto sia giusto). […] *L'albero degli zoccoli* è un'opera d'arte eccezionale e sicura del fatto suo. Dall'inizio alla fine Olmi sa esattamente ciò che vuole e dove sta andando, e procede senza fretta. Indubbiamente, sedendoci a vedere questo film dobbiamo cercare di sopprimere il tic tac nervoso dei nostri orologi e delle nostre sveglie metropolitane, fatti apposta per saltare su un aereo o per correre agli appuntamenti. Il tempo di Olmi è una ruota grandiosa e lenta che richiede oltre tre ore per farci percorrere tutto un anno di mutamenti stagionali e famigliari. Questa è la vita, ci dice Olmi, così come l'hanno vissuta molti nostri antenati un secolo fa, prima dell'elettricità, dei telefoni, della radio, della TV. […] Gli attori sono non professionisti, scelti per lo più nella zona in cui il film è stato girato. Olmi ha scoperto in loro la stessa bellezza dura e gentile che ha scoperto nel paesaggio. Con la loro gioia di vita e la loro valorosa rassegnazione mentre quella gioia se ne va, sono indimenticabili".

Claudio G. Fava, "Radiocorriere TV", Torino, 23-29 dicembre 1979:

"È una rigorosa, spoglia, fredda e severa riflessione sulla condizione contadina del secolo scorso in una particolare zona dell'Italia settentrionale, in quel contado bergamasco che conservava allora (e li ha conservati fino a poco fa) caratteri schiettamente vandeani".

Manuel Puig, *Grazie del film*, in *Gli occhi di Greta Garbo*, Leonardo, Milano 1991:

"E così è stato che sono riuscito finalmente a vedermi questa meraviglia di film. Nessuno mi voleva stare accanto, ma io ho infilato la cassetta senza tante cerimonie. Per quasi tutte le tre ore nessuno si è mosso dal suo posto. Be', sì, ogni volta che finiva un tempo, e ce ne sono ben tre o quattro, andavano a prendere un biscotto, o al gabinetto, ma niente più.

È miracoloso quel film, tre ore a guardare dei contadini che patiscono le loro disgrazie e comunque rimani lì seduto come stregato. In nessun momento ti viene in mente che quella sia una finzione, un film, no, stai lì a spiare questi disgraziati come se accadesse tutto quanto lì davanti ai tuoi occhi; per un tocco di magia sei trapiantato alla fine dell'Ottocento nella campagna bergamasca e diventi il testimone di un dramma umano ag-

ghiacciante. Non succede niente di romanzesco e comunque tu segui quella vicenda come se fossero le tre ore di *Via col vento*".

Lloyd Baugh SJ, *L'antropologia di Ermanno Olmi*, Pontificia Università Gregoriana, Roma 1993:

"Olmi sottolinea queste tematiche del costo di amare, della necessità di successive decisioni coraggiose, ma soprattutto la tematica dell'amore cristiano come trionfo dello spirito umano, in una breve sequenza de *L'albero degli zoccoli*, quella della nascita del bambino dei Batistì. La sequenza è di una grande semplicità: poche parole che sottolineano i temi cristiani di aiuto reciproco e di provvidenza divina; timidi sguardi pieni di rispetto e silenzi pieni di meraviglia; il bambino che proclama la sua gioia di essere vivo e amato; la scena è tutta un'accettazione della vita come dono d'amore cristiano; e infine la musica sacra di Bach".

Elaine Mancini, *International Dictionary of Films and Filmmakers*, St. James Press, Farmington Hills, Michigan 2000:

"Una scena in particolare ha suscitato pareri contrastanti e ha diviso la critica: il miracolo della mucca. La mucca di una contadina sta male, lei prega per la sua salvezza e l'animale recupera miracolosamente. Olmi in questo caso sottolinea il primato della fede religiosa; un cattolicesimo che ha offerto tutto un mondo di cultura e di conoscenza ai contadini, oltre ad essere fonte di magia e miti, di simboli e storie".

Chris Fujiwara, *1001 Movies You Must See Before You Die*, Barron's Educational Series, New York 2005:

"Uno dei film più commoventi e irresistibili sulla religione. L'effetto cumulativo de *L'albero degli zoccoli* è simile a quello de *I fidanzati*, il precedente capolavoro di Olmi ambientato nel mondo industriale contemporaneo, dimostrando quanto inutili siano parole tipo 'umanista' (spesso usata a proposito di questo regista) per tentare di definirlo. La miscela di profonda incertezza e fervido idealismo del finale de *I fidanzati* è estremamente emozionante. È la stessa impressione che ci lascia il finale più esplicitamente pessimistico de *L'albero degli zoccoli*, ed è questa forse la caratteristica principale dell'opera di Olmi con la sua acutezza e la sua necessità".

Peter Bondanella, *Italian Cinema from Neorealism to the Present*, Continuum, New York 2007:

"L'evocazione paziente, inesorabile, da parte di Ol-

mi delle vite dei suoi contadini bergamaschi esprime un giudizio ideologico più convincente rispetto a tanti film carichi di intenzioni politiche del decennio precedente. È un messaggio rivoluzionario e tradizionale al tempo stesso, perché mette a confronto la semplice tenacia cattolica dei suoi contadini con la crudele insensibilità dei loro padroni, ricordando agli spettatori quanti valori si sono perduti nella rapida transizione da una cultura agraria a una fondata sullo sviluppo industriale e l'urbanizzazione".

Geoff Andrew, "Time Out", Londra, 7-13 novembre 2007:

"Il film di Ermanno Olmi che ha vinto la Palma d'oro a Cannes nel 1978 è uno dei grandi film neorealisti, un'epopea di quasi tre ore che racconta un intero anno di vita di alcune famiglie contadine alla fine dell'Ottocento nei pressi di Bergamo. Non succede nulla di speciale, però il dramma è avvincente, sia perché siamo coscienti che il loro sostentamento dipende interamente dalla volontà di un padrone, che per il magistrale dominio delle atmosfere da parte di Olmi".

PIANO di LAVORAZIONE del film L'ALBERO degli ZOCCOLI (titolo provvisorio)

GIORNI TEATRO | GIORNI ESTERNI | GIORNO | NOTTE | TOTALE GIORNI

PRODUZIONE: GRUPPO PRODUZIONE CINEMA Soc. Coop. a r.l. MILANO - via dei Fiorentini 10

PRODUTTORE ESECUTIVO —
REGISTA ERMANNO OLMI
ORGANIZ. GENERALE —
DIREZIONE PRODUZIONE ALESSANDRO CALOSCI
DIRETTORE FOTOGRAFIA
SCENOGRAFO ENRICO TOVAGLIERI
TEATRI

MARTINENGO (BERGAMO) e ZONE LIMITROFE

AMBIENTI: COMPLESSO CASCINA — CORTILE e VARIE EST/INT — BATISTI: CUCINA, CAMERA DA LETTO — FINARDI: CUCINA, STALLA, CAMERA DA LETTO — VEDOVA RUNK: STALLA, CUCINA, CAMERA DA LETTO — BRENA: CUCINA, CAMERA — CORTILE e ESTERNI VARI — STRADE VARIE CAMPAGNA INTORNO ALLA CASCINA — VARIE CAMPAGNA — PASSO CAPRINO — CASA CONTADINI — CASCINA PASSE — INT/EST — SCUOLA a CAPELLA dei RAGAZZI — RAGGIA GRANDE e STRADA CAMPAGNA — COMPLESSO CASA MESAGIU' INT/EST — CONFESS. OSTERIA DELLA CORONA INT/EST — STRADE PASSE — PIAZZA del MERCATO FESTA — CASA SCUOLA — CASA MESAGIU' — COMPLESSO MULINO EST/INT — FILANDA — CASA degli ESPOSTI — STRADE e PIAZZA GOSSOLENGO — INGRESSO/USCITA GOSSOLENGO — PASSO BASSANO / BARGONE — STRADA che INTRODUCE a CITTA' — STRADE CENTRO MILANO

GIORNI: GENNAIO | FEBBRAIO | MARZO | APRILE | MAGGIO

DATA Inizio	Fine	Totale Giorni	INTERPRETI	Nella parte di
				BATTISTI
				MOGLIE
				MINER
				FRATELLO
				NEONATO
				FINARDI
				FINARDA
				1° FIGLIO VESTI
				2° FIGLIO
				3° FIGLIA OLGA
				NONNO
				ANSELMO
				VEDOVA RUNK
				PEPPINO
				PIERINO
				FIGLIA IN FASCIE
				TERESINA
				MARIA
				ANNETTA
				BETTINA
				BRENA
				LA BRENA
				MADDALENA
				STEFANO
				PADRE STEFANO
				MADRE STEFANO
				FRATELLI MINORI
				MESAGIU'
				MOGLIE
				FATTORE
				DON CARLO
				SACRESTANO
				SUOR MARIA
				GIOPA
				FRIKI
				MUNDIALI
				MASOLER & VETERINARIO
				DONNA del SEANO
				CONTADINE
				PARLETTIERE
				PROSTITUTA

NOTE: Piccoli Ruoli | Caduti | Generici | Comparse | Controfigure | Cavalli | Veicoli | EFFETTI NEVE

ISPET. di PRODUZ.	ATTILIO TORRICELLI
AIUTO REGISTA	PAOLO VIOLA
OPERATORE	
SEGR. EDIZIONE	LEILA LUZZI
ASS. OPERATORE	
TRUCCATORE	GIULIANA DE CARLI
PARRUCCHIERE	
FONICO	AMEDEO BASSI

NUMERO SCENE

- 3 FEB. 1977

l’albero degli zoccoli

il soggetto di Ermanno Olmi

"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".

Una domenica pomeriggio, Batistì e la moglie vennero chiamati in sacrestia. Il parroco li convinse a mandare il loro figliolo Minek a scuola perché era un bambino che meritava per la sua intelligenza, e questa qualità, dono del Signore, andava rispettata.

Batistì rimase silenzioso per tutta la strada, ma prima di entrare in cascina commentò con la moglie: "Cosa diranno a vedere un figlio di contadini che va a scuola". Nella cascina vivevano quattro, cinque famiglie che lavoravano la terra a mezzadria: la casa, le stalle, parte del bestiame e degli attrezzi appartenevano al padrone come la terra e gli alberi. E a lui si dovevano anche due parti su tre del raccolto.

Con le prime nebbie d'autunno i contadini si prepararono a passare l'inverno: seminarono, riordinarono le stalle e gli attrezzi. La sera, sotto il portico, spannocchiavano accompagnandosi con canti e preghiere. Poi ci fu la pesatura del raccolto e la spartizione: il Finard, come sempre, riuscì a farla franca nascondendo alcune grosse pietre nel cassetto del carro per fare più peso. Proprio quell'anno il padrone comprò un grammofono. La moglie di Batistì cucì una cartella di pezza e Minek cominciò ad andare a scuola.

Giopa era un poveretto che girava per le case a cercare elemosina in cambio di orazioni. Con la sua lingua grossa di mongoloide pronunciava le parole a fatica e qualche volta i bambini ridevano, subito rimproverati dalle madri: "Questi poveretti sono le creature più vicine al Signore…".

La vedova Runk, rimasta sola con sei bambini da tirar grandi, era costretta a fare la lavandaia. Il primo dei figli, Peppino, ed il nonno Anselmo, governavano la stalla e badavano ai campi, mentre le due bambine più grandi andavano avanti e indietro del paese con carriolate di panni da lavare.

Nell'ultima stanza, nell'angolo della cascina, abitavano i Brena. Una sera, all'imbrunire, videro la loro figlia Maddalena che tornava dalla filanda accompagnata da Stefano, un giovanotto di una cascina vicina. Non se ne parlò in casa: e questo voleva dire che non c'era nulla in contrario.

Prima che nevichi si porta il granoturco da mangiare al mulino. Peppino, il figlio della vedova, aveva quindici anni, ma era un ragazzo robusto e forte, e un sacco pieno di grano riusciva a sollevarlo con disinvoltura. Il padrone del mulino lo riconobbe e conosciute le condizioni difficili della sua famiglia gli chiese se volesse andare a lavorare da lui. Peppino ne fu contento ed accettò volentieri.

Bettina, la minore dei figli della vedova Runk, seguiva sempre nonno Anselmo che aveva sempre da fare e ogni

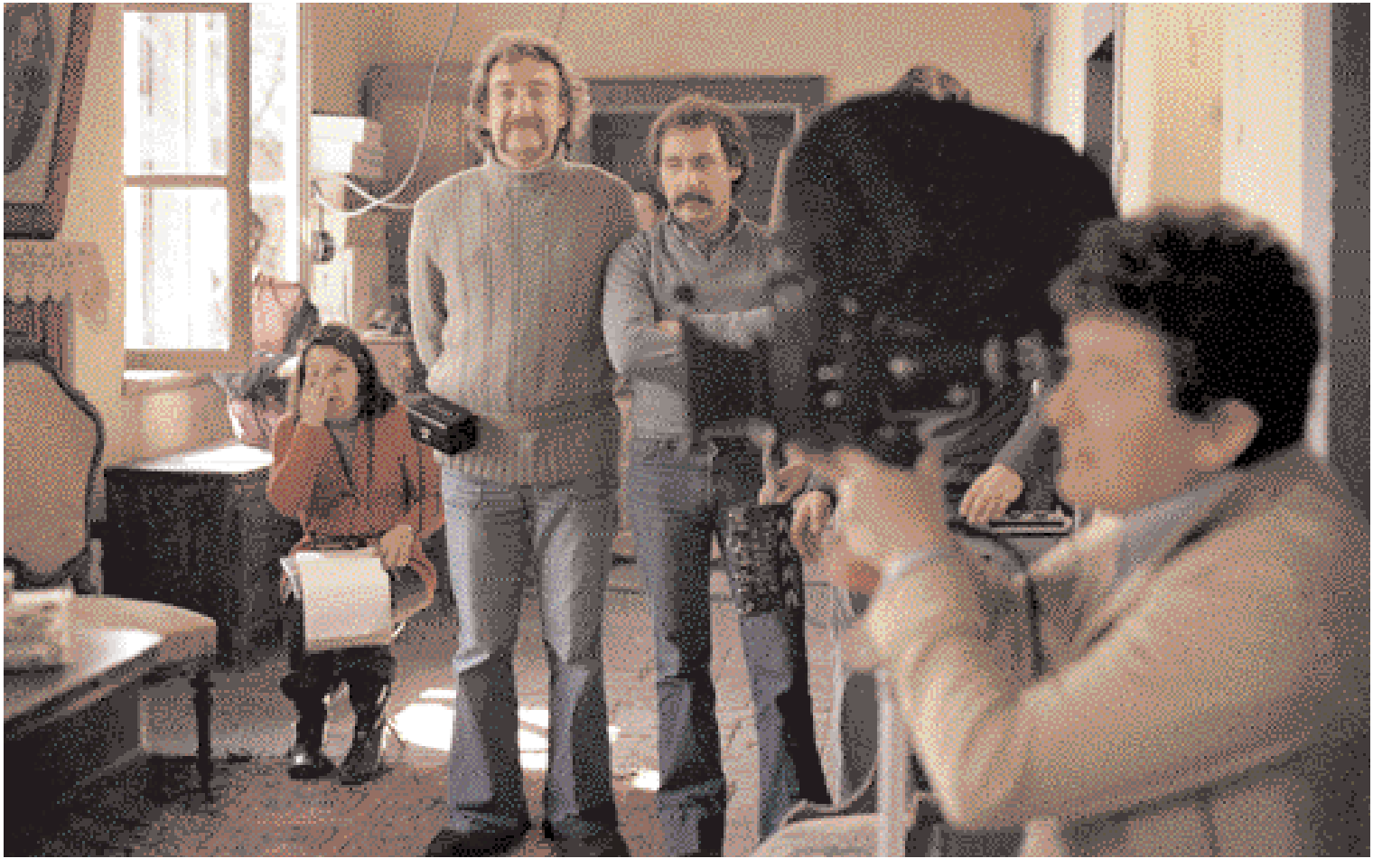
cosa che faceva la doveva fare sempre in modo particolare e tutto raccontava e spiegava alla piccola nipotina. Una mattina raccolse il letame dal pollaio e nascose il secchio in un angolo della stalla: aveva in mente un esperimento per quando avrebbe piantato i pomodori, e Bettina era felice di partecipare a questi piccoli segreti del nonno.

Quando comincia a far freddo si passano le serate nelle stalle. Le donne lavorano, gli uomini fumano e chiacchierano. Ma più di tutto si raccontano vecchie storie. Batistì era il più bravo e era sempre lui il primo a cominciare. Una sera mentre erano tutti riuniti, si aprì la porta della stalla e apparve Stefano che era venuto apposta per Maddalena, si fece un attimo di silenzio, tutti si scambiarono sguardi di intesa, ma nessuno fiatò, e ripresero le chiacchiere come se nulla fosse. Proprio quella sera si sentirono suonare le zampogne e tutti uscirono in cortile ad ascoltare: il suono veniva, forse dalla casa del Padrone. Si era già a Natale. Tornando verso casa Stefano si fermò a sbirciare nel cortile della casa padronale. C'erano delle carrozze ferme ed il salotto era illuminato. Vide nella penombra del portico il Mesagiù, il padrone, che da dietro la finestra spiava la giovane moglie intenta ad ascoltare le dolci melodie di un aristocratico pianista. Qualcuno dei vetturini disse forte: "Nevica!" ed anche il padrone si distrasse un momento per guardare i primi fiocchi che cadevano quasi misteriosamente nel buio del grande cortile.

Mentre nella cascina tutti dormivano, il vecchio Anselmo si alzò e in gran segreto andò a mettere il concime dei polli dove avrebbe poi seminato i suoi pomodori. Concimava lungo un filare e subito ricopriva di neve così che nessuno avrebbe potuto vedere.

La sera, Batistì teneva allegri tutti con le sue storielle, ma la notte si affacciavano le preoccupazioni; il figlio Minek aveva bisogno di panni più pesanti col freddo che faceva e c'era anche da pensare alla levatrice perché di lì a poco sua moglie avrebbe partorito di nuovo.

Una mattina venne il fattore, che per conto del padrone controllava ogni cosa. C'era da uccidere il maiale, una vecchia scrofa che il Finard aveva "tirato su come un cristiano", così diceva lui. E Don Carlo, che era venuto a parlare alla vedova, disse allora al Finard di stare in guardia perché il Signore non gli facesse fare la stessa fine. Tutti risero di gusto, anche il Finard che era contento soprattutto del buon esito del suo maiale. Don Carlo raggiunse la vedova che era al fosso a lavare. La donna si scusò per non essere andata alla Messa della domenica, ma il parroco la rassicurò: "Prima del dovere della Messa viene quello dei figli", disse. E disse anche che se voleva si sarebbe interessato per far ospitare un paio di figli all'orfanotrofio, alme-



no per qualche tempo, per darle un po' di fiato. La sera stessa la donna ne parlò, a parte, al suo primo figlio, Peppino, che già aveva cominciato ad andare a lavorare al mulino. "Lavorerò giorno e notte" e non si dissero altro.

Appena c'era un po' di sole i bambini giocavano in cortile per sfogarsi dopo la lunga pausa dell'inverno. E giocavano anche i più grandicelli che di solito, invece, durante la buona stagione, erano impegnati nei vari lavori allo stesso modo dei grandi. Pierino, uno dei figli della vedova, smise di giocare per correre a chiamare il veterinario. La mucca stava male, e quando il veterinario arrivò disse che ormai non c'era altro da fare che macellarla, per ricavare almeno qualche palanca. La vedova allora corse a una piccola cappella di campagna dove, accanto, scorre un fosso sempre ricco di acqua. Pregò, riempì un fiasco di quell'acqua benedetta e implorò il Cristo crocifisso, perché di quella grazia aveva bisogno: Lui conosceva bene la situazione, non poteva rifiutargliela. In stalla, costrinse la mucca ad ingoiare quell'acqua e pregò ancora. In casa i bambini e nonno Anselmo mangiavano in silenzio e quel giorno anche Giopa, il povero che girava per le case a pregare, fu invitato a mangiare, dopo aver detto tutti insieme il Pater.

I Finard, padre e figli, bisticciavano spesso. Quella sera però se le diedero di santa ragione e fecero correre tutti per dividerli. Non c'era mai un motivo preciso anche se la causa era sempre la stessa: la tirchieria del padre. Il Finard in un momento d'ira, maledì il figlio e allora il vecchio Anselmo intervenne: "State attento Finard, a quello che dite, perché le maledizioni di un padre non cadono mai in terra".

Il giorno dopo, andarono di corsa a chiamare la vedova al fosso perché la mucca si era alzata in piedi: aveva ripreso a masticare il fieno lentamente. Dietro l'uscio della stalla, la vedova si mise in ginocchio a ringraziare il Signore.

Qualche giorno prima della festa della Madonna di Santo Agostino si vedeva spuntare immancabilmente il carretto di Frikì, pieno di scampoli, fazzoletti e filo. Maddalena comprò una stoffa a righe e la madre chiese che le si facesse un buon prezzo perché la figlia si doveva sposare.

Per la festa del paese c'era la giostra e alla Messa Alta Don Carlo rievocava i fatti che avevano preceduto il miracolo della Madonna. E poi c'erano le bancarelle coi bomboni e i venditori ambulanti con gli articoli più impensati. Ma la vera novità di quell'anno fu il comizio. Mentre l'oratore parlava, il Finard che in realtà non capiva molto, scoprì per terra, fra i piedi degli ascoltatori, un meneghino d'oro. Riuscì, senza farsi accorgere, a raccoglierlo e scappò via ridendo come un matto. Tornato in cascina, lo nascose nell'impasto di terra sotto lo zoccolo del cavallo,

lì nessuno lo avrebbe trovato. Eppure passò la notte tormentato dalla paura che qualcuno lo potesse scoprire e portarglielo via.

Una mattina corsero a chiamare Batistì che era nei campi, perché sua moglie stava per partorire. Batistì finì di scaricare il carro e tornò a casa. Era nato un altro maschio, con l'aiuto delle donne della corte senza bisogno della levatrice. "Un'altra bocca da sfamare" disse Batistì, ma era contento lo stesso e anche emozionato.

All'uscita di scuola, saltando i tre gradini che portano in strada, Minek ruppe uno zoccolo. Non sapeva che fare: lo legò alla meglio con uno spago e s'incamminò. Pochi passi e anche lo spago si ruppe, così proseguì col piede per terra. Arrivò a casa in ritardo e la madre lo chiamò di sopra in camera a vedere il nuovo fratellino, ma nessuno parlò dello zoccolo rotto.

Appena buio Batistì uscì con l'accetta nascosta sotto il mantello e arrivò lungo il canale fiancheggiato da alberelle di pioppo. Ne scelse una, quella che riteneva più adatta, e con molta cautela per non farsi scoprire tagliò l'albero, nascose i rami, camuffò in qualche modo il terreno e con un pezzo di tronco sotto il mantello tornò a casa. Lavorò fino a notte tarda per ricavare da quel tronco due legni nuovi per gli zoccoli di Minek.

I temporali d'aprile si portarono via la coda dell'inverno e nelle stalle si raccontano le ultime storie prima che cominci la stagione dei lavori. Una sera Batistì raccontò una storia così paurosa che per lo spavento, Ustì, il primo figlio di Finard, andò a cadere con il sedere nel letame di mucca e così tutto finì in una gran risata.

Se la stagione è buona, ai primi di maggio si può fare il primo taglio dell'erba. Quando tutto va bene si lavora e si canta. Ma una mattina mentre stava agganciando il cavallo al carro, il Finard scoprì che la moneta nascosta nello zoccolo dell'animale era sparita. Dalla rabbia non capì più nulla e si mise a picchiare e insultare il cavallo come se fosse lui il colpevole, anzi, addirittura il ladro. Il cavallo però si ribellò e cominciò a inseguirlo intorno al cortile e quando finalmente il Finard, tutto spaventato, riuscì a rifugiarsi in casa, l'animale infuriato s'infilò nella porta e guai se il carretto incastratosi fra i muri non l'avesse trattenuto. Lo spavento fu tale che il Finard si mise a letto con la febbre e al posto del dottore, perché così volle il malato, fu chiamata la "donna del segno" che ordinò aglio al collo e lombrichi sul ventre.

Maddalena e Stefano si sposarono. La cerimonia fu breve e Don Carlo, nel suo discorso, annunciò il viaggio che gli sposi avrebbero fatto per andare a trovare la reverendissima zia, Superiora in Santa Caterina alla Ruota. Per arrivare a Milano, Maddalena e Stefano furono accompagna-

ti col carro a un paese vicino e da lì presero la barca che scendeva lungo il Naviglio fino a Milano.

La città era in subbuglio per gli scioperi degli operai e la repressione del generale Bava Beccaris. Lungo la strada si vedevano continuamente soldati a piedi e a cavallo. Piazza del Duomo era bloccata. Si udirono improvvisamente degli spari e tutti fuggivano in ogni direzione o si riparavano negli androni delle case. Passò un drappello di cavalleggeri al galoppo e poi tutto si calmò. Si udì il campanone di San Carlo e allora la gente riprese la via frettolosamente per tornare a casa.

Maddalena e Stefano riuscirono a trovare il convento di Santa Caterina. Suor Maria accolse gli sposini con gioia. La sera pranzarono insieme nel refettorio e alla fine le suore intonarono un canto. Suor Maria aveva adattato per gli sposi un camerone dell'infermeria e aveva unito con un nastro due letti per formarne uno matrimoniale. La mattina dopo Maddalena e Stefano attesero la zia che arrivò con un bambino di pochi mesi in braccio, uno dei piccoli ospiti, un orfano che Suor Maria volle affidare alle cure di Maddalena assieme alla dote e al denaro che spettavano a chi avesse adottato una creatura della Pia Casa.

In cascina tutti quanti vollero vedere il bambino che avevano portato da Milano. Qualcuno disse che poteva anche essere figlio di un gran signore, ma Don Carlo tagliò corto: "Adesso sarà figlio di contadini e basta. L'importante è volergli bene e lui sarà contento lo stesso".

Una mattina, passando col suo calesse, il padrone si accorse dell'alberello tagliato. Mandò sul posto il fattore che chiese informazioni ad Ustì, il figlio del Finard il quale disse di non saperne nulla.

Intanto Anselmo e Bettina raccolsero i loro pomodori, che, come aveva previsto il nonno, erano maturi in anticipo rispetto a tutti gli altri. Insieme andarono in paese e tutti per strada ammirarono la cesta dei pomodori già maturi. Il fornaio fu il primo ad acquistarne mentre Bettina guardava con golosità una ciambella coperta di grani di zucchero esposta in vetrina.

Quando tornarono in cascina vennero a sapere che Batistì era stato licenziato dal padrone e doveva lasciare subito la casa e andarsene via. Il fattore venne a ritirare mucca e vitello. Batistì caricò sul carro tutta la sua povera roba e Minek si tenne vicina la sua cartella di pezza, anche se ormai non gli sarebbe più servita. Il bambino diede un ultimo sguardo alla sua casa vuota poi il carro si mosse. Nessuno degli altri ebbe il coraggio di uscire a vedere quel triste spettacolo. Soltanto quando il carro si era già allontanato vennero fuori dalle loro cucine ed in silenzio rimasero a guardare un lume che si allontanava nel buio della sera.

Titoli di testa:

PALMA D'ORO per il miglior film FESTIVAL DI CANNES 1978

l'albero degli zoccoli

un film di ERMANNO OLMI

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".

una produzione
R A I RADIOTELEVISIONE ITALIANA e ITAL NOLEGGIO CINEMATOGRAFICO
realizzazione
G.P.C. GRUPPO PRODUZIONE CINEMA - MILANO
scenografia
ENRICO TOVAGLIERI
costumi
FRANCESCA ZUCCHELLI
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

Titoli di coda:

Un film scritto e diretto da Ermanno Olmi

le famiglie

Batistì ORNAGHI LUIGI
la moglie Batistina MORIGGI FRANCESCA
Minek, il figlio scolaro BRIGNOLI OMAR
Tunì FERRARI ANTONIO

la vedova Runk BRESCIANINI TERESA
nonno Anselmo BRIGNOLI GIUSEPPE
Peppino ROTA CARLO
Teresina BROLIS PASQUALINA
Pierino FRATUS MASSIMO
Annetta VILLA FRANCESCA
Bettina CAROLI MARIA GRAZIA

il Finard TREVAINI BATTISTA
la moglie Finarda SANGALETTI GIUSEPPINA
il nonno Finard PEDRONI LORENZO
Ustì CERVI FELICE
Secondo BERTOLI PIERANGELO
Olga MIGLIACCIO BRUNELLA

il Brona CAVALLERI GIACOMO
la moglie del Brona FRIGENI LORENZA
Maddalena, la figlia sposa PEZZOLI LUCIA

Stefano, sposo di Maddalena PILENGA FRANCO
il padre dello sposo BADONI GUGLIELMO
la madre dello sposo LOCATELLI LAURA

Don Carlo SILVA CARMELO

il padrone BRIGNOLI MARIO
il fattore PEDRONI EMILIO
Frikì CAPELLI VITTORIO
Suor Maria BASSARINI FRANCESCA
Donna del segno RICCI LINA

Si ringraziano i Comuni di Martinengo e Palosco
per la gentile collaborazione

ispettore di produzione
DOMENICO DI PARIGI
segretario di produzione
ENRICO LEONI
amministratore-cassiere
ARCHIMEDE ORLANDO
segretaria di edizione
FIORELLA LUGLI
aiuto montaggio
EMMA RIGONI
operatore
CARLO PETRICCIOLI
assistente operatore
ERCOLE VISCONTI
arredatore
FRANCO GAMBARANA
assistente scenografo
ROSSELLA GUARNA
truccatore
GIULIANA DE CARLI
sarta
VALERIA MARIANI
capo macchinista
GIOVANNI SPINELLI
capo elettricista
ANTONIO CALZAVARA
effetti sonori
ITALO CAMERACANNA
e ALDO CIORBA
costumi forniti dalla COSTUMI D'ARTE ROMA - FIRENZE
EDI-PAN edizioni musicali

negativi
GEVACOLOR
sviluppo
TTC TECNOTELECINE - MILANO

CINECITTÀ colore suono

Finito di stampare
nel mese di aprile 2008
a cura di 24 ORE Motta Cultura, Milano
Printed in Italy