

G. Bettetini
R. Bresson
V. De Seta
M. Jancsó
E. Olmi

LATERE FILM
1974-75

OTTO FILM

di

G. Bettetini
R. Bresson
V. De Seta
M. Jancsó
E. Olmi

Presentazione e schede
di
Francesco Bolzoni
Giacomo Gambetti

LATERE FILM
1974-75

**Distribuzione LATERE FILM
1974-75**

PRESENTAZIONE

di

Francesco Bolzoni

e

Giacomo Gambetti

Otto film non sono gran cosa in un mercato, come il cinematografico, dove l'offerta supera di molto la domanda, e la moneta cattiva prevale sulla buona. Ma rappresentano un atto di fiducia (neppure tanto isolato dato che, da ultimo, stanno apparendo proposte nuove e interessanti in campo distributivo) nell'intelligenza e nell'autonomia dello spettatore. Per anni, il pubblico è stato paragonato a un cliente di supermercato che, stordito dalla pubblicità, afferra ogni prodotto che si trova davanti e riempie a caso il carrello. Lo spettatore deve, invece, imparare a scegliere ciò che gli torna utile. E questa « offerta speciale » della Latere Film può fare al suo caso.

Anche nel cinema, il problema consiste nel togliere più che nell'aggiungere, nel difendersi dall'eccesso di suggestioni fermando l'attenzione su un film che la meriti. Questo soffermarsi su un testo cinematografico è, in vero, pratica scoraggiata. La partecipazione del pubblico dovrebbe esaurirsi nel consumo. La fabbrica, sulla base di ricerche o dell'intuizione dell'esperto di mercato, programma e produce. Il regista, gli attori e i tecnici ubbidiscono. L'agenzia pubblicitaria enfatizza. I giornalisti lodano. E il cliente compera. E, dopo il consumo, non ricorda neppure che cosa ha ingerito.

Gli otto film proposti dalla Latere Film pretendono uno spettatore che non rinunci all'atto di scegliere. Molti di essi sono « passati » in televisione. Ma questo fatto non ne diminuisce l'interesse che, anzi, dalla proiezione nella sala cinematografica e dal successivo dibattito, può venire rafforzato. La scelta consiste, anche, in una rilettura calma e distesa di un film specie se non ha una funzione « digestiva ». Gli otto film della Latere sono firmati da autori che non ubbidiscono alle regole della fabbrica, di cui si diceva più sopra.

Bresson è uno dei pochi cineasti per cui la parola arte non sia priva di senso. Jancsó, con le sue metafore sul potere e la libertà valorizzate da uno stile inimitabile, ha affascinato spettatori molto esigenti. E De Seta, Olmi, Bettetini hanno parecchie cose da dire e un modo, molto personale, di dirle. Questi autori si interrogano sul gran tema della liberazione dell'uomo nel campo del sentimento e della fantasia e della politica. Propongono delle prime risposte allo spettatore. Un'opera si misura anche sulla sua capacità di suscitare un dialogo tra l'autore e il suo lettore e, infine, tra i lettori fra loro. Cosa che si può dire degli otto film qui presentati.

Stregone di città

Vivevano nell'Italia contadina di mezzo secolo fa, quando anche il centro delle grandi città distava pochi chilometri dalla campagna, curiose figure di guaritori o maghi o consolatori. Quanta parte di pazzia e quanta di saggezza fosse in loro, è difficile stabilirlo. Di sicuro si sa che essi conoscevano i segreti delle erbe e le incertezze dei cuori, segreti e incertezze che, tenuti a lungo in sospetto dalla medicina ufficiale, sono stati in seguito assunti dai cultori della medicina tradizionale cinese e della psicanalisi. Uno di questi maghi o guaritori operò, negli anni trenta, nel contado milanese. Era un sacerdote amato dal popolino e tenuto in sospetto di scandalo dai suoi superiori. Si chiamava Giuseppe Gervasini. Ma lo conoscevano come « el pret de Ratanà ».

Gianfranco Bettetini — ingegnere, semiologo, regista, titolare di cattedra universitaria, funzionario televisivo di alta quotazione — ha dedicato a don Gervasini (Parisi, nel film) *Stregone di città*. Bettetini sa che, oggi, non è tempo di miti. E' stagione di memorie e di proiezioni del subconscio. Per questo, non ha raccontato, in modo « oggettivo », le « stregonerie » del « pret de Ratanà ». Si è affidato alle dilatazioni affettive di due creature, di due donne segnate dall'incontro con il guaritore contadino. L'una, una ex-prostituta, campa la vita vendendo calendari a distratti passanti. L'altra, in apparenza borghese riuscita (è la moglie del proprietario di un'avviata clinica), è stata guarita,

quando era ancora ragazza, da don Parisi. La figura del prete stregone, con gli episodi che ne determinarono la fama, si forma davanti a noi grazie ai ricordi delle due donne, così lontane e insieme così vicine. Consapevoli, entrambe, che la nostra società, stranita e in faticosa ricerca di nuovi equilibri, ha nel mondo magico e contadino, un mondo di sofferenze e di pene ma anche di carità, le sue radici.

F. B.



STREGONE DI CITTA'

Regia: Gianfranco Bettetini — **Soggetto e sceneggiatura:** Gianfranco Bettetini e Giuseppe Ricca — **Collaboratore alla sceneggiatura:** Francesco Casetti — **Fotografia** (colore): Enzo Oddone — **Scenografia:** Enrico Tovaglieri — **Musica:** Gino Negri — **Marionette:** Carlo Colla & figli — **Interpreti:** Giulio Brogi (Don Giuseppe Farisi), Lucilla Morlacchi (Rita), Rada Rassimov (Velia), Gigi Ballista, Lea Barsanti, Ugo Bologna, Carlo Cataneo, Franca Mantelli, Celeste Marchesini, Camillo Milli, Carlo Montini, Renato Paracchi — **Coproduzione:** RAI - Radio-televisione Italiana/Produzione Palumbo — **Origine:** Italia, 1973 — **Distribuzione:** Latere Film — **Durata:** 90'.

Au hasard, Balthazar

Robert Bresson ha sempre diffidato degli attori di professione: « Non potete cambiare l'essere intimo dell'interprete: uno sguardo autentico è una cosa che non potrete inventare. Altrettanto ammirevole può risultare un'espressione che non avete voluto. Prendendo un attore, non avrete nessuna sorpresa. E' per questo che i produttori li prendono. Quel che io cerco in un film è un cammino verso l'ignoto. In ogni caso, il dato è la natura, l'uomo, non l'attore ». E, nella sua costante ricerca di un'espressione naturale, nel rifiuto cioè della « posa », è giunto a fare di un asinello, del viso dell'asino Balthazar, il protagonista di un film, il testimone del bene e del male che formano il mondo, l'elemento conduttore di una parabola metafisica.

L'asino Balthazar conosce ognuna delle tappe che distinguono l'avventura umana. Ci sono la fanciullezza, con l'affetto disinteressato e le carezze, e la stagione del lavoro prestato, in cambio di un po' di biada, presso diversi padroni. E ci sono prima l'amore e, infine, la saggezza. Balthazar, che ha imparato alcuni giochi, raggiunge quel che si dice il successo. Diventa « qualcuno »: l'attrazione di un circo. Si illude, allora. Si crede un individuo superiore, se non un santo. Ma, a scoronarlo, giungono gli annunci della morte che lo aspetta su una strada cattiva mentre sulla groppa, vittima incolpevole, porta un carico di contrabbandieri.

Bresson, in *Balthazar*, realizza una sfida quasi inosabile. Riscopre, nel viso di un animale, « l'impronta privilegiata dell'essere ». Rende credibile, ai livelli psicologico e artistico, l'elogio a uno di quegli umili in ispirito che, con la loro testimonianza, sottraggono una parte di male al mondo permettendogli, così, di sopravvivere.

F. B.



AU HASARD, BALTHAZAR

Regia: Robert Bresson — **Soggetto e sceneggiatura:** Robert Bresson — **Fotografia:** Ghislain Cl  quet — **Musica:** Franz Schubert, Jean Wiener — **Montaggio:** Raymond Lamy — **Organizzazione:** Michel Choquet — **Interpreti:** Anne Wiazemsky (Marie), François Lafarge (Gérard), Philippe Asselin (il maestro di scuola), Natalie Joyaut (la madre di Marie), Walter Green (Jacques), J.C. Guilbert (Arnold), François Sullerot (il fornaio), M.C. Fr  mont (la fornaia), Pierre Klossowsky (il mercante di grano), Jean Remignard (il notaio), Jacques Sorbet (il capitano), Tord Maag (Louis), Jean Jo  l Barbier (il decano) — **Produzione:** Argos-Parc-Athos films — **Origine:** Francia, 1966 — **Distribuzione:** Latere Film — **Durata:** 99'.

Il film   stato segnalato dal Sindacato critici cinematografici italiani.

Così bella, così dolce

Robert Bresson, nonostante sia tra i più strenui difensori dello « specifico cinematografico » (« Il cinema non è uno spettacolo, ma una scrittura », dice), si affida, spesso, a un « ricordo » letterario. *Perfidia* (*Les dames du Bois de Boulogne*, 1945) viene da *Jacques il fatalista* di Diderot, *Il diario di un curato di campagna* (*Le journal d'un curé de campagne*, 1951) da Bernanos, e sempre da Bernanos *Mouchette* del '67. *Così bella, così dolce* (*Une femme douce*) nasce dalla lettura di un racconto di Dostoevskij come, del resto, dall'*Idiota* dello scrittore russo Bresson ricavò l'intuizione, e la cosa pare paradossale, di *Au hasard*, *Balthazar*. Ma non si pensi a un'illustrazione, pur fine, di un testo letterario. Da Dostoevskij, Bresson ricava il tracciato di una storia d'anime che, sotto le sue mani, si piega a forme di straordinaria, e originale, espressività.

Così bella, così dolce considera l'incontro di due « umiliati e offesi ». Il dolore, fin lì sopportato, li ha portati a una diversa maturità. Se le sofferenze passate hanno inaridito, nel personaggio maschile, la disponibilità a fidarsi della vita, le stesse non hanno attenuato, nella figura femminile del film, la virtù della speranza, l'abbandono alle cose, le più semplici e le più umili. Il rapporto amoroso appaga e, insieme, impoverisce i due; specie la donna che, non sopportando una riduzione meschina dell'amore, a un certo punto si lascia morire. Questa incomprensione, che cresce senza colpa

di alcuno fino a sfociare nel disastro, quasi facesse parte di una scommessa metafisica, viene restituita con rara finezza dal regista. Bresson mai indulge a una drammaturgia tradizionale, al gusto del « teatro ». Varie, e diverse, possono essere le interpretazioni da dare alla parabola (c'è l'accenno, inquietante, al Crocifisso venduto nel negozio e osservato con intensità dalla protagonista prima della morte) che, al primo livello, rimane un'affascinante studio di sentimenti, una lucida analisi del conflitto di due anime in pena.

F. B.



COSI' BELLA, COSI' DOLCE (*Une femme douce*)

Regia: Robert Bresson — **Soggetto:** dal racconto « Una moglie » di Dostoevskij — **Sceneggiatura:** Robert Bresson — **Fotografia** (eastman-color): Ghislain Clòquet — **Musica:** Jean Wiener — **Montaggio:** Raymond Lamy — **Organizzazione:** Jacques Dussart — **Interpreti:** Dominique Sanda (la moglie), Guy Frangin (il marito), Jane Lobre (Anna, la governante), Dorothee Blanck (l'infermiera), Claude Ollier (il dottore), Gilles Sandier (il sindaco), Jacques Kébadian (il corteggiatore) — **Produzione:** Par Film, Marianne Productions — **Origine:** Francia, 1969 — **Distribuzione:** Latere Film — **Durata:** 90'.

Il film è stato segnalato dal Sindacato critici cinematografici italiani.

Diario di un maestro

Diario di un maestro propone un'esperienza esistenziale oltre che cinematografica compiuta, tra il giugno del 1969 (impegno per la sceneggiatura) e l'ottobre del '72 (completamento del montaggio), dal regista Vittorio De Seta e dai suoi collaboratori. De Seta, dopo una lunga e seria attività documentaristica, aveva fornito, nel '59, uno schietto rapporto sulle origini del banditismo sardo (*Banditi a Orgosolo*) e, più tardi, due sofferti memoriali (*Un uomo a metà* e *L'invitata*) sulla nevrosi in personaggi di origine borghese. Con *Diario di un maestro*, De Seta, che aveva molto parlato di sé in questi suoi due ultimi film, si apre a un incontro, o a una ripresa di discorso, con gli altri: gli esclusi delle borgate romane, i ragazzi che la scuola non salva e non educa, gli oggetti della malattia sociale che, più delle menti, colpisce i corpi con virus che si chiamano violenza, diseducazione, sbandamento morale.

Sceglie la scuola che è il momento con cui si misura la forza, o la debolezza, di una democrazia. Ma non si affida alla finzione narrativa, a un copione da far ripetere a degli attori. Mette insieme, con dei ragazzi del Tiburtino terzo, una « classe difficile ». E, sulla traccia di una serie di argomenti da affrontare (il furto e la delinquenza, la casa e il quartiere, ecc.), inizia l'esperimento con l'attore Cirino e con l'operatore Luciano Tovoli. Il film ferma, passo dopo passo, la nascita di una comunità e di una coscienza fin lì impedita a manifestarsi a causa

dei metodi autoritari e frusti che, oggi, guidano l'insegnamento in Italia. Il maestro, dopo avere fallito con la pedagogia tradizionale, si affida alle cose, e prende spunto, per una scoperta e per una crescita della personalità dei ragazzi, dai dati forniti dalla borgata e dalla cronaca. E mostra, con il suo lavoro che si forma davanti a noi, quanto spreco in umanità si abbia rimanendo legati a metodi e a costumi « tradizionali ».

I colori della copia del film proposta per la proiezione, assieme alla presa diretta dei dialoghi, contribuiscono a restituire nella sua verità un'esperienza che, come è accaduto ieri per De Seta, può diventare importante per coloro che frequentano la sala della comunità, sul piano esistenziale ancor prima che cinematografico.

F. B.



DIARIO DI UN MAESTRO

Regia: Vittorio De Seta — **Sceneggiatura:** Vittorio De Seta — **Collaboratore alla sceneggiatura per gli aspetti pedagogici:** Francesco Tonucci — **Fotografia (colore):** Luciano Tovoli — **Musica:** Fiorenzo Carpi — **Montaggio:** Cleofe Conversi — **Direttore di produzione:** Enzo Franco Porcelli — **Interpreti:** Bruno Cirino (il maestro), Massimo Bonini, Luciano Del Croce, Romano Di Mascio, Giorgio Mennuni, Franco Munzi, Sergio Piazza, Fabrizio Ranuzzi, Renzo Sacco, Stefano Scafati, Marco Speranza, Remo Tamasco, Franco Tamasso, Amedeo Traversetti, Giancarlo Valente, Sergio Valente, Marco Veneto (i ragazzi), Marisa Fabbri (la facente funzione di preside), Mico Cundari (il collega) — **Produzione:** RAI - Radiotelevisione Italiana — **Origine:** Italia, 1972 — **Distribuzione:** Latere Film — **Durata:** 135'.

La tecnica e il rito

Jancsó racconta la vita di Attila, negli anni giovanili, inviato a Ravenna, capitale dell'impero romano d'occidente, a studiare le leggi. Egli dimostra ben presto una intelligenza e una abilità di gran lunga maggiori di quelle degli altri uomini della sua tribù, e li sottomette alla sua natura violenta e ostinata. Il suo destino è segnato, e giorno per giorno egli perfeziona abitudini e attitudini per arrivare alla fine, con estrema freddezza, a uccidere il fratello Bleda per impadronirsi sia del suo trono che della sua donna.

Miklós Jancsó, nato a Vac in Ungheria, si è affermato definitivamente anche all'estero con *Oldás és kötes*, del '62 (« Sciogliere e legare », l'edizione italiana del film è di questi ultimi tempi, ed è uscita nei programmi televisivi), e soprattutto con *Szegénylegények*, del '65 (noto come « I senza speranza » o anche come « I disperati di Sandor »). Anche i quattro film successivi sono opere fondamentali del recente cinema ungherese, opere di una ricerca stilistica di straordinaria novità: *Csillagosok, katonák* del '67 (« L'armata a cavallo »), *Csend és kiáltás* (« Silenzio e grido ») e *Fényes szelek* (« Venti lucenti ») del '68, *Sirokkó* del '69 (noto come « Scirocco » o « Ça ira »). Un ciclo di cinque film di primissimo ordine ha posto dunque Jancsó su uno dei ruoli fondamentali del cinema contemporaneo. Il suo « piano-sequenza » — cioè la sequenza risolta in un'unica inquadratura, e non nella stasi, ma a collegare azioni, rapporti fra

personaggi vecchi e nuovi, e quindi a inventare di continuo movimenti di macchina, carrelli, panoramiche — è uno dei nuclei capitali di un rapporto autore-stile-tema affrontato e interlocutore al di là dello schermo, rapporto che Jancsó ha costantemente presente.

La tecnica e il rito non segna l'apice della felicissima invenzione stilistica del grande regista ungherese, ma ne dà ancora una rappresentazione significativa. Il discorso è sempre il medesimo, a stare a cuore all'autore: il potere che logora, che corrode l'uomo, il quale forse non può — d'altra parte — fare a meno e di comandare e di essere comandato. « Attila non è stato il solo fra i tiranni — dice all'incirca una didascalia del film —, ma sicuramente non è stato l'ultimo ». I rapporti non semplici, mai del tutto approfonditi — perché l'approfondirli avrebbe forse significato una definitiva rottura — fra Jancsó e il suo Paese vengono fuori continuamente in una esperienza personale tesa e drammatica, fra un credo politico intimamente sentito e le forme di durezza e di violenza in cui a volte la realtà si manifesta, pur senza incidere sui principi. E il dilemma, si potrebbe dire l'ambiguità resta fino in fondo, fra una accusa terribile contro la violenza e in fondo una specie di ammirazione e di compiacimento.

G. G.



LA TECNICA E IL RITO

Regia: Miklós Jancsó — **Soggetto e sceneggiatura:** Giovanna Gagliardo e Miklós Jancsó — **Collaboratori artistici del regista:** János Kende e Gyula Hernádi — **Fotografia (colore):** Mario Barsotti — **Montaggio:** Giuliano Mattioli — **Scenografia:** Piero Poletto — **Costumi:** Francesca Saitto — **Musica:** Francesco Di Masi — **Interpreti:** Jozsef Madaras, Marco Guglielmi, Adalberto Maria Merli, Anna Zinnemann, Luigi Diberti, Brizio Montinaro, Marzio Margine, Emilio Bonucci, Francesco Ferrini, Fabio Gamna, Corrado Solari, Piero Faggioni, Luigi Montini — **Produzione:** RAI - Radiotelevisione Italiana — **Realizzazione:** Studio D — **Origine:** Italia, 1972 — **Distribuzione:** Latere Film — **Durata:** 85'.

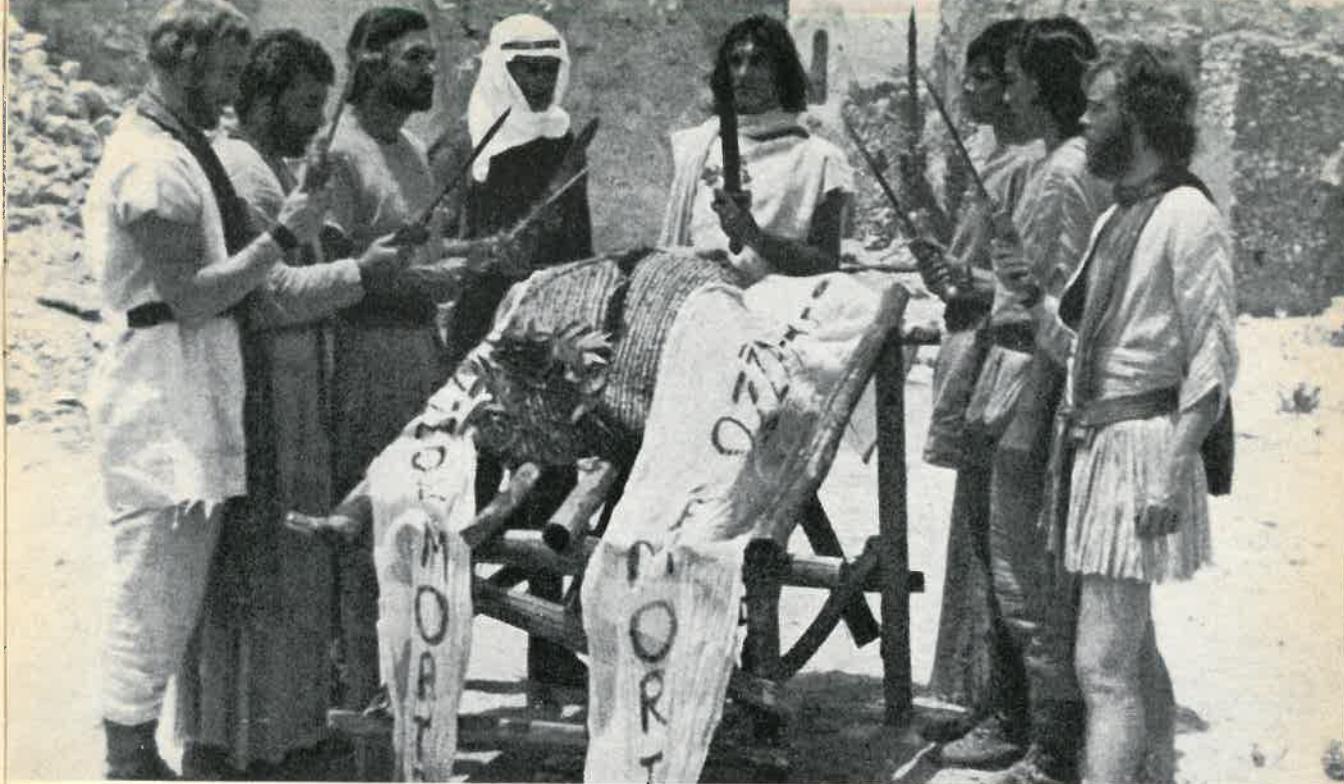
Roma rivuole Cesare

La storia narrata dal film si svolge in Numidia, una delle provincie fedeli a Giulio Cesare, e riguarda un gruppo di giovani patrizi che riconoscono in Claudio e in Ottaviano i loro capi. Essi sono violentemente polemici nei confronti del grande e duro potere che il pretore esercita lì in nome di Cesare. Quando arriva la notizia dell'uccisione di Cesare, Claudio assume il comando sorretto dai più fanatici fra i repubblicani. Ma ben presto Claudio abusa del potere che ha ottenuto, e il giovane patrizio si rende conto che ciò che è accaduto con Cesare sta per ripetersi con lui, che in lui è il germe della dittatura, e si uccide, proprio mentre a Roma Ottaviano, il designato da Cesare, si prepara ad arrivare al comando.

I problemi del potere sono al centro del film, i problemi — a più largo raggio — dell'assolutismo e della democrazia, i problemi delle scelte da parte dell'uomo, e da parte delle maggioranze. Il Cesare da abbattere diviene quasi l'idolo da rimpiangere e da dover essere sostituito. Anche in *Roma rivuole Cesare* come in altri film di Jancsó è in fondo l'individuo ad avere la meglio, nei confronti del gruppo: in certo qual modo Jancsó privilegia l'uomo, lo sceglie a suo metro sia nella condanna che nel favore. Il regista sostiene anche qui che l'uomo, malgrado il desiderio di liberarsi dagli oppressori, dai potenti, dai padroni, in fondo ha bisogno di quegli stessi centri di « fede » che tenta di distruggere. E allora l'uomo deve volgere al

meglio i propri obiettivi, e il punto da analizzare diviene questo: cosa sia il « meglio » e quali debbano essere gli « obiettivi ». Tutta la filmografia recente di Jancsó ruota attorno a questi temi in maniera monocorde e inequivocabile, temi che erano del resto affrontati anche nelle opere centrali (*L'armata a cavallo* e *Silenzio e grido*, ad esempio), tuttavia stilisticamente più originali e compatte. Lo stile famoso e personalissimo di Jancsó, il suo « piano-sequenza » tutto serrato attorno all'azione e attorno ai personaggi, corre il rischio di diventare un poco di maniera e di prosciugarsi in una serie di rimandi di seconda istanza, anche se la sete di libertà per l'uomo — che è al cuore di ogni vicenda — è assolutamente inequivocabile.

G. G.



ROMA RIVUOLE CESARE

Regia: Miklós Jancsó — **Soggetto e sceneggiatura:** Giovanna Gagliardo e Miklós Jancsó — **Fotografia:** Salvatore Caruso — **Montaggio:** Giuliano Mattioli — **Musica:** Gianni Ferrio — **Interpreti:** Daniel Olbrychsky, Hiram Keller, Lino Troisi, Fabio Gamma, Gino Lavagetto, Luigi Montini, Guido Lollobrigida, José De Vega, Renato Baldini, Gino Milli — **Coproduzione:** RAI - Radiotelevisione Italiana/Films s.p.a. — **Origine:** Italia, 1973 — **Distribuzione:** Latere Film — **Durata:** 100'.

I recuperanti

La storia del Dù, vecchio montanaro dedito al « recupero » di residuati di guerra 1915-18. Sul l'altopiano di Asiago, il mestiere del « recuperante », al momento della realizzazione del film, era ancora quotidianamente seguito da vecchi e giovani ricercatori. Negli ultimissimi anni la morte naturale e la morte provocata dallo scoppio di quegli stessi ordigni hanno contribuito a sfoltire notevolmente i ranghi di quegli avventurosi artigiani. Nel film di Olmi accanto al Dù c'è un giovane che impara il « mestiere », ma con un tanto di scetticismo che spezza l'esperienza romantica e divertita del vecchio ricercatore. La conclusione sarà tragica, nel quotidiano andare di un lavoro indubbiamente sui generis, in una storia che non ha uno svolgimento a fatti « chiusi », ma che è soprattutto occasione per ribadire valori profondamente legati alle radici emotive e spirituali dell'uomo.

Ermanno Olmi, trevigliese, è uno dei pochi uomini di cinema italiani che non abitano a Roma, anche se a Roma è « costretto », proprio per il suo lavoro, a recarsi e a sostare spesso. Non si tratta soltanto di un lusso psicologico e umano notevole, ma ne viene anche una inclinazione precisa verso storie che hanno rapporto o con una grande città industriale — Milano, città in cui Olmi professionalmente si è preparato e in cui ha vissuto e lavorato a lungo — oppure con una montagna-campagna del nord Italia, come il primo lungometraggio

(*Il tempo si è fermato*) e come *I recuperanti*. In un certo senso, dieci anni dopo, *I recuperanti* si riallaccia bene al lungometraggio dell'esordio, stesso spirito di osservazione, identico umorismo sornione, pochi personaggi particolarmente ricchi e curati, personaggi isolati, generazioni a confronto, capacità eccezionale di far reagire di fronte alla macchina da presa attori improvvisati, straordinaria dedizione umana verso un qualcosa « da fare », meglio se è un lavoro non obbligato, non razionale, non regolare, non consueto. Un pizzico di follia — a volte crudelmente pagata di persona — esalta l'ansia di ricerca propria dell'uomo e un senso intimo di libertà e di anticonformismo. Anche ne *I recuperanti* viene fuori bene l'amore di Olmi per le realtà semplici e per un uso semplice e scrupolosamente autentico degli strumenti di racconto: e queste scelte e queste misure umane e stilistiche hanno contribuito ad avvicinarlo sempre più alla espressione televisiva, assieme alle « anomalie » che il suo cinema porta nelle consuetudini del mercato: attori non conosciuti perché in gran prevalenza non professionisti, scarsissima concessione ai contenuti e alle situazioni di moda. E' anche per questo che *I recuperanti* segna l'inizio di un rapporto di produzione che ha visto nella RAI il solo committente di Olmi.

G. G.



I RECUPERANTI

Regia: Ermanno Olmi — **Soggetto e sceneggiatura:** Mario Rigoni, Tullio Kezich, Ermanno Olmi — **Fotografia (colore):** Ermanno Olmi — **Musica:** Gianni Ferrio — **Montaggio:** Ermanno Olmi — **Interpreti:** Antonio Lunardi, Andreino Carli, Alessandra Micheletto, Pietro Tolin, Marilena Rossi, Ivano Frigo, Oreste Costa, Mario Strazzabosco, Francesco Codolo, Mario Cavolo — **Coprodotto:** RAI - Radiotelevisione Italiana/Produzione Palumbo — **Origine:** Italia, 1969 — **Distribuzione:** Latere Film — **Durata:** 101'.

Durante l'estate

In una calda estate di una Milano deserta c'è un timido « professore » che per vivere colora carte geografiche in maniera personale, e non secondo le regole consuete. Egli si dedica poi a ricerche araldiche, cede a prezzo modesto titoli illustri, più per generosità d'animo — forse per mania, da un lato — che per desiderio di truffa. Un giorno incontra per caso una ragazza che distribuisce detersivi a domicilio, e che non ha molto successo, nel suo lavoro, perché le case sono vuote, forse loro due sono i soli milanesi presenti in città. Il « professore » è felice finalmente di non essere preso in giro: la ragazza sente parlare di marchesi e di duchi, il professore la gratifica del titolo di principessa, ed ella esce dalla fatica e dalla umiliazione del monotono lavoro di venditrice porta-a-porta. Ma un brutto giorno il « professore » viene arrestato, probabilmente c'è di mezzo l'insinuazione di un vicino di casa cattivo e invidioso. Segue un processo per truffa, e l'uomo ha una sola voce a sua difesa: quella della « principessa », la quale ne ha conosciuto da vicino la gentilezza e la semplicità dell'animo.

Durante l'estate si inserisce in pieno nella storia umana e cinematografica di Ermanno Olmi, arricchendola per di più di un piano di « seconda lettura » che nel regista trevigliese non è consueto: in questo caso il personaggio del « dispensatore di onorificenze », il buono e ingenuo protagonista, può anche essere visto quale una sorta di appaltatore di ricchezze

spirituali da interpretare poi in chiave evangelica. Le metafore non sono il punto forte di Olmi, che si trova pienamente a suo agio nella descrizione « diretta » di situazioni e stati d'animo, in cui scava con attenta cura umana e con viva sensibilità spirituale. E anche in *Durante l'estate* non c'è alcuna forzatura, nessuna allusione: solo che, chi vuole, può vedere legittimamente nel film — che a tale possibilità conduce, e che ha pagine ispirate e momenti meno originali — anche qualcosa di diverso e di più rispetto alla storia del professore e della ragazza che vende detersivi e che è nominata « principessa ».

Erede da un lato del neorealismo delle minute osservazioni quotidiane — un desichianesimo non arricchito dalla fantasia di Zavattini né « incattivito » dalla ricchezza delle osservazioni sociali e di costume che un collaboratore di tal peso portava con sé —, dall'altro aggiornato in pieno ai temi palesi e soprattutto alle carenze sotterranee dell'Italia del boom economico e della subitanea recessione, Olmi trova le sue migliori capacità negli approfondimenti psicologici e descrittivi. Entro ovvii limiti ciò accadeva anche nei suoi documentari industriali e soprattutto nella trilogia dell'inizio, che precisò inequivocabilmente i caratteri di un autore vero, dalla saliente personalità: *Il tempo si è fermato* ('59), *Il posto* ('61), *I fidanzati* ('64).

G. G.



DURANTE L'ESTATE

Regia: Ermanno Olmi — **Soggetto e sceneggiatura:** Fortunato Pasqualino e Ermanno Olmi — **Fotografia** (colore): Ermanno Olmi — **Musica:** Bruno Lauzi — **Montaggio:** Ermanno Olmi — **Interpreti:** Renato Pacacchi, Rossana Callegari, Mario Barilla, Mario Cazzaniga, Gabriele Fontanesi, Bruno Grossi, Carlo Pozzi — **Coproduzione:** RAI - Radiotelevisione Italiana/Produzione Palumbo — **Origine:** Italia, 1971 — **Distribuzione:** Latere Film — **Durata:** 97'51".

AVVERTENZA

Per la programmazione dei film contenuti nel presente catalogo, le richieste vanno indirizzate a

LATERE FILM S.r.l.
Via Gramsci, 3 - BOLOGNA
Telefono 051/233725

Ci si potrà rivolgere, inoltre, alle Delegazioni regionali e ai Servizi Assistenza Sale dell'Associazione Cattolica Esercenti Cinema (ACEC).