

20
16



International Film Festival

25 NOVEMBRE \ 4 DICEMBRE [MILANO]

Arcobaleno Film Center • Spazio Oberdan

FILMMAKER 2016

International Film Festival 2016

FILMMAKER



FILMMAKER

via Aosta 2 - 20155 Milano
tel 02 3313411 fax 02 341194
segreteria@filmmakerfest.org
www.filmmakerfest.com

Con il contributo di:



MINISTERO
PER I BENI E
LE ATTIVITÀ
CULTURALI



Regione
Lombardia



Milano



In collaborazione con:



Città
metropolitana
di Milano

Media partner:



MYmovies.it
IL CINEMA DALLA PARTE DEL PUBBLICO

Partner tecnici:



STARHOTELS
L'ITALIA NEL CUORE



Grazie a:



Filmmaker è parte di:



Il catalogo è pubblicato in occasione di Filmmaker Festival 2016
Milano 25 novembre / 4 dicembre 2016
Arcobaleno Film Center, v.le Tunisia 11;
Spazio Oberdan, v.le V. Veneto 2

Direzione

Luca Mosso

Selezione

Matteo Marelli, Antonio Pezzuto, Cristina Piccino,
Giulio Sangiorgio

Retrospectiva Marie Losier

Sarra Brill, Antonio Pezzuto, Matteo Marelli,
Cristina Piccino

Fuori Formato

Tommaso Isabella

Sigla

Diego Marcon, *Untitled (Head falling 01)*, 2015

Premio Passion – Silvano Cavatorta

Laura Asnaghi

Coordinamento organizzativo

Rafael Maniglia

Segreteria organizzativa

Roberta Gialotti

Programmazione

Alice Arecco

Movimentazione copie

Lara Casirati

Ospitalità

Rafael Maniglia
con Francesca Bellone

Comunicazione

Carolina Crespi

Ufficio stampa

Cristina Mezzadri, Regina Tronconi - Aigor
Gabriele Barcaro

Webmaster e progetto website

Francesco Sparacio

Coordinamento sottotitoli

Barbara Viola
Traduzioni Barbara Viola con Jacopo Oldani
e Giacomo Stella

Consulenza tecnica

Riccardo Annoni - Start srl

Amministrazione

Silvana D'Errico

Contatti con le scuole

Michela Facchinetti - Milano Film Network

Trasporti

FedEx, Dhl

Allestimenti

Pietro Baj, Marco Maginzali - Alteracinema

Proiezioni

Amedeo Liberti

Fotografie

Roberta Gialotti, Susanna Yiyu Bai

Video

Davide Cogni, Beatrice Favaretto, Alessandro Lipari,
Lorenzo Picarazzi

Coordinamento volontari

Francesca Bellone

Hanno collaborato Jennifer Chen, Flavia Cimatti,
Micaela Comasini, Federica Cuomo, Olga Di Bello,
Virginia Evangelista, Silvia Feruglio, Giulia Geromel,
Ruth Kayla, Miikkael Kukkula, Elena La Pira, Anna
Lazzeri, Alberta Quadri, Francesca Rizzoni, Roberta
Ruggiero, Alina Sava, Alessia Savino

Catalogo**Redazione**

Giovanna Bragana, Matteo Marelli, Cristina Piccino

Progetto Grafico e impaginazione

Monika Dattner e Simona Sorrentino

Testi e schede

Mari Alberione, Giovanna Bragana, Alejandro
Bachmann, Alexander Horwath, Tommaso Isabella,
Matteo Marelli, Filippo Mazzarella, Luca Mosso,
Antonio Pezzuto, Cristina Piccino, Elfi Reiter, Eugenio
Renzi, Giulio Sangiorgio, Fabiana Sargentini, Chiara
Serventi

Grazie a

Robert Beavers e Collection Austrian Film Museum
per la concessione delle immagini

**Filmmaker Festival fa parte di Milano Film Network,
un progetto sostenuto da Fondazione Cariplo. Ne
fanno parte il Festival del Cinema Africano d'Asia
e America Latina, Festival MIX Milano, Filmmaker,
Invideo, Milano Film Festival, Sguardi Altrove Film
Festival, Sport Movies & Tv Fest.
Filmmaker Festival è membro di AFIC (Associazione
Festival Italiani di Cinema).**

Ringraziamenti

Filippo Del Corno – Comune di Milano,
Assessore alla Cultura
Cristina Cappellini – Regione Lombardia,
Assessore alle Culture, Identità e Autonomie
Giulia Amato, Francesca Calabretta, Lory Dall'Ombra
Francesca Migliorino - Comune di Milano
Graziella Gattulli – Regione Lombardia, DG
Culture, Identità e Autonomie
Ulrich Braess, Rosina Franzé – Goethe Institut
Mailand
Herbert Jäger, Claudia Grigolli – Forum Austriaco
di Cultura a Milano
Mario Maronati – Movie People
Marco Fontana – In Art We Trust
Sergio Toffetti, Fulvio Baglivi – Cineteca
Nazionale Roma
Alexander Horwarth, Alejandro Bachmann,
Claudio Santancini, Regina Schlagnitweit,
Alessandra Thiele - Austrian Filmmuseum Vienna
Riccardo Annoni, Francesca Riccardi – Start Srl
Enrico Nosei – Cineteca Italiana
Franco Di Sarro – Gruppo Di Sarro
Gianluca Guzzo (mymovies), Barbara Sorrentini
(radiopopolare), Claudio Vertemati (FilmTV),
Mauro Gervasini (FilmTV)
Sergio Violante – Le Rosse
Davide Pietrorossi – Mono
Francesco Cilento (Turnè Night Bar)
Francesco Fimognari, Claudio Nelli (Starhotels Ritz)
Marco Brighel - Trans Audio Video

Chiara Aldeghi, Carlotta Cristiani, Minnie Ferrara,
Laura Asnaghi, Alberto Saibene, Leonardo Di
Costanzo Gianfilippo Pedote, Mario Castagna, Luca
Bigazzi, Amalia Violi, Giona A. Nazzaro, Viviana
Andriani, Ilaria Fraioli, Daniele Incalcaterra, Ed-
die Bertozzi, Antonella Di Nocera, Andrea Ges-
sner (Nottetempo edizioni), Nuccio Lodato, Sacri
Cuori, Luca Padroni, Bernard Eisenschitz, Milena
Gregor (Arsenal Berlin), Carsten Zimmer (Deut-
sche Kinemathek), Giulio Bursi, Emanuela Mar-
tini, Davide Oberto, Mazzino Montinari, Séverine
Petit, Paola Cassano e Mario Galasso (Torino Film
Festival), Alberto Lastrucci, Lorenzo dell'Agnello
(Festival dei Popoli), Michele Costabile, Gianni Ca-
nova (IULM), Laura Zagordi e Tonino Curagi (Civica
Scuola di Cinema), Maresa Lippolis (Naba) e tutti
i docenti delle università e scuole di cinema che
hanno contribuito alla promozione del festival.

Piero Maranghi, Raffaella Milazzo, Melanie Friedl
(Ulrich Seidl Filmproduktion), Julie Rhone, (Agat

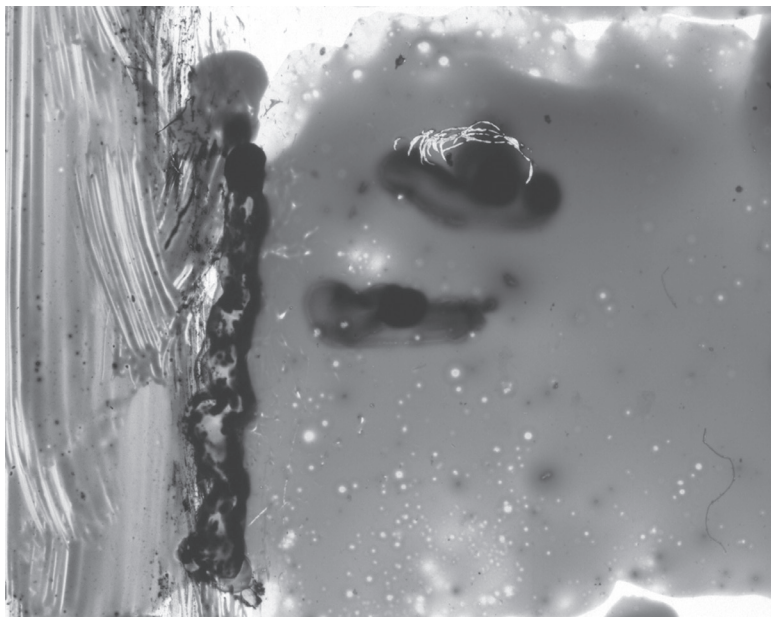
films & Cie – Ex nihilo,) Wild Bunch Production,
Rectangle Production, Pandora FilmProduktion,
ARTE France Cinéma, WDR Westdeutscher Rund-
funk, ARTE Deutschland, Scope Pictures, My
New Pictures, pong film GmbH, Ruth Becker-
mann Filmproduktion, Chinese Shadows, Wil
Productions, AKI Film, Dovfilm, Les Films du Cen-
taure, Bandits-mages, Sacrebleu Productions,
Blinker Filmproduktion, Workslight Media Pro-
duction, ZDF/Arte, Wide House, Pythagoras Film,
Simparch, Rino Sciarretta, Zivago Media, Lab 80
film, ENECE film, Parallelo 41 produzioni, Kiné
Società Cooperativa, Associazione Culturale Dello
Scompiglio, Vivo Film, Ladoc, Possibile Film, Rai
Cinema, Altamarea Film, Fake Film, MY NEW PI-
CUTURE, Opéra National de Paris, GraffitiDoc, No
Permits Produktions, Freney Film, Daneb Media,
Blackmaria, House on Fire, Le Fresnoy, Itaca Film
(BR), Wiener Filmakademie, Barnabil Produzioni,
Home Movies – Archivio Nazionale del Film di Fa-
miglia, C.A.P.A.C., MainMan, New Gold Media S.r.l.,
Lula production.

Bertrand Bonello, Ulrich Seidl, Marie Losier, Ma-
ria Mauti, Valeria Bruni Tedeschi, Yann Coridian,
Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi, Robert
Beavers, Bruno Bigoni, Pietro Pasquetti, Silvia
Jop, Esmeralda Calabria, Giuseppe Piccioni,
João Pedro Rodrigues, James Benning, Chiara
Malta, Nicolas Klotz, Elisabeth Perceval, Pa-
ola Piacenza, Deborah Stratman, Claire Simon,
Ruth Beckermann, Wang Bing, Philip Widmann,
Philip Scheffner, Laila Pakalnina, Boris Lehman,
Mike Hollboom, Benedetta Argentieri, Bruno
Chiaravalloti, Claudio Jampaglia, Alfred Kaiser,
Ernst Schmidt Jr., Mattia Colombo, Francesco
Ferri, Alessandra Locatelli, Alex Lora, Fabiana
Sargentini, Antonio Tibaldi, Francesco Ballo,
Amalia Violi, Enrico Mazzi, Maria Giovanna
Cicciari, Lorenzo Apolli, Federico Frefel, Ilaria
Pezzone, Laura Viezzoli, Alina Marazzi, Massimo
Bacigalupo, Tonino De Bernardi, Chantal Parta-
mian, Mirco Santi, Davorin Marc, Julien Lingel-
ser, Joana Preiss, Luca Chinaglia, Jaap Pieters,
Astrid Carlen-Hellmer, Giulio Tosi, Roberto Nan-
ni, Guido Nicolás Zingari, Elisa Flaminia Inno,
Giulia Savorani, Francesco Martinazzo, Federi-
co Gariboldi, Martina Taccani, Vannina Lappa,
Chiara Leonardi, Paola Salerno, Valentina Mon-
ti, Luca Ferri, Titta Cosetta Raccagni, Tommaso
Donati, Antonio Di Biase, Fatima Bianchi, Paolo
Ranieri, D.A.Pennebaker, Philippe Leonard, thi-
squietarmy.

Sommario

- 10 /** Nocturama
- 18 /** FMK OFF
- 24 /** Concorso internazionale
- 52 /** Prospettive
- 94 /** Fuori concorso
- 124 /** Natura selvaggia
- 136 /** Ulrich Seidl
- 144 /** Fuori formato
- 154 /** FMK moderns
- 188 /** Esercizi elementari
- 194 /** Autoritratto italiano
- 200 /** Marie Losier
- 214 /** Industry days

Diego Marcon
[la sigla del festival]



Diego Marcon, *Untitled (Head falling 01)*, 2015
Animazione diretta, inchiostro per tessuti, inchiostro permanente e graffi su pellicola 16mm
trasparente, colore, senza sonoro, 10" in loop
Fotogramma da scansione digitale

Piccoli passi

Luca Mosso

Film Festivals: History, Theory, Method, Practice è il titolo, didascalico quanto si vuole, ma chiaro e rispondente al contenuto, di un volume curato per Routledge da un trio di accademici: Marijke de Valck, Brendan Kredell e Skadi Loist, rispettivamente professori a Utrecht, Oakland e Rostock. Si parte dalla storia (Cannes, innanzitutto) per passare alla teoria (con un ottimo contributo sull'idea di festival come luogo di legittimazione culturale), al metodo (che offre la giusta attenzione ai queer festival) e quindi alle pratiche: l'analisi è ampia e articolata, l'ambizione quella di gettare le basi per ricerche ulteriori. E viene finalmente riconosciuta la complessità non solo culturale, ma anche sociale ed economica del lavoro dell'organizzatore di festival. Basta guardare all'industria culturale con approccio modestamente sistemico per capire come la contrapposizione tra cultura e mercato sia qui assolutamente priva di senso. Legittimazione sociale, certificazione della qualità, trasformazione dell'informazione in elemento cruciale della catena del valore sono altrettanti elementi che impediscono di sottovalutare il ruolo dei festival nell'influenzare consumi e identità. Dentro e fuori dal cinema.

Tutto questo non significa che i festival possano sedersi e godere di una rendita di posizione. Se il nostro ruolo è riconosciuto come strategico, dipende dalla capacità di interpretare il cambiamento, dall'abbandono di ogni arroccamento e dall'attitudine al confronto. Per un festival piccolo e combattivo come *Filmmaker* significa guardare contemporaneamente il cinema e le altre arti, confrontarsi con una realtà globale da almeno due decenni e agire nella città.

Quest'anno apriamo con un film che riesce a esprimere il violento spaesamento contemporaneo come *Nocturama* e chiudiamo con il ritratto di un architetto del periodo fascista, *L'amatore*. Portiamo a Milano appartati maestri del cinema come Robert Beavers e dive anomale come Valeria Bruni-Tedeschi, organizziamo workshop alla Scuola Civica di Cinema e collaboriamo con il Milano Film Network per sostenere il cinema indipendente migliore nei progetti In Progress e Atelier. Piccoli passi nella direzione giusta.

20
16

Bertrand Bonello



NOCTURAMA



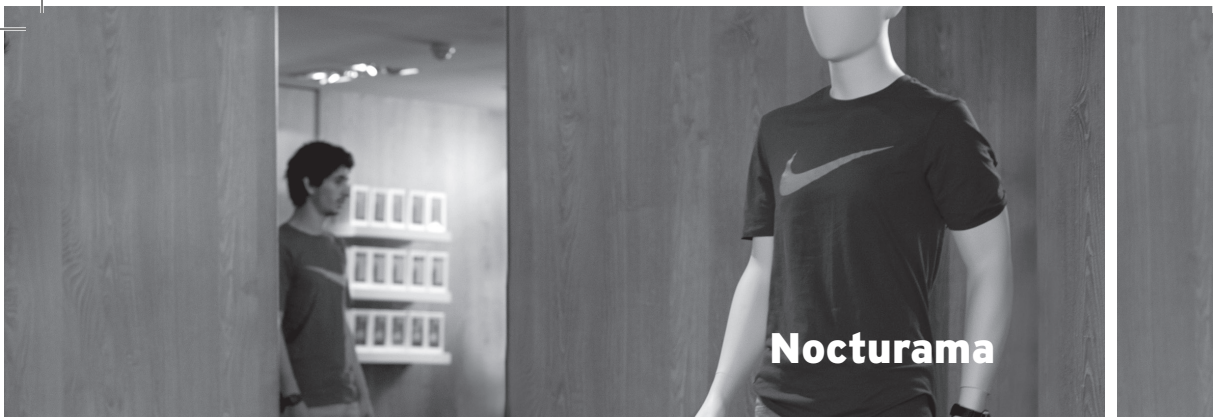
Il falò dei simboli

Giulio Sangiorgio

«Aiutatemi. Aiutatemi». Partiamo dalla fine. Da questa richiesta d'aiuto. Dal fuoco. A parlare è uno dei terroristi protagonisti di *Nocturama*, in drammatica attesa dei proiettili - ineluttabili, indiscriminati - delle forze dell'ordine. Nessuna negoziazione è permessa. Quei giovani, nascosti nel centro commerciale La Samaritaine, sono nemici dello Stato. Punto. Sparo. E sullo sparo, non la figura del corpo del giovane morente, non un quadro realistico. Ma il ritorno spettacolare delle fiamme, mentre scorrono i titoli di coda. Le stesse fiamme con cui i terroristi del film avevano bruciato simboli della storia, del potere, dell'economia, prima di ritirarsi nel tempio del consumo. Come se non ci fosse differenza tra il rogo che reincendia (la statua di) Giovanna d'Arco e quello in cui, per volere di montaggio, brucia il giovane. Non che in *Nocturama* Bonello giustifichi il terrorismo. Il contrario. Ma quella richiesta d'aiuto è la chiusura d'una precisa visione del mondo di oggi. Un mondo in cui i giovani colpiscono i simboli del potere istituzionale, un potere capitalista, e poi, chiusi nel centro commerciale, nella seconda parte del film, si abbandonano paradossalmente al potere simbolico della merce, se la godono, la sostituiscono letteralmente, direttamente, alla storia, all'economia, alla politica. Consumano. Crepano. *Cul de sac*. Sono violenti, i protagonisti di *Nocturama*, ma sono inermi, deboli, alienati. Non sono presenti a se stessi. Le inquadrature di Bonello includono continuamente, oltre a un qui e ora, a un presente, immagini e suoni di schermi, un oltre, un virtuale, videoclip hip hop che sformano panorami secolari. E la prima parte del film, coreografia degli attentati (in cui s'evincono i magisteri di Robert Bresson e Jean-Pierre Melville), è girata soprattutto in un non-luogo, la metropolitana, con le voci degli altoparlanti che dicono lo spazio (fermata dopo fermata) e le sovrainpressioni che indicano il tempo, in una dimensione astratta, in una geografia soverchiante, in cui la mappa s'è sostituita al territorio, e le coordinate ai luoghi reali. Nessuno dei giovani parla: si scambiano solo fotografie tramite cellulare, immagini, copie di mondo. Si sente sempre, nelle scene riprese da Bonello, il peso disorientante dell'immaginario. La sua invadenza. La fatica, dei suoi protagonisti, di identificare se stessi in tutto quel virtuale. Il bisogno dell'atto in cui il reale riaffiori tra le immagini, in cui ci si svegli dal sonno della realtà (come negli ultimi film di David Cronenberg, regista che da sempre Bonello indica come sorprendente modello: *Cosmopolis* e *Maps to the Stars*). *Nocturama* mette in scena il bisogno, da parte di una generazione (eterogenea, per classe ed etnia), di essere identificata come corpo (naturalmente politico, e non ideologico) e di essere significata dal mondo, riconosciuta. Perché non si discute dello

sfruttamento da parte dell'adulto che li ha manipolati? A cosa dovrebbero portare tutti gli assurdi autosabotaggi, tutto il fracasso godereccio nel centro commerciale, se non all'essere scoperti, significati come terroristi, e uccisi finalmente come corpi, come *quelque chose d'organique* (così s'intitola il primo bellissimo film del regista)? Bonello mette in forma - una forma antipsicologica, attenta alla scrittura dei corpi e dei fantasmi nell'ambiente - un sentimento d'insoddisfazione che cerca d'appagarsi, una richiesta d'aiuto che si fa rivendicazione violenta. Non è il terrorismo quel che gli interessa. È il senso di scontento (lo stesso che oggi, letteralmente, è governo in parte dell'Occidente?). «Doveva accadere» dice laconica e tranquilla Adèle Haenel. Bonello è dentro lo spirito del tempo.





Belgio, Francia, Germania, 2016
DCP 2K - Scope, colore, 130'
V.O. Francese

REGIA

Bertrand Bonello

SCENEGGIATURA

Bertrand Bonello

CON

Adèle Haenel, Cynthia Schibli,
Eric Herson-Macarel, Finnegan
Oldfield, Hadidiatou Sakho,
Hamza Meziani, Hermine
Karagheuz, Ilias Le Doré, Jamil
McCraven, Jean-Marie Kerwich,
Khereddine Ennasri, Laure
Valentinelli, Lucie Leporowska,
Luis Rego, Manal Issa, Martin
Petit-Guyot, Rabah Nait Oufella,
Robin Goldbronn, Samir Guitet,
Vincent Rottiers

FOTOGRAFIA

Léo Hinstin

SUONO

Nicolas Cantin

L'intenzione è far sprofondare Parigi nell'incubo. L'attacco è indirizzato contro alcuni luoghi simbolo della capitale francese, come la statua di Giovanna d'Arco. Gli ideatori ed esecutori del piano terroristico sono un gruppo di adolescenti. Tra i ragazzi nessun jihadista. Soltanto dei ribelli alla deriva del sistema capitalistico.

Un mix di giovani delle banlieues e di studenti, compreso un rappresentante di una grande scuola parigina (il solo ad accennare un discorso politico).

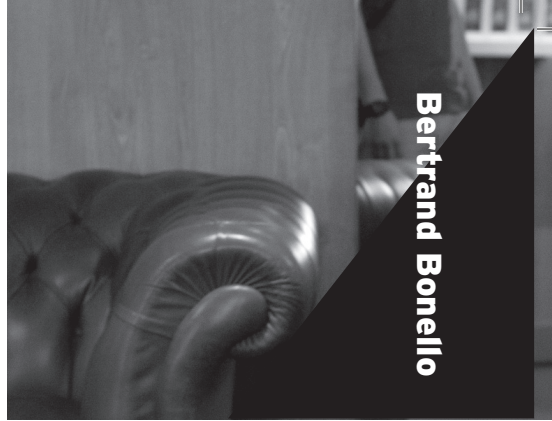
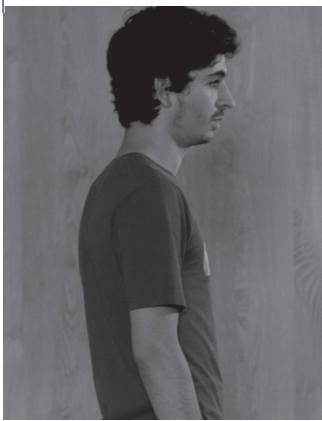
Una volta compiuti gli attentati, i neoterroristi si rifugiano in un grande magazzino. Comincia, nel cuore di questo tempio del consumismo, una lunga notte di attesa.

Bertrand Bonello, che aveva scritto la sceneggiatura di questo progetto prima degli attentati a Parigi del 13 novembre 2015, si concentra solo sui fatti, non concedendo alcuna attenuante ai suoi personaggi. Rimane volutamente al di sopra delle cause e delle spiegazioni, riuscendo a offrire uno sguardo inedito sul tema.

Biografia

Bertrand Bonello realizza nel 1998 il suo primo lungometraggio, *Quelque chose d'organique*, presentato nella sezione Panorama del Festival di Berlino. Con il suo secondo lavoro, *Le pornographe*, interpretato da Jean-Pierre Léaud nel ruolo di un regista di porno, partecipa alla Settimana Internazionale della Critica del Festival di Cannes, vincendo il Premio FIPRESCI.

Ritorna a Cannes anche con le sue opere successive, nel 2003 in concorso con *Tiresia*, nel 2005 fuori concorso con il cortometraggio *Cindy: The Doll Is Mine*, nel 2008 alla Quinzaine des Réalisateurs con *De la guerre*, nel 2011 di nuovo in concorso con *L'Apollonide (Souvenirs de la maison close)*, e nel 2014 con *Saint Laurent*.



Bertrand Bonello

Meccanica della rabbia

Eugenio Renzi

In Francia *Nocturama* ha suscitato entusiasmo e critiche feroci. Come mai?

Per prima cosa si vede un gruppo di persone che mette delle bombe a Parigi. Parigi è una città che è stata toccata, terrorizzata. Poi c'è il fatto che siamo sempre e solo con loro. Un film più tradizionale avrebbe forse fatto un montaggio parallelo con altri personaggi: il poliziotto buono, la famiglia, lo zio della vittima... Qui tutto è nell'azione.

Ho voluto trattare solo il come e non il perché dell'azione. E non volevo un gruppo omogeneo né socialmente né ideologicamente. Non volevo che fosse rappresentativo di un settore: la periferia, l'Islam, la sinistra rivoluzionaria, la borghesia illuminata... ma solo di una rabbia. La rabbia può avere mille ragioni. E mille rabbie diverse possono incontrarsi e fare un pezzo di strada assieme.

Non cerco di tessere un legame coerente tra psicologia e politica. I miei ragazzi prima fanno saltare il grattacielo Total, poi vanno a provarsi delle scarpe Prada.

Lo spettatore si chiede: che hanno in testa? Qual è il messaggio politico? Infine, nella parte finale, si vedono le forze speciali, che in questo momento sono viste come eroi nazionali, che si danno alla caccia all'uomo all'inseguimento di ragazzi di vent'anni. Tutti questi elementi sono esplosivi.

MUSICHE ORIGINALI

Bertrand Bonello

MONTAGGIO

Fabrice Rouaud

PRODUTTORE

Edouard Wei

COPRODUTTORI

Christoph Friedel, Olivier Père, Claudia Steffen

PRODUZIONE

Rectangle Productions, Wild Bunch Production, Pandora Film Produktion, ARTE France Cinéma, WDR Westdeutscher Rundfunk, ARTE Deutschland, Scope Pictures, My New Pictures

DISTRIBUZIONE

Wild Bunch, Film Europe s.r.o.

CONTATTI

www.wildbunch.biz
sales@wildbunch.eu

Che impatto hanno avuto gli attentati sulla realizzazione del film?

Il soggetto è stato concepito sei anni fa, quindi nella fase di scrittura nessun impatto. L'attentato a *Charlie Hebdo*, il 7 gennaio, ha coinciso con la fine del finanziamento. Con il produttore ci siamo posti il problema di rimettere mano alla sceneggiatura. E ci siamo detti rapidamente che avremmo avuto torto se l'avessimo fatto. Essere un regista vuol dire intuire qualcosa e dargli una forma di finzione. Per me, la forma era giusta prima e quindi rimaneva giusta anche dopo. Il 13 novembre 2015, il giorno della strage del Bataclan, la fase di produzione era già finita e avevamo cominciato il montaggio. La differenza tra il 7 e il 13 è che il primo attentato aveva un obiettivo ben individuato, mentre il secondo è totalmente cieco: puro terrore. L'impatto è più grande. Il montaggio non è stato facile. Il film espone dei dettagli che, senza volerlo, fanno eco a quello che è effettivamente successo.

A proposito di reazioni, il Fronte Nazionale non apprezzerà che si bruci il loro simbolo preferito: Giovanna D'Arco.

Sono piuttosto soddisfatto di come la scena è venuta.

Come gli effetti speciali, anche la lotta armata ha la sua tecnica... Ti sei informato? Ti sei ispirato ad altri film?

Volevo che il film fosse un incontro tra verosimiglianza e astrazione. Ci sono dettagli molto precisi. Ma il gruppo è formato da ragazzi, non è *Mission impossible*. Il loro sapere militare è quello al quale posso avere accesso anch'io senza passare per grandi esperti, formazione, consulenze... Il mio problema è stato soprattutto cinematografico: come filmare.

So che sei un appassionato di *The Wire*. C'è qualcosa che hai preso in prestito dalla serie di David Simons?

Si: il gruppo comunica attraverso un codice fatto di foto, senza testo. È una cosa che si vede nella quarta stagione. Ma l'idea non è mia, è venuta ai miei attori.

Che tipo di lingua hai dato a questi ragazzi?

In fase di scrittura, la mia. Poi ho chiesto agli attori di appropriarsi del testo. Hanno cambiato soprattutto la maniera di articolare le parole. O meglio di non articularle per nulla...

Come hai costituito il gruppo?

Volevo cinque ragazzi con esperienza cinematografica e cinque con un'esperienza di militanza. Per i primi, ho dato un'occhiata a qualche film recente. Per gli altri, la direttrice del casting è andata a scovarli frequentando i luoghi dove si ritrovano i giovani militanti. Volevo che, anche nella più banale delle azioni, fosse presente in loro la coscienza di compiere qualcosa in vista di un obiettivo politico

Hai discusso di politica con loro?

Certo. Mi aspettavo di trovare una certa resistenza. L'idea di far saltare in aria dei luoghi simbolici del potere appartiene a un'altra epoca. Oggi la collera, quando c'è, si esprime in maniera diversa. Ma questo non li ha scioccati. Le critiche sono venute da persone della mia generazione. Da sinistra mi è stato rimproverato di confondere jihadismo e anarchismo. Da destra mi è stato rimproverato di giustificare entrambi.

Sia gli uni sia gli altri partono dall'idea che io abbia la pretesa di descrivere dei fatti. Mentre io voglio cogliere una sensazione: la rabbia che sente di non potersi esprimere altrimenti che con un'insurrezione. La rabbia cui do forma è reale.



20
16



FMK OFF



Andrea Caccia



Italia, 2016
Mpeg4 da cellulari Nokia N85,
colore, 93'
V.O. italiano

REGIA

Andrea Caccia

SOGGETTO

Andrea Caccia

FOTOGRAFIA

Massimo Schiavon

SUONO

Simone Cazzaniga
Massimo Cherubini

MONTAGGIO

Cristian Dondi

PRODUZIONE

Roadmovie

CONTATTI

roadmovie@roadmovie.it

Stiamo vivendo in un regime di visibilità diffusa che porta nuovi comportamenti e nuovi modelli di fruizione. Protagonista di questo stravolgimento di prospettive è il videofonino per mezzo del quale il filmare diventa una questione privata, caratterizzata da un punto di vista forzatamente personale: tutte le riprese fatte col cellulare sono di fatto delle soggettive. Andrea Caccia riprende il filo del *Vedozero* originario (realizzato nel 2010) e affida a un gruppo di adolescenti palermitani la responsabilità di girare immagini che raccontino un'età in cui tutto tutto è in costante incerto divenire. Il risultato è un percorso di educazione allo sguardo, capace di riconsegnare, attraverso l'azione del filmare, il significato profondo di un'azione: il guardare – che significa anche vigilare, aver cura, conservare, custodire, considerare, riflettere – oggi divenuta semplice automatismo.

L'interrogazione radicale di chi siano gli spettatori ideali del film porta Caccia a concepire un dispositivo di riproduzione non convenzionale che rispetta l'impostazione verticale "naturalmente" scelta dai ragazzi per le loro inquadrature e che sceglie come supporto alla visione dei tablet distribuiti nella sala cinematografica. Documentario in forma di installazione, *Vedozero²* corre sospeso tra visione privata e condivisione sociale, racconto di formazione e interrogazione concettuale sui modi della visione contemporanea.

Biografia

Andrea Caccia (Novara, 1978) dopo gli studi di pittura e regia, si dedica al documentario creativo e all'insegnamento del linguaggio visivo, come principale strumento di analisi della realtà. Ha diretto cortometraggi, videoclip, lavori di fiction (*Vite a scadenza* 1995, *Due* 1999), e documentari ("... *Che idea morire di marzo*" 1998, *L'estate vola* 2000, *La vita al tempo della morte* 2011). I suoi film hanno ricevuto riconoscimenti e partecipato a numerosi festival tra i quali Festival Internazionale di Locarno, Rotterdam International Film Festival, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro, Festival dei Popoli di Firenze, Brooklyn Film Festival, Premio Libero Bizzarri. *La vita al tempo della morte*, premiato a Filmmaker nel 2009, è il suo primo lungometraggio.



Lo sguardo fragile dei ragazzi

Luca Mosso

L'originario *Vedozero*² è un film costruito su un'idea pedagogica in cui l'autorialità del progetto si confronta con la soggettività altrui, nel caso specifico un gruppo di ragazzi di 17 anni. Sei tornato sulla scena del delitto, con quali modalità?

In realtà ho sempre considerato *Vedozero*² un progetto ripetibile all'infinito. La difficoltà era di farlo in modo diverso, con tecnologie cambiate molto rapidamente. Nel 2009 nessun ragazzo aveva un dispositivo che registrava immagini in movimento e noi avevamo fornito loro dei telefonini d'alta gamma che ci davano immagini 720 per 576, quelle del formato PAL. Oggi tutti i ragazzi si sono presentati con il proprio dispositivo, qualcuno filmava addirittura in 4K. Ho pensato molto a come riproporre un lavoro che, sotto il profilo pedagogico, rimane immutato e risponde sempre all'esigenza di riflettere sull'automatismo con cui produciamo immagini. Visto che le immagini sono alla base della comunicazione, è importante capire la loro origine, lo sguardo da cui nascono prescindendo dal mezzo tecnico. Cercare di tornare al linguaggio che ha un'evidente parentela con il cinema ma è ormai esploso in mille direzioni diverse.

Mi interessava sperimentare queste ipotesi con un nuovo gruppo di ragazzi, più giovani, per confrontarmi con la loro precocità nell'uso delle immagini. I protagonisti di *Vedozero*² hanno 14-15 anni, ma la loro capacità di usare lo strumento per produrre immagini è almeno pari a quella dei diciottenni del primo film.

Al di là dell'uso dello smartphone, questi ragazzi sono meno maturi?

Sì, e soprattutto non vivono ancora il tumulto emotivo dei più grandi. Una delle preoccupazioni maggiori dei protagonisti di *Vedozero*² è la scuola. Il fatto che venga vista come una montagna gigantesca da scalare ogni giorno per sopravvivere mi sembrava un modo interessante con cui sollecitare la scuola stessa a intervenire su questo tema. Ai tempi del primo *Vedozero*² abbiamo incontrato un po' di resistenza istituzionale. Nel 2014 invece, quando abbiamo presentato questo progetto a Palermo - siamo stati finanziati dalla Film Commission Sicilia - tutte le scuole lo volevano fare. Ragionare sui nuovi media e sul modo in cui i ragazzi comunicano attraverso il video è ormai un'esigenza riconosciuta all'interno della scuola.

Ma non c'è solo la tecnica...

Il lavoro sull'emozione è importante quanto quello sulle immagini. È un aspetto un po' rimosso nella pratica quotidiana, fagocitato dall'automatismo dei comportamenti. Non ci si chiede che impatto può avere un'immagine se viene messa in rete. Non ci si rende conto che può esplodere in direzioni non controllate, e non controllabili, da chi la produce.

Essere a Palermo ha dato un'impronta peculiare al lavoro o nelle classi palermitane succede lo stesso che nel resto di Italia o in Europa?

Era uno degli interrogativi che ci siamo posti quando abbiamo cominciato a incontrare le classi. Nel primo *Vedozero*² eravamo nell'hinterland milanese con tre gruppi sociali diversi, ma queste differenze erano state poi abbattute dal senso di appartenenza all'età. Qui una delle grandi sorprese in senso positivo è stata che i ragazzi hanno affrontato il progetto non sentendosi obbligati, come spesso accade in contesti simili, a toccare certi temi, uno su tutti la mafia. Naturalmente io mi sono ben guardato dal suggerirlo, anche se il primo *Vedozero*² era stato criticato perché non si parlava di cose importanti, non c'era nessuno impegnato politicamente e via dicendo.

Anche in questo caso la forza del film è la sua delicatezza, la poesia che nasce dallo sguardo dei ragazzi, sebbene sia uno sguardo ancora fragile. A differenza del primo *Vedozero*², qui vengono individuate alcune voci protagoniste dall'inizio alla fine che raccontano il percorso di chi parte in modo esitante e piano piano acquista sicurezza. Per me è un risultato importante, visto che non volevo fare un film sui quattordicenni palermitani ma sulla consapevolezza dello sguardo rispetto al mondo intorno, e sulla scoperta degli ostacoli che si vivono a quell'età. Il principale dei quali, pure in una realtà difficile come quella palermitana, è la scuola. E non la mafia, il disagio, la povertà o il bullismo. È la cosa più difficile da capire per noi adulti, e forse anche per loro, visto che il film fissa un momento della loro vita che adesso è già altrove. A un certo punto si parla di scienza e della distanza tra i pianeti. L'idea che il cinema sia come un pianeta su cui viene cristallizzato un passaggio della vita che sembra presente quando lo si vede ma è in realtà passato cattura bene la galassia dei 14 anni.

Vedozero è dunque un dispositivo interclassista, interregionale, costruito su un codice digitale e soprattutto linguistico forte: tutti girano e si muovono alla stessa maniera perché condividono una modalità audiovisiva. Dentro il film però non c'è niente che assomigli alle hit di Youtube.

Ho cercato di evitare un approccio dogmatico allo sguardo dei ragazzi. Il tentativo del film è incorporare il più possibile, anche grazie al montaggio, le modalità di ripresa tipiche del Gameplay, del diario video su Youtube, del blog e degli altri modelli che decontestualizzano il linguaggio del cinema. È una scelta molto importante, altrimenti si cade in quel moralismo che demonizza le nuove pratiche e impedisce di leggere la realtà. Questo non vuol dire essere appiattiti sulle pratiche di consumo audiovisivo dominanti. Bisogna affrontare apertamente i nodi irrisolti. L'idea consolidata più dura da rimuovere è quella di usare il telefono secondo modalità spionistiche, poliziesche.

Ma la verità non si coglie nascondendo l'obiettivo! Al contrario, è la macchina da presa lo strumento che ci fa entrare nella realtà, ci aiuta a mettere da parte la presunzione del nostro sguardo e pone degli interrogativi. Pensare di "rubare" con la telecamera è quanto di peggiore ci sia.

Oggi le visioni sono dislocate nello spazio e frammentate nel tempo. Come si riflette questo nello sguardo degli adolescenti?

La accettano automaticamente. La cosa curiosa è che, quando i ragazzi vedono ricomposta l'unità narrativa al montaggio e intuiscono la possibilità di un unico racconto collettivo a partire dai piccoli frammenti individuali, l'effetto è dirompente. Capiscono in un attimo che non esiste solo la dimensione individuale e narcisistica, ma che queste forme possono produrre una narrazione in cui tutti si riconoscono.

Qual è stata la sorpresa più bella di questo lavoro?

C'è un momento molto toccante nel film, quando una ragazzina, Aurora, che filmava sempre di notte in camera sua, dice: "Che fatica la giornata coi professori e coi genitori, ma ora dormiamo e speriamo che domani la giornata sia più bella".

Nella sua semplicità, al buio, definisce una sfera emotiva, una verità quasi infilmabile. Tanto che lo schermo è nero.

Il momento del confronto pubblico con la propria immagine è quasi un'epifania. Hai pensato questa visione in modo eccentrico, usando la sala cinematografica come fosse un'installazione. Perché?

Innanzitutto ho deciso che il formato del film è verticale. I ragazzi non sono abituati a coricare il telefonino per trovare l'inquadratura e io non gliel'ho chiesto.

Sono convinto che smontare il paradigma della visione cinematografica orizzontale sia un esperimento interessante. In secondo luogo ho cercato di combinare la realtà della visione – individuale e privata – con la ricerca, a mio avviso sempre valida, di un'immagine collettiva, quella della tradizione del cinema.

E quindi sono arrivato all'idea della visione da tablet ambientata in un cinema.



Ruth Beckermann
Mike Hoolboom
Nicolas Klotz
Claire Simon

Boris Lehman
Chiara Malta
Laila Pakalnina
Phillip Scheffner

Wang Bing
Deborah Stratman

Silvia Jop
Pietro Pasquetti
Phillip Widmann

CONCORSO INTERNAZIONALE



Dietro le quinte

Giulio Sangiorgio

Un Concorso è il frutto di un anno di film cercati, guardati, discussi con foga o commentati laconicamente. Di opere difese, condannate, amate, odiate, scelte o scartate, anche con dolore. Un Concorso cerca un equilibrio, tra la mappa dell'esistente e la proposta per il futuro, tra il *best of* generale e il gusto personale. Un Concorso deve avere i suoi maestri, e le sue scommesse. Quest'anno il nostro Concorso propone dodici film, che dai 20 minuti di *L'existence selon Gabriel* e *Waterfall* giungono ai 148 di *Ta'ang*. Perché un film deve prendersi il proprio tempo. E ai corto, medio e lungometraggi, preferiamo i giustometraggi. Nel nostro Concorso ci sono film che mettono alla prova uno dei modi documentari di maggior diffusione, oggi: il racconto in prima persona. In *Funérailles (De l'art de mourir)*, Boris Lehman, maestro del genere, cerca il film-testamento, girando un'opera buffa sulla fine. In *Incident Reports*, Mike Hoolboom usa il cinema come terapia, per riprendere memoria: un *tour* audiovisivo di Toronto, la ricerca di un'immagine che sia poetica e politica, di nuovo sensibile. La Storia che attraversa un luogo geografico è al centro di due film. *The Illinois Parables* di Deborah Stratman, film-saggio che ricorre all'archivio per farne un palinsesto sperimentale. *E A House in Ninh Hoa* di Philip Widmann, che è un ritorno a casa, con quadri che scorrono verso l'asintoto del *tableau vivant* etnografico. Due film si confrontano con tragedie (piene o scampate). *Ta'ang* di Wang Bing, esempio di nitore etico, s'immerge in territorio di guerra, dimostrando come un regista possa e debba rispondere all'intorno. *Havarie* di Philip Scheffner cerca il paradosso, un filmato YouTube di 3 minuti sformato per durarne 90, la durata reale di una storia di migrazione, accompagnato da un preciso lavoro di ricostruzione e decostruzione sonora. Ci sono film sulla parola. *The Dreamed Ones* di Ruth Beckermann, che fa rileggere gli scambi epistolari tra Ingeborg Bachmann e Paul Celan e li fa risuonare *sentimentalmente* nell'ambiente. E *L'existence selon Gabriel* di Chiara Malta, regista italiana, produzione francese, che sforma e ridisegna racconti sognati, pensieri raccolti, con cupo tratto d'onirismo infantile. Film che testimoniano rituali dell'umano: *Waterfall* di Laila Pakalnina, con la sua umanità turistica in cerca della posa perfetta. E *Vendredi 13* di Nicholas Klotz, che registra con rigoroso pudore la necessità di portare il proprio omaggio ai morti del 13 novembre 2015, uccisi dal terrorismo (*and the radio plays...*). C'è l'ipotesi politica di *Upwelling* di Pietro Pasquetti e Silvia Jop, che verifica nei singoli e nel collettivo un'idea controculturale, un modo differente di pensare il mondo. E c'è, per chiudere in modo autoreferenziale, *Le concours* di Claire Simon, che è uno straordinario dietro le quinte su La Fémis, scuola di cinema: un ottimo modo per tracciare orizzonti e limiti della Settima arte, oggi. Che è quello che cerca di fare un Concorso. Come questo.

La Giuria

Alberto Fasulo (San Vito al Tagliamento, 1976) è regista cinematografico. Nel 2008 dirige e produce *Rumore Bianco*, selezionato al Festival dei Popoli, Pusan International Film Festival, Ischia Film Festival e Sciacca Film Festival, dove ottiene una Menzione Speciale. Nel 2013 esordisce nel lungometraggio di finzione con *TIR*, che vince il Marc'Aurelio d'Oro al Festival Internazionale del Cinema di Roma. Nel 2015 partecipa al Festival di Locarno con *Genitori*, un documentario che affronta il tema della disabilità.

Giovanni La Varra (Milano, 1967) architetto, insegna al Politecnico di Milano e all'Università degli studi di Udine. Il suo studio - Barreca & La Varra - ha in corso progetti in Italia, Cina, Oman e ha vinto, con il Bosco verticale a Milano, il premio del Council of Tall Buildings dell'IITT di Chicago. Ha pubblicato *Barreca & La Varra. Questioni di facciata* (Skira 2012) e un romanzo dal titolo *Case minime* (Robin 2012)

Fabio Vittorini (Ancona, 1971) insegna Musica e Immagine presso l'Università IULM di Milano. Collabora con il quotidiano *Il manifesto* e con il sito *Duels*. Tra le sue pubblicazioni: *Narrativa USA 1984-2014. Romanzi, film, graphic novel, serie tv, videogame e altro* (2015), *Il sogno all'opera. Racconti onirici e testi melodrammatici* (2010), *Il testo narrativo* (2006), *La soglia dell'invisibile. Percorsi del Macbeth: Shakespeare, Verdi, Welles* (2005), *Shakespeare e il melodramma romantico* (2000).



Die Geträumten / The Dreamed Ones

Austria, 2016
HD, colore, 89'
V.O. Tedesco

REGIA

Ruth Beckermann

SCENEGGIATURA

Ruth Beckermann, Ina Hartwig

CON

Anja Plaschg, Laurence Rupp

FOTOGRAFIA

Johannes Hammel

SUONO

Georg Misch

MONTAGGIO

Dieter Pichler

PRODUZIONE

Ruth Beckermann
Filmproduktion

DISTRIBUZIONE

Austrian Films

CONTATTI

anne.laurent@afc.at

Un attore e un'attrice si incontrano nello studio di registrazione di Funkhaus, a Vienna. Sono giovani, felici di godersi la reciproca compagnia. Conversano, fumano, sembrano corteggiarsi. Forse è il testo che stanno leggendo a condizionarli, oppure è proprio il sentimento che provano a permettere loro di trovare il giusto respiro per far vibrare con intensità uno dei carteggi più struggenti e significativi del '900. Una corrispondenza (diventata anche un libro: *Troviamo le parole. Lettere 1948-1973*, pubblicato in Italia da Nottetempo) che ha coinvolto due fra i più grandi poeti della loro generazione: Ingeborg Bachmann e Paul Celan, entrambi alla ricerca delle parole che li facessero incontrare. Incapaci di stare vicini così come di lasciarsi: «Dovrei venire, guardarti, tirarti fuori, baciarti e sostenerti, per non farti scivolare via. Ti prego, credimi, un giorno verrò e ti porterò via con me». Ruth Beckermann realizza un "film parlato" dove la parola si trasforma in esperienza, compiendo allo stesso tempo un bellissimo omaggio al lavoro sul linguaggio che ha segnato tutta l'opera di Celan.

Biografia

Ruth Beckermann (Vienna, 1952) ha studiato giornalismo e storia dell'arte tra Vienna, Tel Aviv, e fotografia alla School of Visual Arts di New York. Ha lavorato come giornalista per diverse riviste austriache e svizzere. Nel 1997, in collaborazione con Josef Aichholzer e Franz Graf, realizza *Arena Squatted*, documentario che racconta i giorni dell'occupazione del macello Arena. Nel 1978 è cofondatrice della casa di distribuzione Filmladen, con cui collabora attivamente per sette anni. È cofondatrice dell'Associazione austriaca dei documentaristi e degli artisti cinematografici. Nel 1983 con *Return to Vienna* dà il via a una trilogia attraverso cui riflette sulla memoria e l'identità della cultura ebraica. A completare il progetto saranno *The Paper Bridge* del 1987 e *Nach Jerusalem* del 1991. Tema che continuerà a indagare anche nei progetti più recenti come *Zorro's bar mitzvah*, film del 2006 che racconta la storia di quattro giovani viennesi che affrontano il rito ebraico del passaggio all'età adulta.



Ruth Beckermann

Come nasce l'idea di lavorare sulla corrispondenza tra Ingeborg Bachmann e Paul Celan?

Lo spunto viene da una conversazione con la critica letteraria Ina Hartwig. Eravamo entrambe giurate al Premio Wartholz e, nel tragitto verso l'aeroporto, abbiamo cominciato a parlare del carteggio tra Bachmann e Celan. La scrittura del soggetto ha avuto uno sviluppo lungo, con un gran numero di versioni, circa 25.

Questo film mi ha fatto esplorare nuovi territori, per la prima volta mi sono confrontata con attori professionisti, ma l'approccio generale è completamente diverso rispetto al passato; all'inizio non sapevo quanto sarei riuscita ad allontanarmi dai miei film-saggio.

Il film si svolge interamente in uno studio di registrazione. È una soluzione cui hai pensato sin dall'inizio?

Lo studio di registrazione, con i due attori impegnati a recitare il carteggio tra i due poeti, era stato pensato come un punto di partenza. Quando pensavo che il lavoro prendesse una direzione più saggistica, di questa situazione sarebbero poi dovute rimanere solo le voci ad accompagnare le immagini girate nei luoghi in cui Bachmann e Celan hanno vissuto: Parigi, Monaco, Zurigo e Roma.

Quando abbiamo organizzato una prova generale nello studio di registrazione ho segretamente sperato che il film potesse trasformarsi in una sorta di *Kammerspiel*: Anja Plaschg e Laurence Rupp, i due attori che abbiamo scelto, erano davvero potenti e il testo recitato funzionava benissimo.

Dopo le prime scene, io e il mio montatore, Dieter Pichler, ci siamo scambiati uno sguardo d'intesa e detti: «Non ci serve altro».

È la densità del carteggio che ti ha convinto fosse necessario compiere un lavoro di sottrazione in termini di messinscena?

Decisamente sì. La fonte letteraria doveva rimanere in primo piano; nulla andava tolto a una storia d'amore così romantica e tragica. Poi mi incuriosiva vedere come due giovani di oggi riuscissero a ridare voce a quelle lettere, scritte in un momento storico completamente diverso, ma da due loro coetanei: quando si sono incontrati, Ingeborg aveva 22 anni e Paul 27. Mi incuriosiva capire se quelle parole sarebbero ancora state in grado di scatenare qualcosa nell'animo dei lettori.



Ta'ang

Hong Kong, Francia, 2016
DCP, 1:1.78, colore, 148'
V.O. Birmano
Mandarino

REGIA

Wang Bing

FOTOGRAFIA

Shan Xiaohui
Wang Bing

SUONO

Emmanuel Soland

MONTAGGIO

Adam Kerby
Wang Bing

PRODUZIONE

Chinese Shadows
Wil Productions

CONTATTI

anne@chineseshadows.com
wangyang718@gmail.com

C'è una guerra civile che infiamma la regione del Kokang nel Myanmar. La popolazione Ta'ang, una minoranza etnica Mon-Khmer, per sopravvivere agli attacchi dalle milizie birmane è costretta a fuggire oltre il confine cinese, trovando riparo nei campi profughi organizzati sui terrazzamenti di montagna. Wang Bing vuole raccontare questa diaspora. Sa che solo salvandola dall'oblio, dal silenzio, è possibile dare alla sofferenza un'occasione di riscatto. Il regista è lì, accanto alle donne e agli uomini che ha deciso di filmare, li segue, cercando di non condizionarli, ma lasciandosi condizionare, mostrandosi sensibile agli stimoli e rifiutando schemi rappresentativi predisposti (il film è strutturato per grandi blocchi privi di un filo narrativo consequenziale). Ciò che vuole è restituire un'immagine che non sia metafora, ma che mostri le cose in sé. Per il regista è necessario non occultare la propria presenza, ma al contrario mostrarsi parte in causa rispetto a quanto rappresentato, perché soltanto così può riuscire a mettersi in relazione con gli altri: non nascondendosi.

Biografia

Wang Bing (Shaanxi, 1967), inizia la sua carriera al Dipartimento di Fotografia cinematografica della Beijing Film Academy nel 1995.

Esordisce nella regia con il maestoso *Tiě xī qū (Il distretto di Tiexi)*, sullo smantellamento di un gigantesco complesso industriale in una zona interna della Cina. Il film successivo, *He Fengming (2007)*, è la testimonianza di un'anziana giornalista che racconta trent'anni di storia cinese. Nel 2010 realizza il suo primo film di finzione *Jiabiangou (La fossa)* sui campi di lavoro nel Deserto del Gobi sotto la dittatura maoista, film che viene presentato a sorpresa in concorso alla Mostra del Cinema di Venezia. Lo stesso anno FilmMaker Festival gli dedica una retrospettiva.

Torna a Venezia nel 2012 con *Sān Zīmèi (Tre sorelle)* insignito del Premio Orizzonti, nel 2013 con *Feng ai ('Til Madness Do Us Part)*, e di nuovo quest'anno con *Ku Qian (Bitter Money)* vincendo il premio per la Miglior sceneggiatura nella sezione Orizzonti.



Come sei arrivato a concepire il progetto di *Ta'ang*?

È stato un caso. Stavo lavorando a un altro film che racconta le storie di ragazzi cinesi molto giovani costretti a lasciare le loro case per lavorare nella zona industriale vicino a Shanghai (*Bitter Money*, Leone alla sceneggiatura alla Mostra di Venezia 2016, ndr). Seguendo alcuni dei protagonisti siamo arrivati al confine tra Cina e Myanmar, nella provincia dello Yunnan, poco dopo l'inizio della guerra. Ho incontrato delle donne che fuggivano con i loro figli piccoli e ho deciso di filmare i rifugiati. In quel momento non c'era nessuno ad aiutarli, non erano presenti ong. Abbiamo girato in due campi profughi, Maidhe e Chachang.

È stato difficile avvicinare i profughi? In che modo reagivano alla macchina da presa e alla tua presenza che in molte sequenze è palese e dichiarata?

Abbiamo lavorato in condizioni rischiose. Il problema principale era la presenza di gang criminali, trafficanti di droga, militari: sapevano che non avevamo i permessi per girare e cercavano di fermarci.

Non è stato semplice nemmeno far accettare la nostra presenza ai profughi che avevano paura di essere filmati e, anche per questa ragione, abbiamo girato più scene di notte che di giorno. Mi sono chiesto per tutto il tempo se la mia macchina da presa potesse disturbare persone che vivevano già una tragedia così grande.

La dimensione notturna che caratterizza il film sembra però, oltre che un'esigenza dettata dalla situazione di pericolo, anche una scelta narrativa.

L'immagine delle persone che parlano intorno al fuoco ha una forza teatrale, permette quasi di mettere in scena le parole.

E rimanda a una dimensione orale e collettiva, in questo caso il racconto della loro vita in quel momento che mi piaceva prendesse questa forma nel film. La notte poi si creava un'atmosfera più intima, penso alla scena con le donne che parlano tra loro nel campo di pannocchie, che trovo bellissima... Nel montaggio abbiamo dovuto fare delle scelte, avevo molte ore di materiale realizzato soprattutto nei primi giorni quando la situazione era più tranquilla. Dopo i combattimenti si sono inaspriti, abbiamo subito pressioni, avrei voluto tornare dalle donne, ma non era più possibile.



Incident Reports

Canada, 2016
HD, colore, 70'
V.O. Inglese

REGIA

Mike Hoolboom

FOTOGRAFIA

Mike Hoolboom

SUONO

Mike Hoolboom

MONTAGGIO

Mike Hoolboom

PRODUZIONE

Mike Hoolboom,

CONTATTI

fringe@teksavvy.com

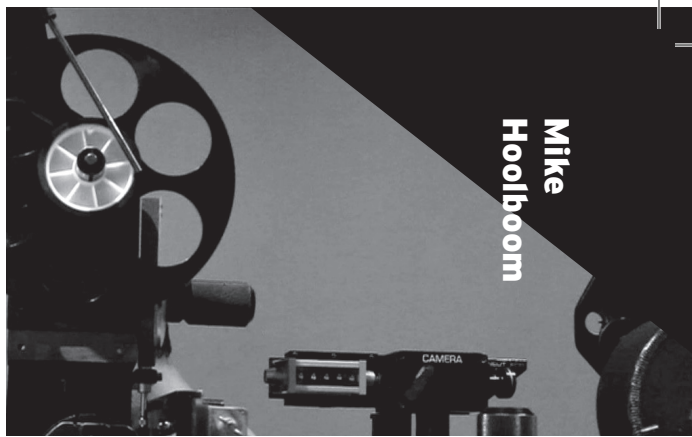
In seguito all'amnesia provocata da una caduta in bicicletta il regista prova a recuperare la memoria con una terapia audiovisiva. Realizza brevi istantanee di un minuto della sua città, Toronto, popolata da vecchie e nuove conoscenze, alla ricerca di un'intimità con il proprio spazio, con le sue abitudini. Ciò che nasce è un'inedita sinfonia urbana vista attraverso gli occhi di un flâneur sulle tracce di se stesso, che fissa il mondo attorno con sguardo privo di sovrastrutture. *Incident Reports* appare come il racconto di un individuo scollegato dalla sua comunità e del tentativo che compie per ritrovare con essa una possibile sintonia.

Con questo progetto molto personale, che è una ricognizione antropologica e insieme un atto amore verso i luoghi in cui vive, Mike Hoolboom offre allo spettatore una riflessione sul senso di collettività, che spesso si può ritrovare in situazioni bizzarre, come quando filma i suoi concittadini in strada mentre cantano all'unisono un brano dei Culture Club.

Biografia

Mike Hoolboom (Toronto, 1959) vanta una produzione vastissima che ha cominciato a realizzare da giovane con la Super8 di famiglia. I suoi lavori (tra gli ultimi *Lacan Palestine* 2012, *Second Nature* 2014, *Safety Film Collection* 2014, *We Make Couples* 2016) sono circolati nei più importanti festival, ottenendo numerosi riconoscimenti.

È stato insignito del Tom Berner Award e di due premi alla carriera, il primo assegnatogli dalla città di Toronto e l'altro dal Mediawave Festival in Ungheria. Al suo lavoro sono già state dedicate numerose retrospettive: a Visions du Réel, al Buenos Aires Festival International, al Musée des Beaux-Arts de Caen, al Sixpack Film. È tra i membri fondatori della Pleasure Dome, ed è stato direttore artistico di Images Festival e coordinatore della sezione di cinema sperimentale presso il Canadian Filmmakers Distribution Centre. Dal 2004 collabora con Fringe Online (www.fringeonline.ca), portale web che mette a disposizione gli archivi di 40 artisti multimediali canadesi.



Com'è nato *Incident Reports*?

Come tutte le cose importanti della mia vita, per caso. Mentre andavo in bicicletta di corsa, che è l'unico modo che conosco per pedalare, ho colpito di striscio una macchina. Mi sono trovato faccia a faccia con la strada, ed ero senza casco. Nel colpo ho perso la memoria e così ho iniziato una terapia riabilitativa audiovisiva. Io sono un fan delle seconde possibilità: qui mi veniva offerto di incontrare vecchi e nuovi amici come se fossi qualcun altro. Un'opportunità irresistibile. In *Incident Reports* racconto la storia d'amore con la mia città attraverso una serie di istantanee della durata di un minuto. È un progetto che mi ha permesso di staccarmi da una relazione ingombrante e un po' asfissiante col mio computer e di tornare a vivere la vita in prima persona.

Tu sei impegnato in molte attività: cinema, progetti online... Qual è la professione in cui ti riconosci?

È così raro che qualcuno si prenda il tempo di scrivere dei film "difficili", quelli in cui mi sono immerso per tutta la vita. Mi sono formato in un ambiente punk dove si affermava che ciò che si faceva era per se stessi. Volevamo distruggere il sistema, affermare ciò che per noi era importante ma non riusciva a trovare spazi di espressione. Non c'era, e per me continua a non esserci, differenza tra scrivere, dirigere o proiettare un film. Lo scopo principale della mia vita è sempre stato quello di trovare il modo per dare voce all'arte e non soltanto la mia.

***Incident Reports* si colloca a metà strada tra documentario e film sperimentale. Pensi che possa essere corretto parlare di generi differenti?**

Be', penso che siano realtà differenti quando appaiono in televisione, o meglio, quando il documentario trova spazio e lo sperimentale sparisce. Lo stesso equivale per la maggior parte dei festival, che hanno fretta di appiccicare sui film in programmazione la loro bella etichetta. Il mio lavoro vive sul confine tra questi due universi, anche se in troppi si sono preoccupati di tracciare rigide demarcazioni per stabilire i canoni di fedeltà rispetto al genere. Il mio lavoro è sul sesso, la morte, la malattia, l'amore... e non è pensato per gli iperspecialisti che hanno visto tutto, ma per i curiosi e le persone di ampie vedute.

Francia 2016,
HD, b/n, 48'
V.O Francese

REGIA

Nicolas Klotz

CON

Michka Assayas

FOTOGRAFIA

Nicolas Klotz

SUONO

Nicolas Klotz

MONTAGGIO

Nicolas Klotz

PRODUZIONE

Nicolas Klotz

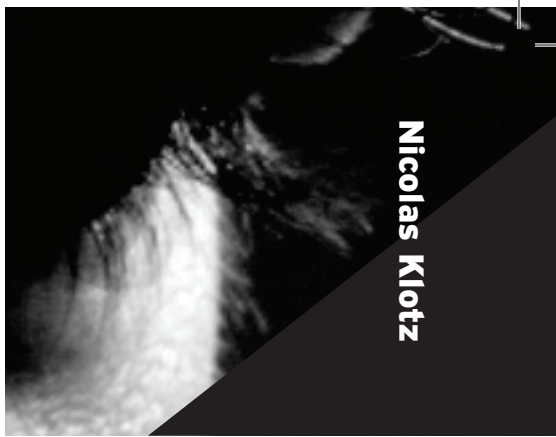
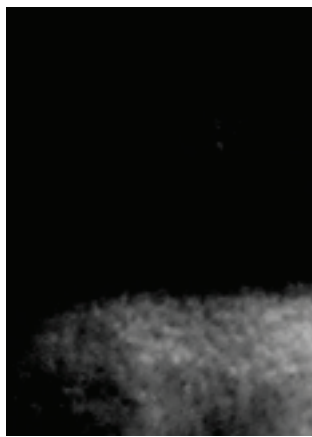
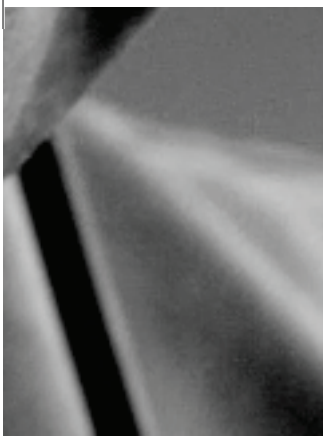
CONTATTI

nicolas.klotz0051@orange.fr

Michka Assayas, fratello del regista Olivier, giornalista e scrittore (famosissimo il suo lungo ritratto-intervista a Bono Vox), conduce il programma musicale *Very Good Trip* sull'emittente France Inter, una delle maggiori radio pubbliche francesi. La messa in onda è prevista due giorni dopo gli attacchi terroristici a Parigi del 13 novembre 2015 in cui sono state uccise centinaia di persone. È al teatro Bataclan che si è registrato il numero più alto di vittime, 93 morti, durante il concerto degli Eagles of Death Metal. Assayas inizia la sua trasmissione proprio con un brano della band californiana, quasi una sfida al dolore e insieme una dichiarazione di resistenza al ricatto della paura. Klotz segue con la macchina da presa la diretta radiofonica alternando alle immagini del conduttore in studio quelle girate al 50 di Boulevard Voltaire, uno dei luoghi della strage, coperto di fiori, ceri, candele e visitato da moltissime persone. Sembra che ciascuno voglia esserci, per farsi carico, nel proprio piccolo, del dolore di una nazione.

Biografia

Nicolas Klotz (Neuilly-sur-Seine, 1954) esordisce nel 1986 realizzando *Pandit Ravi Shankar*, ritratto del famoso suonatore di sitar che segue nel corso dei suoi viaggi musicali in tutta l'India. Nel 1988 dirige il suo primo lungometraggio di finzione, *La Nuit bengali*. Nel corso della sua carriera realizza cortometraggi (*Lucile e Pour se frayer un chemin à travers la jungle, il est bon de frapper devant soi avec un bâton pour écarter les dangers invisibles* del 2013), mediometraggi (*Il faut que l'homme s'élançe au-devant de la vie hostile*, 2012), videoinstallazioni (*Les Champs de bataille* 2009, in collaborazione con *Temps d'Images* e Arte), adattamenti teatrali (*Roberto Zucco* del 1998 e *Quai Ouest* del 1999, entrambi tratti da testi di Bernard-Marie Koltès). Insieme a Elisabeth Perceval firma *La Blessure* (2004) e *La Question humaine* (2007), entrambi presentati alla Quinzaine des Réalisateurs, titoli che completano *La Trilogie des Temps Modernes* cominciata nel 2000 con *Paria*.



Nicolas Klotz

Come sei arrivato a *Vendredi 13*? Il progetto comincia prima degli attentati dello scorso anno a Parigi?

Io e Michka Assayas lavoravamo già da diversi mesi a un film sulle dieci canzoni che hanno segnato la sua vita. Alcune di esse come *Ceremony* dei New Order hanno avuto molta importanza anche per me. Pensavamo di utilizzare una forma cinematografica molto libera, il film avrebbe trovato una sua struttura durante le riprese.

Il 15 novembre avrei dovuto raggiungerlo negli studi di France-Inter, dove conduce la trasmissione radiofonica di rock'n roll, *Very Good Trip*, per girare un episodio del film. Ma venerdì 13 novembre ci sono stati gli attentati, proprio nel quartiere dove io e Elisabeth (E. Perceval, coautrice di molti film di Klotz, ndr) abbiamo la nostra casa parigina. Ho parlato al telefono con Michka la mattina dopo; era molto provato dalla nottata perché uno dei migliori amici di suo figlio era fra le vittime.

La relazione tra lo studio e l'esterno, le strade di Parigi, ci dà l'impressione di uno stato d'animo molto diviso: da una parte c'è il dolore, dall'altra il desiderio di non arrendersi alla paura. Il momento in cui Michka piange è molto commovente...

Le lacrime di Michka gli appartengono, ha solo girato le spalle e io ho continuato a filmarlo. Mentre riprendevo, pensavo continuamente a quanto era successo la notte nelle strade intorno al Bataclan. Era un'emozione molto strana, che ha condizionato la forma successiva del film.

La festa e il dolore nello stesso momento, in una Parigi sconvolta, attraversata dai fantasmi dei giovani scomparsi. Cosa si fa con la violenza quando ha distrutto tante vite? Non resta altro che il lutto collettivo. Molte persone si radunavano spontaneamente davanti al Bataclan, al Carillon, su Place de la République.

Perché hai scelto il bianco e nero?

Avevo pensato al bianco e nero prima di iniziare il film. Sia a me sia a Elisabeth piace molto utilizzare la nostra BlackMagic. Ho parecchi obiettivi tra cui uno zoom Angénieux degli anni Settanta che ha un'ottima resa col bianco e nero. E siccome non ho un paraluce, a volte la luce produce effetti inattesi. Il bianco e nero come festa funebre ma anche come stato amoroso. È impossibile pensare alla giovinezza e alla musica senza parlare d'amore. Il bianco e nero, come il suono analogico, dà profondità alle inquadrature, ai volti. Il bianco e nero come la materia dei vinili che girano nella luce.



Upwelling

La risalita delle acque profonde

Italia, 2016
HD, colore, 77'
V.O. Italiano

REGIA

Pietro Pasquetti

A CURA DI

Silvia Jop

SOGGETTO

Pietro Pasquetti

Silvia Jop

FOTOGRAFIA

Pietro Pasquetti

SUONO

Silvia Jop

MONTAGGIO

Gianandrea Caruso

PRODUZIONE

Esmeralda Calabria

AKI Film

CONTATTI

silviajop.venezia@gmail.com

Tra i frammenti di una città ricostruita sopra alle macerie di un disastro, nell'eco di una catastrofe che non si è mai del tutto consumata, *Upwelling*, come un'onda che nasce dal fondo del mare, porta gli abissi in superficie. In un'apparizione continua di personaggi, che si muovono come satelliti di un universo vivo e inaspettato, si raccolgono tentativi di resistenza e di rivitalizzazione che a volte assumono tratti assurdi e surreali.

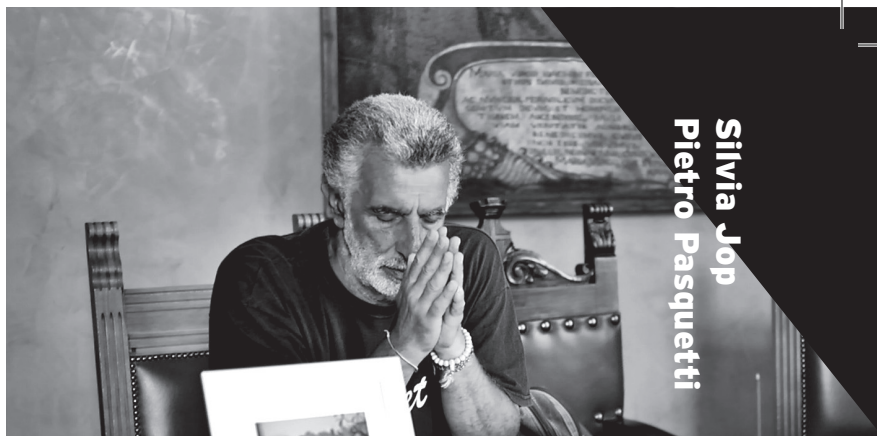
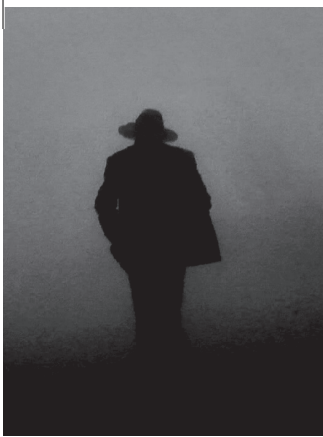
Siamo a Messina, una città che è stata completamente ricostruita in seguito a una delle più devastanti catastrofi naturali del Novecento. Ed è qui che gli autori hanno vissuto per due anni, creando un'intima intesa con i suoi abitanti e dando vita a un film che muove i propri passi tra catastrofe e risalita.

Biografie

Pietro Pasquetti (Prato 1984), studi presso l'Accademia del cinema e della televisione di Roma a Cinecittà e il Master Ied a Venezia, esordisce con il documentario *Roma Residence*, in concorso al Torino Film Festival nel 2007. *Il Vangelo secondo Maria* è un documentario su una famiglia Rom aristocratica divenuta sedentaria ed evangelista. Presentato al Torino Film Festival nel 2009 ha ottenuto la qualifica di film d'essai da parte del Ministero dei Beni Culturali.

Silvia Jop (Venezia, 1983) laureata in Antropologia Culturale ed Etnologia all'Università di Siena con una tesi sul diritto d'asilo in Italia, è coordinatrice redazionale della rivista *lavoroculturale.org*. Ideatrice e curatrice di *Com'è bella l'imprudenza* dedicato alle autobiografie dei teatri occupati in Italia e di *#imprudenze2013* progetto di ricerca sulla stessa materia.

Lavora come social media manager presso la Fondazione lettera27 e collabora al progetto *Cosa Pensano Le Ragazze*, una produzione Dora Maar, in collaborazione con *Repubblica.it*.



Silvia Jop
Pietro Pasquetti

Il film è nato mentre lavoravate a un progetto sui luoghi di cultura occupati in Italia. Perché avete deciso di concentrare il vostro sguardo su Messina?

Condividiamo l'esigenza di capire in cosa consistessero realmente le esperienze di occupazione che a partire dal 2011 si erano moltiplicate lungo la Penisola prevalentemente in teatri dismessi o nei luoghi della cultura abbandonati. Volevamo realizzare una ricerca itinerante che approfondisse la cartografia avviata nell'ebook *Com'è bella l'imprudenza* (il lavoro culturale edizioni, 2012). L'incontro con il Teatro Pinelli di Messina ci ha colpiti. A differenza di come era capitato altrove, questa comunità non era formata da persone che condividevano professioni in ambito artistico-culturale rivendicando il diritto a un esercizio più libero e dignitoso della propria arte. Con l'occupazione di un teatro abbandonato quel gruppo di persone era riuscito a intercettare un'esigenza ben più ampia e complessa, il desiderio di un'intera città di rinascere. Messina, distrutta da una delle catastrofi naturali più devastanti del Novecento e offesa da un secolo di speculazioni, sembrava attraversata da una spinta di vitalità inaspettata. In poco tempo abbiamo deciso di stabilirci lì e abbiamo iniziato a lavorare su *Upwelling*.

Il film sembra rifiutare l'idea di un unico "centro nevralgico" per muoversi attorno a più punti. Questa scelta dipende anche dalla natura eterogenea dell'umanità con cui vi siete confrontati?

Quello che chiami centro nevralgico in *Upwelling* probabilmente corrisponde alla ricerca costante di una relazione tra il concetto di catastrofe e quello di risalita. Tutto il film è attraversato da atmosfere collegate all'idea di catastrofe, ma questa riflessione non sempre si svolge attraverso situazioni cupe o pessimistiche, anzi, forse sono proprio le circostanze assurde e surreali a prevalere. Si fa riferimento a catastrofi storiche, naturali, politiche, personali e insieme al desiderio di risalita di una comunità che è stata afflitta da un trauma originario. La comunità è sì eterogenea, ma è tutta concatenata. Esiste un legame chiaro tra il movimento urbano che tenta di rivitalizzare gli spazi abbandonati e il sindaco che vuole rifondare la città da un punto di vista spirituale; esiste un legame segreto tra il monologo sul terremoto di Messina, che introduce il film, e gli sguardi dei turisti che osservano rapiti la nave da crociera prendere il largo.

In quale arco di tempo si sviluppa *Upwelling*?

Ci sono dentro tre autanni, tre inverni, due primavere e due estati. Assistiamo al susseguirsi di occupazioni e sgomberi del Teatro Pinelli, all'evoluzione della gravidanza di Giulia, agli sviluppi del mandato del Sindaco e a cambi di stagione che non necessariamente saranno coerenti. Il tempo di questo film è un tempo mentale.



Funérailles (De l'art de mourir)

Belgio, 2016
16mm, colore, 97'
V.O. Francese

REGIA

Boris Lehman

FOTOGRAFIA

Antoine-Marie Meert
Camille Buti

SUONO

Jacques Dapoz
Luc Rémy

MONTAGGIO

Ariane Mellet

PRODUZIONE

Dovfilm
Les Films du Centaure
Bandits-mages

CONTATTI

lehman.boris@gmail.com

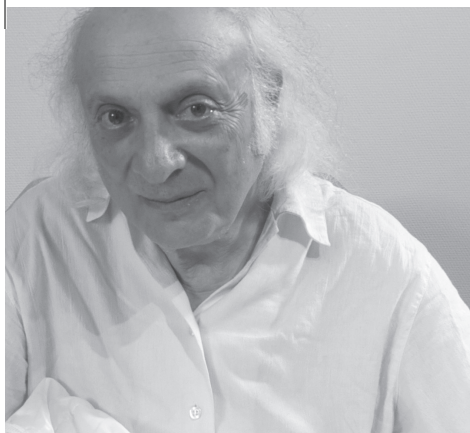
«Bisogna fare della propria vita come si fa un'opera d'arte. Bisogna che la vita d'un uomo d'intelletto sia opera di lui. La superiorità vera è tutta qui». Così diceva D'Annunzio e così ha fatto Boris Lehman, la cui parabola filmica, pellicola dopo pellicola, in maniera sistematica, ha coinciso con la realizzazione di una vera e propria *auto-cine-biografia*. Artefice del proprio racconto, Lehman non può accettare che siano altri a scrivere al suo posto il capitolo conclusivo, e allora ecco che in *Funérailles (De l'art de mourir)* allestisce la sua morte pensandola come un cerimoniale a metà strada tra il rito ebraico, l'happening e la festa, non dimenticandosi della scelta della bara, del posto per la sepoltura e della stesura del testamento. Con lui in questa finzione, tanto più vera quanto più ricostruita, il cane Cannelle, gli amici di sempre, coinvolti nelle sue regie, tutti gli oggetti raccolti nell'arco di una vita, ma soprattutto le tante bobine. E la scomparsa lascia un'immagine finale nuova: Lehman ritorna, ma stavolta il racconto della sua vita viene "diretto".

Biografia

Boris Lehman (Losanna, 1944) compie, dal 1962 al 1966, studi di cinema all'Institut National Supérieur des Arts du Spectacle (INSAS) a Bruxelles. Dal 1960 svolge l'attività di critico cinematografico per numerose testate. Dal 1965 al 1983 è animatore del Club Antonin Artaud, centro di riabilitazione per malati mentali, dove utilizza il cinema come strumento terapeutico. Ha fondato diverse associazioni di cinema quali Cinélibre, Cinédit, l'Atelier des Jeunes Cinéastes (AJC).

Da quarantacinque anni realizza, produce e distribuisce tutti i suoi film in modo artigianale: circa 400 film (corti e lunghi, documentari e di finzione, saggistici, sperimentali, diaristici, autobiografici) principalmente in 8, Super8 e 16mm, sempre fuori dall'industria e da ogni standard.

Un cinema di resistenza, in qualche modo, libero, moderno e vicino alla vita. Tra gli ultimi lavori ricordiamo: *La dernière (s)cène* 2003, *Choses qui me rattachent aux êtres* 2008, *Histoire de mes cheveux, de la brièveté de la vie* 2010, *Mes Entretiens filmés (3 chapitres)* 2013.



Boris Lehman

Come nasce *Funérailles (De l'art de mourir)*?

Più che nascere, direi che prosegue. *Funérailles* è il capitolo conclusivo della mia auto-cine-biografia, intitolata *Babel*. La mia vita è diventata la sceneggiatura per un film che è diventata la mia vita. Mi permetto di ricordare le tappe precedenti che hanno portato alla realizzazione di questo “monumento” iniziato nel 1983 con *Lettre à mes amis restés en Belgique*, proseguito poi con *Histoire de ma vie racontée par mes photographies* del 2001, *Tentatives de se décrire* del 2005, *Histoire de mes cheveux* del 2010, *Mes sept lieux* del 2014, e *Oublis, regrets et repentirs* del 2016.

In *Funérailles* metti in scena la tua morte. Quale sarà il capitolo successivo?

Ho filmato 33 anni della mia vita. Ora sto cercando di mettere la parola fine. Quando dico che questo è il capitolo conclusivo non mi riferisco soltanto al progetto *Babel*. *Funérailles* è la mia ultima regia. Ora mi dedico a suonare il piano, a comporre musica, a scansionare, salvare e preservare i miei film, ma ho preso definitivamente le distanze dall'attività registica.

«La vita imita l'arte più di quanto l'arte non imiti la vita». Ti riconosci in queste parole di Oscar Wilde?

Sono totalmente d'accordo. Anzi, ti dirò di più: è l'arte che inventa la vita!



L'existence selon Gabriel

Francia, 2015
16mm, colore, 20'
V.O. Francese

REGIA

Chiara Malta

SOGGETTO

Cécile Berges

FOTOGRAFIA

Pascal Granel

ANIMAZIONE

Sébastien Laudenbach

SUONO

Pascal Villard

MONTAGGIO

Giorgia Villa

PRODUZIONE

Sacrebleu Productions

CONTATTI

louisa@shortcuts.pro

«Quando ero bambina sapevo tutto. Mi sono svegliata adulta e non so nulla». Una donna apre gli occhi e ritorna alla sua storia, ai giorni divini, luminosi e incandescenti dell'infanzia, a quando era la regina del proprio regno, con le sue terre, le sue leggi. Almeno finché non ha incontrato Gabriel, il piccolo saggio della foresta, l'altro da sé, colui che è tutto ciò che lei ha dimenticato.

Chiara Malta s'immerge alla ricerca del tempo perduto che si smarrisce crescendo con uno strano film in cui riesce, grazie a scelte dal taglio quasi documentaristico, a controbilanciare il sovraccarico di elementi fantastici e onirici. La sua è un'operazione di riscatto della materialità dell'immagine dal dominio del sogno e della fiaba. *L'existence selon Gabriel* traccia un'estetica tesa alla definizione della verità possibile del mondo fantastico.

Biografia

Chiara Malta (Roma, 1977) si laurea in Storia e critica del cinema nel 2001 e parte a Parigi l'anno successivo per frequentare gli Ateliers Varan e poi l'Université di Paris I, (DEA in cinema).

Scrivere dirige e talvolta interpreta dei film insoliti e inclassificabili, che sperimentano differenti supporti visivi e linguaggi. Il rapporto alle immagini private e all'autobiografia segna i suoi cortometraggi d'esordio: *Aspettandoti/En t'attendant* del 2004 (Mostra Internazionale del Nuovo cinema di Pesaro/esordi italiani) e *L'Isle* del 2005.

Il lungometraggio documentario *Armando e la politica* apre la sezione Lo Stato delle cose al Torino Film Festival 2008. Nel 2010 realizza due cortometraggi, *J'attends une femme* e *L'amour à trois*, per France2.

Nel 2013 è stata pensionnaire a Villa Medici con il progetto *I'm not an american actress*, nato dal suo incontro con l'attrice Elina Löwensohn.



Come nasce l'idea di questo film?

Ho cominciato a lavorarci spinto da un desiderio e da una nostalgia. Nostalgia dell'infanzia perduta, desiderio di continuare a filmare un bambino, Gabriel Leroy, che mi aveva molto colpito durante le riprese di un mio precedente cortometraggio, *Gli occhi della volpe*. Nell'ultima sequenza avevo filmato una decina di primi piani di bambini seduti in una storica sala cinematografica di Parigi: lo Studio des Ursulines. Gabriel mi aveva colpito per il suo sguardo malinconico e provocante. Fissava l'obiettivo della cinepresa senza distogliere mai gli occhi. Volevo fare qualcosa con lui. Volevo raccontare l'innocenza e la maturità che avevo colto in quello sguardo. Come una sapienza misteriosa, ancestrale.

Perché hai deciso di lavorare in 16mm?

Perché la natura è più bella filmata in pellicola, perché è una favola e avevo bisogno di un filtro sulla realtà, una distanza. Volevo una magia primitiva, umile, semplice. Lavorare in luce naturale con il digitale sarebbe stato più difficile. Nella foresta non sarebbe potuto accadere niente di magico.

***L'existence selon Gabriel* è un progetto sfuggente, che non si riesce a incasellare in un genere di riferimento. Tu come lo definiresti?**

Non avevo in mente un genere cinematografico di riferimento quando ho iniziato le riprese. Ma il progetto era molto concreto per me, niente affatto sfuggente! Avevo bisogno di un contesto per situare la parola documentaria del bambino. Qualcosa che contenesse questa verità, che la facesse apparire... Come lo definirei?...Non so: un film?



Waterfall / Rumba

Lettonia, 2016
DCP, colore, 20'
Senza dialoghi

REGIA

Laila Pakalņina

SOGGETTO

Laila Pakalņina

FOTOGRAFIA

Uldis Jancis

SUONO

Anrijs Krenbergs

MONTAGGIO

Kaspar Kallas

PRODUTTORE

Laila Pakalņina

CONTATTI

laila.pakalņina@inbox.lv

La Venta Waterfall è la cascata più grande d'Europa. Situata a Kuldīga, nella Lettonia occidentale, è oggi una stazione termale per gli abitanti della città e una meta prediletta dai turisti. Felici di essere nel "luogo più bello del mondo", i visitatori, come sovente fanno di fronte a ciò che le guide di viaggio definiscono una meta "obbligata", passano il tempo a fotografare e a farsi fotografare.

Laila Pakalņina cattura divertita un'umanità impegnata nella continua ricerca della posa migliore, perché è nella posa che tutti sembrano cercare la verità, in una forma che si rivela talvolta meno artificiale - e comunque più rivelatrice - della "naturalezza".

Oscillando tra la rappresentazione di un campionario ristretto di atteggiamenti standardizzati e un lavoro cosciente di messa in scena di sé.

Biografia

Laila Pakalņina (Liepāja - Lettonia, 1962) si laurea nel 1986 all'Università di Mosca, Dipartimento di Giornalismo televisivo; successivamente, nel 1991, in regia televisiva presso il Moscow Film Institute (VGIK). Regista, sceneggiatrice e produttrice, fonda, nel 1997, la Hargla Company, società con cui produrrà quasi tutti i suoi lavori.

Ha finora realizzato 26 documentari (tra gli ultimi *Sniegs* 2012; *Cētrdesmit divi* 2013), 6 cortometraggi (*Klusums* 2009; *Akmeņi* 2008) e 5 lungometraggi di finzione (*Picas* 2012; *Ķīlnieks* 2006).

Come lei stessa tiene a precisare, ha dunque all'attivo 37 film, 2 bambini, 1 marito, 1 cane, 2 biciclette. E molte idee per progetti futuri. I suoi film sono stati presentati al Festival di Cannes, alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, alla Biennale, a Locarno e a Filmmaker Festival.



Perché hai deciso concentrare l'attenzione sui turisti in visita alle Venta Waterfalls?

Sono sempre alla ricerca di luoghi in cui il cinema possa annidarsi nella vita reale. E all'improvviso mi accorgo che è lì, alle Venta Waterfalls: non appena le persone arrivano alle cascate e cominciano la loro *mise-en-scène*. Perché? Per il fatto che i turisti non sono tanto interessati allo spettacolo che hanno di fronte quanto a se stessi. Il posto in cui si trovano serve loro soltanto come sfondo per i loro autoritratti.

Possiamo dire che i turisti sono una metafora di una larga parte della condizione umana?

Sì. È esattamente così.

Quanto sono durate le riprese di *Waterfall*?

Quali obiettivi hai utilizzato? Era importante non essere vista?

Da che distanza hai filmato?

Abbiamo girato nel corso di due estati, per un totale di circa quindici giorni. Non ci siamo preoccupati molto di quali obiettivi usare, e ancor meno di nascondere la macchina da presa. Ci siamo messi lì e abbiamo cominciato a filmare.

Nessuno si è curato di noi; tutti i turisti erano troppo concentrati su di sé, probabilmente non si sono neppure accorti che erano loro il soggetto delle nostre riprese.



Havarie

Germania, 2016
DCP, 1:1.33, colore, 93'
V.O. Francese
Spagnolo, Ucraino
Russo, Inglese

REGIA

Philip Scheffner

SOGGETTO

Merle Kröger
Philip Scheffner

CON

Rhim Ibrir, Abdallah Benhamou
Leonid Savin, Terry Diamond

FOTOGRAFIA

Terry Diamond, Bernd Meiners

SUONO

Pascal Capitolin
Volker Zeigermann

MONTAGGIO

Philip Scheffner

PRODUZIONE

Pong, Blinker Filmproduktion
Workslight Media Production
ZDF/Arte

CONTATTI

info@pong-berlin.de
info@blinkersfilm.de
info@worklights.de

Havarie di Philip Scheffner racconta il salvataggio, nelle acque che separano la costa nordafricana e la Spagna, di un gommone carico di migranti partiti dall'Algeria. Una storia "d'ordinaria migrazione" diventa l'occasione per compiere una riflessione sullo sguardo. Il regista recupera da Youtube un filmato di 3 minuti e 36 secondi girato il 14 settembre 2012 da Terry Diamond, uno dei passeggeri della nave da crociera imbattutasi nel gommone in avaria. La durata originaria del video viene estesa fino a raggiungere i 90 minuti (che corrispondono al tempo effettivo in cui le imbarcazioni sono state l'una di fronte all'altra) durante i quali, fuori campo, è orchestrato un incastro di suoni, voci e intercettazioni.

Frammenti che formano il paesaggio sonoro in cui si sono trovate coinvolte tutte le persone che hanno partecipato all'operazione di salvataggio (naufraghi, soccorritori e passeggeri-spettatori). Scheffner pone lo spettatore in una posizione che si oppone a qualsiasi retorica del reale.

Biografia

Philip Scheffner (Homburg, 1966) vive a Berlino dal 1986 concentrando la sua attività sulla realizzazione di documentari, progetti video e di sound art. Dal 1990 al 1995 è cofondatore e membro del gruppo "Botschaft e.V." composto da registi, musicisti e net-attivisti con cui realizza eventi all'interno degli spazi dell'associazione "Friseur". Dal 1991 al 1999 ha militato nel collettivo "dogfilm" insieme a Bettina Ellerkamp, Jörg Heitmann, Merle Kröger e Ed van Megen. Ha sviluppato progetti in collaborazione con Kanal 4, ZDF / Das Kleine Fernsehspiel, ARTE e 3Sat. Nel 2001, insieme a Merle Kröger, Alex Gerbaulet e Caroline Kirberg, fonda la piattaforma di produzione "pong".



Philip
Scheffner

Com'è nata l'idea di questo film?

Abbiamo trovato questo breve filmato su YouTube e siamo rimasti affascinati da quello che stavamo vedendo. All'inizio non riuscivamo a decifrare quelle immagini, però ci colpiva la loro forte ambiguità. Provavamo un senso di fastidio. Eravamo disturbati da come la registrazione ci poneva rispetto alla scena. Un posizionamento che presupponeva un rapporto gerarchico (sia visivo sia politico) delle parti coinvolte nella rappresentazione. Abbiamo quindi sentito il bisogno di stravolgere tutto questo, provando a creare un dispositivo filmico capace di organizzare in maniera più orizzontale i rapporti tra le persone implicate nell'operazione di salvataggio.

Perché, pur raccontando un salvataggio, avete scelto un video che non trasmette una situazione di emergenza?

Abbiamo deciso di lavorare su quelle immagini proprio perché trasmettono un senso di tranquillità che permette di avvicinarsi alla situazione in maniera più riflessiva. Sono immagini che ti pongono di fronte a un interrogativo: cos'è che sto effettivamente vedendo? Non è subito chiaro che si tratta di una barca di migranti... Si vede qualcuno che agita le braccia, ma nulla di più.

Hai dichiarato che *Havarie* non è un film sui migranti.

Come preferiresti definirlo?

Penso sia più giusto parlare di un film sul guardare, che cerca di mettere in discussione gli abituali punti di vista. Questi sono sicuramente una parte centrale del problema, la sola su cui, in quanto regista, posso provare a intervenire.



Le Concours

Francia, 2016
HD, colore, 119'
V.O. Francese

REGIA

Claire Simon

SCENEGGIATURA

Claire Simon

FOTOGRAFIA

Claire Simon

SUONO

Olivier Hespel

MONTAGGIO

Luc Forveille

PRODUZIONE

Arnaud Dommerc / Andolfi

DISTRIBUZIONE

Wide House

CONTATTI

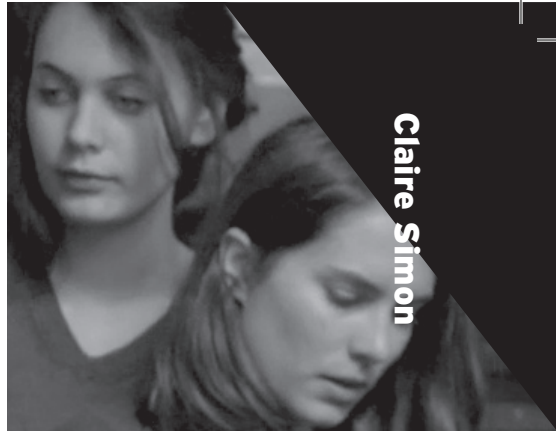
nfos@widehouse.org

La Fémis è la Scuola Nazionale di Cinema in Francia. Ha sede a Parigi e nelle sue aule sono passati Louis Malle, Alain Resnais, Theo Angelopoulos, François Ozon, Arnaud Desplechin. I criteri d'ammissione sono molto selettivi e investono la commissione esaminatrice di una forte responsabilità: oltre al talento i commissari devono riconoscere nei candidati l'attitudine alla professionalità, fattore necessario nell'audiovisivo. «Cronenberg a 18 anni doveva essere abbastanza folle, ma insomma... essere folle non ti impedisce di essere un buon regista, no?». «Ma che ci guadagna La Fémis con un pazzo furioso come questo[...]?». È lo stralcio di una conversazione tra esaminatori catturato da Claire Simon in *Le Concours* che, la regista definisce «il remake di un celebre film dei fratelli Lumière, *L'arroseur arrosé*». Un'indagine in cui, attraverso discussioni, argomentazioni e contro-argomentazioni, si mostra come una professione scelga i propri eredi mettendosi in discussione con coraggio.

Biografia

Claire Simon (Londra, 1955) cresce in Provenza dove compie studi di etnologia. Si confronta da autodidatta col cortometraggio a partire dagli anni '70, per poi orientarsi, attraverso la frequentazione degli Ateliers Varan, verso il cinema diretto con l'intento di «far sfumare il confine fra documentario e finzione». *Coûte que coûte* (1995) ottiene uno straordinario successo di critica, *Sinon oui*, presentato nel 1997 alla Quinzaine des Réalisateurs, è il suo primo lungometraggio di finzione. I suoi film sono stati presentati al Cinema du Réel di Parigi, al Festival di Cannes, al Festival dei Popoli di Firenze e a Filmmaker Festival (l'ultima volta nel 2015 con *Le bois dont les rêves sont faits*), che le ha dedicato una retrospettiva nel 2008.

Con *Le Concours* vince il Leone d'Oro Venezia Classici per il Miglior Documentario sul Cinema all'ultima Mostra del Cinema di Venezia. Simon si divide tra la regia e la didattica della produzione, collaborando con l'Università di Parigi 8 e la Fémis.



Claire Simon

Qual è il motivo che ti ha spinto a filmare le sessioni d'esame a La Fémis?

Innanzitutto mi piace filmare le realtà che penso di conoscere almeno un po', che sono poi parte delle cose del mondo; come dire, un patrimonio universale. Se ci pensiamo, ovunque i giovani devono confrontarsi con gli esami, con un sistema di valutazione che li sottopone a una selezione. La Francia inoltre è un paese meritocratico: tutti sono uguali, ma solo i migliori possono riuscire là dove vorrebbero realizzarsi. Mi interessava vedere come un'eccellenza, quale è La Fémis, scegliesse i propri eredi. Infine, a differenze delle altre scuole, qui si parla un linguaggio che chiunque può comprendere, che è quello cinematografico.

Tu hai lavorato a La Fémis. Quali erano i tuoi pensieri quando stavi al posto dei colleghi che ora hai voluto filmare?

Quando ero a capo della sezione regia a La Fémis, non consideravo tutto ciò che mi girava intorno come materia di un film. A volte, quando mi annoiavo durante una lunga riunione, immaginavo però gli studenti come una versione contemporanea di personaggi di Balzac o di Proust, o come i protagonisti dei film di Woody Allen o Arnaud Desplechin. Visti però in chiave documentaristica.

Hai detto che realizzare un film sulla scuola è come rifare *L'Arroseur arrosé* dei fratelli Lumière. Possiamo quindi dire che *Le Concours* è un film comico?

È l'azione che ritorna, la ripetizione, che poi è uno dei principi del comico. E poi mi divertiva molto mettere dall'altra parte dell'obiettivo tutti quei professionisti che di solito rimangono sconosciuti.



The Illinois Parables

USA, 2016
16mm, colore e b/n, 60'
V.O. Inglese

REGIA

Deborah Stratman

SCENEGGIATURA

Deborah Stratman

CON

Raven Wolf C. Felton Jennings
Il, Joshua Frieman
Anna Toborg
Jose Oubrierie
Daniel Verdier
David Gatten

FOTOGRAFIA

Deborah Stratman

SUONO

Jacob Ross

MONTAGGIO

Deborah Stratman

PRODUZIONE

Pythagoras Film
Simparch

CONTATTI

delta@pythagorasfilm.com
stevebadgett@gmail.com

“Undici parabole”, o “vignette” come le definisce la regista Deborah Stratman (perché il fumetto è forse la più compiuta forma di epica popolare americana), per raccontare la storia di uno Stato, l'Illinois, e più in generale quella degli Stati Uniti.

Un documentario sperimentale che ripercorre eventi, piccole e grandi tragedie che, dalla fine del Settecento a metà anni '80 del XX secolo, hanno segnato un Paese: disastri naturali, episodi di devozione messianica, lo sgombero violento dei nativi, la creazione di una comunità utopica di Icariani francesi, l'invenzione del reattore nucleare, l'omicidio del leader delle Pantere nere Fred Hampton.

Un compendio di storia illustrata (il film è infatti composto di acquaforti, dagherrotipi, articoli di giornale, fotografie; e poi ancora frammenti di cinema, murales, graffiti), un diorama, che diventa occasione per riflettere sull'evoluzione delle tecniche di rappresentazione del reale.

Biografia

Deborah Stratman (Washington, 1967) vive e lavora a Chicago, dove insegna alla University of Illinois. Nelle sue opere alterna pellicola 16mm e video. È stata ospitata nei più importanti musei del mondo, come il MoMA di New York o il Centre Pompidou di Parigi, e ha partecipato a manifestazioni di rilevanza internazionale come il Sundance, la Biennale, il Cph/Dox, il Festival internazionale del cortometraggio di Oberhausen, la Berlinale, l'International Film Festival di Rotterdam e il Torino Film Festival dove, nel 2009, ha presentato il mediometraggio *O'er the Land* e l'anno successivo il corto *Shrimp Chicken Fish*.



**Deborah
Stratman**

Nucleo centrale della sua ricerca sono le relazioni che si intrecciano tra paesaggio e forme di controllo del territorio. Qual è stato il punto di partenza di *The Illinois Parables*?

In un certo senso è iniziato con *O'er the Land*, un progetto che prevedeva la raccolta di testimonianze sul tema della libertà, quella di culto per esempio. Un argomento molto complesso. In quel periodo una mia amica artista, Kate Brown, mi ha detto: «Mi piacerebbe che 50 persone realizzassero ognuna un film sui 50 Stati d'America». Ho subito pensato che in Illinois sarebbe stato davvero difficile. Sarà che sono di lì, ma l'impressione è che non sia percepito come una realtà affascinante, anche dal punto di vista paesaggistico: l'Illinois è così piatto! Ma quando ho cominciato a trovare storie insolite sul mio Stato di origine ho capito che avrebbero potuto interessare anche un pubblico più vasto, indipendentemente dalla loro provenienza.

Fin dal titolo viene evocato un luogo ben preciso. Quanto è importante per il tuo lavoro il confronto con il paesaggio?

Mi piace il modo in cui le storie possono nascondersi o incorporarsi nei luoghi. I paesaggi sono allo stesso tempo timidi e seducenti. Amo l'idea del pellegrinaggio, sperimentare sulla propria persona come si possa stare in spazi diversi rispetto a quello in cui si vive. Sono molto affascinata dalla scrittura di Simon Schama, Rebecca Solnit e John McPhee, autori capaci di creare incroci tra storia e geografia. Del resto un paesaggio porta impressi i segni della politica di un Paese. Penso sia per tutti questi motivi che il paesaggio riveste un ruolo molto importante nel mio lavoro.

Perché hai utilizzato il 16mm per realizzare *The Illinois Parables*?

The Illinois Parables è un film saggio, e per questo tipo di progetti mi sembra che la pellicola si adatti meglio a quelli che sono i miei tempi di lavorazione. Questo, ad esempio, è un film che mi ha impegnata a lungo. Qualcuno si è chiesto se la scelta del 16mm fosse dovuta al fatto che *Illinois* per certi versi può essere considerato un film storico. In realtà ho voluto lavorare in pellicola perché sono convinta che questa, venendo letteralmente colpita e alterata, possa testimoniare con più efficacia le determinate condizioni di luce date da un particolare luogo in un preciso momento. È proprio una questione di sensibilità diversa rispetto al video. Restano comunque due supporti con cui abitualmente lavoro e che scelgo a seconda dell'esigenza.



A House in Ninh Hoa

Germania, 2016
DCP, colore, 108'
V.O. Vietnamita

REGIA

Philip Widmann

SCENEGGIATURA

Nguyễn Phương-Đan
Philip Widmann

CON

Lê Thị Trọng Ai
Lê Thị Hồng Yến
Nguyễn Thị Đào
Lê Trọng Tiếp
Lê Thị Nhỏ, Lê Trọng Tấn
Lê Trọng Phương
Kim-Anh Lê-Rönsch

FOTOGRAFIA

Philip Widmann

SUONO

Karsten Krause

MONTAGGIO

Philip Widmann

PRODUZIONE

pong film GmbH

CONTATTI

ph@philipwidmann.com

«Ogni storia d'amore è una storia di fantasmi» scriveva David Foster Wallace (in *Il re pallido*). Lo stesso può dirsi per i personaggi narrati da Philip Widmann nel suo film. Nell'estate del 2014 due fratelli vietnamiti dalla Germania arrivano a Ninh Hoa, una piccola città sulla costa meridionale del Vietnam, per ritrovare una parte importante del loro passato rimasta tra le mura della vecchia casa di famiglia. Costretti dalla guerra a separarsi e a lasciare il proprio Paese, i Le, originari del Vietnam del sud, si sono sparpagliati per il mondo. Uno dei figli, diplomatico, nel 1970 si è trasferito a Bonn; l'altro è scomparso nei combattimenti. Il terzo, sopravvissuto ai campi di "rieducazione" comunisti, è il solo a essere rimasto a Ninh Hoa. Widmann utilizza un'idea di cinema come dispositivo memoriale: la casa della famiglia Le è uno spazio sospeso nel quale si affrontano passato e presente.

Biografia

Philip Widmann (Berlino, 1980) si laurea in antropologia culturale all'Università di Amburgo e in comunicazione visiva all'Università di Belle Arti di Amburgo. I suoi video e i suoi film (*Destination Finale* 2008; *Die Frau des Fotografen* 2011; *A/M Spring Version* 2012; *Szenario* 2014; *Fictitious Force / Scheinkraft* 2015) sono stati presentati in gallerie e festival di livello internazionale, tra cui Wexner Center for the Arts, WRO Media Art Biennale Wrocław, Berlinale, International Film Festival di Rotterdam, New York Film Festival, FID Marseille, Visions du Réel. Nel 2014 ottiene una residenza d'artista presso l'Akademie Schloss Solitude di Stoccarda. Dal 2016 fa parte del gruppo di ricerca »Das fotografische Dispositiv« della Braunschweig University of Art.



Com'è nato il progetto del film e in che modo sei arrivato alla collaborazione con Nguyễn Phương-Dan?

L'idea ci è venuta dopo la prematura scomparsa del nonno di Dan, Le Trong Pham, nel 2010. Io e Dan ci conosciamo da parecchio tempo. Nel 2005 siamo partiti insieme per il Vietnam e abbiamo visto la casa a Ninh Hoa dove abitavano i suoi parenti rimasti nel Paese. La morte del nonno ha modificato le dinamiche interne di questa strana famiglia transnazionale. È stato allora che ho cominciato a parlare con Dan del film. Abbiamo lavorato per diversi anni continuando a seguire le trasformazioni che di volta in volta ridisegnavano la costellazione della realtà familiare.

Credi di aver adottato uno sguardo “antropologico”?

Forse sarebbe più giusto parlare di un “punto di vista” antropologico, a partire dal quale attraverso l'occhio della macchina da presa si cerca il significato che le persone attribuiscono alle loro azioni e agli oggetti con cui hanno a che fare. Il riferimento più vicino è a quello che in antropologia culturale si definisce “osservazione partecipante”. Però non stiamo parlando di un progetto con ambizioni scientifiche, anche se ho utilizzato gli strumenti della mia formazione di studi. Ho cercato di realizzare una “descrizione densa”, che rappresenta la ricerca di un “contesto”, in questo caso quello della famiglia, attraverso cui descrivere i diversi livelli di significato dei comportamenti e degli eventi di cui ero testimone.

Possiamo definire *A House in Ninh Hoa* come un film di fantasmi?

Non sono uno specialista del genere, ma se con questo vuoi intendere che il presupposto del film è quello di mostrare come lo spirito dei morti abbia un effetto percepibile e duraturo sulla vita dei vivi, e che ci siano forme di contatto e scambio tra queste due dimensioni, allora mi trovi d'accordo. A differenza dei “film di fantasmi” che mi vengono in mente, qui non abbiamo avuto bisogno di compiere alcun atto medianico per metterci in contatto con l'aldilà: nella casa di Ninh Hoa gli spiriti sono già presenti.

Ilaria Pezone
Titta Cosetta Raccagni
Paola Salerno
Laura Viezzoli
Antonio di Biase
Guido Nicolas Zingari

Luca Ferri
Federico Frefel
Elisa Flaminio Inno
Lorenzo Apolli

Fatima Bianchi
Vanina Lappa
Chiara Leonardi
Enrico Mazzi
Giulia Savorani
Francesco Martinazzo
Federico Gariboldi
Martina Taccani
Maria Giovanna Cicciari

Amalia Violi
Tommaso Donati
Valentina Monti

PROSPETTIVE



Il tempo di un ritorno

Matteo Marelli

I film più interessanti di questi anni, quelli che forse hanno saputo meglio interpretare le urgenze del contemporaneo, sono opere sulla memoria, film di ombre e fantasmi. Filmmaker ha provato a renderne conto: nel 2012 con *Mekong Hotel* di Apichatpong Weerasethakul, nel 2014 con *Jauja* di Lisandro Alonso e *Cavalo Dinheiro* di Pedro Costa e, infine, lo scorso anno con *As Mil e Uma Noites* di Miguel Gomes. Oggi questa riflessione sui moti della memoria sembra essere il filo rosso di *Prospettive*, una sezione ricca, con ben diciannove titoli lungo i quali si declina, in maniere diverse, un'idea di cinema come dispositivo memoriale. Memoria da intendersi come esercizio pragmatico, un "fare" che viene a corrispondere con un'attività di elaborazione e di ricostruzione.

C'è chi si confronta con gli eventi traumatici che hanno segnato il secolo scorso, come fa Lorenzo Apolli, in *I compagni sconosciuti*, affrontando una pagina di storia poco nota, quella che riguarda i militari italiani nei campi di lavoro nazisti; oppure Luca Ferri che, attraverso la coppia di anziani innamorati di *Colombi*, mostra l'inarrestabile declino e(stetico di cui siamo responsabili e testimoni. Paola Salerno (*Il matrimonio*), Chiara Leonardi (*Alice*) e Valentina Monti (*Circle*) riportano alla luce immagini cinematografiche d'archivio, per interrogarle, rileggerle e riscriverle in un diverso contesto. Il corpus filmico amatoriale sui cui lavorano è per natura situato lungo una linea d'ombra, tra il finito e il non finito, fattore che lo rende un testo sempre aperto, e, consapevoli di questo, le registe ne traggono visioni che possono/devono significare "ancora" e "altro".

Atlante 1783 di Maria Giovanna Cicciari, *Acqua Dolce* di Enrico Mazzi, *Sopra il fiume* di Vanina Lappa, *Pagani* di Elisa Flaminia Inno, *Le variazioni di Maria* di Amalia Violi, *Nuova Zita* di Antonio Di Biase, e *Parco Lambro* di Federico Gariboldi, Francesco Martinazzo, Giulia Savorani, e Martina Taccani sono lavori che, ciascuno con una sensibilità differente, riflettono sulla memoria dei luoghi e sui luoghi come tramiti di memorie.

Quello che interessa agli autori non è ricostruire la realtà storica dei posti che vanno a interrogare, ma quali strategie questi posti adottando per raccontarci la loro storia e soprattutto quale storia raccontano. In *Le porte del paradiso* di Guido Nicolas Zingari c'è un senso di memoria come viaggio; mettersi in movimento per costruire l'immagine del presente in un continuo confronto con il passato. Viaggio come incontro, con l'Altro (anche con l'altro sé, come succede in *Diario Blu(E)* di Titta Cosetta Raccagni, che a distanza di quasi 25 anni torna sulle pagine del suo diario di adolescente), che comporta un ripensamento del proprio fare in funzione dell'interlocutore, come succede in *Notturmo* di Fatima Bianchi, *La natura delle cose* di Laura Viezzoli, *Dormiente* di Tommaso Donati, *Indagine...* di Ilaria Pezone e *Sessions* di Federico Frefel. Un atto necessario, perché alla fine, come sostiene Godard, occorrono due persone per produrre un'immagine.

La Giuria

Fulvio Baglivi (1977), è nato nella zona mediterranea e vive a Roma. Da anni collabora con l'archivio film della Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia e con la trasmissione di Rai3 *Fuori Orario cose (mai) viste*. Ha collaborato con diversi festival tra cui il Torino Film Festival e Il vento del cinema a Procida. Ha curato i volumi *Il mondo realmente rovesciato. Il cinema di Frederick Wiseman* (2008, 2015) e *Il mio cuore è un gatto spezzato il mio sguardo è frantumato. Cinema, arti e mestieri di Raffaele Andreassi* (2015). Nel 2014 ha realizzato *Coda*, presentato al 32° Torino Film Festival.

Ferdinando Cito Filomarino (Milano, 1986) è regista e sceneggiatore. Dopo la laurea in Semiotica del Cinema a Bologna lavora come assistente alla regia su *L'ombra del sospetto - The Other Man* (2008) e su *Io sono l'Amore* (2009). Nel 2010 scrive e dirige il cortometraggio *Diarchia*, premiato ai Festival di Locarno, Sundance, ai Nastri d'Argento, e nominato agli European Film Awards. Nel 2013 realizza il film saggio *L'Inganno*, presentato al Festival di Roma. Il suo primo film, *Antonia*, che racconta gli ultimi dieci anni di vita della poetessa Antonia Pozzi, è stato presentato in concorso al Karlovy Vary dove ha ricevuto una Menzione Speciale della Giuria.

Francesco Virga (Milano, 1963) con la MIR Cinematografica, ha prodotto numerosi documentari creativi e film di finzione di alcune delle più interessanti voci del panorama italiano ed europeo, tra cui Alina Marazzi, Federica Di Giacomo, Andreas Pichler, Leonardo Di Costanzo, Vincenzo Marra, Ursula Meier, Aida Begic, Cristi Puiu. Nel 2016 ha prodotto *Liberami* di Federica Di Giacomo, premiata nel concorso Orizzonti a Venezia. È membro del network di produttori europei ACE Producers.



Parco Lambro

Italia, 2016
HD, colore e b/n, 13'
V.O Italiano

REGIA

Giulia Savorani, Francesco
Martinazzo, Federico Gariboldi,
Martina Taccani

SCENEGGIATURA

Giulia Savorani, Francesco
Martinazzo, Federico Gariboldi,
Martina Taccani

FOTOGRAFIA

Giulia Savorani, Francesco
Martinazzo, Federico Gariboldi,
Martina Taccani

MONTAGGIO

Giulia Savorani, Francesco
Martinazzo, Federico Gariboldi,
Martina Taccani

PRODUZIONE

Civica Scuola di Cinema
Luchino Visconti

CONTATTI

g.bianco@fondazionemilano.eu

Il film è un insieme di suggestioni sull'idea del parco, una variazione insolita sul genere del documentario naturalistico. Giulia Savorani, Francesco Martinazzo, Federico Gariboldi e Martina Taccani scelgono come soggetto il Parco Lambro, stravolto, nel 2014, da un'alluvione. Una realtà che agli occhi dei registi rappresenta, allo stesso tempo, un luogo di affezione e di trasformazione.

Si tratta di cambiamenti recenti e lontani nel tempo: il parco è stato teatro di incontri legati alla danza, alla riappropriazione del corpo e ad altre libere espressioni di vitalità. Un'esplorazione che attraversa l'esperienza del Festival di Re Nudo, che lì al Parco Lambro fece base tra il 1975 e 1976, testimoniato da film amatoriali in Super8. Materiali di repertorio video-fotografico si alternano a immagini riprese attraverso specchi, sistemi ottici e altri dispositivi, il tutto introdotto da un testo di Thomas Eliot tratto dai *Quattro Quartetti*.

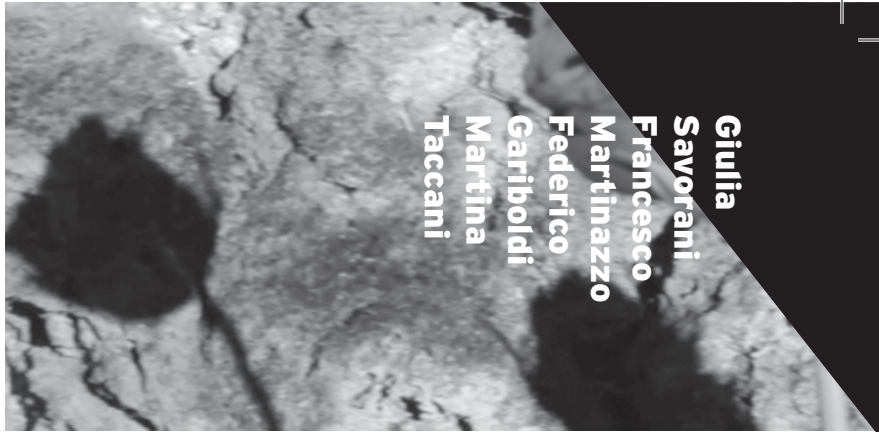
Biografie

Martina Taccani (Milano, 1987) si laurea nel 2011 in Lingue e Letterature Straniere all'Università Statale di Milano. Lavora per il terzo settore con progetti a favore di minori e famiglie in condizioni di difficoltà socio-economica.

Giulia Savorani (Ivrea, 1988), nel 2014 si diploma all'Accademia di Milano Brera, lavora in proprio come artista visiva; suoi precedenti lavori sono: *Alectoris graeca* (2014), *Venus e TreeCloakBell* (2016).

Francesco Martinazzo (L'Aquila, 1992) si laurea in Architettura al Politecnico di Milano nel 2016.

Federico Gariboldi (Milano, 1991) studia Architettura al Politecnico di Milano.



Giulia
Savorani
Francesco
Martinazzo
Federico
Gariboldi
Martina
Taccani

Che cosa rappresenta per voi il Parco Lambro?

Possiamo definirlo un *locus amoenus* urbano. Gli elementi visivi, l'inquinamento, i colori e l'odore del fiume, creano un ambiente elettrico che fa percepire l'artificialità del parco romantico, definendo uno scenario di metamorfosi. I *loci amoeni* della letteratura sono luoghi recintati in cui nuove forme si recuperano dalle vecchie, in un intricato sistema di relazioni e metamorfosi. L'ibrido, come l'ironia, è condizione "pre", pre-seria, pre-forma, strumento per non soccombere a un mondo dato. Luogo di finzione e imitazione per eccellenza dove l'umano si specchia, naturale e artificiale si mischiano.

A Parco Lambro si associa anche una stagione di mobilitazione libertaria, col festival di Re Nudo. Il film è anche, nella sua forma, una rievocazione?

Di quell'epoca si possono condividere i principi, ma rimane un tentativo fallito di evadere dalla società capitalistica che sfociava anche in episodi come quello dei polli congelati presi a calci. È difficile mettersi in rapporto con quegli anni e con quegli ideali senza scontrarsi con le contraddizioni del periodo. I riferimenti per la forma data al film sono da ricercare piuttosto in ambiti artistici e letterari.

Perché avete scelto brani dei *Quattro Quartetti* di Thomas Stearns Eliot come introduzione al vostro lavoro?

I *Quattro Quartetti* sono un testo che rigetta la tradizionale dicotomia soggetto-oggetto. Le parole del testo, come ideogrammi, rievocano immagini concrete e fisiche che ricostituiscono simboli naturali con valore oggettivo e universale. L'ideogramma infatti presenta l'agente, l'azione e le loro qualità e ne riproduce una percezione sincronica, la stessa che caratterizza la visione. Il cinema di consumo utilizza in genere degli espedienti visivi per portare lo spettatore a un'immedesimazione il più possibile soggettiva e passiva. In linea con Eliot abbiamo invece optato per un linguaggio di tipo analogico, che risponde alle leggi del pensiero visivo. Lo stile parodistico accentua il senso d'impermanenza che ha accompagnato tutto il lavoro



I compagni sconosciuti

Italia, 2016
DCP, b/n, 12'
V.O. Italiano

REGIA

Lorenzo Apolli

SOGGETTO

Lorenzo Apolli

SUONO

Carlo Giordani

PRODUZIONE

Lorenzo Apolli

CONTATTI

lnz.apolli@gmail.com

Al di là della linea bianca di reticolati, neve, betulle, uomini senz'altra dimensione apparente che la propria solitudine. È la scena di una pagina poco nota di storia quella che riguarda i militari italiani nei campi di lavoro nazisti. Per raccontarla, Lorenzo Apolli utilizza gli archivi conservati dalla Fondazione Micheletti, tra cui il diario di Paride Piasenti scritto dopo il suo ritorno in Italia e che rappresenta una bruciante testimonianza del periodo concentrazionario. Ad arricchire le pagine del diario, una serie di fotografie che Vittorio Vialli riuscì a scattare nascondendo la sua Leica alle guardie tedesche. Immagini che documentano la condizione di vita dei detenuti italiani durante i due anni di prigionia trascorsi nel campo.

Biografia

Lorenzo Apolli (Brescia, 1983) studia musica e arti visive. Dopo la laurea in architettura frequenta un istituto di cinema documentario, concentrando la sua attenzione su visioni del passato e sui possibili, reciproci contributi tra suono e immagine nell'uso di materiali d'archivio. Attualmente lavora come ricercatore presso un centro di documentazione multidisciplinare specializzato nello studio dell'età contemporanea, per il quale si è occupato della riscoperta di archivi di immagini fisse e in movimento.

Il suo primo lavoro, del 2012, è *L'oro bianco e altri racconti*.



Il film nasce dopo che sei entrato in contatto con la Fondazione Micheletti o avevi già l'idea di confrontarti con questa pagina di storia?

Il lavoro inizia insieme alla mia collaborazione con la Fondazione verso la fine del 2013. Nelle mie peregrinazioni all'interno dell'archivio ho trovato due grandi armadi grigi, un po' in disparte, che contenevano centinaia di fascicoli personali di prigionieri di guerra in cui erano conservati diari, lettere, disegni, piccoli cimeli e soprattutto alcune fotografie, scattate a rischio della vita dagli stessi prigionieri all'interno dei campi. Ho pensato che attraverso una tale quantità di materiali, così eterogenei, si poteva costruire una forma di racconto.

Perché, pur utilizzando come riferimento le pagine di un diario, hai preferito non usare la parola se non in forma di brevi didascalie?

Quello che ho preso a riferimento non è in realtà un diario in senso proprio, piuttosto un giornale di prigionia per immagini. Si tratta di una serie di fotografie scattate in gran parte da un giovane militare che è riuscito a portare con sé, tra moltissime difficoltà, all'interno dei campi in cui è stato prigioniero, la sua attrezzatura fotografica di dilettante. Parlo di un "giornale per immagini" perché così come altri hanno annotato impressioni di quell'esperienza nei loro diari, questo giovane militare si è prefisso di registrare metodicamente, attraverso una macchina fotografica, la cronaca della sua quotidianità di prigioniero e di quella dei suoi compagni. Proprio perché volevo mettere al centro del film le immagini - le fotografie, ma anche disegni e alcuni frammenti di riprese che mostravano le condizioni delle ferrovie durante la guerra - ho deciso di non utilizzare una voce fuori campo. Nelle intenzioni, questo tipo di approccio doveva suonare un po' come un invito a entrare liberamente e senza troppe coordinate all'interno dello spazio narrativo, a guardare e soprattutto ad ascoltare con maggiore attenzione.

I compagni sconosciuti è un film di rumori. Come hai lavorato sul suono?

Tutta la colonna dei suoni è stata costruita come una piccola composizione di rumori naturali, è frutto di scelte molto precise. Con l'amico Carlo Giordani abbiamo impostato una campagna di *field-recording* in una vecchia casa di famiglia, in più uscite, alla ricerca di suoni che ci consentissero di costruire in maniera credibile un ambiente sonoro di "interni". È attraverso il suono che abbiamo cercato di determinare il carattere un poco dimesso del film, soprattutto è attraverso il lavoro sul suono che abbiamo cercato di fare in modo che le immagini acquistassero una maggiore capacità di raccontarsi, di dilatarsi oltre i loro bordi, legarsi fuori campo e lì trovare una coesione, una accanto all'altra, di sequenza, di narrazione.



Notturmo

Italia, 2016
DCP, colore, 15'
V.O. Italiano

REGIA

Fatima Bianchi

SCENEGGIATURA

Fatima Bianchi

CON

Claudia Consonni,
Rosaria Girotti, Giovanna Gossi,
Laura Morelli, Carmen La Corte,
Elisabetta Sisti,
Florinda Trombetta,
Filippa Tolaro;
in collaborazione con l'Istituto
dei Ciechi di Milano

FOTOGRAFIA

Fatima Bianchi

SUONO

Fatima Bianchi, Nicola Ratti

MONTAGGIO

Fatima Bianchi

PRODUZIONE

Fatima Bianchi

CONTATTI

bianchifatima2@gmail.com

In *Notturmo* di Fatima Bianchi un gruppo di donne cieche si racconta, facendo affiorare il proprio modo di “vedere”, attraverso la memoria sensoriale, la propria percezione della realtà, il loro modo di mettersi in relazione con lo spazio e con il tempo. Non conosciamo i loro volti, la regista infatti preferisce registrarne la voce, nel corso di sessioni di lavoro svoltesi in totale oscurità. La luce e il visibile appaiono come un’eccezione all’interno del buio che domina sullo schermo; a tratti faticiamo a riconoscere spazi, figure e oggetti.

Tutto è avvolto nel mistero e sembra non rispondere più alle regole percettive elementari cui siamo abituati. L’immagine che nasce è una zona di contatto, possibile soltanto partendo da un gesto di reciproca generosità.

Biografia

Fatima Bianchi (Milano, 1981) vive e lavora tra Milano e Marsiglia. Si è formata alla Nuova Accademia di Belle Arti di Milano intraprendendo un percorso trasversale nel campo dell’arte contemporanea e del cinema sperimentale. La sua ricerca utilizza il medium del video a metà tra videoarte e documentario. È consulente artistico presso In\Visible Cities - Urban Multimedia Festival. Dal 2006 le sue opere trovano spazio in numerosi festival: Visions du Réel, Open City Documentary (Londra), ZagrebDox, Filmmaker Festival (Premio “Prospettive 2014” con *Tyndall*), Fondazione Merz (Torino). Dal 2010 insegna montaggio video per il Master Photography & Visual Design della Domus Academy di Milano.



Ci racconti la genesi del film?

È un progetto cui ho iniziato a pensare nel maggio del 2015, dopo avere letto i libri di Oliver Sacks; sono sempre stata appassionata al suo modo di raccontare e affrontare le malattie neurologiche, la cecità, la sordità. Ho incominciato così a lavorare proponendo una serie di workshop all'Istituto dei ciechi di Milano con una decina di donne non vedenti (non cieche dalla nascita). L'idea era di conoscersi e fare un'esperienza di racconto condiviso attraverso una serie di stimoli che avrei proposto, ogni volta diversi. Era la prima volta che lavoravo sulla cecità, avevo voglia di buttarmi in una situazione che non conoscevo. Quello che mi interessava maggiormente era il loro modo di ricordare, di mettersi in relazione con lo spazio e il tempo, ma soprattutto con le immagini, con la loro percezione della realtà. Il primo workshop che ho proposto si basava sull'espressione vocale, e quindi anche sull'ascolto (il loro modo di percepire il suono è incredibile; erano loro a consigliarmi dove posizionare il microfono per evitare riverberi). Il secondo era sulla memoria tattile; infine il terzo sulle immagini, sulle fotografie. Ho chiesto di raccontarmi una fotografia impressa nella loro mente. Terminata questa parte (bellissima, intensa, lunga e a volte difficile) ho deciso di mettermi alla ricerca delle immagini portandomi dentro le loro voci e le loro esperienze.

Perché hai deciso di non mostrare i volti delle donne protagoniste del tuo progetto?

Per me era più importante essere in una situazione alla pari, usare la telecamera avrebbe voluto dire accendere la luce, invece durante le riprese audio siamo sempre rimaste al buio, almeno per me che ero l'unica vedente del gruppo. Mi sembrava importante focalizzarmi sulle loro voci, per percepire le loro emozioni attraverso il tono, l'intensità, il timbro. Ciò mi ha permesso di attivare la mia immaginazione, di costruire le immagini prima nella mia testa.

Dici di esserti voluta avvicinare al loro modo di "vedere". Come ci sei riuscita?

Diciamo che lavorando al progetto ho avviato una riflessione attorno all'atto di vedere legata alla percezione della realtà, al concetto di luce e di ombra, alle immagini persistenti della memoria: sono pensieri che occupano la testa per una persona che ama fare film...



Atlante 1783

Italia, 2016
HD, 16mm, colore e b/n, 25'
V.O. Italiano

REGIA

Maria Giovanna Cicciari

SCENEGGIATURA

Maria Giovanna Cicciari

FOTOGRAFIA

Emanuele Spagnolo

SUONO

Mario Amelio

PRODUTTORE

Rino Sciarretta

PRODUZIONE

Zivago Media

CONTATTI

zivagomedia@gmail.com

Il 6 febbraio del 1783, nel cuore della notte, Johann Wolfgang Goethe sveglia il suo cameriere per chiedergli se non abbia visto nulla di strano in cielo. Lo mette in guardia dicendogli: «Ascolta, noi siamo in momento solenne; e in questo istante v'è stato, o sta per esserci, un terremoto». Che infatti si verifica, colpendo però l'Italia.

Le cronache dell'epoca, redatte dagli studiosi che hanno dato conto a Ferdinando IV di Borbone dei danni del sisma, lo ricordano come il terremoto di Messina, anche se colpi in realtà soprattutto la Calabria, uccidendo circa la metà della popolazione e distruggendo centinaia di centri abitati. Maria Giovanna Cicciari riparte proprio da queste cronache, conservate nella biblioteca dell'Università Federico II di Napoli, confrontandole con il paesaggio attuale, per ritrovare le tracce di quel sisma. Il cinema si fa dispositivo che permette a passato e presente di toccarsi, dando così modo a suggestioni lontane di riaffacciarsi sotto forma di visioni ritrovate.

Biografia

Maria Giovanna Cicciari (Milano, 1983) vince nel 2012 il premio della giuria al Torino Film Festival con il cortometraggio *In nessun luogo resta*. Nel 2014 presenta *Hyperion* al festival Filmmaker e nel 2016 alla Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro. Una prima versione di *Atlante 1783* è stata presentata nella sezione SIC@SIC della Settimana della critica in occasione della 73° Mostra del cinema di Venezia. La versione presentata a Filmmaker ha avuto la première internazionale al festival Doclisboa nell'ottobre 2016. Dal 2013 collabora con la danzatrice Annamaria Ajmone al progetto *Radura*.



**Atlante 1783 si apre ricordando l'episodio di preveggenza avuto da Goethe.
È stata quella la suggestione iniziale per te?**

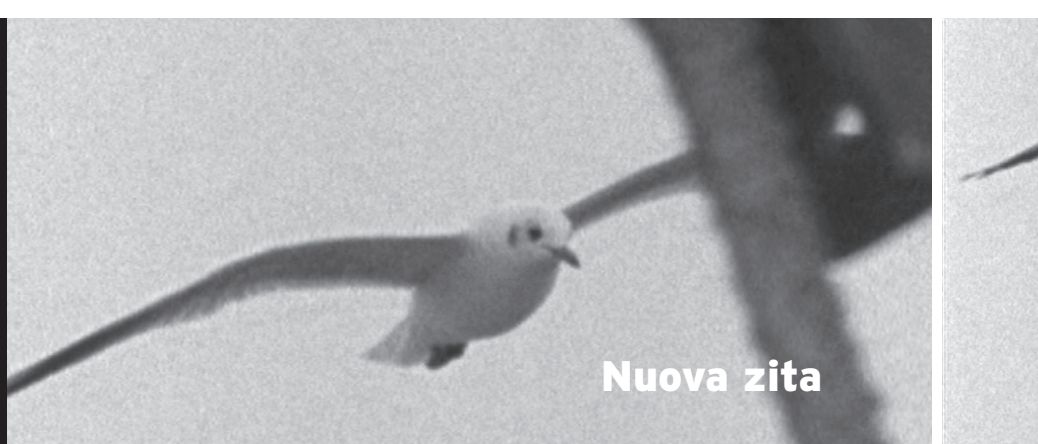
Sì, un giorno in un negozio di libri usati ho trovato un testo che si intitola *Goethe sulle rovine di Messina* di Augusto Placanica che conteneva la citazione riguardante la premonizione del terremoto che colpì la Calabria e Messina nel 1783 raccontata da Johann-Peter Eckermann in *Colloqui con il Goethe*. È stato una sorta di corto circuito fra due cose così lontane, ma a me altrettanto care, il paesaggio calabrese e quel periodo felice dell'età dell'uomo, quei pochi anni a cavallo fra il '700 e l'800 in cui sembra che gli dei siano tornati a farci visita per l'ultima volta, in cui scienza e magia erano, ancora per poco, unite in una cosa sola.

**Chi sono quelle persone che vediamo pregare con lo sguardo rivolto al sole?
E come si relazionano al tuo film?**

È da due anni ormai che alcune persone nei dintorni di Oppido Mamertina, la cittadina in cui sono state fatte le riprese, si riuniscono in preghiera intorno a una donna che dice di vedere la Vergine Maria, e che insieme a lei provano a distinguere una figura sacra nel sole. Sono le prime riprese che ho fatto sapendo che c'era qualcosa di importante in quella situazione, qualcosa che andava oltre la contingenza, per alcuni ridicola, e che toccava gli strati più nascosti della loro vita, una paura, un «guasto antico» come dice Franco Arminio. Ovviamente non parliamo di collegamenti logici o spiegabili, parliamo di qualcosa che solo l'immagine può accostare. In realtà per qualche tempo ho pensato che non le avrei utilizzate, ma poi sono state la chiave per risolvere il montaggio del film.

Adotti un dispositivo che si può definire “memoriale” nel tuo cinema?

Credevo sia una buona definizione, ma anche se la teoria è molto importante nel mio lavoro, lo sforzo è sempre quello di lasciarmela alle spalle e concentrarmi di più sulla concretezza delle immagini. C'è la memoria, quella della realtà, ma c'è anche la possibilità di creare una nuova memoria, qualcosa di indefinibile che avviene accostando due immagini, una detonazione. Credevo che ancora non sia del tutto chiaro, quanto incredibile e magica sia la possibilità di ricreare immagini del mondo, della vita, per non parlare del movimento. È vertiginoso se ci si concentra bene. E solo questo basterebbe alla meraviglia.



Nuova zita

Italia, 2016
16mm, colore, 11'
V.O. Italiano

REGIA

Antonio Di Biase

FOTOGRAFIA

Antonio Di Biase

SUONO

Massimo Mariani

MONTAGGIO

Antonio Di Biase

PRODUZIONE

Antonio Di Biase,
in collaborazione con
Riccardo Annoni (Start S.r.l.)

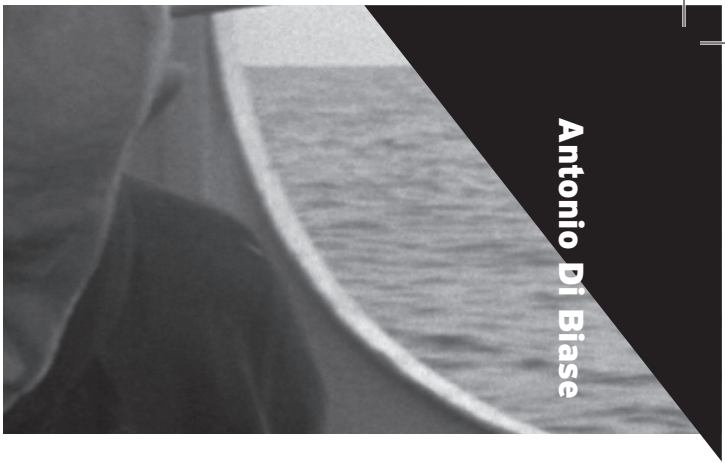
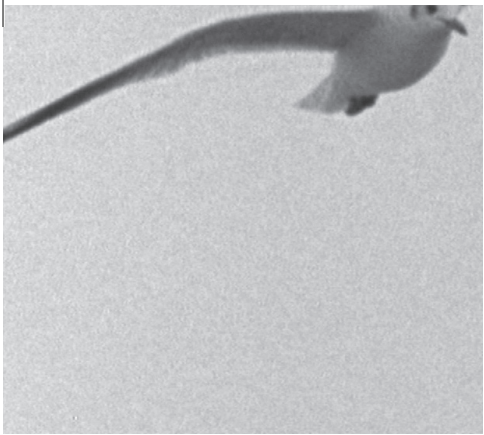
CONTATTI

antrodibiase@gmail.com

Antonio Di Biase si sottrae alla ripresa preferendo affidare il racconto per immagini di una giornata in mezzo al mare pescarese all'obiettivo di una Bolex 16mm lasciata penzolare liberamente sul peschereccio che dà il nome al progetto. Una prospettiva eccentrica e incerta che traccia traiettorie imprevedibili. Immagini di una forza incontrollabile, proprio perché clamorosamente casuali; che atterrisono per il loro violento impatto visivo, capaci di riscattare il quotidiano restituendolo in frammenti che sembrano provenire da un universo ancestrale, fuori dal tempo, capaci di farci percepire le cose in maniera nuova e sconosciuta.

Biografia

Antonio Di Biase (Pescara, 1994) ha ottenuto nel 2015 il premio allo sviluppo di "In Progress" laboratorio produttivo organizzato da Milano Film Network in collaborazione con Filmmaker Festival. Nel corso degli anni ha realizzato circa dieci cortometraggi, spaziando tra il documentario e la fiction; tra questi: *Braccoblood* (2011), *Mani Tese* (2011), *01* (2013), *Borgo Marino* (2014), *Il pittore della maestà* (2014), *Cibus Trittico* (2011/2015).



Antonio Di Biase

Qual è l'idea alla base di questo progetto?

Volevo comporre un ritratto crudo e diretto della vita all'interno del peschereccio, indirizzando lo sguardo verso una dimensione pittorica. Immagini che rimandano a un certo formalismo d'inizio '900 sono qui avvolte in un'atmosfera romantica, che tenta di cogliere l'universale nel particolare.

Perché hai scelto di lavorare in pellicola?

Il lavoro è nato come campo di sperimentazione per utilizzare la pellicola e comprenderne il funzionamento. Quando ho visto le prime immagini sviluppate ho capito che poteva venire fuori un film.

Quanto controllo hai avuto sulle immagini che stavi filmando?

L'utilizzo della pellicola è stato determinante, non solo per il risultato estetico, ma soprattutto per il processo di concepimento delle immagini: avevo la possibilità di filmare solo dieci minuti per ogni notte trascorsa in barca. Calcolando l'esposizione a intuito, potevo soltanto supporre quali immagini sarebbero scaturite. Pertanto, ho concepito il film come un'improvvisazione visiva.



Dormiente

Svizzera, 2016
HD, colore, 18'
Senza dialoghi

REGIA

Tommaso Donati

CON

Maxamuud Cumar Adan,
Katia Dalberti

FOTOGRAFIA

Tommaso Donati

SUONO

Tommaso Donati

MONTAGGIO

Tommaso Donati

PRODUZIONE

Tommaso Donati

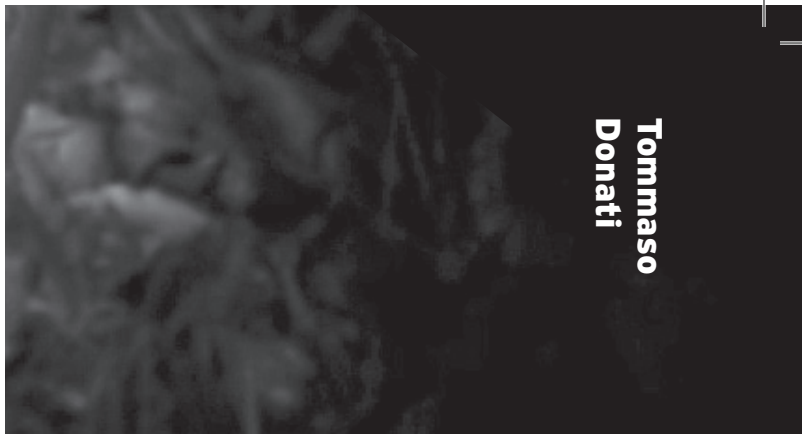
CONTATTI

tommaso.donati@hotmail.com

La solitudine dell'attesa di chi sopravvive ai margini della società aspettando qualcosa di nuovo tra periferie urbanizzate e derive dove la città si arresta e prende spazio una natura ancora capace di dimostrarsi indomita. Persone invisibili come Katia, ragazza svizzera un po' borderline, o Cumar, somalo che vive in Ticino dove lavora come custode notturno in attesa del rinnovo del permesso di soggiorno. Abitano vicini, nello stesso condominio, sono soli e non si incontrano mai. Soltanto nel bosco, percorrendo gli stessi sentieri, liberi dai rispettivi pesi, forse, anche solo per un attimo, i due riescono a incontrarsi.

Biografia

Tommaso Donati (Lugano, 1988) nel 2013 si diploma all'École internationale de création audiovisuelle et de réalisation (EICAR) a Parigi. Lo stesso anno realizza il corto *Casa di legna*. Il suo lavoro si divide tra il documentario, il cinema sperimentale e la fotografia, strumenti di indagine delle relazioni tra l'uomo, l'animale e lo spazio-natura in cui vivono. I suoi cortometraggi sono presentati in varie manifestazioni internazionali come il Festival di Locarno, Les Rencontres Internationales Paris/Berlin e il Torino Film Festival. Partecipa anche a varie mostre collettive con i suoi lavori fotografici come La Biennale dell'immagine di Chiasso e Le Prix Mobilière a Ginevra.



Come nasce questo film?

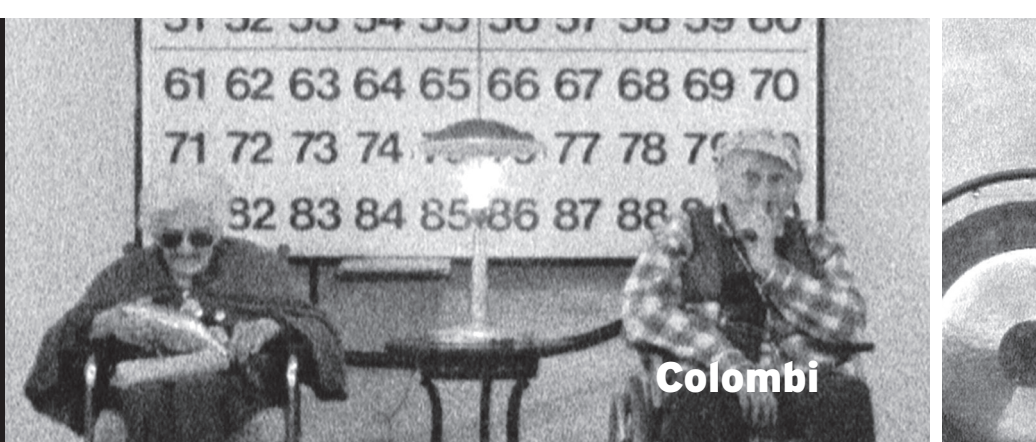
L'idea ha preso forma durante il workshop *In Progress* del 2015, organizzato da Filmmaker Festival. Avevo presentato un progetto ambientato nella prigione La Stampa di Lugano che, per problemi logistici, non ho mai realizzato. Nello stesso periodo ho incontrato il protagonista di *Dormiente*, Cumar, un profugo somalo che frequentava un corso di teatro per richiedenti asilo a Chiasso. Quando ho visto dove viveva, un palazzo popolare vicino al confine che somiglia a una prigione, ho deciso di ambientare il film lì. *Dormiente* nasce dal bisogno di filmare persone che vivono una vita in solitudine e con limiti alla propria libertà.

Pensi che la condizione dei due protagonisti sia in qualche modo determinata dagli spazi in cui abitano?

I luoghi dove si svolge la loro esistenza sono fondamentali. Le mura del palazzo o il bosco invernale dove fuggono dalla loro routine li inghiottono. Al tempo stesso però volevo anche mostrare come siano invisibili al resto della società. La relazione che si instaura tra loro è dovuta al fatto che si incrociano quotidianamente negli stessi luoghi e questo permette loro di conoscersi meglio e superare delle barriere sociali.

Nelle sequenze girate al buio utilizzi la luce in un modo molto particolare...

Volevo dare al film un carattere cupo e notturno. Ho usato una piccola luce artificiale e delle torce per creare un'atmosfera claustrofobica in chiaroscuro, dove i personaggi sembrano controllati e inseguiti da un terzo protagonista. L'edificio in cui si ambienta il film è molto scuro; percorrendo i suoi corridoi, i sotterranei, le scale, si entra in una dimensione dove le persone che si incontrano sembrano fantasmi.



Italia, 2016
Super8, b/n, colore, 20'
V.O. Italiano

REGIA

Luca Ferri

SCENEGGIATURA

Luca Ferri

CON

Annunciata Decò,
Giovanni Colombi,
Dario Bacis

FOTOGRAFIA

Pietro De Tilla,
Giulia Vallicelli,
Andrea Zanoli

SUONO

Giulia La Marca,
Elisa Piria

MONTAGGIO

Stefano P. Testa

PRODUTTORE

Andrea Zanoli

PRODUZIONE

Lab 80 film, ENECE film

CONTATTI

press@lab80.it

Una coppia d'innamorati trascorre insieme un secolo di vita mentre le mode, gli oggetti e i film si susseguono in una lenta e inesorabile discesa verso il raccapriccio. La loro ossessione per i pomelli ottagonali delle caffettiere e per il design anonimo li accompagnerà lungo il passare delle decadi. Invecchiando e perdendo lentamente le forze, ma mai la lucidità, preferiranno escludere il mondo, oscurando e sigillando le persiane della loro abitazione e rinchiudendosi in loro stessi, sfogliando vecchie enciclopedie di animali estinti.

Per non partecipare all'inesorabile declino preferiscono smettere di esserne testimoni. Il loro piano di sopravvivenza personale si può quindi sintetizzare con le parole di un aforisma di Nicolás Gómez Dávila: «Costruire rifugi contro l'inclemenza dei tempi».

Biografia

Luca Ferri (Bergamo, 1976) si occupa di immagini e parole. Esordisce come regista nel 2005. *Magog [o epifania del barbogianni]*, del 2011, viene selezionato alla 48° Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro.

Nel 2012 realizza il lungometraggio *Ecce Ubu*, e nel 2013, insieme a Claudio Casazza, *Habitat [Piavoli]* selezionato al Torino Film Festival.

Nel 2014 il cortometraggio *Caro Nonno* vince il premio della giuria alla settima edizione del festival Cinema Zero a Trento, mentre il lungometraggio *ABACUC* viene presentato al 29° Festival de Mar del Plata in Argentina e successivamente al 32° Torino Film Festival e a Filmmaker Festival. Nel 2015 realizza *Cane caro, Una società di servizi e Tottori*.



Luca Ferri

Definisci *Colombi* una storia d'amore. È giusto dire che questo sentimento, che tiene uniti i due protagonisti, si rafforza nella comune disperazione?

La loro unione si fortifica man mano che le decadi scorrono.

A rendere questo rapporto più solido è la consapevolezza di avere sempre meno tempo da vivere e quindi di avere sempre meno tempo da passare insieme.

Perché hai scelto di strutturare il film come se fosse una lista? Una lista che sembra suggerire l'avanzare di una grandezza innumerabile, quella della bruttezza...

Quello che ci è toccato vivere appare un "tempo" nettamente peggiore dei precedenti.

Il testo di *Colombi* racconta con semplici ma esaustivi esempi il degrado estetico in cui nostro malgrado siamo costretti a muoverci.

Ma probabilmente è "sempre" l'epoca peggiore in cui vivere.

Pensi che l'estetica degli oggetti sia sintomatica dell'etica del tempo?

Sì.



Sessions

Italia, 2016
HD, b/n, 35'
V.O. Italiano

REGIA

Federico Frefel

FOTOGRAFIA

Federico Frefel

SUONO

Federico Frefel

MONTAGGIO

Federico Frefel

PRODUTTORE

Federico Frefel

CONTATTI

federico.frefel@gmail.com

Sessions è conversazione per piano, basso e batteria. Un confronto a tre, filmato per lunghi piani fissi, che si compie attraverso differenti spazi sonori, comunicanti eppure tra loro separati. Si cerca di cogliere l'attimo in cui la musica si fa suono passando dai momenti di silenzio, ai confronti dialettici tra i musicisti fino alle ripetute sessioni di registrazione. Una condizione di pazienza e di attesa, che il regista, Federico Frefel, cerca di restituire con la sua macchina da presa adattandosi al ritmo della situazione, lasciandosi trascinare nelle sue derive. Lo studio, così come viene fotografato, da sede di un processo creativo diventa luogo dove è necessario bilanciare i rapporti personali e musicali.

Biografia

Federico Frefel (Milano, 1989) è laureato all'Accademia di Belle Arti di Brera e ha frequentato il corso di documentario alla Civica Scuola di Cinema "Luchino Visconti". Il suo primo cortometraggio è *Documenti di viaggio* del 2014. Ha collaborato al montaggio del film-saggio *La fantastica coppia. Roscoe Arbuckle e Buster Keaton* di Francesco Ballo, presentato a Filmmaker 2014



Qual è l'idea alla base di questo progetto?

Ho cominciato a pensarci dopo aver frequentato per un breve periodo lo studio in cui è stato girato. Durante alcune prove il mio interesse da spettatore si è concentrato sulle conversazioni che i musicisti nelle rispettive stanze hanno attraverso il “talkback”, il sistema di microfoni che si usa negli studi per permettere la comunicazione tra il tecnico in regia e i musicisti dislocati nelle proprie stanze (e in questo caso anche per dialoghi tra i musicisti), il tutto amplificato nella regia dove si assiste spontaneamente a lunghi dialoghi fuoricampo.

Come mai hai deciso di ricorrere al piano sequenza come soluzione di ripresa?

Le inquadrature di lunga durata sono state sia una scelta linguistica sia etica. Lavoravo da solo e girando con tre camere, avevo la necessità di avere lunghi piani sequenza su cavalletto, molte volte scegliendo solamente l'inquadratura e lasciando che la camera registrasse. Il long take senza movimenti di macchina è stata per me l'unica soluzione per la costruzione spazi scenici, delineandone i limiti del “in campo” e del “fuori campo”, all'interno dei quali i musicisti esistono in quanto tali.

L'idea diffusa è che il processo creativo sia una fase piuttosto indisciplinata.

Perché hai voluto organizzarlo all'interno di una struttura così ordinata?

La struttura a capitoli corrispondeva al metodo più lineare per affrontare e approfondire i cinque giorni di registrazioni. Un modo per rendere leggibile la frammentarietà di molte situazioni e al contempo rispettandone le pause e i momenti dialettici prima e dopo le registrazioni, il primo elemento che mi interessava raccontare con il progetto.



Italia, 2016
HD, colore, 54'
V.O. Italiano

REGIA

Elisa Flaminia Inno

CON

Alfonso Del Forno,
Biagio De Prisco,
Ermanno Cutolo,
Bruno Buoniconti,
Maurizio Graziano

FOTOGRAFIA

Elisa Flaminia Inno,
Mattia Colombo

SUONO

Marco Saitta

MONTAGGIO

Enrica Gatto

PRODUTTORE

Antonella Di Nocera,
Elisa Flaminia Inno

PRODUZIONE

Parallelo 41 produzioni

CONTATTI

info@parallelo41produzioni.com
antodnocera@gmail.com

A Pagani, nei pressi di Pompei, sopravvivono antiche tradizioni legate a una religiosità precristiana fatta di culti e propiziazioni.

Tra questi il più importante è il culto della Madonna delle Galline, una Vergine che ricorda la Magna Mater degli antichi, celebrata con canti e danze ancestrali. Il popolo dei vicoli affida la vita a questa divinità e ogni anno si riunisce per preparare l'esibizione devozionale al passaggio della sacra immagine. Fonziño è il prescelto che guida i devoti dei vicoli nella costruzione del Tosello, un tempio barocco costruito in segreto ogni anno e aperto al passaggio della Vergine. Biagino è il leader di una comunità gay di devoti alla Madonna, protagonista degli eventi liturgici più ortodossi. Il matrimonio della Zeza, la Morte di Carnevale e la Figliata dei Femminielli sono tre avvenimenti che rappresentano ogni anno l'archetipo della vita nella tradizione omosessuale locale.

Biografia

Elisa Flaminia Inno (Napoli, 1982) si laurea in cinematografia documentaria al DAMS di Roma e si diploma in regia documentaria presso l'INIS - Istituto nazionale di Cinematografia del Quebec - Canada. Dal 2006 lavora a Roma come assistente per diverse produzioni collaborando con registi e attori, tra cui Giuseppe Tornatore e Sophia Loren. Nel 2009 inizia a dirigere spot e documentari con particolare attenzione ai cambiamenti socio-culturali del sud Italia.

I suoi lavori (*Costa D'Angolo* 2014, *Mater* 2016) sono stati proiettati in diversi festival in Europa e in Canada. Nel 2014 si forma a Roma in coproduzione internazionale del documentario e affianca all'attività di regista quella di produttrice.



Elisa Flaminia
Inno

Come sei arrivata a realizzare *Pagani*?

Il film precedente, *Costa d'angolo*, mi ha portato nel mondo dei raccoglitori di limoni della costiera amalfitana e a riflettere sul tema della ricostruzione del nuovo sul vecchio. Alcune scene sono state girate a Maiori alla festa della Madonna dell'Avvocata, dove ho scoperto la musica popolare legata ai culti mariani e alla cultura della terra. Vi ho trovato un'Italia autentica che andava raccontata. Così è nato *Pagani*.

In che termini definiresti la religiosità che stai documentando?

È una religiosità che affonda le proprie radici nelle culture che hanno animato il Mediterraneo. Culti simili si praticavano in onore di Cibele, dea anatolica che ha dato origine all'universo senza bisogno di intervento maschile, vergine e madre degli dei. La Grande Madre che divenne nel corso dei tempi Astarte, Demetra e tante altre e che oggi chiamiamo Madonna.

Il tuo cinema è attento ai cambiamenti socio-culturali. Le realtà su cui ti concentri le filmi per proteggerle? Temi possano venire dimenticate?

Filmo queste realtà perché sono "affatata" da questo sud magico, legato alle forze della natura e alla supremazia del bello che caratterizza l'Italia. Lo faccio con l'intento di diffondere la potenza di una cultura invisibile, tramandata da millenni come un sapere antico che per sopravvivere si adatta al costume contemporaneo. La cultura popolare tramanda da millenni i segreti del mondo con un codice simbolico, un mondo dove l'individuo appartiene al collettivo e la fede diventa una forza trascendente che realizza il miracolo.



Sopra il fiume

Italia, 2016
HD, colore, 74'
V.O. Italiano

REGIA

Vanina Lappa

CON

Angelo Pellegrino,
Angelo Soria

FOTOGRAFIA

Vanina Lappa

SUONO

Silvia Laureti

COLONNA SONORA

Luca Leprotti

MONTAGGIO

Vanina Lappa

PRODUZIONE

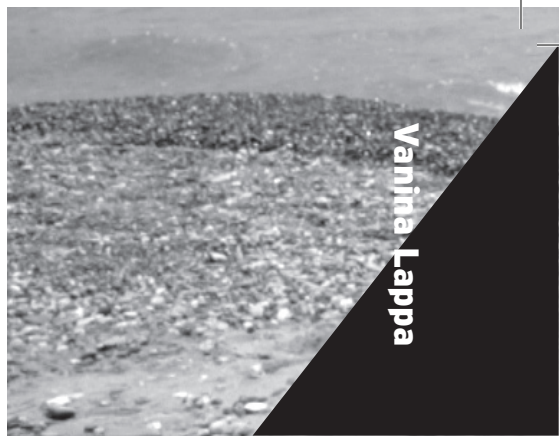
Vanina Lappa, Solange
Laissy, Livio Lappa

CONTATTI

vanina.lappa@gmail.com

«Noi siamo troppo all'antica, quello è il problema. Noi guardiamo la luna, guardiamo troppe cose...». Così viene detto ad Angelo, un giovane cameriere che vive a Caselle in Pittari, piccolo Comune che sorge su una conca del fiume Bussento, nel Cilento meridionale, e ai piedi di una montagna sacra, dove si trova la grotta di San Michele, al cui interno, dice la leggenda, è custodito un lontano segreto. Il paese sembra vivere in un tempo sospeso, ancorato a rituali più o meno antichi, come l'uccisione del maiale, la mietitura del grano, oppure la campagna elettorale, vissuta dai cittadini come se si trattasse di un palio rionale. Il ragazzo segue con partecipato distacco; si confronta con un uomo più grande di lui, Antonio, barista a Caselle e che, da dietro il suo bancone, gode di un punto d'osservazione privilegiato sulle dinamiche del paese. Sognano e allo stesso tempo temono la fuga, entrambi spaventati al pensiero che, andando via, possano perdere tutto quello che sono.

Vanina Lappa (Milano, 1989) è laureata in Arti Visive e Pittura presso la NABA. Nel 2013 partecipa con un suo corto al documentario collettivo *Corpi in bilico*, uno spaccato sul lavoro giovanile in Italia attraverso i racconti di chi ha scelto di non arrendersi, proiettato poi a Visioni Italiane. *Aller retour*, cortometraggio che descrive un viaggio all'interno di un carro funebre, viene proiettato nel 2014 al Cinema Lumière di Bologna all'interno del programma MINDSCAPE pensato per Art City Bologna, e al Taratsa film Festival di Salonicco.



Vanina Lappa

Da dove viene la scelta del titolo?

Caselle si trova realmente “sopra” un fiume che entra nella terra in profondità, e fuoriesce da una grotta subito dopo. Ma al di là del fenomeno geologico, il fiume è un elemento “magico” nel film e diventa metafora di un mondo che scompare.

Conosci da vicino la realtà che hai raccontato?

Ho vissuto per un anno a Caselle, facendo avanti indietro da Milano. Prima di fare le riprese non conoscevo bene il paesino e gli abitanti, spesso riprendevo le cose guardandole per la prima volta. Certo, il lavoro di integrazione con la comunità è stato fondamentale.

Sembri essere molto vicina ai soggetti ripresi, dando però l'impressione che questi non avvertano la presenza della macchina da presa. Da che distanza hai filmato?

Le scene collettive sono spesso riprese in maniera fissa, la camera è più lontana dai soggetti, i protagonisti invece sono stati ripresi con la camera a mano. Li seguivo da molto vicino, a volte mi sono ritrovata con l'obiettivo a pochi centimetri dalla loro faccia, mi muovevo insieme a loro sempre al loro fianco, per creare una sorta di empatia e legame emotivo che passasse anche attraverso l'immagine.



Alice

Italia, 2016
DCP, colore, 14'
V.O. Italiano

REGIA

Chiara Leonardi

SCENEGGIATURA

Chiara Leonardi

CON

Francesca Leonardi,
Sofia Leonardi, Chiara Leonardi,
Massimo Leonardi, Elena Bonati

SUONO

Marco Zanata

MONTAGGIO

Chiara Leonardi

PRODUTTORE

Chiara Leonardi

CONTATTI

chiara.leo@fastwebnet.it

Il tempo del dolore è un tempo lento, ristagna e affonda. È impedimento, anche a fare le cose che fino a un attimo prima sembravano facili. Chiara ha sette anni quando comincia a filmare la sua famiglia con la Panasonic dei genitori. A dodici decide di smettere: sua sorella Francesca si ammala e l'immagine di "famiglia perfetta" costruita attraverso le sue riprese va in frantumi.

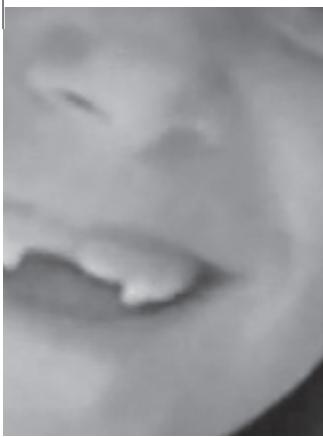
A distanza di anni la regista cerca di "rimettere insieme i pezzi".

La cognizione e l'elaborazione del dolore passano attraverso il rewind e il fast-forward delle immagini con cui la regista prova ad afferrare qualcosa che sembra sfuggire per sempre: un'età ferita.

Biografia

Chiara Leonardi (Milano, 1993) si è laureata in Media Design e Arti Multimediali presso la Nuova Accademia di Belle Arti di Milano.

Durante il corso di studi manifesta un forte approccio sperimentale, si interessa alle pratiche riguardanti il *found footage* e al cinema d'archivio, focus dal quale non si distanzia, nonostante diversi lavori in ambito artistico e musicale (Warner Music Italy). *Alice*, il suo primo cortometraggio è stato presentato alla 31a edizione della Settimana Internazionale della Critica di Venezia, Sezione SIC@SIC.



Chiara
Leonardi

Come nasce il tuo progetto?

Alice inizialmente dove essere la mia tesi di laurea. Durante gli studi, infatti, avevo scoperto in me una fascinazione per il *found footage*, e soprattutto verso le pratiche di recupero artistico d'immagini filmiche private. Ciò aveva fatto sì che “riemergessero” i ricordi di quando ero bambina, e trascorrevole le mie giornate a filmare la quotidianità casalinga che coinvolgeva me, i miei genitori e le mie due sorelle. Queste memorie, poi, hanno lasciato spazio anche a qualcos'altro, ossia alla necessità di affrontare un evento drammatico avvenuto all'interno del mio nucleo familiare. Ho ripreso in mano parte del mio archivio (composto da diciannove miniDV filmate da me tra i 7 e i 12 anni), con la volontà di “riscoprirlo” e di darne una nuova lettura. Volevo recuperare una memoria passata confrontandomi con il senso di un grande dolore.

Ricordi che cosa ti ha portato, così piccola, a guardare la tua famiglia attraverso l'occhio della videocamera?

Spesso me lo chiedo anch'io. Penso di aver sempre avuto una particolare ossessione per i ricordi; sin da piccola scrivevo diari, raccoglievo fotografie e registravo audio-cassette. Ma con la Panasonic NV-GS1 dei miei genitori è stato amore a prima vista. La videocamera è entrata nella nostra famiglia con una funzione testimoniale: mi piaceva immortalare momenti della nostra quotidianità, e mi sembrava che il dispositivo li rendesse più interessanti. Allo stesso tempo, mi sentivo investita del potere di narrare. Era in assoluto il mio gioco preferito, un mezzo per rappresentare la realtà, per plasmarla e renderla “mia”.

Possiamo dire che il dispositivo cinematografico, nelle sue specificità (fai riferimento al *rewind* e al *fast-forward*) sia stato per te un necessario strumento di elaborazione del dolore?

Senza dubbio. Con il montaggio - in cui sono stata affiancata egregiamente da Marco Zanata - ho voluto rendere fisica una ricerca, ossessiva e dolorosa, all'interno dei miei ricordi. È stata una sorta di caccia al germe del male; andavo avanti e indietro, alla ricerca di sguardi, di gesti, di sintomi. Il concetto di ripetizione dell'archivio ha assunto un'importanza significativa nell'elaborazione del trauma. La visione spasmodica delle immagini ha fatto sì che il mio sguardo subisse una sorta di perdita dell'innocenza, creando una frattura all'interno del cortometraggio: da una parte ci sono le immagini “perfette” e felici di una bambina che - spensierata - decide di catturare l'armonia quotidiana della sua famiglia; dall'altra, invece, c'è il dolore di chi sa di essere segnato da una ferita che difficilmente si rimarginerà. Una ferita fatta di incertezze, sensi di colpa e di continui interrogativi: «Che cosa ci è successo?, Che cosa mi è sfuggito?».



Acqua dolce

Italia, 2016,
HD, colore, 52'
V.O. Italiano

REGIA

Enrico Mazzi

FOTOGRAFIA

Enrico Mazzi, Andrea
Bartoli

MONTAGGIO

Enrico Mazzi

SUONO

Enrico Mazzi

PRODUZIONE

Enrico Mazzi

CONTATTI

mazzi.enrico@gmail.com

L'intervallo tra due inondazioni. In questo spazio in cui ciascuno può ritrovarsi e sentirsi raccontato, c'è un uomo che decide di ricostruire una palafitta in riva a un fiume. Facendolo rinnova una ritualità di gesti che un tempo condivideva con chi, insieme a lui, andava lì a rifugiarsi. È capace di raccontare la mitologia di quel posto, rimasto selvaggio, perché, a causa delle imprevedibilità delle acque, non è mai stato interesse di mire speculative. Rimane ad aspettare la caduta di qualche albero, o semplicemente la prossima piena e magari trovare una canoa su cui farsi trasportare dalla corrente, cercando di evitare i gorghi che si formano senza preavviso. Tenendo sempre a mente che l'acqua dolce è dove tutto affonda più velocemente. Enrico Mazzi invita all'esplorazione di un luogo rimasto a margine del contemporaneo, dalla topologia incerta, dove il fiume può inondare liberamente la terra, trasformandola nel fango più morbido in cui vi sia mai capitato di sprofondare.

Biografia

Enrico Mazzi (Modena, 1977), lavora con immagini in movimento dal 2002. La sua attività recente si divide tra commissioni pubbliche e private, principalmente nel campo del videodesign e della produzione di corto e mediometraggi di sperimentazione. Ha vinto nel 2007 il premio San Fedele Giovani Registi con *Tu Mordi l'Aria. Filioque*, del 2008, dà conto del suo viaggio in Serbia alla scoperta della nuova generazione di giovani credenti ortodossi cresciuti durante le guerre balcaniche. Nel 2011 partecipa al Berlinale Talent Campus e nel 2012 al laboratorio di sviluppo cinematografico "Nutrimenti terrestri, nutrimenti celesti" organizzato da Filmmaker a Milano, durante il quale produce l'installazione a singolo canale *Monte A*. Nel 2015 *Una Società di Servizi*, frutto della collaborazione con Luca Ferri, è selezionato dal Torino Film Festival.



Qual è l'idea alla base di questo progetto?

Alla base del progetto c'è un desiderio, che è quello di esplorare un luogo poco distante da casa mia e che amo per le sue particolari caratteristiche topologiche. Ha confini ben delineati, dalle nostre parti si chiamano argini golenali e hanno lo scopo di contenere la forza dell'acqua in uno spazio ristretto, per evitare danni alle aree circostanti. È un luogo la cui geografia cambia a un ritmo al quale non siamo abituati. Un ritmo che alterna continuità e discontinuità in archi temporali piuttosto ristretti, perché, banalmente, l'impeto dell'acqua che ciclicamente inonda lo spazio è sufficiente per trasformarne la geografia (la terra è un misto di sabbia e fango finissimo). La naturale conseguenza del mio desiderio e quindi l'idea alla base del progetto è quella di estendere i confini di questo spazio.

Parli di un film fatto con materiale "grezzo", trovato sul posto. Puoi spiegarci che cosa c'è dietro quest'immagine suggestiva?

La qualità "grezza" del materiale che ho utilizzato è una conseguenza naturale del ritmo con cui ho fisicamente avuto accesso allo spazio stesso. Bastava che trascorresse una settimana perché mi trovassi di fronte a un luogo profondamente mutato e, di conseguenza, anche la qualità del materiale che ho raccolto seguendo questo ritmo aveva la caratteristica di eludere il mio desiderio di trovare la cosa giusta per continuare la narrazione secondo schemi ideali. In altre parole, il meccanismo utilizzato per costruire l'architettura del film è equivalente a quello illustrato nella sequenza di foto iniziale che mostra il risveglio dei ragazzi sulla spiaggia, circondati da tronchi trasportati dalla corrente. Quelli migliori li raccoglievano per costruire il loro rifugio, gli altri li bruciavano per scaldarsi. Era un rito che hanno ripetuto per anni, come se non potessero fare altro.

Dici di aver usato due testi/guide: *L'Ardore* di Roberto Calasso e le liriche di *Death of an Electric Citizen* della Edgar Broughton Band. In che modo ti hanno influenzato?

Trovare una guida quando si esplora uno spazio che muta a un ritmo che elude la nostra volontà è tanto improbabile quanto necessario. Per questo sono infinitamente grato a Calasso per aver espresso con tanta lucidità un concetto che ho sempre percepito come fondamentale, e cioè che i confini entro i quali il pensiero umano può estendersi coincidono con due categorie ben definite e in rapporto gerarchico tra loro: il continuo e il discontinuo, il connettivo e il sostitutivo, l'analogico e il digitale. L'incontro con le liriche di *Death of an Electric Citizen* ha seguito le stesse dinamiche. Il testo è un resoconto informale degli eventi descritti nel film, mentre la musica ne rappresenta la colonna sonora ideale. Inoltre la Edgar Broughton Band è uno dei pochi gruppi che a quel tempo e nel loro genere ha mantenuto un senso dell'umorismo non comune: li trovo molto simpatici.



Circle

Italia, 2016
 HD, 8mm, S8, Hi8, VHS, miniDv,
 colore, 68'
 V.O. Italiano

REGIA

Valentina Monti

SCENEGGIATURA

Valentina Monti

FOTOGRAFIA

Alessio Valori

SUONO

Simonluca Laitenpergher

MONTAGGIO

Ilaria Fraioli

PRODUTTORE

Alessandro Carroli, Claudio
 Giapponesi

PRODUZIONE

Kiné Società Cooperativa

CONTATTI

claudio@kine.it

Nell'immaginario collettivo il nome Togni è sinonimo di circo. Le vicende di questa saga familiare hanno attraversato un secolo di storia d'Italia. Tutto ha avuto inizio con una carovana e un tendone.

E sotto il tendone uomini e animali, a condividere i loro incerti destini: cittadini del mondo per sempre ingabbiati dentro lo spazio dell'arena. In principio furono Darix e Fiorenza, capostipiti di una valorosa stirpe. Dall'epica del dopoguerra, col circo che approda in Egitto come una novella Arca di Noè, ai successi del boom, che culminano nel drammatico rogo di Milano, dall'elegia per il tramonto del patriarca ai dubbi sulla successione al trono, dalla tragedia per la morte della figlia Danila alla rinascita sotto i riflettori di Montecarlo: attraverso il materiale unico dell'archivio di famiglia, *Circle* suscita visioni capaci di risvegliare antiche memorie.

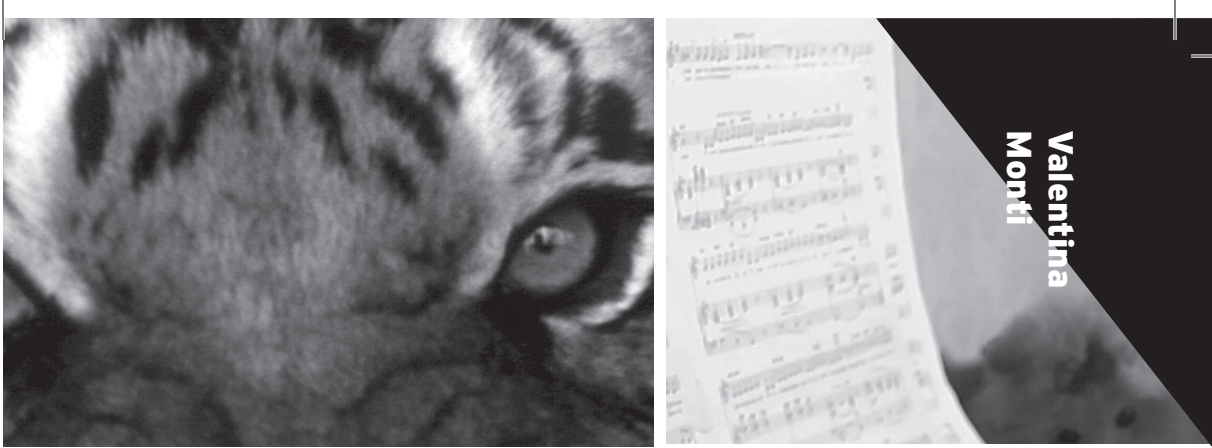
Un racconto dall'incedere fiabesco: infatti il narratore ideale di questa favola vera è un animale, membro del clan e allo stesso tempo osservatore privilegiato del circo umano.

Biografia

Valentina Monti (Bologna, 1973) si laurea in Storia dell'Arte Contemporanea all'Università di Bologna. Nel 2000 frequenta un corso finanziato dalla Comunità Europea: Produzioni Audiovisive (regia/riprese/montaggio). Collabora successivamente come aiuto regista con Studio Azzurro (Milano) e Numidia (Milano).

Tra il 2000 e il 2001 si occupa di coordinazione e ideazione di laboratori audiovisivi nelle scuole medie e superiori di Bologna e Milano.

Attualmente lavora come autrice/regista e operatrice free-lance per alcune case di produzione di Bologna e Milano. Tra i suoi lavori: *Uganda calling* (2007); *Girls on the air* (2009); *Daspu, Putas pret-à-porter* (2010); *Uno di noi - Viaggio in un'Italia populista* (2011); *Spremuti come limoni - L'Italia in crisi* (2013).



Come sei arrivata alla storia della famiglia Togni?


Home Movies (l'Archivio Nazionale del Film di Famiglia di Bologna), che aveva ritrovato le prime bobine Super8 e 8mm girate negli anni Quaranta dalla famiglia, le ha mostrate in una videoinstallazione. Mi sono subito innamorata di quelle pellicole magiche da cui riaffioravano i ricordi di un mondo lontano. Così ho incontrato la famiglia e ho conosciuto Fiorenza Togni: siamo diventate amiche, ho trascorso con lei interi pomeriggi nel suo caravan a cercare tra album di fotografie, lettere, pellicole Super8 e Vhs. È stato un lunghissimo lavoro di ricerca e di ascolto che mi ha permesso di arrivare a una struttura narrativa muovendomi tra i frammenti di una vita.

Perché hai scelto di affidare la narrazione a un animale?

Nei circhi tradizionali, come quello di Darix Togni, uomini e animali vivono in simbiosi, condividono spazio, cibo, lavoro e fatiche. L'ho potuto constatare con i miei occhi durante i sopralluoghi in Turchia dove ho vissuto insieme ai circensi. Nella secolare convivenza sotto lo stesso tendone, talvolta può accadere che l'animale si umanizzi, mentre nell'uomo si risvegli una bestialità sopita. Ecco perché il narratore ideale di questa favola vera è un animale, una tigre, una delle tante domate da Darix, simbolo di coraggio e potere, ma anche di passione e istinto, membro del clan ma allo stesso tempo osservatore privilegiato del circo umano.

Da osservatrice privilegiata, proprio per il fatto che hai potuto accedere ai video-archivi di famiglia, pensi che il circo sia in sintonia con la nostra epoca o che viva secondo logiche e tempi propri?

Il circo ha proprie logiche e leggi, è sospeso in una bolla, vive in un tempo solo suo. I suoi cancelli rappresentano confini: fuori il mondo corre veloce, dentro è tutto immobile, le giornate scorrono sempre uguali, nonostante il nomadismo porti i suoi componenti ad attraversare Paesi e continenti sempre diversi. Ed è forse il perpetuo girovagare - la costante ricerca della terra promessa - a rendere il circo uno spettacolo mitico e a garantirne la sopravvivenza.



Indagine su sei brani di vita rumorosa dispersi in un'estate afosa - Raccolti e scomposti in cinque atti

Italia, 2016
HDV 16/9 color - Pal
colore, 62'
V.O. Italiano

REGIA

Ilaria Pezone

CON

Rada Kozelj, Dario Agazzi,
Marcello Corti, Alberto Minonzi,
Patrizia Salvini, Paolo Oreni,
Linda Papi, Alfredo Ferrario

FOTOGRAFIA

Ilaria Pezone

SUONO

Ilaria Pezone

MONTAGGIO

Ilaria Pezone

PRODUZIONE

Ilaria Pezone

CONTATTI

indirizzopocoriginale@gmail.com

L'ambito dell'indagine del titolo è volutamente ristretto alle province di Lecco, Bergamo e Monza-Brianza. I soggetti presi in esame rappresentano ognuno un diverso modo di vivere e intendere la musica: un clarinettista malinconico, un insegnante scisso tra la disillusione e ideale, un'affiatata coppia di professionisti (pianista-organista) che sublima l'esistenza in un limpido amore disincarnato per l'arte, un direttore d'orchestra che si nasconde dietro un impietoso pragmatismo, un'eccentrica pianista-archeologa alla ricerca della perfezione, un compositore impossibilitato a scendere a compromessi.

La regista, che dichiara la prossimità, anche affettiva, ai suoi protagonisti per mezzo di un uso insistito del primo e del primissimo piano, realizza sei ritratti in fieri, li scompone e, attraverso il montaggio, li affianca in insolite combinazioni, dimostrando che, al di là delle dichiarate introversioni, una possibilità di incontro, e forse di scambio, è possibile.

Biografia

Ilaria Pezone (Lecco, 1986), è docente di Tecniche di ripresa presso l'Accademia di Brera, dove si è laureata frequentando la specialistica in Cinema e Video. È tra i selezionati al Centro Sperimentale di Cinematografia a Roma (regia) e a Milano (regia d'impresa e pubblicità) nel 2008. Il suo lavoro video e pittorico riceve premi e menzioni.

Nel 2008 realizza *Leggerezze e gravità*; l'anno successivo *Polittico Preludio Adagio Altalenante. Masse Nella Geometria Rivelata Dello Spazio Tempo* del 2012, vincitore del Premio per il miglior cortometraggio al Festival Internazionale Terra di Cinema di Tremblay-en-France, è stato presentato a Filmmaker Festival, così come i successivi *1510 - Sogno su carta impressa con video* (2013) e *Concerto Metafisico* (2015).



Si può dire che il tuo film, come già il titolo lascia immaginare, sia un'operazione di tipo "strutturalista"?

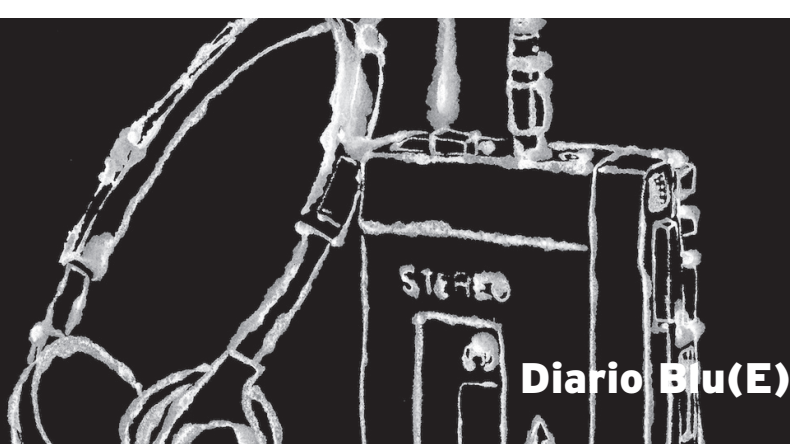
Secondo me si può definire "strutturalismo sensibile", come lo ha descritto Piero Deggiovanni, docente dell'Accademia di Belle Arti di Bologna, curatore della rassegna Meta-cinema, proprio perché se, da un lato "smonta e rimonta" sistematicamente, dall'altro mira a una sensorialità che parte dal visivo e si declina come prossimità al soggetto, modificando anche l'idea di struttura che potrei aver avuto a livello ideale. In effetti il mio lavoro parte proprio dal cinema di prossimità.

L'idea di questo impianto formale, così organizzato, l'hai avuta fin dall'inizio o si è svelata in corso d'opera?

L'impianto c'era mentre filmavo e, man mano che incontravo i vari personaggi, cercavo di formulare domande che mi portassero a un punto di incontro con le parole e gli atteggiamenti degli altri intervistati. Nella pratica è stata sicuramente una fase determinante e non del tutto prevedibile, soprattutto perché le riprese sono state realizzate due anni prima del montaggio, con uno spirito totalmente diverso e l'idea di concentrarmi su una sola figura attraverso più voci. È diventata una ricerca diversa, rimaneggiata oggi; sicuramente posso però dire che alla fine ci intravedo anche un autoritratto.

Riesci a trasmettere momenti molto intimi: i musicisti erano sempre consapevoli del fatto che stavi riprendendo o ci sono anche attimi rubati?

Non sempre i musicisti sapevano di essere ripresi e questo ha comportato diversi problemi. Uno di tipo tecnico: non è stato possibile lavorare con un fonico. L'attenzione del personaggio non si doveva soffermare sull'idea che voleva dare di sé, com'è naturale che avvenga quando si sa di essere ripresi. Il coinvolgimento dei tecnici avrebbe determinato un maggior distacco, io volevo invece che si creasse una situazione di intimità. L'altro problema è arrivato a film concluso, quando tutti i protagonisti si sono rivisti. Qualcuno ha fatto fatica ad accettare che venissero esibiti dei lati forse inconsapevoli di sé, per cui ho dovuto tagliare o modificare alcune parti - naturalmente bilanciando tra le mie esigenze e le loro richieste. Non è facile guardarsi e lasciarsi guardare.



Diario Blu(E)

Italia, 2016
HD, b/n, 27'
V.O. Italiano

REGIA

Titta Cosetta Raccagni

SOGGETTO

Titta Cosetta Raccagni,
Barbara Stimoli

VOCE

Alice Raffaelli

ILLUSTRAZIONI

Beldan Sezen

ANIMAZIONE

Niccolò Manzolini, studio
SEIPERDUE

SUONO

Francesca De Isabella

MONTAGGIO

Titta Cosetta Raccagni

PRODUZIONE

Associazione Culturale Dello
Scompiglio

CONTATTI

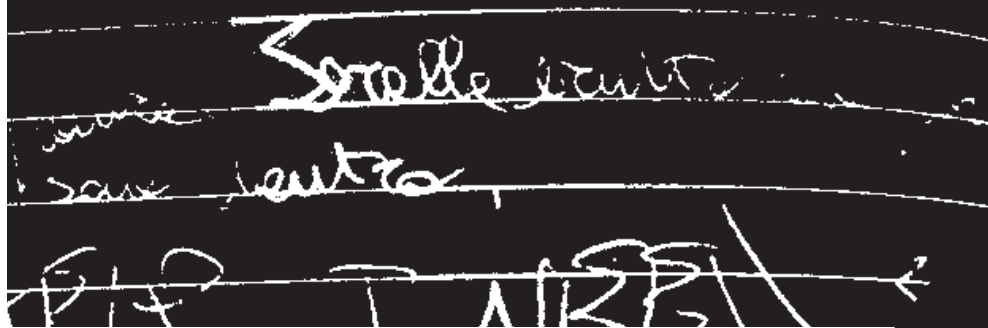
info.ac@delloscompiglio.org

Sono gli Anni '90: la Guerra del Golfo, l'imporsi sulla scena politica italiana della Lega Nord, la scomparsa del Pci, le (dis)avventure dell'Inter. Intanto per radio passa *Smells Like Teen Spirit* dei Nirvana. Ma se si è adolescenti tutto è tangenziale rispetto al reale cuore delle cose, cioè diventare se stessi. Una trasformazione che coincide con i primi innamoramenti difficili e disperati, per tutti, ma sicuramente di più per chi capisce di non essere conforme a ciò che l'abitudine indica come norma. Sessualità, gender, ragazza-ragazzo o ragazza-ragazza? Il cuore batte forte per l'amica di scuola, lei bellissima sbuffa nell'aria un po' di fumo col sorriso... Si può provare, ed è quello che fa la protagonista a uniformarsi, la sensazione d'inadeguatezza diventerà a quel punto schiacciante.

La regista, Titta Cosetta Raccagni, ripercorrendo la propria autobiografia restituisce gli umori di un'età disperata, ma anche una pratica forse perduta per sempre. Il diario sentimentale di un coming out e la faticosa scoperta di sé.

Biografia

Titta Cosetta Raccagni (Milano, 1975) si laurea nel 2001 in Storia del Cinema e nello stesso anno ottiene il diploma di Camera operator e Filmmaker alla Scuola di Cinema di Milano. Da sempre attiva nel circuito underground italiano, lavora nel video nelle sue diverse forme: reportage, documentari, shortmovies, vjing, con particolare attenzione alla sperimentazione e alla ricerca. Tra i suoi lavori, *Lezione di anatomia* (2006), vincitore del festival Sguardi Altrove, *Dalle mani* (2009). *Manga kissa*, girato a Tokyo, è stato selezionato per far parte del film *Life in a Day* (2011), prodotto da Ridley Scott. Nel 2014 con *I Sogni Muoiono all'Alba* partecipa al progetto "Le Ragazze del Porno".



Perché hai scelto l'animazione per tradurre in immagini estratti del tuo diario?

Ci sono arrivata nel percorso creativo del lavoro. *Diario Blu(E)* nasce infatti come un'installazione, da fruire singolarmente: una stanza buia, una chaise longue, un cd player con le tracce sonore, una per ogni anno e delle cuffie, alle pareti delle proiezioni di immagini che richiamassero il sogno e il mio inconscio, in bianco e nero, un po' come era il mio sentire di allora... L'installazione era proprio pensata come un viaggio in questa dimensione, dove il focus centrale era l'ascolto sonoro del diario e le immagini dovevano avere una funzione evocativa; intervenivano in loop e in maniera non invasiva, lasciando al fruitore lo spazio per immaginare. Poi l'illustratrice Beldan con cui lavoravo ha deciso di partire dalle foto di me adolescente. L'animazione è stata una scelta conseguente e ha permesso ai ragazzi dello studio bolognese che l'hanno realizzata di creare secondo la loro sensibilità. Inoltre mi piaceva attenermi a un linguaggio che solitamente è vicino agli adolescenti, al loro gusto, o almeno al mio (allora mi divertivo a inventare fumetti) e ad avventurarmi in qualcosa che non avevo mai fatto. Ho rimontato il film, dandogli un nuovo senso lavorando sulle immagini che avevo a disposizione. Mi piace che *Diario Blu(E)* possa funzionare in questa doppia possibilità, installativa e da sala.

Che effetto ti ha fatto rileggerci?

Da quando ho scritto quel diario sono passati quasi 25 anni. Ritrovarlo mi ha portato a due naturali conseguenze: da una parte un coinvolgimento tenero, quasi protettivo per quella creatura tanto sofferente, che quasi mi veniva voglia di dirle: «Dai forza, vedrai che ce la farai, che avrai quello che vuoi, che sarai la persona che senti già di essere...». Dall'altra è stato come ricadere in quelle precise sensazioni, soprattutto attraverso la musica che ascoltavo, è stata un'immersione totale nel mio io. Con un aspetto sicuramente anche liberatorio. Ricordarmi da dove vengo, sapere chi sono. Sapere che quelle che allora sentivo come debolezze, e tutto ciò che sentivo inadeguato, ora è un punto di forza. Insomma un modo di fare autoanalisi in maniera diretta. Un guardarsi allo specchio e sorridersi.

Le pagine del tuo diario che presumo tenessi nascoste sembrano all'opposto dell'esasperata esposizione del sé che si fa oggi attraverso i social...

A differenza dei social, questo lavoro, che ha comunque come punto centrale la narrazione di sé, come dici, non ha per me nulla di narcisistico o esibizionista. Anzi, lo trovo - così spero almeno - un atto generoso.



Il matrimonio

Italia, 2016
DVCAM, colore, 85'
V.O. Italiano

REGIA

Paola Salerno

SCENEGGIATURA

Paola Salerno

FOTOGRAFIA

Paola Salerno

SUONO

Paola Salerno

MONTAGGIO

Paola Salerno, Giorgia Villa

PRODUTTORE

Paola Salerno, Gregorio
 Paonessa, Gianfilippo Pedote

PRODUZIONE

Vivo Film

CONTATTI

info@vivofilm.it

È il 2006. Paola, per le nozze di Checco, suo fratello minore, torna al paese della sua infanzia, nel cuore della Calabria. Ha deciso di filmare tutto, a cominciare dal proprio viaggio. Arrivata, comincia a ritrarre una realtà familiare atipica, allargata, matriarcale: ci sono le altre sorelle, Caterina, Giovanna e Francesca, la madre Angela, la futura sposa, Maria Rosa, ma anche le ex di Checco. La regista riprende, con partecipazione, tutto quello che succede: la discussione sul colore delle tovaglie, la posizione dei tavoli, le chiacchiere, i litigi, le canzoni e le più diverse considerazioni sul matrimonio.

A essere lasciato fuori campo è soltanto il momento delle nozze. Nel 2016 Checco, improvvisamente, muore. Paola a distanza di dieci anni, con l'aiuto di sua figlia Bianca, ritorna a lavorare su quelle immagini. È il cinema che viene in soccorso alla vita, provando ad aiutarla a elaborare anche il dolore più inconsolabile.

Biografia

Paola Salerno (Catanzaro, 1960) vive a Saint Denis e insegna all'École des beaux arts di Bordeaux. Dopo aver studiato architettura in Italia e fotografia all'École nationale des arts décoratifs di Parigi, ha frequentato la Cooper Union School of Arts di New York, dove ha compiuto esperienze sia nel cinema sperimentale sia nella fotografia. I suoi lavori nella banlieue parigina, in Calabria e in Brasile si interrogano sulle nozioni di territorio, comunità, identità.

Le sue foto e i suoi video (*Post scriptum* 1987, *Giro giro tondo* 1988, *Lettere di Oreste a...* 2004, *O lugar fala por ele* 2006) hanno partecipato a esposizioni individuali e collettive.



Perché sei ritornata sulle immagini dei preparativi di nozze di tuo fratello?

Ho girato il film nei giorni che hanno preceduto l'evento. C'era un'effervescenza evidente. Per quanto avessi intenzioni precise, restavo aperta a tutte le sorprese, all'improvviso. Quando sono rientrata a Parigi, dove vivo da 25 anni, ho montato le scene che trovavo significative, molte delle quali sono rimaste nella versione definitiva. Essendo un film d'immersione e io totalmente coinvolta, ho avuto bisogno di molto tempo per trovare la "giusta distanza", per cui, dopo il primo entusiasmo, mi sono "bloccata", e di questo lavoro sono rimasti a lungo solo "pezzi" slegati. Ci ho provato e riprovato, senza essere del tutto convinta di quello che stavo facendo, poi evidentemente è arrivato il momento giusto. Ho riaperto questo progetto dicendo a me stessa che sarebbe stata l'ultima volta; erano passati quasi 10 anni, un tempo sufficiente per farmi vedere cose che prima non avevo visto, prima fra tutte che sullo schermo c'erano dei personaggi, non parenti e amici.

Mostri pressoché tutto di quelle giornate, ma ti interrompi sulle nozze. Come mai hai deciso di non far vedere il momento del "sì"?

Nella prima versione la cerimonia c'era e ho riflettuto a lungo per capire che l'avevo montata soprattutto per gli sposi. Era un dono, una scena che interessava loro, che certamente li rendeva felici, ma che al film non serviva; anzi, non ci stava proprio! Il mio film gira intorno a una domanda: che senso ha il matrimonio? Per chi ha senso? E per cosa? E poi c'è il mio fantasma, la fuga finale come nel film *Il laureato*. La decisione è stata sofferta, ma al contempo, mi è parso chiaro che non mostrare il matrimonio mi permetteva di lasciare un'apertura, una possibilità di fuga.

Quel girato che avevi realizzato dieci anni fa, fu già sottoposto a tentativi di montaggio. Che cosa ti ha permesso questa volta di portare a termine il progetto?

Prima di tutto la distanza acquisita col tempo. Si tratta di "un viaggio" che ho temuto di non riuscire a finire. Vengo dal cinema sperimentale e mi sono "lanciata" da sola in quest'avventura, ho filmato la mia famiglia, parenti e amici, nella nostra casa di campagna, "teatro naturale" di numerosi eventi. Sapevo che, a un certo punto, avrei avuto bisogno di qualcuno di esterno, non coinvolto. Persone a me vicine, visto il mio primo montaggio, mi hanno spinto a rimetterci mano. Una mia amica mi ha indicato una giovane montatrice e insieme abbiamo ricucito "i pezzi". Avevo finalmente la trama del film e anche una certa convinzione per andare a cercare un produttore. Ho scelto e incontrato Vivo Film, ho rilavorato al montaggio con una seconda montatrice e... fine.



La natura delle cose

Italia, 2016
HD, Super8, colore, 68'
V.O. Italiano

REGIA

Laura Viezzoli

SCENEGGIATURA

Laura Viezzoli con Sergio
Borrelli, Enrica Gatto, Angelo
Santagostino

CON

Roberto Citran

FOTOGRAFIA

Laura Viezzoli

SUONO

Massimo Mariani, Tommaso
Barbaro

MONTAGGIO

Enrica Gatto

SUPERVISIONE ARCHIVIO HOME MOVIES

Claudio Giapponesi

PRODUZIONE

Ladoc (Lorenzo Cioffi)

CONTATTI

info@ladoc.it

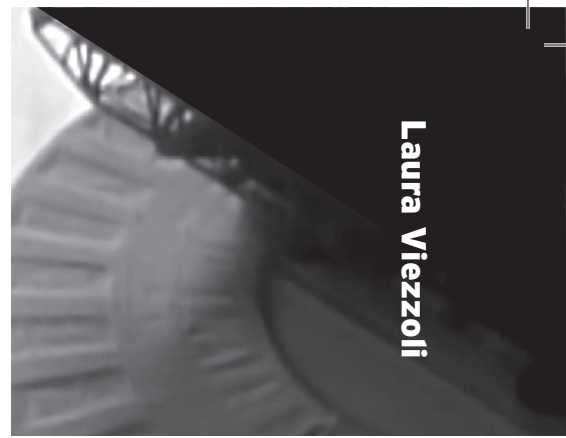
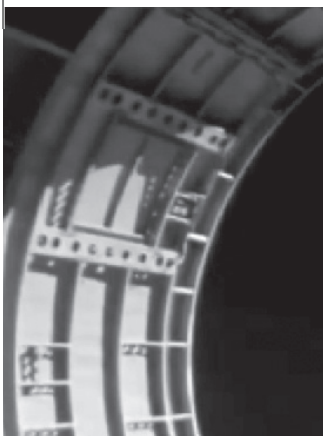
Questa è la storia di un'amicizia, tra una filmmaker di 35 anni e un filosofo di 70. Un'esplorazione dell'io e del tu e di quella terra di mezzo che sta tra il vivibile e l'invivibile. Angelo Santagostino è malato di Sla: completamente immobile eppure spinto a esprimersi da un'irrefrenabile urgenza interiore, compone parole e frasi con il solo movimento degli occhi. Grazie a un puntatore oculare dà voce a ciò che la sua voce si rifiuta di pronunciare. Angelo non è un malato, ma un astronauta in missione che esplora i limiti dell'umano, interrogandosi (e interrogando) sul senso del fine vita.

Laura Viezzoli intreccia tre linee visive: la dimensione quotidiana della malattia, quella dell'avventura estrema, che traduce in immagini il viaggio interiore di Angelo oltre i limiti dell'umano, e quella del fine vita, dove l'esistenza si scioglie e scompare in fondo alla cascata dei ricordi di fantasmi e di vivi che ritornano. Il passaggio obbligato che si è costretti a percorrere.

Biografia

Laura Viezzoli (Ancona, 1979) si laurea al Dams di Bologna, per specializzarsi in regia e produzione di documentari alla Scuola del Documentario di Milano. Collabora con il gruppo Sky, Fondazione Cinemovel, Festival Corto Dorico, Enece Film e il Centro Televisivo dell'Università Statale di Milano. Nel 2010 fonda, con il regista Roberto Nisi, l'Associazione culturale i Bicchieri di Pandora.

Insieme realizzano due edizioni del corso di alta formazione in cinema documentario "Conero Doc Campus", il percorso di formazione cinematografica "CineResidenze". Nel 2007 realizza *Si Volà*, e nel 2009 *74 Miles. La Natura delle Cose*, presentato a Locarno 69, è il suo primo lungometraggio documentario.



Nella sinossi del film presenti *La natura delle cose* come la «storia di un accanimento registico». Che cosa significa?

Penso che l'accanimento registico sia parte fondante del cinema documentario. Non ci sarebbero film documentari se non ci fossero registi che non possono non raccontare una storia. Ho voluto, nel soggetto stesso del film, richiamare ironicamente l'attenzione sul tema portante, ossia l'assenza di libertà di scelta in situazioni di fine vita. La speranza è che in qualche modo il mio "accanimento registico" su Angelo Santagostino, possa servire a frenare quegli "accanimenti terapeutici" che ancora violano la libertà individuale dei malati terminali.

Hai usato poche inquadrature, un approccio visivo essenziale. Perché?

Ogni volta che andavo a trovare Angelo dovevo decidere se parlare con lui o se filmarlo e io preferivo parlare. Ho filmato molto poco, solo un paio d'ore spalmate in un anno di incontri. Ho filmato solo quello che era strettamente necessario al racconto cinematografico. Lunghi piani sequenza, campi larghi in cui far entrare tutti quei gesti e operazioni che si compiono attorno al corpo di un malato di SLA. Ho scelto un punto macchina per ogni scena. Un po' perché ogni volta che accendevo la telecamera era come se lo guardassi anche io per la prima volta e non riuscivo a spostarmi, e un po' perché non c'è proprio niente da estetizzare di fronte alla SLA. Penso che l'unico modo di osservarla sia quello di esserci, nel modo più stabile e delicato possibile.

Perché hai pensato alla metafora dell'astronauta?

È stata la prima idea visiva e narrativa che ho avuto per questo film, e l'unica che non è cambiata mai, insieme al titolo. Nel mio primissimo periodo di ricerca, mentre stavo leggendo i diari di Piergiorgio Welby sulla perdita progressiva del suo corpo, ho avuto la fortuna di vedere il documentario *Voschozhdenie (Ascensione)* di Pavel Medvedev, un film di montaggio con materiale astronautico degli anni '60 e '70 molto affascinante. Le immagini si sono sposate immediatamente con i testi che stavo leggendo. È da lì che è nato il desiderio estetico e umano di dare leggerezza a un corpo ormai privo di movimento, di farlo volare leggero in assenza di gravità. Ho capito poi, studiando l'archivio NASA, che il viaggio nello spazio non era solo una via per la leggerezza, ma anche un viaggio nella solitudine, nella claustrofobia, nelle contraddizioni del progresso tecnologico, nella possibilità di guardare le cose dall'alto per comprenderle meglio, come solo un malato terminale può fare. Quando ho conosciuto Angelo la metafora astronauta infine è diventata realtà, perché lui era davvero un astronauta, un uomo capace di vivere al di là dei limiti, e di sfidarli ogni giorno e di interrogarli senza sosta.

FUORI CONCORSO
PRIMA MONDIALE

Le variazioni di Maria

Italia, 2016
FX, colore, 25'
V.O. Italiano

REGIA

Amalia Violi

FOTOGRAFIA

Amalia Violi

SUONO

Amalia Violi

MONTAGGIO

Amalia Violi

PRODUZIONE

Amalia Violi

CONTATTI

amalia.violi@gmail.com

«Io non mi ricordo...». Lo dice spesso Maria. È una donna anziana, in bilico tra le memorie nitidissime della sua giovinezza, trascorsa nella bassa Lombardia, e un presente che tutto confonde e sfuma in un tempo sospeso nel quale si annidano lunghi momenti di vuoto. Maria sta perdendo poco a poco i pezzi della sua storia, e allora le parole ripetono, in maniera identica (forse convinta che così facendo possono fissarsi per sempre), solo quei momenti che ancora rimangono impressi nella sua mente: la mamma, il papà, la casa di famiglia, la stalla... Maria è la madre di Amalia, la regista che la sta riprendendo e che decide di accompagnarla nei luoghi da lei raccontati. Ma, una volta ritrovati, il cortocircuito tra l'immagine che Maria custodiva di quei posti e quello che sono diventati, è inevitabile.

Biografia

Amalia Teresa Violi (Milano, 1967) dai primi Anni Novanta lavora nel campo della fotografia di reportage collaborando con riviste e quotidiani e nel videogiornalismo per emittenti televisive locali. Dal reportage passa poi al ritratto e alla fotografia aziendale di corporate. Attualmente vive a Milano dove alla libera professione affianca l'attività di insegnamento.



Amalia Violi

Che cosa ti ha spinto a realizzare questo film?

Ho iniziato a pensarci quando ho capito che la tendenza a ripetere sempre le stesse cose, atteggiamento peraltro tipico di mia madre, si stava decisamente accentuando.

Le ragioni ultime - che solo in parte mi si sono chiarite e si stanno tuttora chiarendo in un processo lento e quasi onirico - vanno cercate nella decisione di utilizzare lo strumento del video per creare un pretesto, un piano di confronto fra me e mia madre. La nostra è una relazione caratterizzata da un grande amore di fondo, ma di fatto non semplice e mai definitivamente risolta.

A ciò si è aggiunta la possibilità di sondare quel grande mistero che l'Altro rappresenta per noi e, nello specifico, quel grande enigma potente, sacro e conflittuale rappresentato dalla figura materna. Lo strumento del video, interposto tra noi, ha permesso che questa operazione di immersione si realizzasse all'interno di un contesto narrativo.

Quando hai accompagnato tua madre nei luoghi della sua giovinezza non avevi paura della reazione che avrebbe potuto avere di fronte a ciò che resta di quei posti?

La paura mi è venuta solo al termine della giornata, quando mi ha assalito il dubbio che l'attualizzazione dei luoghi della sua infanzia potesse avere scosso le immagini mitiche presenti nella sua memoria e che ciò avesse provocato un trauma emotivo. Quando ho realizzato tutto questo ho pianto e sono tornata da lei. L'ho trovata in uno stato di eccitazione positiva, tutt'altro che depressivo, e questo mi ha tranquillizzata.

Come mai nelle scene in interni hai deciso di utilizzare uno sfondo neutro per le riprese? Sembra addirittura che non ci sia nulla alle spalle di tua madre.

La mia è una formazione da fotografa con una certa sensibilità per la luce e gli sfondi. Ho pensato di usare intenzionalmente il fondo nero e la luce di taglio per creare uno scarto tra la sua immagine quasi iconica e il flusso dei suoi racconti.



Le porte del paradiso

Italia 2016
HD, colore, 66'
V.O. Wolof

REGIA

Guido Nicolás Zingari

FOTOGRAFIA

Guido Nicolás Zingari

SUONO

Guido Nicolás Zingari

MONTAGGIO

Diana Giromini

PRODUZIONE

Guido Nicolás Zingari

CONTATTI

gnzingari@gmail.com

Come migliaia di ragazzini della loro età, Hassan e Pape non vedranno le loro famiglie per i prossimi anni. «Lavora come se non dovessi morire mai e prega come se dovessi morire domani» ripete loro il maestro coranico. Memorizzare il Corano. Servire il proprio marabut. Questi sono i principi che ordinano l'intero universo della metropoli spirituale di Touba, in Senegal, detta anche la Mecca dell'Africa Occidentale. Il timore di Dio e lo sforzo quotidiano sono alla base di un vero e proprio servizio militare chiamato "jihad dell'anima".

Si tratta di una lotta morale e di una rigida disciplina imposte a ogni bambino della capitale dalla confraternita sufi della Muridiyya fin dalla prima infanzia. In questo lungo e faticoso cammino verso un affrancamento interiore, Hassan, Pape e i loro compagni sono alla ricerca di un segreto cui non tutti potranno accedere. Proteggere la sacralità di ogni gesto, scontare le ingiustizie della vita, immaginare una strada verso l'aldilà sembrano essere le chiavi di volta di uno stretto sentiero insidiato dalla violenza dei propri padri e fratelli.

Biografia

Guido Nicolás Zingari (San José, Costa Rica, 1984) studia Lettere, Filosofia, Storia dell'Arte e Antropologia culturale tra Lione, Roma e Torino. Svolge numerose missioni etnografiche tra il Senegal e il Togo lavorando rispettivamente sulle confraternite sufi e i culti vudù, anche nel quadro di un dottorato di ricerca all'Università di Torino tutt'ora in corso. Dal 2012 collabora con il collettivo del Piccolo Cinema - Antiloco (Torino), Società di Mutuo Soccorso Cinematografico. *Il Mare* (2014), vincitore del Premio Speciale della Giuria al Torino Film Festival, è il suo primo cortometraggio. Dal 2014 al 2015 lavora come aiuto regista nel film *I ricordi del fiume* di Gianluca e Massimiliano De Serio, prodotto da La Sarraz Pictures, presentato Fuori Concorso alla 72ª Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia. *Le porte del Paradiso* (2016) è il suo primo lungometraggio.



Guido Nicolás
Zingales

Come ti è venuta l'idea di questo film? Le attuali incomprensioni tra occidente e cultura musulmana hanno avuto un ruolo?

L'idea nasce da un lungo percorso personale iniziato nel 2011, quando sono arrivato per la prima volta in Senegal per accompagnare Binta, una ragazza senegalese che aveva vissuto da noi come "ragazza alla pari" per due anni. Binta aveva appena ottenuto il permesso di soggiorno e tornava per la prima volta, dopo sei anni, a casa. Nel corso di questo viaggio ho fatto amicizia con il fratello, Djibril, l'aiuto regista del film: con lui è nata l'idea di realizzare un libro sulla sua vita e la sua infanzia. Il libro è ancora in cantiere, ma sono nati in questo modo il film e una tesi di laurea e di dottorato. Non credo che esista una cultura musulmana ma piuttosto tante culture e tanti luoghi che hanno adottato l'islam come colonna portante della loro storia. Touba, la città dov'è ambientato il film, è un caso estremo in questo senso. Nasce, insieme della confraternita che la governa, negli anni della conquista coloniale francese, alla fine dell'Ottocento, nel cuore di un territorio che, proprio grazie alla creazione di questa città santa, non è stato assoggettata. Una versione moderata di islam sufi ha saputo infatti costruire un'alternativa vincente sia al colonialismo sia ai movimenti jihadisti.

Da antropologo cosa ricerchi nel cinema?

Cinema e antropologia lavorano sullo sguardo. L'antropologia, con il suo rigore e le sue tecniche, segue un percorso analitico. Il cinema è più libero. È capace di disinnescare il linguaggio di cui si nutre mentre insegue una nuova sintesi. Io faccio uso degli strumenti dell'antropologia per immergermi e imparare a comprendere il contesto in cui arrivo, forse come un bambino che va a scuola per imparare a scrivere. Facendo un film affronti un'esperienza in cui puoi osare di più, puoi mettere in crisi te stesso e gli altri, puoi cambiare le regole del gioco. L'antropologia non lo permette.

In *Le porte del paradiso* posizioni spesso la macchina di presa alle spalle delle figure che compongono il quadro. Perché questa scelta?

La macchina da presa segue i personaggi di spalle solo all'inizio dei primi due capitoli e alla fine del terzo. Nei primi due casi entriamo seguendo i personaggi che ci guidano nel loro quotidiano. Poi la macchina da presa cerca di ribaltare questa prospettiva, avvicinandosi sempre di più, sfiorando spesso lo sguardo in camera. I ritratti si nutrono di questo percorso che segue delle figure da dietro, lasciandosi guidare, per poi costruire un incontro, quasi un inchino. Nell'ultima scena però ritorniamo dietro al protagonista, Taga, che dà il nome al terzo capitolo, che ci conduce in un paesaggio a cui non siamo preparati, come se tutto dovesse ricominciare da capo. Non possiamo che seguirlo di nuovo, rinunciando a tutto quello che avevamo pensato di capire.

20
16



FUORI CONCORSO



**Benedetta Argentieri
Bruno Chiaravalloti
Claudio Jampaglia
Valeria Bruni Tedeschi
Yann Coridian**

**Bruno Bigoni
Alex Lora
Antonio Tibaldi
Yervant Gianikian
Angela Ricci Lucchi
Paola Piacenza**

**Mattia Colombo
Francesco Ferri
Alessandra Locatelli
Bertrand Bonello**



Italia, 2016
HD, colore, 52'
V.O. Italiano

REGIA

Alessandra Locatelli, Francesco
Ferri, Mattia Colombo

SCENEGGIATURA

Alessandra Locatelli, Francesco
Ferri, Mattia Colombo

FOTOGRAFIA

Alessandra Locatelli, Francesco
Ferri, Mattia Colombo

SUONO

Massimo Mariani

MONTAGGIO

Alessandra Locatelli, Francesco
Ferri, Mattia Colombo

PRODUTTORE

Luca Mosso, Riccardo Annoni

PRODUZIONE

Start
produzione@start.mi.it

Gabriele ha 13 anni e vorrebbe una moto. Pur di convincere il padre è disposto a passare l'estate in alpeggio facendo il pastore. Affiancherà Claudio, che di anni, a dispetto dei segni che gli rigano il volto, ne ha 28. In due dovranno fare il lavoro di dieci: baderanno a un pascolo di più di cento mucche, portandolo in quota, cercando l'erba buona. Ma allo stesso tempo si dovrà mungere, trasportare il latte, fare il formaggio, rassettare la malga, cucinare. Tutto questo sotto la pioggia, che quell'estate cade abbondante. *Il passo* è un vero e proprio racconto di formazione, in cui le difficoltà iniziali di Gabriele (l'imbarazzo, l'inesperienza) pian piano si sciolgono lasciando il posto a gesti sempre più consapevoli e sicuri. La montagna, con la sua gente, lo accetta e il ragazzo ricambia la fiducia dimostrandosi pronto a fare quello per cui si è proposto: il pastore in alpeggio.

Biografie

Mattia Colombo (Treviglio, 1982) è pittore e regista. Il suo primo documentario, *Il velo*, è in competizione a Visions du Réel, EIFF Edinburgh, AFI Silverdocs Discovery, Dialektus Film Festival. Nel 2014 realizza *Alberi che camminano* con Erri De Luca (Festival dei Popoli, Slamdance), mentre *Voglio dormire con te* (2015) è selezionato a Périphérie, Cinema du Réel, Biografilm Festival, Lussas, PerSo Film Festival e Filmmaker.

Francesco Ferri (Treviglio, 1982) si diploma in fotografia allo IED di Milano nel 2014 e frequenta un Master alla School of Visual Art di New York. I suoi lavori (*La notte*, *The Advy Family*, *Old water tower*, *18400 Prokuplje, Serbia*, *E non ci vedevamo...*, *Super papa*) sono stati invitati a Visions du Réel, Festival dei Popoli, Trento Film Festival, Milano Film Festival, Filmmaker, Tavolara. *Libellula gentile*, il suo primo lungo, è attualmente in produzione.

Alessandra Locatelli (Bergamo, 1981) studia a Brera e allo IED di Milano. Il suo cortometraggio *E invece era una volpe* è al 51° Festival dei Popoli. Nel 2012 vince il Bando Casadolcecasa Valle Camonica di Lab80 e realizza *Il rumore dell'erba* selezionato a ViaEmiliaDoc Festival, Cinemambiente, Sguardi Altrove, Corto Imola dove vince. Sta lavorando al documentario *Nello*, premiato in fase di progetto da Filmmaker - Nutrimenti e dal Solinas doc.



Mattia Colombo
Francesco Ferri
Alessandra
Locatelli

Un'adolescenza in montagna.

Cristina Piccino

Come siete arrivati a *Il passo*?

Alessandra Locatelli Sono cresciuta a Polaggia, una frazione di Berbenno di Valtellina, il paese che sta sotto al passo, e quando ogni estate vedevo i pastori dirigersi verso l'alpeggio, mi domandavo dove andassero. Anni dopo li ho seguiti e ho scoperto che quell'estate insieme a loro ci sarebbe stato un ragazzino, Gabriele. Era una bella storia per un film. Sono tornata a Milano e ho chiesto a Mattia e a Francesco se volevano girarlo con me. Ci piaceva l'idea di raccontare l'alpeggio attraverso lo sguardo di un adolescente che saliva al passo per la prima volta proprio come noi. In paese avevo già girato un corto, *E invece era una volpe*, mi conoscevano, anche per questo i pastori si sono mostrati subito molto disponibili e felici della nostra proposta.

Francesco Ferri Io, Alessandra e Mattia stavamo lavorando a un altro progetto: un workshop di Officine Fare Cinema mirato alla realizzazione di un documentario per una Ong italiana. Mattia già lo conoscevo dal liceo, Alessandra l'ho conosciuta in quell'occasione. Quando lei ci ha chiesto di realizzare insieme questo film ho accettato pur non avendo chiaro cosa avremmo fatto... Forse perché sono sempre stato attirato da un certo ambiente rurale e in più mi sembrava un'avventura sia fisica che intellettuale.

Mattia Colombo L'idea iniziale era di realizzare tre capitoli, uno ciascuno, nel macrotema dell'alpeggio e dell'estate in montagna. La prima volta che abbiamo incontrato Gabriele - eravamo io e Alessandra - era seduto a leggere in un angolo. Sulla strada del ritorno ci siamo guardati e ci siamo detti che quella doveva essere la nostra storia; indagare cioè la scelta di un ragazzino timido, quasi costretto ad andare all'alpeggio.

In che modo avete organizzato la preparazione?

FF Non c'è stata molta preparazione, in definitiva è stato un lavoro che è partito di corsa...

AL L'agenda era dettata dall'itinerario dei pastori. Non avevamo messo in conto la difficoltà di quei posti anche perché nei sopralluoghi ci eravamo limitati alle prime due tappe. Io ero stata al passo da piccola, ma non ricordavo bene come fosse. I primi giorni potevamo andare avanti e indietro in automobile, poi man mano che si saliva, la settimana successiva, non siamo scesi più. E abbiamo scoperto la durezza della

situazione - avevamo problemi a ricaricare le batterie, la salita con l'attrezzatura era pesante, pioveva, faceva freddo.

MC Ci siamo lavati nel torrente e nel letto capitava di trovare topi, tutta la zona ne era piena. Abbiamo sempre rispettato le tappe dei pastori, nella seconda malga stavamo insieme a loro, poi più in alto non c'erano abbastanza posti per dormire, così noi scendevamo nella malga più sotto. Abbiamo dormito in alto solo una notte per filmare il risveglio di tutti.

I pastori, come vivevano la vostra presenza e soprattutto quella della macchina da presa? Avete mai avuto l'impressione di interferire o di essere fuori posto in quella situazione?

MC In realtà l'unico che ci sfuggiva era il ragazzino. Aveva accettato di essere filmato in modo remissivo, perché si sentiva in difetto nei confronti degli altri che invece erano contenti della nostra presenza. L'obiettivo lo stancava. Appena poteva scappava via, trovava delle scuse per evitare la telecamera. Questo ci rendeva il lavoro più difficile, visto che era lui il nostro protagonista. Però abbiamo anche accettato i suoi capricci; in alcuni momenti gli siamo stati addosso, in altri lo abbiamo lasciato stare.

FF Alla fine di ogni giornata, in maniera molto spontanea, ognuno prendeva nota delle proprie impressioni; ci confrontavamo e cercavamo di focalizzare soprattutto ciò che avremmo fatto l'indomani. Il lavoro di scrittura vero e proprio è cominciato solo a riprese concluse, per cercare i finanziamenti. Ma poi abbiamo capito che è stato fondamentale per chiarirci le idee e mettere a punto il film.

AL I pastori all'inizio era un po' stupiti che il loro lavoro potesse interessare a qualcuno, ma ne erano anche entusiasti. Ci consideravano loro ospiti, e vedendo che condividevamo la loro vita, i loro orari, che a volte li aiutavamo, sono stati sempre molto disponibili. Per entrare nei loro momenti di maggiore intimità, come il pranzo o la cena o il risveglio abbiamo aspettato qualche giorno, finché abbiamo sentito di essere diventati parte del loro quotidiano.

Come vi siete organizzati al montaggio? Quali sono stati gli ostacoli maggiori in questa fase?

FF Ce ne sono stati tanti, produttivi e umani. Fare un film in tre non è facile, e l'intesa che avevamo raggiunto durante le riprese di fronte alle difficoltà di produzione, alle frustrazioni, ai tempi prolungati del montaggio, è venuta un po' meno.

AL È stato un processo molto lungo, il nodo più complicato è stato trovare un equilibrio tra la figura di Gabriele e il resto. Nonostante ci fosse chiaro che il ragazzino dovesse essere il centro narrativo del film, non riuscivamo a rendere forte la sua esperienza rispetto a quanto c'era intorno a lui: i pastori, il maltempo ...

MC Ci sembrava importante il rapporto che Gabriele instaura con Claudio, il capomandria, che per il ragazzino diventa una specie di fratello maggiore. Al tempo stesso potevano essere interessanti altre dinamiche del gruppo; chi abbandona il consorzio, chi torna a valle perché non ce la fa più... A mio avviso però non le avevamo

filmate benissimo proprio perché avevamo sempre voluto mettere a fuoco altro. Così ci siamo bloccati, abbiamo messo il film da parte e ci siamo dedicati a nuovi lavori per riprenderlo in mano dopo avere fatto le nostre esperienze in solitudine.

(Mattia Colombo gira *Voglio dormire con te*, 2015; Alessandra Locatelli inizia il progetto di un nuovo film, *Nello*; Francesco Ferri realizza in una residenza all'estero il cortometraggio *Super papa*, 2015, ndr)

Cosa vi ha aiutato a riprendere in mano il film?

MC È stato fondamentale l'arrivo di una nuova montatrice, Valentina Cicogna. Andare avanti nel montaggio è complicato con tre autori che hanno la stessa idea, o anche con idee diverse ma sempre interne al film. Uno sguardo esterno ha permesso invece di trovare le soluzioni giuste.

FF Il contributo di Valentina Cicogna è stato determinante per arrivare a una forma compiuta, a qualcosa che ci sembrava chiaro sin dall'inizio, ma a cui non riuscivamo ad arrivare. Il suo lavoro è stato soprattutto di sottrazione, ha tolto il superfluo.

AL Fino ad allora lo avevamo montato noi, non riuscivamo però a trovare una chiusa.

Valentina è stata brava a mettere in ordine

Aveva un punto di vista fresco, e anche noi quando abbiamo ricominciato a lavorare al film, dopo la pausa, eravamo molto più lucidi.





Our War

Italia, 2016
HD, MiniDV, colore, 69'
V.O. Italiano, Inglese, Curdo

REGIA

Benedetta Argentieri
Bruno Chiaravalloti
Claudio Jampaglia

SCENEGGIATURA

Benedetta Argentieri
Claudio Jampaglia

CON

Joshua Bell, Rafael Kardari, Marcello
"Karim" Franceschi

FOTOGRAFIA

Bruno Chiaravalloti

MUSICHE

Vittorio Cosma

MONTAGGIO

Bruno Chiaravalloti, Chiara Vullo

PRODUTTORE

Lorenzo Gangarossa

PRODUZIONE

PossibileFilm, Rai Cinema;
in collaborazione con Start

CONTATTI

lorenzogangarossa@gmail.com
claudio.jampaglia@gmail.com
benedetta.argentieri@gmail.com
brunochiara@gmail.com

WEB

www.ourwar.net

Quando si parla di *foreign fighters*, si pensa subito a cittadini europei o statunitensi partiti per unirsi alle milizie jihadiste dell'Isis. Però c'è anche chi decide di arruolarsi volontario sul fronte opposto, nelle Unità di Protezione Popolare (YPG), formate da combattenti curdi operanti nel Nord del Paese. Come Joshua, Karim e Rafael: un ex-marine, un attivista politico italiano e una guardia del corpo svedese. Vengono mostrati sia sul campo di battaglia sia nella quotidianità, nei temporanei ritorni a casa. Ed è proprio in questi momenti, quando esprimono forte il desiderio di tornare a combattere, che il lavoro di Argentieri, Chiaravalloti e Jampaglia apre un interrogativo: per chi stanno combattendo queste persone ?

Biografie

Benedetta Argentieri è una giornalista freelance che vive negli Stati Uniti. Dal 2014 si occupa di Siria e Iraq, dove è stata diverse volte, per *Reuters*, *Quartz* e *Corriere della Sera*. Le sue storie sulle combattenti curde e i *foreign fighters* sono state riprese da media di tutto il mondo, tra cui il *New York Times*. Nel 2013 ha prodotto *Çapulcu: Voices from Gezi*, documentario sulla rivolta di Gezi Park a Istanbul, vincitore di diversi premi.

Bruno Chiaravalloti (Roma, 1973) è un antropologo visuale e filmmaker. Ha realizzato *Dr. Mick e la Foresta* (2007, Festival della Montagna, Festival del Cinema Africano di Milano e Cinema Ambiente), *Una questione privata* (2008, premio Filmmaker) e *Rinnovata la chiamò* (2011, premio Fai del Milano Film Festival). Tra gli ultimi lavori, 6 video installazioni per il MUSE di Trento, *Piccolo Caos*, con Marinella Senatore, *Al Centro di Tunisi* e, nel 2015 con Claudio Jampaglia *A/R*, video installazione esposta al MUDEC di Milano.

Claudio Jampaglia (Milano, 1969) è giornalista, autore e produttore. Ha collaborato e lavorato, come cronista e caporedattore, per diverse testate nazionali, come autore di programmi e giornalista con diverse radio nazionali e locali, ed è autore di saggi pubblicati da Feltrinelli e Ponte alle Grazie. Ha collaborato con programmi televisivi in Italia (in Rai con Riccardo Iacona) e all'estero (*Un heure sur terre* per Canada Broadcasting Corporation).



Benedetta Argentieri
Bruno Chiaravallotti
Claudio Jampaglia

Sul campo di battaglia

Chiara Serventi

Il vostro film segue la vita dei tre protagonisti dal fronte, nel Rojava iracheno, alla sicurezza delle loro esistenze in Occidente, suscitando fin da subito una certa empatia tra lo spettatore e i tre combattenti. Il venticinquenne di madre marocchina e padre italiano Karim Franceschi, l'ex Marine Joshua Bell e lo svedese di origine curdo-irachena Rafael Kardari sono tre eroi?

BENEDETTA ARGENTIERI I media occidentali si sono fossilizzati nel raccontare i *foreign fighters* come un fenomeno di appannaggio esclusivo dell'Isis. Mi sono accorta invece, conoscendoli di persona nei miei viaggi da giornalista freelance che esiste anche chi, tra coraggio e incoscienza, è deciso a fare qualcosa di concreto contro il male.

CLAUDIO JAMPAGLIA Siamo andati a cercare i volontari occidentali che decidono di sposare la causa. Ne abbiamo conosciuti e intervistati diversi, ma abbiamo scelto Karim, Joshua e Rafael perché accumulati da tre caratteristiche: innanzitutto sono veri combattenti, non sono andati là per fare chiacchiere o fotografie ricordo! Hanno un rapporto reale con lo sparare e la morte, di sé e degli altri, siano essi compagni o nemici. In secondo luogo, dopo le esperienze sul campo hanno continuato tutti e tre a militare, anche se in maniera diversa: abbiamo seguito Karim nei centri sociali d'Italia e l'azione di Joshua intenzionato a sventolare la bandiera dello YPG davanti alla Casa Bianca. Infine, tutti e tre vogliono tornare a combattere per la liberazione dall'Isis.

B.A. Sono tre persone molto diverse, ma molto rappresentative del fenomeno. Per combattere dei lupi ci vogliono altri lupi. I nostri protagonisti non sono dei santi e non avevamo intenzione di rappresentarli così, ma siamo certi del carattere inoppugnabile della loro scelta. Sta al singolo spettatore decidere se fanno bene o male.

BRUNO CHIARAVALLOTTI I feedback che abbiamo raccolto in effetti sono diversi e non tutti li vedono come tre eroi. La cosa interessante è che il film consente a chi lo vede di farsi una propria opinione.

Perché avete deciso di fare questo film?

C.J. Ognuno di noi aveva un'ossessione: per Bruno era quella di fare un film, per Benedetta di farlo con inattaccabile rigore giornalistico. Io volevo a tutti i costi che si vedesse come la scelta di combattere non sia soltanto una decisione politica, ma qualcosa di più profondo e intimo, come una risposta allo scontro tra Bene e Male. Ad esempio Rafael ha deciso di partire dopo aver visto un video in cui alcuni membri dell'Isis uccidevano bambini. Da padre, non ha saputo, o voluto, voltarsi dall'altra parte.

B.C. Siamo stati rigorosi nella scelta dei temi che i tre protagonisti affrontano e delle parole che usano, abbiamo fatto un lunghissimo lavoro di individuazione e poi di sottrazione e di incastro. È stato un film più di montaggio che di riprese. Mi piace scherzare dicendo che è un film sulla guerra fatto da casa, ideato da due giornalisti e un filmmaker e dove l'unico che è stato sul posto non è il filmmaker!

Come avete iniziato il lavoro?

B.C. Benedetta era in Siria dove ha incontrato diversi combattenti. Tra loro c'era Karim, che aveva girato circa tre ore con la sua videocamera in completa autonomia, e ci ha proposto la sua storia. Karim aveva fatto quelle riprese soprattutto per socializzare con gli altri combattenti, tutti curdi di cui non comprendeva la lingua.

C.J. Aveva uno scopo diaristico, personale e il suo materiale ci ha subito interessati perché ci portava molto lontano dall'immaginario Youtube della guerra. Il materiale è diverso per scopo, pasta, qualità dell'immagine, e questo è importante.

Karim vi ha affidato il suo girato e voi avete aggiunto gli altri due protagonisti?

B.A. Abbiamo fatto 10 giorni di riprese con Karim prima che lui ripartisse per la Siria, poi, sempre sul fronte, ho incontrato Joshua e l'ho intervistato con la camera che Bruno mi aveva affidato. Abbiamo capito subito che è davvero un fenomeno! A dicembre 2015 abbiamo quindi deciso di andare a filmarlo negli Stati Uniti.

C.J. Siamo arrivati alla conclusione che non dovevamo avere paura di avere un personaggio forte, ma che anzi, ne dovevamo avere 3! E abbiamo affrontato il rischio che si potessero detestare. Il loro primo incontro è avvenuto sul *red carpet* di Venezia. Non è stato semplice perché sono tre molto tosti, convinti, come la maggior parte dei combattenti, di aver combattuto solo loro!

Come avete organizzato le riprese?

B.C. Abbiamo impostato il lavoro su una lunga intervista di Claudio a Karim e due di Benedetta a Joshua e a Rafael; poi abbiamo chiesto loro di incontrarli nel loro paese di origine. Non ci siamo limitati all'osservazione, ma dialogando con loro abbiamo capito cosa potesse essere utile per rappresentarli, cosa piaceva loro fare e cosa invece era funzionale al racconto del documentario. Abbiamo usato elementi simbolici per caratterizzarli, come Karim che gioca davanti ai videogiochi di guerra, va in giro col cane, tira di box, fa attività politica nei centri sociali.

C.J. Questo perché non ci hanno dato accesso ad aspetti intimi della loro vita, soprattutto per motivi di sicurezza. Abbiamo dovuto vincere un po' di resistenza, nessuno

vuol far vedere dove abita, nessuno vuole far vedere i familiari o le fidanzate con cui vivono. Direi che incide molto la taglia che hanno sulla testa, come tutti i combattenti dichiarati del Rojava.

Avete ammesso che c'è stato un vasto lavoro di post-produzione.

C.J. Il film l'abbiamo montato in 5 mesi. Non è stato facile perché il materiale era moltissimo, ma era costituito soprattutto di parole. È stato un incastro complicato. Abbiamo chiamato la nostra casa di produzione PossibileFilm perché si riferisce alla possibilità di fare questo film con pochi mezzi. Noi tre abbiamo ideato e finanziato il film, solo dopo è arrivato tutto il resto. Lorenzo Gangarossa è stato il primo produttore ad aiutarci e a dirci «Siete dei pazzi! Questo film lo vendiamo! Funziona!». Poi abbiamo incontrato Start con Riccardo Annoni che ci ha aiutato molto ed è diventato un vero co-produttore e infine è arrivata la Rai. Tutto questo però dalla supervisione del montaggio in avanti.

B.C. È stato Annoni a dirci che il film era bello ma che mancava di calore, pieno di sentimenti ma nascosti e che avevamo bisogno di qualcuno che ci aiutasse a farlo diventare definitivamente un film. Ci ha molto aiutato Vittorio Cosma, che ha curato la colonna sonora e che ha scritto insieme a Eugenio Finardi la canzone che dà il titolo al film e importantissimo anche l'aiuto di Chiara Nullo, una montatrice cinematografica che ha supervisionato il lavoro e ci ha fatto discutere sulla struttura inizialmente ipotizzata. I temi sono rimasti, ma l'incastro è mutato grazie a lei.

B.A. Il film doveva essere un *side project*, ma alla fine ci ha completamente assorbiti. Ci siamo divertiti a fare un grande lavoro di confronto e discussione tra di noi perché abbiamo occhi, sensibilità e professioni diverse. Il nostro è stato uno scontro perenne con la realtà, mischiando anche le nostre competenze, ma sempre uniti da un profondo senso di fiducia reciproca.



Chi mi ha incontrato, non mi ha visto (l'ultima fotografia di Arthur Rimbaud)

Italia, 2016
HD, colore, 65'
V.O. Italiano

REGIA

Bruno Bigoni

SCENEGGIATURA

Bruno Bigoni, Lara Fremder

FOTOGRAFIA

Italo Petriccione

SUONO

Daniel Covi

MONTAGGIO

Cristina Flamini

PRODUTTORI

Bruno Bigoni, Minnie Ferrara,
Mario Castagna, Riccardo Annoni

PRODUZIONE

Altamarea Film, Fake Film

CONTATTI

info@altamareafilm.it

Una fotografia inedita potrebbe mettere in discussione tutto quello che fino a ora si sa di Arthur Rimbaud.

Lo ritrarrebbe in un letto d'ospedale, senza la gamba destra, in mano un foglio su cui si leggono versi mai apparsi in nessuna delle opere conosciute del poeta. Lo scatto arriva nelle mani di Bruno Bigoni, da sempre appassionato a Rimbaud, tanto da spingerlo ad avventurarsi alla ricerca di risposte. Trova un'interlocutrice, una misteriosa francese che lo trascina in un gioco al rialzo.

Le sue esitazioni però la innervosiscono, al punto che lei preferisce troncare bruscamente qualsiasi tipo di scambio. Pochi mesi dopo al regista viene recapitato un pacco postale proveniente dalla Francia, senza mittente. All'interno un cd dal titolo: *Chi mi ha incontrato, non mi ha visto*. Riproduce una voce malmessa e gracchianti che inizia così: «... non ho mai avuto un nome...». Bigoni realizza uno strano film, volutamente sfuggente: più che un documentario, la possibile documentazione di ciò che sarebbe stato.

Biografia

Bruno Bigoni (Milano, 1950) è tra i soci fondatori del Teatro dell'Elfo con cui lavora per anni come attore. Nel 1979 è tra gli ideatori e fondatori della rassegna Filmmaker di Milano. Nel 1983 gira (in co-regia con Kiko Stella) il suo primo film, *Live*, che ottiene riconoscimenti di pubblico e di critica in vari festival nazionali e internazionali. Nel 1987 inizia la sua attività in campo documentaristico con *Nome di battaglia: Bruno* che vince, nello stesso anno, il Festival del Nouveau Cinema di Montreal, il Salso Tv Festival, il Premio Filmmaker. Nel 1990 fonda insieme a Minnie Ferrara e Kiko Stella la Minnie Ferrara & Associati, società di produzione e distribuzione con cui realizza tutti i suoi lavori seguenti. Dal 1990 in poi si dedica, con sempre maggiore attenzione, al cinema documentario di carattere sociale.

Del 1993 è *Veleno*, presentato in concorso al Festival di Locarno e vincitore del premio Anteprima '93 come miglior film indipendente italiano. Del 2004 è *Riccardo III* lungometraggio girato all'interno del carcere di Bollate e realizzato con studenti dello Iulm e detenuti della struttura penitenziaria. Tra i suoi più recenti documentari ricordiamo: *L'amore a 20 anni* (2007); *L'attimo assoluto* (2009); *L'anarchia* (2014).



Bruno Bigoni

Indagine sulla poesia

Giovanna Bragana

A quando risale la tua passione per Arthur Rimbaud?

Comincia molto tempo fa con la scoperta dei suoi versi: avevo vent'anni e leggevo tanta poesia, ma Rimbaud è stato per me un'illuminazione. È tra i primi a sottrarsi all'obbligo del verso e ad aprire con la prosa poetica scenari sconfinati. E poi, già da allora, era il cinema il centro dei miei interessi: la ricerca di una corrispondenza tra un immaginario poetico e uno visivo mi sembrava cruciale. Poi, una quindicina di anni fa, ho cominciato a coltivare il sogno, non tanto di creare una storia che contenesse tutto il suo mondo infinito, quanto di concepire piccoli frammenti, schegge di quel mondo. E ho girato *7 Illuminations pour Arthur Rimbaud* (2006).

Pensavo che la mia storia con Rimbaud fosse finita lì, finché ho letto il libro di Renato Minore, critico letterario del *Messaggero*: in un capitolo raccontava di aver ricevuto l'offerta di acquistare una foto inedita che rappresentava il poeta nelle vesti di schiavista. Ho iniziato allora a lavorare a una sceneggiatura in cui immaginavo che un professore universitario - ma in alcune versioni era un regista - ricevesse un'offerta simile.

Fino a quando l'idea di far vivere quell'avventura immaginata da un attore è stata archiviata a favore di una scelta più personale.

Ho capito che il protagonista dell'avventura potevo essere solo io. Il racconto di un'ossessione non poteva essere affidato a un attore, dovevo assumerne la responsabilità.

Il rapporto tra ciò che è vero e ciò che è falso in quello che è rappresentato sullo schermo è stato al centro delle tue riflessioni?

Mi sono detto che un film come questo avrei potuto girarlo solo se fosse stato vero, se si fosse nutrito della verità della storia. O meglio, della verità del sentimento che sta dietro la storia.

Ed è quello che alcuni dei tuoi interlocutori riferiscono: la verità più importante è la verità emotiva. Se vuoi credere che sia vero lo sarà.

Sì, è così. E a quel punto chi guarda il film si interroga: ciò che ho visto è accaduto davvero o no?

Da qui la scelta stilistica di utilizzare strumenti, come la camera nascosta, tipici del documentario investigativo?

Fin dalla scrittura abbiamo ipotizzato il doppio punto di vista. Una camera che filma “oggettivamente” quello che sta accadendo e un'altra che fornisce una sorta di soggettiva. Fondamentale è stata la ricerca dell'equilibrio tra i due punti di vista, cui abbiamo lavorato anche in post-produzione attraverso l'uso di effetti. Per assurdo più finzione hai più realtà restituisci. La diversità di grana tra la camera principale e la Go-pro è molto visibile: fa parte del gioco e abbiamo cercato di portare questo contrasto fino in fondo.

Nell'esigenza di restituire realtà rientra anche la scelta degli interlocutori cui ti rivolgi: come li hai scelti?

Renato Minore è stato una scelta obbligata. Ha letto la sceneggiatura e l'ha trovata nelle sue corde. Più complicato è stato coinvolgere Minnie Ferrara, produttrice di tutti i miei film: Minnie è molto ritrosa, ma ancora una volta era questione di credibilità. Non avrei potuto che rivolgermi a lei per un progetto come questo.

Le riservi il ruolo del produttore disfattista che non condivide l'entusiasmo dell'autore.

È il ruolo della realista più che della disfattista. L'atteggiamento che lei adotta nel film è lo stesso che ha da sempre quando vado a proporle un film: mettermi di fronte alle difficoltà che quel progetto comporta. Sta a me convincerla della mia motivazione e della fattibilità. È per questo che credo sia una grande professionista, insieme a Mario Castagna, l'altro produttore del film. Persone che guardano al cinema prima di tutto come produzione di senso.

L'onere della prova, insomma, è dell'autore?

Certo. E a me sta bene. A questo proposito non secondaria è la presenza di Gianni Canova, che è un cinefilo spinto oltre che un accademico. La cinefilia gli ha permesso di stare al gioco, ma il suo ruolo è quello del preside di facoltà - la facoltà dove io insegno - e la sua risposta è conforme a quel ruolo: «Che prove hai? L'università non è il luogo per ciò che non è scientificamente dimostrato».

Mentre tu ti trovi in una terra di nessuno, tra «vero e falso, edito e inedito

L'accademia esige razionalità, un approccio emotivo lì non ha diritto di cittadinanza.

Poi c'è Steve della Casa.

Un amico, un critico serio, ma anche un avventuriero. Che mi dice: «Buttati! Perché se l'accademia guardasse con occhi sgombri da pregiudizio a questo oggetto, capirebbe che ha il potere di cambiare la storia scritta fino a questo momento».

L'autore dunque ha il potere di riscrivere la storia?

Rimbaud oggi ha lo statuto del mito, è intoccabile anche se è definitivamente uscito di scena. La sua casa a Charleville è vuota, il museo Rimbaud non espone che una forchetta e una valigia. Il resto è il prodotto della devozione, sono gli altri che su di lui



hanno poi “ri-creato”: da Patti Smith a Picasso, da Mapplethorpe a Cocteau...

A me interessava riportare in vita Rimbaud come materia incandescente, perché lo considero centrale nella cultura europea del '900. Il mio non è solo un omaggio, è un tentativo di recuperare la memoria, bleffando, giocando sporco, ma sperando di far innamorare qualcun altro.

Nel tentativo di far innamorare rientra anche la decisione di coinvolgere i tuoi figli? Rocco, il minore, viene con te a Charleville. Ha accettato di buon grado?

Mio figlio ha l'età di Rimbaud quando scriveva poesia. Non so se voglia dire qualcosa, ma a me sembrava un collegamento, un utile e necessario rimando. Quello che accade nel film riprende fedelmente la realtà: totale indifferenza. Almeno in apparenza... Però ci sono cose che mio figlio non mi rivela: credo che qualcosa abbia portato a casa da quel viaggio, ancora non so cos'è, ma il tempo lavora, in silenzio...

I giovani e la poesia oggi: un'impresa sedurli.

La poesia è la lingua del mondo, quella che unisce tutte le altre, ma in pochi la leggono. È come se fosse una lingua morta, che non comunica, che non riesce più a farsi capire...

Però è lì nell'ombra. Ho girato, qualche anno fa un documentario su come i poeti e i comici immaginano il momento della loro morte, si intitolava *L'attimo assoluto* (2009).

Mi sembrava che solo la poesia potesse parlare di quel momento.

Oggi, con questo film riprendo il discorso. Riportare in vita Rimbaud significa parlare di noi e del nostro desiderio di esprimerci. Ciò che io spero arrivi a chi guarda il film è che la poesia è centrale nella vita, può spingere a trovare soluzioni o a riscoprire i nostri sentimenti perduti o verità nascoste. Per Rimbaud la verità era fondamentale.

Doveva essere assoluta, per lui che si considerava un vate scellerato, e la soluzione, la vera rivoluzione si trovava solo lì, nella poesia. Poi, certo, la disillusione è arrivata presto, a vent'anni. E da quel momento in poi, al di là delle infinite parole scritte su di lui, nessuno ha idea di quello che il poeta abbia fatto o pensato.



Sarah Winchester, Opéra Fantôme

Francia, 2016
HD, colore, 24'
V.O. Francese

REGIA

Bertrand Bonello

SCENEGGIATURA

Bertrand Bonello

CON

Reda Kateb
Marie-Agnès Giliot

FOTOGRAFIA

Irina Lubtchansky

SUONO

Jean-Paul Mugel

MONTAGGIO

Fabrice Rouaud

PRODUZIONE

Bertrand Bonello MY NEW PICTURE
Opéra National de Paris

CONTATTI

louisa@shortcuts.pro

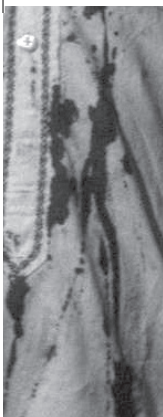
Un regista (interpretato da Reda Kateb, Il protagonista di *I bei giorni di Aranjuez*) e una danzatrice (l'étoile Marie-Agnès Giliot), in una sala buia dell'Opéra di Parigi, provano i passaggi di un'opera destinata a non andare in scena. È la storia di Sarah Winchester, una giovane americana «con gradi occhi malinconici» che aveva sposato l'erede dell'industria di armi. Rimasta vedova e persa la figlia appena nata, uccisa da una rara malattia, la donna piano piano impazzisce.

E mentre gli affari della famiglia Winchester prosperano in nuove guerre e nuovo sangue, Sarah plagiata dai medium, cui si affida per cercare risposte, inizia a costruire un'enorme casa senza finestre dove accogliere le anime dei defunti. Un progetto folle che la risucchia fino alla morte. Bonello, che ha diretto questo lavoro su invito dell'Opéra, realizza un film che è una danza di spettri come del resto è la natura stessa del cinema.

Biografia

Bertrand Bonello realizza nel 1998 il suo primo lungometraggio, *Quelque chose d'organique*, presentato nella sezione Panorama del Festival di Berlino. Con il suo secondo lavoro, *Le pornographe*, interpretato da Jean-Pierre Léaud nel ruolo di un regista di porno, partecipa alla Settimana Internazionale della Critica del Festival di Cannes, vincendo il Premio FIPRESCI.

Ritorna a Cannes anche con le sue opere successive, nel 2003 in concorso con *Tiresia*, nel 2005 fuori concorso con il cortometraggio *Cindy: The Doll Is Mine*, nel 2008 alla Quinzaine des Réalisateurs con *De la guerre*, nel 2011 di nuovo in concorso con *L'Apollonide (Souvenirs de la maison close)*, e nel 2014 con *Saint Laurent*.



Bertrand Bonello

I fantasmi della memoria

Cristina Piccino

Hai unito la storia di Sarah Winchester alla leggenda del *Fantasma dell'Opera* di Gaston Leroux. Perché questo accostamento?

Il film nasce su invito dell'Opéra di Parigi che mi ha dato carta bianca. Ho pensato subito di utilizzare i due spazi dell'Opéra Garnier e dell'Opéra Bastille per crearne un terzo con una dimensione più virtuale. Mi piaceva la possibilità di mescolare le diverse arti che compongono la scena operistica, musica, danza, canto, non ho mai pensato di lavorarci separatamente. A quel punto dovevo scegliere l'opera; vista la durata breve prevista per il film, non poteva essere altro che un'opera fantasma. Così sono arrivato a Sarah Winchester di cui avevo scoperto la storia una decina di anni fa. Volevo farci un film, avevo scritto anche un trattamento e lì ho capito che per girare una storia così si deve essere americani. Con un'opera è diverso, l'idea dei fantasmi diventa possibile attraverso il canto. A dire il vero non ho pensato subito a Leroux, diciamo che si è invitato da sé.

La vicenda di Sarah Winchester è leggendaria e vi si possono cogliere molti elementi della Storia americana ancora attuali: le guerre, l'industria delle armi...

I riferimenti all'epoca diventano evidenti, almeno per me, solo a film finito. Mi interessa piuttosto il destino di personaggi come questo: tragico, enorme, sconvolgente. Da un punto di vista cinematografico la vita di Sarah Winchester è ideale: una ragazza americana che giovanissima sposa il rampollo di una delle famiglie più potenti del Paese, i Winchester. Sono belli, ricchi e felici eppure la vita li condanna. E al tempo stesso la dimensione privata delle loro esistenze non sfugge a quella del loro tempo: le armi, la guerra di Secessione, l'industria dei fucili che prospera sempre di più. È una vicenda che attraversa l'intero paesaggio americano; per questo ho rinunciato all'idea del film, sarebbe stato troppo costoso, ma soprattutto non credo che sarei stato all'altezza.

Il film si svolge interamente nel teatro, in una scena "claustrofobica" come quella della casa senza finestre che costruisce Sarah.

Gli spazi chiusi sono gli spazi del cinema. L'esterno non entra in quei luoghi, il teatro o la casa di Sarah, che somigliano a un cervello, rimandano alla memoria. Non conosciamo l'interno dell'Opéra come non sappiamo nulla di ciò che accade nella mente di Sarah. Il sottosuolo dell'Opéra Bastille, dove abbiamo girato, al livello meno 6, somiglia alle architetture di *Metropolis*, è una città nella città.



Une jeune fille de 90 ans

Francia, 2016
DCP, colore, 85'
V.O. Francese

REGIA

Valeria Bruni Tedeschi
Yann Coridian

FOTOGRAFIA

Hélène Louvart

SUONO

François Waledisch

MONTAGGIO

Anne Weil

PRODUTTORE

Marie Balducci

PRODUZIONE

Agat films & Cie - Ex nihilo
ARTE France Cinéma

CONTATTI

courrier@agatfilms.com

«Quando balliamo insieme è un sogno, sarebbe bello vivere sempre così». A dirlo è Blanche Moreau, una donna di 92 anni che si è innamorata di Thierry Thieû Niang, coreografo di fama internazionale che conduce un laboratorio di danza con pazienti malati di Alzheimer presso il reparto geriatrico dell'ospedale Charles Foix d'Ivry.

Il ballerino è convinto del potere dell'arte, della sua intrinseca capacità terapeutica. E lo stesso pensano i due registi del documentario, Valeria Bruni Tedeschi e Yann Coridian, capaci di avvicinarsi con pudore a una stagione della vita generalmente pensata e raccontata come un cupo tramonto e che loro invece riescono a ritrarre con tenerezza, cogliendone, pur senza nascondere nulla (la malattia, la solitudine), gli slanci vitalistici, fanciulleschi, come dichiara, del resto, già il titolo di questo progetto.

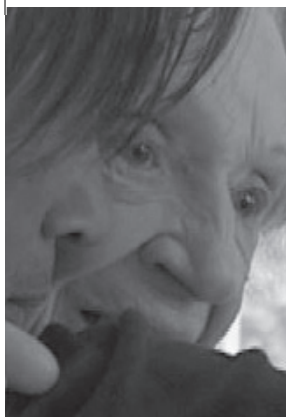
Un film che nasce come lavoro su commissione, ideato per essere un cortometraggio, e che gli sviluppi imprevisi - l'innamoramento di Blanche - hanno inevitabilmente dilatato alla sua forma attuale.

Biografie

Valeria Bruni Tedeschi (Torino, 1964) frequenta l'École des Aman-diers a Nanterre. Inizia a recitare col regista Claude Confortès: il debutto al cinema è sotto la sua direzione nel 1986 con *Paulette, la pauvre petite milliardaire*. È più facile per un cammello... (*Il est plus facile pour un chameau...*) del 2003 è il suo esordio alla regia, con cui vince il Premio Louis-Delluc come migliore opera prima.

Nel 2007 realizza *Actrices*, presentato al Festival di Cannes dove ottiene il Premio Speciale della Giuria nella sezione Un Certain Regard. Ritorna a Cannes nel 2013, in Concorso, con *Un castello in Italia (Un château en Italie)*.

Yann Coridian, cineasta e scrittore, è autore di romanzi per ragazzi pubblicati da l'École des loisirs. Del 2007 è il cortometraggio *Le baiser*. Il suo primo lungometraggio, *Ouf*, esce in sala nel 2013. È autore di drammi e serie per France Culture e sta lavorando all'adattamento di un romanzo per ragazzi in una serie televisiva.



Valeria Bruni
Tedeschi
Yann Coridian

La possibilità di un ruolo contemplativo

Giovanna Bragana

Il progetto di *Une jeune fille de 90 ans* era nato come cortometraggio su commissione per Arte, ma in corso d'opera è diventato qualcosa di completamente diverso. Come è andata?

VALERIA BRUNI TEDESCHI Arte mi ha chiesto di girare un ritratto dandomi carta bianca sulla scelta del personaggio e sulla forma. Rientrava nel progetto più ampio di una serie di ritratti di artisti realizzati da artisti. All'inizio avevo in mente tutt'altro: le prove di una pièce di teatro. Ma alla fine il materiale non mi soddisfaceva e ho lasciato perdere. È stato allora che ho pensato a Thierry Thieû Niang, coreografo che avevo conosciuto attraverso Patrice Chéreau. E ho chiesto a Yann Coridian di co-dirigere. Avrebbe dovuto essere un corto di 25 minuti. Ma già alla fine del primo giorno di riprese ci siamo resi conto che non stavamo facendo un ritratto di Thierry, ma che stavamo raccontando la storia di un gruppo di persone che condividevano quel luogo, la solitudine, la malattia. E che lì dentro c'era una storia d'amore. Questo ci ha fatto cambiare strada. *Une jeune fille de 90 ans* è partito come film su commissione ed è diventato un film personale. Ma per fortuna che c'è stata quella commissione! Altrimenti, forse non avremmo osato.

YANN CORIDIAN Il piano di lavorazione prevedeva 6 giorni di riprese per un corto di 25 minuti. Al secondo giorno si è verificato l'evento che ci ha subito portato a concludere che il film doveva essere più lungo. Ma il piano di lavorazione non è cambiato. Abbiamo girato quanto avevamo previsto per il corto, facendo un film di un'ora e mezzo.

L'evento che vi ha fatto cambiare rotta è stata l'evoluzione del rapporto tra Thierry e Blanche?

YC Quando abbiamo visto questa donna di più di 90 anni alzarsi, lasciare il bastone e dichiarare il suo amore per Thierry ci siamo concentrati sul rapporto tra loro due, conservando comunque un'idea di coralità, perché ognuno li aveva una storia da raccontare. Ma niente era scritto, noi abbiamo semplicemente seguito Thierry nel suo percorso, non avevamo deciso a priori di avere una protagonista principale.

I ricordi di queste persone dalla memoria così compromessa sono soprattutto legati alle relazioni affettive. Vi ha sorpreso?

VB È così: sono soprattutto ricordi d'amore ed eventi legati ai figli a tornare in superficie. Prima di cominciare le riprese ci era capitato di vedere in un altro reparto, con pazienti di geriatria, un atelier di scrittura realizzato su un muro: anche lì erano frasi colme di speranze d'amore, ricordi d'amore, pensieri d'amore.

Con una simile abbondanza di sentimenti a disposizione, come vi siete regolati?

YC Non è stato semplice e non l'avevamo previsto. Quando i sentimenti arrivano alla superficie si manifesta una specie di miracolo. Hai di fronte a te persone malate, chiuse, silenziose e tutto d'un tratto c'erano sentimenti di tutti i tipi dappertutto: amore, seduzione, invidia, gelosia.

VB Ci siamo subito identificati con loro, ci siamo sentiti nella stessa barca, malgrado la differenza d'età, di salute, di ruolo, di esperienza. Certo, noi eravamo lì per girare un film e finito il nostro lavoro ce ne saremmo andati, ma non ci sentivamo così lontani da loro. La vicinanza si è manifestata in maniera crescente, la familiarità era evidente. Non avevamo mai l'impressione di guardare quell'universo da dietro una barriera, eravamo nello stesso luogo in cui si trovavano loro, inferno o paradiso che fosse.

Thierry interagisce con quei corpi fragili con molta delicatezza.

Avete cercato di riprodurre lo stesso approccio con la macchina da presa?

YC Abbiamo cercato di tenerci alla giusta distanza, talvolta molto vicini, altre volte più discreti. Non c'erano regole predefinite, qualche volta avevamo voglia di vedere i movimenti della danza con piani larghi, altre volte di concentrarci sulle espressioni dei volti.

Condividete la visione di Thierry della danza come terapia?

VB Non credo che Thierry si veda come un terapeuta, è un coreografo che spesso lavora con non-danzatori: bambini, persone anziane, malati. Spesso mescolando le generazioni. Il lavoro con le persone con il morbo di Alzheimer fa parte delle possibilità che esplora nel tentativo di spostare in avanti una frontiera: Thierry pensa che non ci siano limiti a quello che possiamo fare con il corpo. E guarire non è l'unico scopo dell'azione. Negli ospedali non entrano più solo i terapeuti, entrano anche artisti, pittori, cantanti, danzatori: persone che hanno un rapporto con la vita diverso rispetto a chi cura e guarisce. Thierry ha con queste persone un approccio molto umano, si pone all'ascolto prima di tutto, la sua empatia è eccezionale. E noi, credo, siamo riusciti a filmarla.

Valeria, a un certo punto entri come personaggio, anche se discretamente.

A che punto lo hai deciso?

VB Yann filmava con la seconda camera, era nel cuore dell'azione, io ero più passiva, di lato. Pensando allora a *Le plages d'Agnès*, alla libertà con cui Agnès Varda entra ed esce dal film, pone domande, ci siamo detti che non dovevamo mostrare la camera a tutti i costi, ma nemmeno nasconderla come se fosse un film di finzione. E che, se avevamo desiderio di entrare in campo, dovevamo assecondarlo. Non il primo giorno magari, ma al secondo o al terzo ho fatto questo passo, anche per sollecitare le persone a parlare, ad aprirsi.

YC E quando la parola entra in gioco il risultato è stupefacente.

Come avete deciso di fare un film insieme a come vi siete divisi i compiti?

YC Molto naturalmente. Io amo stare dietro la macchina da presa, Valeria meno. E d'altro canto, io non amo molto fare domande, Valeria invece si trova bene in quella posizione.

VB Abbiamo deciso di co-dirigere in maniera abbastanza naturale, senza una grande riflessione, abbiamo pensato al soggetto insieme, eravamo insieme quando abbiamo fatto il primo sopralluogo in ospedale.

Yann, tu sei cineasta e scrittore. Ti dividi tra le due arti?

YC Scrivo libri per bambini e ragazzi, un lavoro che amo molto: è solitario, ma è sempre in contatto con il mondo. Sono due ambiti complementari per me: il cinema è più movimentato, la scrittura è più tranquilla. Ho bisogno dell'uno per aver voglia di tornare all'altra.

Valeria, per te il documentario è qualcosa di nuovo in una carriera che comprende già cinema, teatro, recitazione, regia.

VB Ma ho sempre avuto voglia di farne. E adesso che ho rotto il ghiaccio vorrei farne altri. Mi è piaciuta molto questa esperienza, mi sono innamorata di questo mezzo, mi sembra che abbia aperto una giovinezza nuova nel mio lavoro. Il cinema di finzione è così determinato, pretende sempre di controllare la realtà. Ho scoperto, girando questo film, la possibilità di rivestire un ruolo contemplativo, attento ma libero, lasciando che la vita vada per la sua strada. Ho amato molto l'idea di lavorare in due e il fatto di poter avere una piccola équipe, leggera, mi è sembrato meraviglioso. Senza contare che gli incontri che abbiamo fatto sono stati importanti per tutti noi.

Tutto il tuo lavoro come regista di finzione in realtà sembra essersi sempre ispirato alla realtà.

VB Nei film che ho diretto finora c'è sempre la vita che entra senza che io lo decida a priori. Come se cercassi di fare dei documentari all'interno di scene scritte. Amo i non-attori. Ma c'è comunque sempre il controllo della situazione. In questo caso invece tutto è stato sorprendente.

Hai affidato il montaggio ad Anne Weil, la montatrice di tutti i tuoi film come regista.

VB Anne ha fatto un gran lavoro. Mi rassicura ritrovarla ogni volta. Così come mi piacciono i *rendez-vous* con il capo operatore, lo scenografo, gli attori....

Oltre alla tua famiglia artistica, i rapporti di sangue entrano spesso in gioco nei tuoi film. Anche qui. La canzone sui titoli di coda è suonata alla chitarra da tua sorella Carla e cantata da tua figlia Oumy.

VB È una canzone per bambini: avevo comprato il cd per caso per mio figlio e ho pensato che fosse ideale per il film. La voce di una bambina, poi, mi sembrava perfetta. E quando il pubblico applaude sui titoli di coda, anche se mi fa molto piacere, certe volte vorrei chiedere loro di smettere perché si perdono la voce bellissima di mia figlia.



A propos de nos voyages en Russie

Italia, 2016
HD, b/n e colore, 60'
V.O. Francese

REGIA

Yervant Gianikian,
Angela Ricci Lucchi

FOTOGRAFIA

Yervant Gianikian,
Angela Ricci Lucchi

SUONO

Yervant Gianikian,
Angela Ricci Lucchi

MONTAGGIO

Yervant Gianikian,
Angela Ricci Lucchi

PRODUZIONE

Yervant Gianikian,
Angela Ricci Lucchi

CONTATTI

gkianlu@libero.it

La Russia, la sua cultura e i suoi conflitti, gli anni Venti e Trenta le avanguardie artistiche perseguitate dal potere. Gianikian e Ricci Lucchi ci aprono il prezioso laboratorio della loro creazione: vecchie pellicole, fotografie dell'era zarista, della rivoluzione russa e degli anni a seguire, gli acquerelli di Angela Ricci Lucchi, commenti, testi (Cechov, Anna Achmatova, Nina Berberova, Tolstoj, Slovschij, Puskin, Mandel'stam), fiabe per bambini. E poi le figure incontrate nei loro viaggi in Russia, "archivi viventi" ai quali i due cineasti vogliono restituire presenza e voce. Scopriamo così i materiali che nutrono il loro nuovo film, in preparazione, *Nos voyages en Russie*, che fanno di questo, come indica il suffisso del titolo, "A propos de", "A proposito di" una sorta di catalogo. A poco a poco però questi appunti acquistano una dimensione autonoma che racchiude un universo poetico: la sfera intima degli artisti.

Biografie

Yervant Gianikian (Merano, 1942) e Angela Ricci Lucchi (Lugo di Romagna, 1942) sono due artisti visivi che lavorano utilizzando il cinema come punto di partenza per una riflessione a tutto campo sull'uso delle immagini e sulla loro intrinseca ambivalenza. A partire dalla fine degli anni Settanta i due artisti iniziano una ricerca che li porta a scoprire filmati recuperati negli archivi dei grandi cineasti del passato o trovati nel corso di avventurosi viaggi.

Tra i loro lavori, *Du Pôle à l'Équateur* (1986), *Frammenti elettrici* (1987), *Prigionieri della guerra* (1995) e *Su tutte le vette è pace* (1998), oltre a vari film selezionati a Locarno: *Inventario balcanico* (2000) per Cineasti del presente - Fuori concorso e *Viet Nam* (2002) per Cineasti del presente - Video. Nel 2010, infine, hanno presentato due film nella sezione Fuori concorso: *Catalogo N.3 - Odore di taglio intorno la casa* (1977) e *Film perduto* (2010).



Yervant
Gianikian
Angela
Ricci Lucchi

Un diario, un catalogo, un film

Cristina Piccino

Come nasce *A propos de nos voyages en Russie*?

L'occasione è arrivata dall'invito a un convegno organizzato a Parigi dal Centre Pompidou e dall'EHESS (École des hautes études en sciences sociales, ndr) sull'uso delle immagini di archivio dedicato al nostro lavoro ("Politiques et usages critiques des images d'archives", 25-26 ottobre, 2016, ndr). In realtà sentivamo l'esigenza di mettere mano a quello che abbiamo trovato nella preparazione del nostro prossimo film, *Nos voyages en Russie*. C'erano il nostro girato, le pellicole degli archivi, tutte le letture fatte, un migliaio di libri...

Nel 2012, alla libreria Hoepli di Milano, abbiamo comprato un libro di Walter Benjamin, *Prendo le casse della mia biblioteca* (Edizioni Henry Beyle), nel quale c'è una frase per noi molto significativa: "... Il possesso è la più profonda relazione che si possa instaurare con gli oggetti: non già che questi vivono in lui, è egli stesso ad abitare dentro di loro". Benjamin era stato a Mosca, tra il 1926-27, più o meno.

In questo film fatto di fotogrammi fissi, abbiamo usato per la prima volta delle didascalie. Sull'immagine di una donna che si svela si legge: "Come cambiano i volti dell'Oriente sovietico, ancora poco fa schiava dell'harem e del lavoro forzato". È solo una delle molte frasi della propaganda leninista impresse sugli originali, per questo ci sembrava importante tradurre. Poi vediamo un matrimonio in cui le donne sono in una stanza dove gli uomini non possono entrare.

Angela teneva un diario durante i nostri viaggi in Russia. Eravamo a Mosca nell'89, siamo andati a casa di Valentina Kazanskaya, la vedova di Boris Barnet. Era stata anche attrice, si erano sposati quando lei era giovanissima. Vivevano in campagna, lui girava tutta la notte e la lasciava da sola, lei aveva paura. Sembra che sul set Barnet fosse terribile, improvvisava sempre eppure – ci ha raccontato lei – lo amavano tutti, anche gli animali. Avevamo visto un filmato di una donna uzbeka, appena finito. Raccontava che le donne nel suo Paese si davano fuoco perché non sopportavano più di vivere come schiave. Si chiedeva dove fosse finita la rivoluzione. "Siete fortunati ad avere letto Mandel'stam" ci diceva. Da loro era proibito.

Siamo tornati in Russia nel '90 quando era ancora Urss, c'era Gorbaciov e si parlava ovunque della *perestrojka*. E poi nel '93.

Studiando questi materiali, soprattutto tutti i libri letti, ci siamo trovati davanti un archivio di frasi, legami, personaggi, come Ida, la figlia di Moisei Nappelbaum, il fotografo di Lenin ma anche di Majakovskij. L'archivio di Nappelbaum si è salvato e ora è a Mosca. Abbiamo un libro, *Il corsivo è mio* (Adelphi), con la dedica di Nina Berberova. Anche lei è armena, nell'89 è venuta a Milano, Angela l'ha incontrata e l'ha filmata in 16 millimetri. Aveva ottantanove anni, stava andando a trovare Ida Nappelbaum.

Era andata via dalla Russia a ventun'anni, prima a Berlino, poi a Parigi insieme al suo compagno, lo scrittore Chodasevic, che è morto poi per una malattia. Facevano quasi la fame, raccontava che negli occhi della salumaia vedeva le olive e che le dita di quella donna le sembravano dei salamini... A Parigi aveva visto suo padre al cinema, in un film di Kozyincev, nella parte di un odioso borghese sfruttatore della NEP.

A un certo punto ha detto a Angela che non voleva più essere ripresa perché il suo make up non era a posto. Angela era dispiaciuta, e allora lei ha preso il libro, ha scritto la dedica e l'ha firmato Nina Berberian dicendo a Angela che era la prima e l'ultima volta. Sapeva che io sono armeno.

Il film è per noi un catalogo appena cominciato e non messo per ora nel movimento cinematografico.

Questo catalogo può essere considerato anche come uno strumento di lavoro per il vostro prossimo film, *Nos voyages en Russie*?

Nei libri ci sono rimandi a cose non dette che veniamo a sapere dai personaggi.

Abbiamo filmato nella casa di Konzincev, la vedova ci ha mostrato le lettere indirizzate a lui da Shostakhovic che aveva composto le musiche di diversi suoi film, tra cui *l'Amleto* (1964). Shostakhovic aveva un rapporto molto difficile con Stalin, da cui era stato più volte attaccato. Anche Sokurov ha girato un film con lei, ma non l'ha fatta mai parlare... La sorella di Konzincev aveva sposato Erenburg (l'autore di *Il disgelo*, 1954 ndr), Chagall le aveva fatto il ritratto. La casa è piena di quadri.

Avevamo il desiderio di fissare tutte le biblioteche che fanno parte dei nostri film.

Anche in *Dal Polo all'Equatore* ci sono moltissimi materiali e letture, compreso tanto ciarpame fascista. La letteratura è alla base del nostro lavoro. Quando insegnavamo alla scuola d'arte di Ginevra, agli studenti che ci chiedevano qualche consiglio per fare cinema rispondevamo sempre: leggete, leggete, leggete. Abbiamo finito di rileggere Cechov, che troviamo incredibile e molto contemporaneo.

Quanto scrive sul suo viaggio all'isola di Sakhalin, dove venivano deportati i detenuti condannati ai lavori forzati insieme alle loro famiglie, fa pensare subito a quello che succede oggi, all'altro, al "diverso", al disperato.

Che cosa cercate nella storia della Russia? Perché quel preciso momento, gli anni Venti e Trenta?

È l'epoca in cui vivono i nostri protagonisti e sono gli anni della Rivoluzione che noi

raccontiamo però dall'altra parte, dal punto di vista di chi non ne condivide gli esiti, di chi viene perseguitato dallo stalinismo per le sue idee. Alcuni, come Nina Berberova, hanno abbandonato l'Urss, altri come Kozincev sono rimasti e hanno lavorato bene anche con il comunismo. Stalin amava il cinema, ha toccato soprattutto i poeti, gli scrittori, gli autori teatrali.

Certo, Gremiliov, il marito di Achmatova, era nell'armata zarista, aveva avuto anche delle medaglie. È stato fucilato quando si era ormai separato da Achmatova. Nel nostro prossimo film, e anche in questo, siamo riusciti a riprendere i fili di tanti elementi che ne compongono la trama. Come l'Armenia: Mandel'stam nel suo viaggio armeno ha incontrato delle persone che sono anche nel nostro *Uomini anni vita*.

***A propos de nos voyages en Russie* si presenta però anche come un film autonomo.**

È un film che racconta la storia dei suoi due autori, il loro metodo di lavoro, i materiali che usano. Gli acquerelli di Cechov (ora è Angela che parla, ndr) li avevo fatti per me. Yervant li ha visti e mi ha detto che dovevamo inserirli.

A propos de nos voyages en Russie è un film a sé come altri che abbiamo fatto in passato con cose viste e non viste. È il nostro diario di lavoro personale, è un catalogo, è un film.





Thy Father's Chair

Italia, USA, 2015
HD, colore, 74'
V.O. Inglese

REGIA

Antonio Tibaldi
Alex Lora

SCENEGGIATURA

Antonio Tibaldi
Alex Lora

FOTOGRAFIA

Antonio Tibaldi

SUONO

Antonio Tibaldi
Alex Lora

MONTAGGIO

Antonio Tibaldi
Alex Lora

PRODUTTORE

Enrica Capra
Antonio Tibaldi
Valerie Delpierre

PRODUZIONE

GraffitiDoc
No Permits Produktions

CONTATTI

info@graffitidoc.it
tibaldi@nopermitsproduktions.com

Abraham e Shagra vivono a Brooklyn. Sono due gemelli ebrei ortodossi, avanti con gli anni, e hanno passato tutta la vita, per l'esattezza dalla morte dei genitori, ad accumulare ogni genere di cose. Ora però l'inquilino del piano di sopra li minaccia di non pagare più l'affitto se non sgombereranno l'abitazione.

Di fronte all'aut aut i due si rivolgono a una ditta di pulizie; gli uomini incaricati del lavoro non riescono a credere ai loro occhi: locali bui per i vetri mai lavati, disordine e sporczia, colonie di gatti randagi... Abraham e Shagra vivono l'esperienza come una traumatica invasione della loro intimità che li costringe a ripensarsi al di là di tutti quegli oggetti cui hanno affidato, feticisticamente, i loro ricordi.

Biografie

Alex Lora (Barcellona, 1979) ha vinto un New York Emmy ed è stato finalista nel 2011 per gli Oscars-Student Academy Awards. Il suo cortometraggio *Odyseus' Gambit* (2011) è stato presentato nel 2012 al Sundance Film Festival con cui ha vinto un Gaudi Catalan Academy Award. È stato indicato dalla Variety's Cannes Edition 2014 come uno dei 10 registi più promettenti. Ha anche partecipato al Berlinale's Talent Campus, Guadalajara Doculab, Dok.Incubator, Screenwriting CineQuaNon lab, Sources lab, e IFP independent Week. Ha insegnato cinema in prestigiose università e ha ricevuto il Master of Fine Arts (MFA) in produzione presso il City College di New York

Antonio Tibaldi (Sydney, Australia, 1961) collabora dal 2004 con il servizio d'informazione pubblica delle Nazioni Unite, realizzando reportage e documentari in Asia, Africa, America Latina ed Europa con lo scopo di evidenziare realtà sociali e politiche poco rappresentate dai media. I suoi lavori sono stati trasmessi dalle maggiori emittenti televisive internazionali come la Cnn e la Bbc. Ha inoltre scritto e diretto cinque lungometraggi tra il Canada, gli Stati Uniti e l'Italia, come *Il colore dei suoi occhi* (1993), *Little Boy Blue* (1997), con cui ha vinto il premio come miglior film al Mystfest di Cattolica nel 1997, e *Lupo mannaro* (2000), tratto dal romanzo di Carlo Lucarelli. Nel 2009 ha presentato al Torino Film Festival due cortometraggi, *Kino-dream* e *Looking*. Nel 2011 ha realizzato *Pro-trusion* e *[s]compare*.



Alex Lora
Antonio Tibaldi

In cerca del dettaglio significativo

Cristina Corti

Come hai incontrato i tuoi protagonisti?

Un caso fortuito. Un amico mi aveva presentato una “business woman” che cercava un cineasta per realizzare un *infomercial* di 2-3 minuti per le sue società di “pulizie estreme”. Il mio interesse era zero: non avevo mai fatto pubblicità e tantomeno *infomercial*. Passano sei mesi – mi ero quasi dimenticato – e mi arriva un messaggio, seguito dalle foto dell’interno di una casa disastrosa. La mia curiosità mi spinge a salire sulla metropolitana per Brooklyn. Mi viene a prendere il capo della ditta, Hanan. Sono scioccato dall’odore e dallo stato della casa. Come se fosse esplosa una bomba. Penso: impossibile fare un film qui dentro, non c’è neanche luce. Più ci penso e più mi viene voglia di provarci. Mentre torno a Manhattan, chiamo Alex Lora (il mio partner su altri 3 film, co-regista del film), e gli dico: mi sa che sta partendo un progetto. Ci stai?

I due personaggi vivono in un totale rifiuto del mondo esterno. Qual è stata la loro relazione con la macchina da presa?

All’inizio non vogliono niente di tutto quello che sta per accadere. Sono costretti dall’inquilino del piano di sopra - che si rifiuta di continuare a pagar loro l’affitto - a contattare una società specializzata per fare la drastica pulizia. All’inizio c’è molta diffidenza, su di me e su tutto quello che sta per accadere... Dopo però, diventano dipendenti dai ragazzi delle pulizie - e in particolare da Hanan. Diventano dipendenti pure da me e dell’oggetto che tengo in mano (e che li riprende). È come se il fatto di essere filmati valorizzi il doloroso processo cui si stanno sottoponendo. L’ultimo giorno non vogliono che Hanan se ne vada. A me chiedono se posso tornare, se possono avere il mio numero...

Al di là delle singole esperienze questa storia ha per te una dimensione collettiva?

Credo che in un cinema di osservazione si possa aspirare a cogliere il “sintomo delle cose”. Sta allo spettatore fare un po’ di lavoro. Interpretare, “rincorrere” il film. Per sintomo intendo il “dettaglio significativo”, l’elemento preciso e unico che appartiene a un dato “evento”. Più riesci a catturare quello che c’è di unico e specifico e che appartiene a una data situazione e più hai possibilità che quello che cerchi di rappresentare possa aspirare a diventare universale. In questo modo, forse, emerge il “tema” del film... Il “tema” o “quello che vuoi dire” lo scopri solo alla fine del processo.



Ombre dal fondo

Italia, 2016
DCP, colore, 71'
V.O. Italiano

REGIA

Paola Piacenza

SCENEGGIATURA

Paola Piacenza

FOTOGRAFIA

Ugo Carlevaro

SUONO

Davide Favargiotti

MONTAGGIO

Valentina Andreoli

PRODUTTORE

Luca Guadagnino

Luca Mosso

PRODUZIONE

Frenesy Film

Rai Cinema

Deneb Media

CONTATTI

office@frenesyfilm.com

«Calarsi all'interno di un pozzo, sperando di uscirne portando con sé più cose possibili di quanto si è visto». È racchiuso in questa considerazione attorno al mestiere di scrivere il senso di una professione, quella del giornalista. È così che la vive Domenico Quirico, inviato del quotidiano *La Stampa*, rapito in Siria l'8 aprile 2013 e liberato dopo 152 giorni di prigionia. La regista, Paola Piacenza, filma una serie di conversazioni con il reporter, da cui emerge come l'esistenza del suo interlocutore si sia ormai incarnata nella professione: i suoi principi collimano con le norme deontologiche del proprio mestiere. Per poter trasmettere un'immagine quanto più vicina al vero, questo video ritratto non poteva non confrontarsi con il fronte (quello ucraino e il conflitto con i ribelli filo-russi, finché la necessità del ritorno in Siria, nei luoghi della prigionia, non si presenta come inevitabile), che da sempre è il cuore delle narrazioni di Quirico. Del resto, come da lui stesso dichiarato, quello è il luogo «dove tutto è cominciato e tutto è finito».

Biografia

Paola Piacenza (Piacenza, 1963) è giornalista del settimanale *Io donna* del *Corriere della Sera*, per cui è anche responsabile della sezione cinema. Dal 2003 collabora con Radiotre Rai per la testata *Piazza Verdi*. Il suo primo documentario, *The Land of Jerry Cans* (2009), in concorso al New York Independent Film and Video Festival e selezionato al Festival dei Popoli (premio Ucca - Venti città), è girato lungo la frontiera Iran-Iraq.

In nessuna lingua del mondo (2011), presentato al SalinaDocFest nel 2011, racconta due realtà di confine, l'enclave russa di Kaliningrad e la regione di Tropoje in Albania. Lo stesso anno partecipa a *Milano 55,1: Cronaca di una settimana di passioni*, film collettivo sulle elezioni municipali di Milano. *In uno stato libero*, (Menzione Speciale al Premio Solinas per il documentario) è realizzato nel sud della Tunisia nel 2011, durante e dopo la cosiddetta Primavera Araba.



Paola
Piacenza

Il dolore del mondo

Marì Alberione

Perché hai deciso di fare un documentario su Domenico Quirico?

Avevo il desiderio di fare qualcosa che riguardasse la mia professione, ma non avevo le idee molto chiare. Volevo provare a ragionare su come il giornalismo stia cambiando davanti ai nostri occhi, di cittadini e di giornalisti. Durante la prigionia di Quirico pensavo molto a lui e le due cose andavano in parallelo: da un lato, c'era il desiderio di occuparmi del mio lavoro e, dall'altro, seguivo il rapimento con apprensione.

Quando è stato liberato, ho chiesto a un amico comune di presentarci. È stato estremamente disponibile quando gli ho chiesto se fosse interessato a partecipare a un documentario sul giornalismo. E a me è bastata un'unica intervista per capire che volevo occuparmi solo di lui e della sua storia.

Come ha reagito?

Era incuriosito... Così la conversazione è andata avanti, abbiamo fatto altre interviste a casa sua, con intervalli di tempo lunghi. Tra l'una e l'altra succedevano delle cose, lui partiva, tornava, la riflessione riguardava sempre l'attualità, ma anche il suo passato di giornalista, il suo senso della professione. A un certo punto, quello che ho sempre pensato sarebbe stato un film di parola, è diventato altro.

Sapevo, perché me l'aveva ribadito in più occasioni, che amava muoversi da solo e che le poche volte che gli era capitato di andare con un fotografo, una volta scesi dalla scaletta dell'aereo uno andava a sinistra e l'altro a destra, perché - sostiene - arrivare in un posto con una persona con la macchina fotografica al collo avrebbe modificato il contesto. Sapevo che una videocamera sarebbe stata ancora più invasiva, quindi ho resistito a lungo all'idea di chiedergli di accompagnarlo. Quando mi sono decisa a farlo, sorprendentemente, ha accettato.

E siete partiti per l'Ucraina...

Sì, abbiamo organizzato il viaggio in Donbass, eravamo io e Ugo Carlevaro, il direttore della fotografia, quindi una troupe leggerissima, e di fatto Domenico è stato il producer

di questa spedizione. Ha organizzato, ha trovato i contatti, ci siamo mossi con le sue modalità: è stato molto interessante da vedere e filmare. Io mi ero già mossa in varie aree di transizione, però di solito lo faccio in maniera più convenzionale, lui procede in un modo molto personale, è intuitivo nella scelta dei contatti, trova persone che lo portano veramente dentro alle situazioni, e così è stato anche questa volta.

Infatti hai ripreso uno scambio di prigionieri.

Siamo arrivati in questo luogo che era la linea del fronte. Inizialmente ci avevano detto che non sarebbe stato possibile filmare nulla, fino a mezz'ora prima era così, poi improvvisamente si è aperta questa possibilità. È stato come viaggiare in una macchina del tempo che ti porta indietro fino alla Prima guerra mondiale perché il Donbass è tutto trincee, trincee nel fango, allagate, c'è gente che vive nelle trincee, è una guerra molto poco moderna. Questo primo viaggio è stato per me preziosissimo e illuminante.

Poi c'è stato un secondo viaggio...

Al ritorno dall'Ucraina abbiamo continuato la nostra conversazione e la Siria ha cominciato a diventare un motivo ricorrente. La Siria che - avevamo concordato - non doveva essere il centro del film. Quirico lo dice chiaramente: «Se mi avessi chiesto di fare un film sulla Siria, ti avrei detto di no». Però la questione era talmente presente che, a un certo punto, l'idea del ritorno sui luoghi della prigionia è diventata davvero realistica. È stato organizzato un primo viaggio: Domenico ha deciso di muoversi in maniera opposta a come aveva fatto nei suoi cinque viaggi precedenti, cioè non affidandosi ai ribelli (che, nell'ultimo viaggio, lo avevano venduto), ma in maniera ufficiale, chiedendo un visto al governo siriano - di cui aveva scritto in modo molto chiaro e sicuramente non amichevole. Era tutt'altro che scontato che il visto sarebbe stato concesso. Siamo quindi andati a Beirut, dove Domenico ha avuto una serie di incontri per cercare di procurarsi gli *endorsement* necessari ad avere il visto, ma senza successo. In quell'occasione abbiamo registrato la delusione e la sensazione del cambiamento del suo status: era abituato a fare delle scelte basate sull'intuito, molto veloci, e ora invece era costretto a misurarsi con la burocrazia di un governo elefantico.

Tempo dopo, però, la situazione si risolve...

Sì, il visto è arrivato per lui, ma non per me. Mi sono quindi limitata ad accompagnarlo fino al confine di Masnaa. Durante questo viaggio c'è stata un'altra conversazione particolarmente interessante sulle aspettative e sulla natura del viaggio...

Nel film ci sono le immagini oltre confine. Come sei riuscita a ottenerle?

Ero disperata all'idea di non averle, ma, per fortuna, attraverso un intermediario sono entrata in contatto con un operatore locale e, quindi, da Beirut ho continuato a seguire i movimenti di Domenico attraverso le immagini che questo ragazzo mi mandava in bassa risoluzione su WhatsApp.

Vedevo dove si muovevano, che cosa vedevano, sono arrivati a pochi metri dalla linea del fronte con i ribelli... Le immagini di Aleppo sono preziose perché sono le immagini

di una città che non abbiamo mai visto nei notiziari, un luogo deserto, spettrale, infernale. Yabroud è uno dei luoghi dove Quirico è stato tenuto prigioniero: ma da allora la città è cambiata, è stata bombardata, molte delle cose che ricordava sono stata distrutte. Qualche punto di riferimento però era rimasto: il film mostra la sua ricerca di orientamento, fino a quando realizza che la casa che ha di fronte è proprio “quella” casa.

Nel tempo il rapporto tra voi è cambiato, è diventato più intimo. Il film si apre con le riprese di lui che corre...

Quelle sono state fatte abbastanza di recente, non è una cosa che avrei mai pensato di chiedergli all’inizio. Certo, i rapporti evolvono sempre, se questo lavoro non fosse durato complessivamente tre anni dubito che sarebbe il lavoro che è. Domenico è stato davvero generoso nel raccontare anche quello che gli stava succedendo come persona, oltre che come professionista.

Anche rispetto alla sua famiglia.

Quirico non svicola la domanda inevitabile di cosa le persone che gli vogliono bene pensino del suo desiderio di tornare là, risponde che non sa cosa sia giusto fare. Afferma di essersi chiesto se non fosse il caso di mentire, di dire che andava in posti meno pericolosi (è stato nel Nord della Nigeria dove c’è Boko Haram, un luogo pericoloso almeno quanto la Siria in guerra), però alla fine la sua conclusione è che mentire non è mai la soluzione. Quindi sospende il giudizio...

Nel film fai un uso interessante degli archivi.

L’archivio della Rai dell’arrivo di Quirico a Ciampino lo abbiamo visto mille volte in tv ed è stato lavorato in montaggio. Con Valentina Andreoli, la montatrice del film, abbiamo deciso di rallentarlo, dandogli una qualità un po’ onirica, e poi c’è una parte di archivi sulla guerra in Siria per cui ho fatto una lunga ricerca, scegliendo un bombardamento a nord di Aleppo e una battaglia con i carri armati nella zona della stazione degli autobus di al-Kabun. Lì ho provato a immaginare cosa poteva pensare Quirico nei giorni della prigionia, quali potessero essere i suoi ricordi una volta tornato. Quel gruppo di immagini l’ho sempre chiamato “l’incubo” e quando Quirico le ha viste mi ha detto che erano molto simili a quelle che aveva vissuto.

Hai potuto contare su un gruppo di collaboratori particolarmente fidati e fedeli...

È davvero inusuale che un montatore stia su un progetto così a lungo, per di più un progetto che si apre e si chiude in continuazione. Per questo penso che Valentina Andreoli abbia fatto un lavoro molto poco consueto per un montatore. Con grande pazienza e intelligenza è tornata sui suoi passi, ha riaperto il discorso... È stato un lavoro molto intenso. E lo stesso vale per Ugo Carlevaro, il direttore della fotografia, che fin da subito, insieme ai suoi soci Piero De Vecchi e Daniele Vascelli, è entrato in produzione portando forza lavoro, materiali... È stato un apporto preziosissimo.

(intervista pubblicata su duels.it)

20
16



NATURA SELVAGGIA

**João Pedro Rodrigues
Nicolas Klotz
Élisabeth Perceval**



Natura assoluto artificiale

Cristina Piccino

Un giovane si perde nel bosco, isolato da tutto, ne affronta le insidie e le epifanie, il suo vagabondare si trasforma in un rito di passaggio. Una ragazza scompare in un parco urbano le cui sembianze familiari assumono all'improvviso i contorni di una foresta misteriosa popolata da presenze ancestrali.

Negli ultimi anni l'immagine della natura, insieme a quella di un cinema del "camminamento" – si pensi a registi come l'argentino Lisandro Alonso – ricorrono nella narrazione contemporanea. Non si tratta semplicemente di una nostalgia impossibile per il "paradiso perduto" o della ricerca ostinata di una *wilderness* come rifugio al mondo.

E nemmeno della lotta ottocentesca dell'uomo che sfida la maestà delle forze naturali.

Questi spazi "naturalmente" astratti somigliano forse più ai boschi delle fiabe, agli archetipi sui quali si proiettano i fantasmi dell'umano: la ciclicità della Storia, i segni dell'immaginario, i miti, le leggende. È una poetica dei luoghi, eterni testimoni di un divenire, che sembrano gli unici a opporsi alla cancellazione della memoria conservandone anche i segni che il presente tende a rimuovere.

C'è sempre un legame non neutro con i luoghi in cui questi racconti prendono vita; pensiamo ai film di un regista come Apichatpong Weerasethakul che nel fogliame, sul corso di un fiume, tra le pietre dei templi restituisce gli accadimenti inespresi (rimossi o cancellati) della storiografia ufficiale del suo Paese, la Thailandia.

E nel respiro sospeso del tempo, reinventa il movimento del cinema.

I titoli scelti per questa nostra riflessione sono emblematici: *Mata Atlantica* di Elisabeth Perceval e Nicolas Klotz porta la natura nel cuore del "mondo civilizzato".

Le tracce arcaiche del passato, della foresta brasiliana divorata dagli uomini, insieme ai suoi abitanti, si sovrappongono alla familiarità di un parco cittadino, dove ancora vivono gli spiriti della foresta: schiavi e diseredati, gli stessi che oggi popolano come in cortocircuito la metropoli di Sao Paulo.

In *O Ornitologo* Joao Pedro Rodrigues spinge all'estremo, quasi fino al paradosso, questo percorso. La sua foresta è luogo dell'immaginario e della mitologia, scenario ideale per un'eccentrica vita di un santo, ma anche scanzonata riappropriazione dei suoi segni.

Un artificio che scompiglia la natura, solo così di nuovo indomita e "selvaggia".



Mata Atlantica

Francia, 2016
HD, colore, 35'
V.O. Portoghese

REGIA

Nicolas Klotz
Élisabeth Perceval

SCENEGGIATURA

Élisabeth Perceval

CON

Markus Markus
Barbara Spanoudis
Tulipa Ruiz
Sofia Carvalheira
Gregorio Grazioso

FOTOGRAFIA

Nicolas Klotz
Andrés Brandao

SUONO

Aloisio Correa de Auraujo

MONTAGGIO

Nicolas Klotz
Élisabeth Perceval

PRODUTTORE

Nicolas Klotz
Élisabeth Perceval

CONTATTI

nicolas.klotz0051@orange.fr

Mata Atlantica era una delle foreste più estese del Brasile, andava dall'Argentina al Paraguay. Distrutta dalla deforestazione, ne rimangono oggi soltanto frammenti sparsi, come Parque Trianon nel cuore di San Paolo. Al centro del Parque si trova una statua misteriosa che riproduce una figura selvatica, un Pan, come racconta un affascinante ragazzo alla sua compagna. Anche lui ha un aspetto faunESCO, che lo fa assomigliare all'immagine scolpita. Un po' come l'elegante signora incontrata dalla giovane donna nel giardino. La ragazza a un certo punto scompare. Viene accusato un africano. Lui sa, perché conosce gli inganni di cui è capace la foresta, dove ancora si nascondono forze arcaiche e spiriti antichi. Ma c'è bisogno di un colpevole. In questo breve film Nicolas Klotz ed Élisabeth Perceval riescono a evocare quel mondo sensibile e sensuale che si trova solo poco più in là di ciò che è immediatamente visibile.

Biografie

Nicolas Klotz (Neuilly-sur-Seine, 1954) esordisce nel 1986 con *Pandit Ravi Shankar*. Nel 1988 dirige il suo primo lungometraggio di finzione, *La Nuit bengali*. Nel corso della sua carriera realizza cortometraggi, mediometraggi, videoinstallazioni (*Les Champs de bataille* 2009, in collaborazione con Temps d'Images e Arte), adattamenti teatrali (*Roberto Zucco* del 1998 e *Quai Ouest* del 1999, tratti da testi di Bernard-Marie Koltès). Insieme a Elisabeth Perceval firma *La Blessure* (2004) e *La Question humaine* (2007), entrambi presentati alla Quinzaine des Réaliateurs, titoli che completano *La Trilogie des Temps Modernes* cominciata nel 2000 con *Paria*.

Élisabeth Perceval nasce a Nanterre e si forma alla Scuola di Teatro Nazionale di Montreal. Tornata in Francia nel 1970, fonda a Parigi la compagnia La Fabrique de Théâtre con Bruno Bayen. Si reinventa nel cinema dopo l'incontro con Nicolas Klotz, come attrice, sceneggiatrice e coregista. La collaborazione inizia nel 1998 con la realizzazione di *La Nuit bengali*. Insieme firmano *La Blessure* (2004) e *La Question humaine* (2007), entrambi presentati alla Quinzaine des Réaliateurs. È autrice anche delle sceneggiature dei lungometraggi realizzati dalla figlia, Helena Klotz: *Le Festin des chiens* (2008) e *L'Âge atomique* (2010).



Nicolas Klotz
Élisabeth
Perceval

Nella foresta della Storia

Matteo Marelli

Qual è la genesi di *Mata Atlantica*?

Elisabeth e io andiamo a São Paulo ormai da 15 anni. Ci sentiamo molto legati alla città e al Brasile. A São Paulo c'è un parco che amiamo in modo speciale. Ogni volta che siamo lì ci passiamo molto tempo, lo chiamiamo "il Parco Tourneur".

È uno strano posto, la notte arrivano molti poveri che dormono nei paraggi. C'è sempre piaciuta l'idea di fare un film in questo parco.

Nel luglio 2015 ci hanno dedicato un'importante retrospettiva. La sala in cui si svolgeva era quella che si vede all'inizio di *Mata Atlantica*.

Abbiamo chiesto ad alcuni spettatori se volevano essere attori per noi. Abbiamo loro parlato della nostra fascinazione verso quel parco.

Una notte, Gregorio Graziosi, un giovane regista brasiliano, ci ha raccontato la storia della scultura del Fauno. Era molto strano perché Gregorio si identificava così tanto con quella statua da farci paura.

Elisabeth ha poi avuto l'idea che fosse lui a mandare la sua ragazza, Sofia, nel parco a vedere il Fauno. E che una volta là lei sparisse. Era stata assassinata?

Abbiamo iniziato a filmare il giorno dopo con Gregorio, Sofia e Barbara, una donna di novant'anni che veniva ogni giorno a vedere i nostri film, e con cui avevamo parlato a lungo del Marchese De Sade.

***Mata Atlantica* è il nome della foresta che si estendeva per oltre un milione di chilometri sul territorio brasiliano. Oggi non ne rimangono che frammenti. Malgrado la deforestazione pensate che gli spiriti della foresta continuino ancora ad abitarla?**

La brutalità, la violenza del colonialismo che ha causato la morte di milioni di persone non scompaiono da un giorno all'altro.

Gli spiriti non muoiono, errano, entrano in altri corpi.

«La vera minoranza su questa terra, è quella dei viventi» diceva Jacques Tourneur.

Abbiamo affrontato in parte questo soggetto in uno dei nostri film, *Low Life*.

È una questione squisitamente politica, che investe la sfera di ciò che oggi viene definita come bio-politica. I rapporti di possesso tra i nostri corpi, i poteri e gli spiriti massacrati dalla colonizzazione: potremmo immaginare una guerra civile fra i tre.

La presenza del fauno effettivamente proietta il film nella dimensione del fantastico e ci trasporta verso atmosfere molto tourneriane.

Jacques Tourneur è stata un'influenza molto forte per noi, è sempre stato un importante termine di riferimento (in *Low Life* ci siamo rifatti a *La notte del demonio*).

In particolare ha segnato questo film dall'inizio (dalla voce che si sente in apertura, quella che entra sul fondale nero, e dice: «È venuto spesso al parco, dove rimaneva a dormire...», cui fa seguito l'immagine, in primo piano, del tronco inciso con strani segni che lo fanno assomigliare un po' a un totem) fino a i titoli di coda.

Pur ambientando *Mata Atlantica* nel presente è stato inevitabile non cogliere in questo, attraverso l'obiettivo della macchina da presa, i riverberi delle memorie passate, il transito di vite trascorse (gli effetti della violenza della colonizzazione, come dicevamo, sono ancora vivi anche se si manifestano sotto nuove forme).

Allo stesso tempo è stato possibile intravedere prospettive inedite che possono essere pensate come epifanie di insorgenze future.

Ecco, al cinema tutte queste dimensioni riescono a convivere all'interno di un unico spazio filmico. Il cinema, dunque, sembra davvero essere una macchina della connessione.

È per questo che abbiamo deciso di sviluppare una narrazione che non fosse lineare (ci ha aiutato molto, per esempio, nell'organizzazione del materiale la lettura di diverse parti di *2666*, uno dei tre romanzi postumi di Roberto Bolaño), proprio per suggerire questa sovrapposizione di differenti piani temporali, per poterci muovere con disinvoltura tra le varie relazioni che si vengono a intrecciare.

Volevamo creare una condizione di incertezza nello spettatore, non renderlo più sicuro di nulla, tanto sul piano visivo quanto su quello sonoro. Del resto i rumori degli animali che si sentono nel corso della visione di *Mata Atlantica* potrebbero benissimo essere interpretati come suoni prodotti dagli spiriti.



Cosa rappresentano per voi i frammenti della foresta che mostrate nel film?

Non abbiamo girato nella foresta ma soltanto nel parco.

Anche se la percezione reale del luogo si perde ben presto in quella della foresta.

Sofia si addormenta sulla panchina, Marcus la osserva nascosto dall'erba alta: la mano di Barbara li trascina in una giungla primitiva, abitata da animali selvaggi e piena di vegetazione come era quella regione molto prima che fosse costruita São Paulo.

Marcus vive nel parco da sempre.

Era già là quando i suoi fratelli hanno posato la prima pietra della città, o quando i suoi antenati hanno cominciato a tagliare gli alberi della foresta.

Guardiano dei luoghi, spazza le foglie morte nel parco e comprende la lingua degli alberi.

Abita lontano dalla città, in un quartiere dove vive la gente con la pelle nera. Marcus è la persona che conosce meglio la storia di São Paulo. È il narratore che veglia sulla ragazza nel parco. È colui che viene messo in prigione. È anche uno degli spiriti che arrivano la notte a dormire sotto i cartoni lungo la recinzione del Trianon.

Mata Atlantica mi sembra una riflessione per immagini sulla precarietà delle forme della vita, della memoria, della storia. Possiamo dire che il film va al di là delle sue stesse immagini?

Un film meditativo e mobile, sì, nel senso in cui la percezione della realtà si estende, si sposta, per collegarsi a realtà meno visibili, ma altrettanto concrete. Il visibile è una superficie abitata dagli esseri viventi come dagli abissi che affiorano dalla nostra memoria, dalla nostra storia.

La storia è in movimento proprio come il cinema.

Il colonialismo e la schiavitù caratterizzano oggi con prepotenza la nostra epoca nel mondo intero. Abbiamo cercato di filmarne la presenza come se fossimo sulla soglia di un film dell'orrore. Senza spingerci più lontano perché volevamo fare un film breve.

La scomparsa delle ragazze potrebbe essere un fatto di cronaca o un evento mitologico. Apparizioni, sparizioni. Il cinema deve liberarsi più che mai dalle regole che imprigionano la narrazione.

Cosa significa per voi la definizione “un film in amicizia”?

L'amicizia è a nostro avviso il fondamento stesso del cinema. Senza amicizia il cinema perde la sua anima. Negli ultimi anni abbiamo lavorato fuori dal sistema produttivo ufficiale. Abbiamo realizzato parecchi film senza una produzione e senza soldi.

Non è una scelta definitiva ma in questo momento è stato indispensabile. La ricerca di finanziamenti assorbe troppo tempo, i film si impantanano, si appesantiscono. Tutto diventa troppo faticoso, pieno di costrizioni e di persone che vogliono immischiarsi al tuo lavoro. Invece la tecnologia digitale permette di girare quando si vuole, come si vuole, con chi si vuole.

L'amicizia è una scossa elettrica e creatrice; anche quando è burrascosa. Permette di competere con la rigidità e il moralismo dell'ambiente.



O Ornitólogo

Portogallo, Francia, Brasile, 2016
DCP 1:2.387 anamorphic / 5.1 /
colore, 118'

V.O. Portoghese, Inglese,
Mandarino, Mirandese, Latino

REGIA

João Pedro Rodrigues

SCENEGGIATURA

João Pedro Rodrigues

João Rui Guerra da Mata

CON

Chan Suan, Han Wen

João Pedro Rodrigues, Juliane Elting

Paul Hamy, Xelo Cagiao

FOTOGRAFIA

Rui Poças

SUONO

Nuno Carvalho

MONTAGGIO

Raphaël Lefèvre

PRODUTTORI

João Figueiras, Diogo Varela Silva

Gustavo Angel Olaya

PRODUZIONE

Blackmaria, House on Fire
Le Fresnoy, Itaca Films (BR)

CONTATTI

blackmaria@blackmaria.pt

info@filmsboutique.com

L'ornitologo Ferdinando è alla ricerca delle rarissime cicogne nere. Mentre sta attraversando, in kayak, un fiume nel nord del Portogallo, viene travolto dalle rapide.

È messo in salvo da due turiste cinesi in cammino verso Santiago di Compostela che si riveleranno qualcosa di diverso e misterioso rispetto alle apparenze. Ferdinando sprofonda nella notte, in una natura selvaggia, abitata da bizzarre creature ancestrali, che sono motivo di sgomento e insieme oggetto di incanto e seduzione. Viene messo alla prova, costretto al cambiamento, attraverso un percorso mistico-allucinatorio di abbandono, prima casuale e poi sempre più consapevole, che culminerà con l'illuminazione.

Quando questa si manifesta, l'attore che interpreta Fernando, esce di scena e lascia il posto allo stesso João Pedro Rodrigues che dichiara così, inequivocabilmente, tutto il suo personale coinvolgimento nel progetto. Il film è una reinterpretazione visionaria e surreale del mito e della vita di Sant'Antonio, figura particolarmente cara alla cultura portoghese e patrono di Lisbona, che aveva già in parte ispirato un precedente lavoro del regista, il cortometraggio del 2012 *Manhã de Santo António*.

Biografia

João Pedro Rodrigues (Lisbona, 1966) si è diplomato alla Scuola Superiore di Teatro e Cinema della sua città.

Nel 1997 realizza il suo primo cortometraggio, *Parabes!*, con cui ottiene una menzione speciale dalla giuria al Festiva di Venezia. *O Fantasma* (2000) è selezionato in concorso a Venezia, *Odete* (2005) a La Quinzaine des Réalisateurs, *Morrer como um Homem* (2009) è invece presentato a Cannes nella Sezione Un Certain Regard e *A Última Vez Que Vi Macau* (2012) a Locarno. Fin dal suo primo cortometraggio Rodrigues collabora con João Rui Guerra da Mata, direttore artistico e co-sceneggiatore dei suoi film.



João Pedro
Rodrigues

Controcampo animale

Cristina Piccino

Fernando è un ornitologo, lo incontriamo la prima volta “sul campo”: scruta gli uccelli, ne spia l’esistenza inseguendo la “sua” cicogna nera. Sembra però che anche loro lo osservino, e questa reciprocità rimanda al cinema, al ruolo del regista, ma riporta anche l’animale nell’umano.

Mentre giravo in quella regione del Portogallo dall’apparenza così selvaggia avevo l’impressione di scoprire una dimensione della natura che nel nostro presente non sembra più possibile. Ma il film è anche un viaggio nello spazio, nel tempo e all’interno dei suoi personaggi. Fernando per diventare Antonio, il santo, compie un cammino esistenziale e fisico nel corso del quale abbandona la vecchia identità per la nuova. Brucia i documenti, cancella le sue impronte digitali, deve trasformarsi come fa la farfalla per arrivare a Padova. L’immagine del bosco esprime il rito di passaggio, l’archetipo della fiaba, e i simboli che vi sono disseminati, gli animali, le figure del mito o della narrazione popolare sono estremamente artificiali.

La foresta in cui si smarrisce suggerisce infatti più che la nostalgia della wilderness l’idea di una natura mediata dall’immaginario.

Volevo cambiare il segno di quei simboli, denudarli, ridefinirne i contorni, mischiarli tra loro e con altri elementi. All’iconografia della vita del santo si sovrappone quella del gender ma anche questo è un gioco che prova a svelare qualcos’altro. La figura di sant’Antonio, almeno in Portogallo, è profondamente radicata nell’immaginario. È onnipresente e pure chi come me non è cattolico conosce la sua storia. Forse la fama di Antonio si deve al fatto che è nato a Lisbona, tra il 1191 e il 1195, e che come molti altri portoghesi illustri ha viaggiato per terre e per mari. Si sa che un giorno la sua nave venne spinta dai flutti sulle sponde dell’Italia del sud, e che da lì Antonio arrivò fino a Padova, dove morì nel 1231, dopo avere compiuto un viaggio straordinario. Siamo, appunto, nella leggenda e nel mito, e io con questo film volevo trasgredire il racconto del santo.

In che modo?

Non ho mai pensato di girare un biopic, per me è sempre molto importante che un film possa essere guardato senza sapere tutto, lasciando spazi aperti alla fantasia dello

spettatore. Più che il santo in sé mi interessava la mia relazione con lui: ho provato a ribaltarla e a mettere nella sua leggenda qualcosa che appartiene a me o ai personaggi di altri miei film. Anche Fernando vive un momento di passaggio, l'inquietudine che arriva quando si comincia a pensare alle vite possibili che non si sono vissute. Il suo viaggio si compie in una dimensione tra sacro e pagano e alla verticalità dell'iconografia religiosa oppone quella dei corpi degli attori, la loro fisicità. Prima della rivoluzione del 25 aprile, Sant'Antonio era anche un pilastro della dittatura di Salazar. Mi piaceva l'idea di "sporcare" la rappresentazione utilizzata dal regime col suo inverso, con una visione che è insieme rispettosa e "blasfema".

Parliamo ancora della natura. Anche se nel suo artificio conserva sempre qualcosa di maestoso e di arcaico.

Il ritorno alla natura così come l'osservazione fanno parte della vita di sant'Antonio, è abbastanza conseguente che diventino elementi centrali del film. Per me gli animali sono dei testimoni, un po' come accade in *La morte corre sul fiume* (*The Night of The Hunter*, 1955). Sono reali ma piano piano sfumano in una dimensione magica e ognuno di loro rimanda a un episodio nella vita del santo. Le lenti del binocolo di Fernando ci mostrano i gufi reali che volano nel cielo di notte, la maestosità della cicogna nera come nei fotogrammi di un film muto. Sono creature di un altro mondo che appartengono a un luogo immaginario in cui cattolicesimo, tradizione, superstizione si confondono.

Alla fine sant'Antonio diventi tu.

Mi divertiva questo scambio. Cerco sempre di infondere nei toni seri una leggerezza che li maschera, un po' come accade in certi western o nei vecchi film: se li guardi con più attenzione scopri che sono molto più profondi di come appaiono.





Ci sono molti riferimenti nel film - Pasolini, la pittura primitiva - quasi che la dimensione del sacro possa essere restituita solo attraverso l'arte.

Ma per me è così! Sono cresciuto in una famiglia comunista e non religiosa, solo mia nonna era cattolica. Alla religione sono arrivato attraverso la pittura. Non riesco a ridurre la religione a un'entità monolitica come vogliono i dogmi, per me la sua rappresentazione deve rimandare a un corpo fisico come nei quadri di Caravaggio che cercava donne e uomini veri per interpretare i suoi santi. Nell'arte la religione ha sempre un lato "blasfemo" di erotismo, di sesso... È la stessa unione di sacro e profano che trovo in Pasolini, penso a un film come *Uccellacci uccellini*, che è molto presente nel mio.

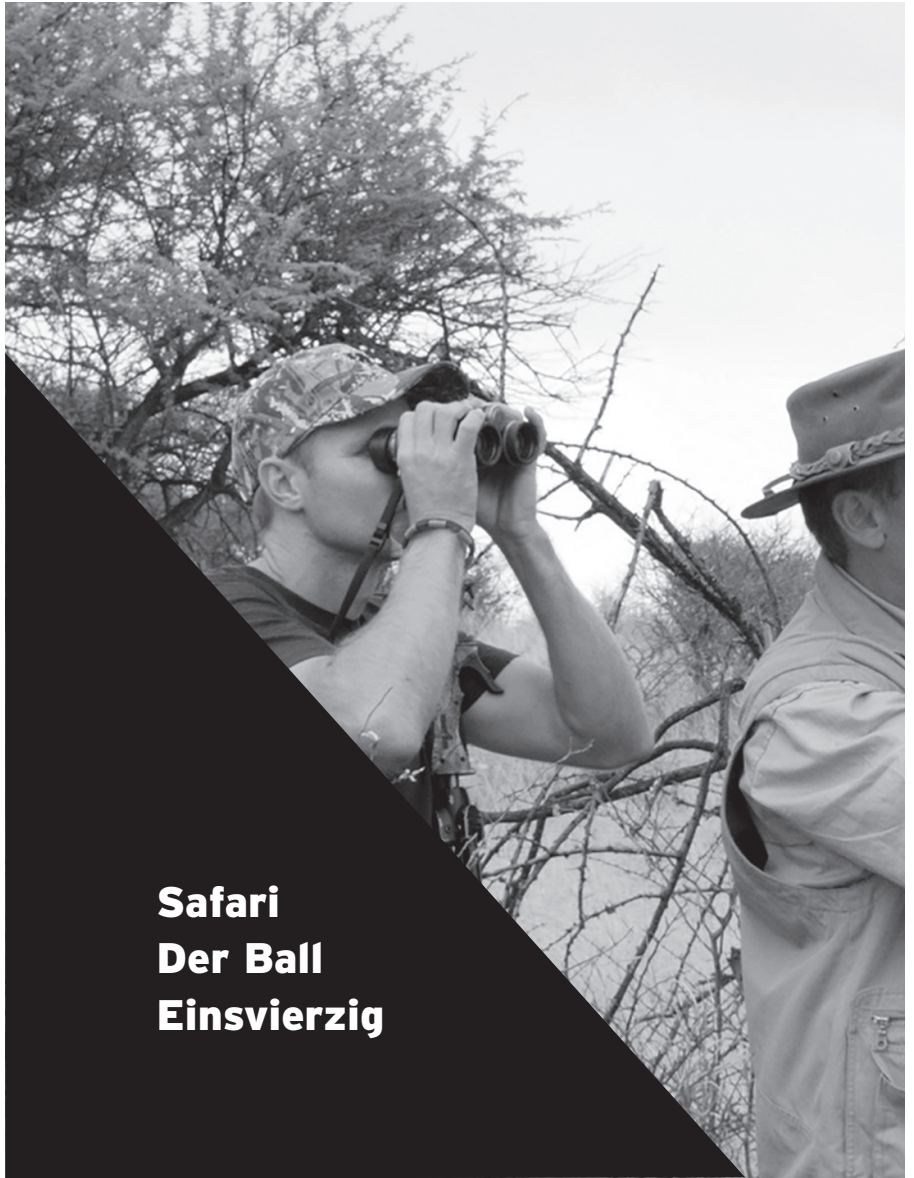
Questo cambiamento avviene in modo fisico: è col corpo che Fernando è martire e amante, umano e animale. È sensuale e fragile, pieno di desiderio.

I corpi degli attori sono sempre al centro delle mie immagini. Non posso filmare un attore senza desiderarlo, anzi credo che il gesto di filmarlo sia una forma di sublimazione dell'attrazione erotica che ho per lui. In questo film cercavo però una dimensione orizzontale, non volevo mettere l'uomo su un piano più alto del resto. Per questo ho deciso di utilizzare il cinemascope che permette una monumentalità nella quale gli attori, gli animali, il paesaggio intorno hanno tutti lo stesso rilievo.

Dicevi che nella figura di Sant'Antonio hai inserito qualcosa dei personaggi nei tuoi film precedenti. Quali?

Il legame più forte è col protagonista di *Morrer como um homem* (2009) che è schiacciato tra le sue convinzioni e la sua natura e vive una sofferenza che nasce dalle imposizioni della religione. È una donna ma in un corpo di uomo, ne è consapevole ma non riesce a liberarsi, continua a vivere questa contraddizione pure se sa che non è giusto, perché anche lei ha il diritto di essere felice. La sua educazione però è più forte. La figura di Sant'Antonio mi permette di esplorare questa stessa tensione all'interno del rapporto sempre più distorto che oggi si ha con l'idea del sacro, di una trascendenza che nega il corpo mentre questo ha una volontà propria troppo spesso ignorata.

20
16



**Safari
Der Ball
Einsvierzig**

ULRICH SEIDL



Ulrich Seidl (3000)

Luca Mosso

Quando, in occasione della retrospettiva che Filmmaker gli dedicò nel 2006, chiesi a Ulrich Seidl quale fosse il suo rapporto con la fede, il regista rispose che nel suo cinema non c'era niente che non avesse a che fare con la religione cattolica.

Una doppia negazione per affermare con forza un campo di appartenenza e contemporaneamente svincolare a una domanda troppo personale.

La religione e la fede sono cose diverse e la sua lucida consapevolezza di essere figlio di una cultura che in larga parte condividiamo rende il lavoro dell'autore austriaco particolarmente prezioso. Allora Seidl non aveva ancora realizzato la "trilogia del Paradiso", ma era già chiaro come praticamente tutti i suoi personaggi fossero espressioni di un conflitto tra interiorità e norma interamente seppellito dall'universo del consumo (di oggetti, servizi, idee o religioni) e che la sua ricerca fosse quella di un archeologo che rinviene e contempla le sopravvivenze dell'umano in un'epoca che lo ha ampiamente cancellato.

A dare consistenza a questa prospettiva postumana è decisivo l'aspetto formale.

Protagonisti e semplici comprimari sono inseriti in piani ampi, zeppi di oggetti accuratamente composti o al contrario desolatamente vuoti. L'alternanza di troppo pieno e troppo vuoto consegna personaggi e spettatori a un'angoscia che trascende i primi e mette in difficoltà i secondi. Il riso per chi si accosta a Seidl è una difesa di breve respiro: dopo un po' diventa chiaro che è difficile prendere le distanze da quelli che in prima battuta sembrano dei patetici freaks. Si finirebbe per ridere di se stessi.

Negli ultimi anni Seidl ha radicalizzato un tratto stilistico che gli appartiene da sempre (e i cui prodromi sono ravvisabili fin da *Einsvierzig*, 1980, e *Der Ball*, 1982, i lavori appena restaurati dall'Austrian Film Museum che presentiamo a Filmmaker), costruendo le sue inquadrature su un'idea di frontalità che esaspera i modelli dell'arte sacra fino al parossismo. E la prospettiva centrale di *Safari* e del precedente *Im Keller* (in concorso a Filmmaker nel 2014) ha perso quasi del tutto quella tensione verticale che segnava un film come *Jesus, du weisst* (2003), i quadretti di *Die letzten Männer* (1994) o i momenti disperati di *Models* (1999). Quella "troppa aria sopra la testa" che alludeva all'esistenza di una dimensione ulteriore dell'immagine e al tempo stesso ne faceva parodia è oggi sostituita da un implacabile dispositivo di messa a distanza che fissa gli eccentrici personaggi in un mondo a loro omologo, arriva a mettere in discussione il rapporto tra figura e sfondo e finisce invariabilmente per ridurre lo spazio della pietà.

Il controllo formale si sposa con il massimo della disperazione: Seidl si conferma un lucidissimo interprete del nostro tempo.

La catarsi dopo lo sparo

Elfi Reiter

Da dove prende avvio il tema del film?

Avevo numerosi progetti riguardanti il turismo in testa, alcuni li avevo anche proposti a diverse televisioni, ma non se n'era mai fatto nulla. Poi, nel film sulle cantine (*Im Keller*, 2014) è apparsa una coppia che ha una notevole raccolta di trofei di caccia e da lì era scattata la scintilla iniziale: vacanza e caccia! Ecco l'argomento per il nuovo film. Sono partito subito con le ricerche perché convinto di aver trovato un ottimo binomio. La struttura di *Safari* è assolutamente diversa rispetto al film precedente, e l'elemento forse più interessante è il principio stilistico per cui tutte le scene di caccia sono girate con macchina a mano: il motivo era seguire meglio e molto da vicino i nostri vari protagonisti che si muovono a passo felpato, fucile puntato, in mezzo alla savana africana (le riprese sono state fatte in Namibia e Sudafrica, benché i singoli luoghi non vengano specificati perché Seidl preferisce far intendere una specie di "non luogo" nella grande Africa, ndr). Ciò serve a registrare le loro emozioni, mentre inseguono l'animale avvistato, quando mirano, sparano il colpo e soprattutto nel "dopo". Ne escono immagini mosse dai movimenti compiuti con la macchina da presa, che creano tensione, anche narrativa, pari a quella percepita dagli stessi cacciatori. In realtà non avevo idea come realizzarla, questa tensione a doppio livello, soggettiva e oggettiva, e come spesso accade è venuta fuori così... casualmente.

Le scenette in cui si vedono i cacciatori vestiti come figure dei film hollywoodiani, sono messinscena recitata?

Si tratta delle cosiddette confessioni dei diversi protagonisti del film: rispondono a una serie di domande, uguali per tutti, indicate da me. L'unica linea guida è: che cosa succede dentro di me, prima, durante e dopo lo sparo? Il resto è tutta farina del loro sacco, nel senso che ciò che dicono sono le loro risposte improvvisate alle domande di cui sopra.

La vera immagine-shock è per me quella in cui si vedono tanti trofei attaccati a una parete, in colori chiari e scuri, con in mezzo una ragazza nera, in piedi, sguardo frontale. È una sintesi superlativa di tutti i trofei di caccia, compresa quella molto praticata nelle vacanze esotiche con le donne-ragazze-prostitute. E volendo ampliare il discorso nel senso storico politico, ci sono la colonizzazione e l'ondata di ritorno, ossia gli immigrati dai paesi che un tempo erano le colonie...

Le interpretazioni sono molteplici, ma gli africani hanno un ruolo marginale in questa storia, benché potrebbero essere loro i re del safari essendo capaci di avvistare ben



prima un animale libero nella natura dato l'istinto innato per la caccia. Di sicuro sarebbero cacciatori e guide assai migliori, però qui si limitano a macellare la carne dell'animale ucciso. Lavorano nel ranch, li vediamo, ma non li sentiamo parlare. Non ho dato loro la voce. Volutamente. Proprio perché "traducono" in questo modo il rapporto tra gli europei e l'Africa. Il colonialismo non è finito ma continua sotto altre forme, che oggi sono turismo e denaro. Un tipo diverso di neocolonialismo. L'immagine da lei citata, è nata per caso presso un imbalsamatore, dove lavorano operai neri, anche donne come quella nella foto. Ce ne sono tanti, anzi, sono vere e proprie imprese. Rifiniscono i trofei che poi vengono spediti direttamente a casa dei singoli cacciatori. Rispetto ai bianchi gli africani coprono un ruolo da subordinati, e ciò riporta al meccanismo con cui le multinazionali ricattano i politici dei paesi, non pagando le tasse con la scusa che creano tanti posti di lavoro...

Come e dove sono stati creati i set per le riflessioni/confessioni dei vari protagonisti?

Direttamente in loco, dove ho via via individuato siti adatti per costruire le piccole scene adatte alla tipologia del personaggio. Tutti rispondono alle stesse domande, come: «A quale animale vorresti sparare?» Il primo dice l'elefante, il secondo la zebra, perché l'elefante è troppo grosso, il terzo un leopardo, e via dicendo. Poi si arriva allo sparo e alla descrizione dello sparo, la catarsi che scioglie ogni tensione, per giungere infine alle congratulazioni.

Si ha spesso l'impressione di una regia nascosta durante quello che davanti all'obiettivo deve apparire come un atto improvvisato. Tanto sono asetticamente puliti gli animali uccisi su quelle foto trofeo subito dopo lo sparo, tanto scorre il sangue e si spolpano le interiora nel mattatoio, poi: si potrebbe dire che esiste uno "show virtuale fuori nella savana" contro la "concreta realtà dentro le mura"?

Durante la mia infanzia e adolescenza passavo le vacanze da mia nonna in campagna, dove ogni anno si ammazzava il maiale. Non ho un problema con l'uccisione di animali per l'alimentazione. Oggi, in Europa il sangue non si vede, è tabù come la morte. La gente compra la carne pulita, confezionata e plastificata. Per me è normale macellare un animale allevato correttamente, ma qui siamo nell'ambito di uno sport, la carne non interessa, anzi viene venduta, l'importante è il trofeo!

Mi hanno colpita alcune frasi del tipo: «Noi aiutiamo questi animali a vivere bene»...

Cercano di giustificare ciò che fanno. Qualcuno dice che sono animali di una certa età che era meglio che morissero, sapendo benissimo che è falso. Va detto che in tedesco esiste uno *slang* del cacciatore, il cosiddetto “linguaggio venatorio” per cui ad esempio l’animale è “un pezzo”, parola che aiuta a oggettivizzare un essere vivente.

I “pezzi” non sono più esseri viventi, e così per i cacciatori il sangue viene definito “sudore”, la “coperta” significa pelle pelosa, eccetera.

Un’ultima domanda riguarda la collaborazione con Veronika Franz, la sua compagna, che firma con lei progetto e sceneggiatura, nonché i materiali artistici...

Collaboriamo da vent’anni, ormai, firmando insieme progetti e sceneggiature. Veronika non è mai presente sul set, ma si fa preziosa interlocutrice creativa al montaggio e nella selezione del girato.

(questa intervista è apparsa in una versione leggermente diversa su il manifesto-alias il 27 agosto 2016)





Austria, 2016
Digital, colore, 90'
V.O. Tedesco

REGIA

Ulrich Seidl

SOGGETTO

Ulrich Seidl, Veronika Franz

CON

Gerald Eichinger,
Eva Hofmann, Manuel
Eichinger, Tina Hofmann,
Manfred e Inge Ellinger,
Marita e Volker Neemann,
Markolf Schmidt, Eric Müller

FOTOGRAFIA

Wolfgang Thaler

SUONO

Paul Oberle

MONTAGGIO

Christof Schertenleib

PRODUTTORE

Ulrich Seidl

PRODUZIONE

Ulrich Seidl Film Produktion

CONTATTI

office@ulrichseidl.com

Safari può essere considerato uno spin-off del precedente *Im Keller*. I due anziani coniugi che esibivano fieri, sulle pareti di casa, i loro trofei di caccia, ritornano, in casco e tenute coloniali color kaki, all'interno di questo nuovo progetto. Ulrich Seidl guarda i turisti europei (nello specifico tedeschi e austriaci), della classe media, in vacanza in Africa per cacciare in quelle che loro vogliono credere siano terre selvagge. E il regista asseconda, esibendone tutta la costruzione, il loro mettersi in posa, quel volersi mostrare come cacciatori intrepidi, protagonisti di un racconto esotico dell'Ottocento. Eccoli quindi ripresi in camera fissa, frontalmente, mentre guardano in macchina, al centro di inquadrature di ossessivo rigore simmetrico. E gli stessi indigeni, che partecipano consapevoli a questa anacronistica messinscena, sono fotografati nella maniera in cui i cacciatori vogliono pensarli, non poi così diversi dai trofei di animali imbalsamati. Perché alla fine, per quanto i turisti si impegnino nel provare a giustificare la loro passione per la caccia, l'atteggiamento con cui si propongono rimane sempre quello dei colonizzatori.

Biografia

Ulrich Seidl (Vienna, 1952) abbandona l'Accademia Cinematografica di Vienna dopo il documentario d'esordio *Der Ball* (1982). Ottiene i primi riconoscimenti con i successivi *Good News* (1990), *Tierische Liebe* (1995) e *Der Busenfreund* (1997). Nel 2001 con *Hundstage* vince il Premio Speciale della Giuria alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, cui fa seguito nel 2007 *Import/Export*. I tre film, che compongono *Die Paradies Trilogie*, sono stati presentati rispettivamente a Cannes, Venezia e Berlino. Seidl torna di nuovo a Venezia nel 2014 con *Im Keller*. Nel 2006 Filmmaker Festival ha dedicato una retrospettiva al suo cinema.

Der Ball

Horn, città natale di Ulrich Seidl, è un piccolo comune della Bassa Austria. L'evento mondano che scuote il paese dal suo *rigor mortis* (il documentario si apre e si chiude su vedute urbane che mostrano soltanto strade deserte) è il ballo scolastico organizzato dai maturandi. Seppur ancora agli inizi (si tratta infatti del suo secondo film), il regista dimostra già come si possa fare del soggetto un pretesto per cogliere quanto di grottesco c'è nel quotidiano. Dietro l'allegria un po' isterica che si respira a ridosso dell'evento si agitano infatti non poche frustrazioni (sessuali, di classe). Il progetto, una volta concluso, viene respinto sia dal comune, che proibisce agli esercenti di proiettarlo, sia dai docenti della Vienna Film Academy, i quali, ritenendo il film indegno per l'immagine dell'istituto, decisero di allontanare Seidl dalla scuola.

Austria, 1982
16mm, colore, 50'
V.O. Tedesco

REGIA
Ulrich Seidl
SCENEGGIATURA
Ulrich Seidl
SUONO
Alf Schwarzmüller

FOTOGRAFIA
Susanne Meitz,
Hermann Dunzendorfer
MONTAGGIO
Angela Kauf

PRODUZIONE
Wiener Filmakademie
CONTATTI
office@ulrichseidl.com

Einsvierzig

Karl Wallner è un uomo di circa cinquant'anni. All'età di 14, raggiunto il metro e quaranta di altezza, ha smesso di crescere. «Sono piccolo, il mio cuore è puro» dice Karl, protagonista del primo documentario di Ulrich Seidl, filmato nella quotidianità del soggetto ripreso: a casa, al lavoro, nel tempo libero. Il regista realizza un ritratto che si discosta dalla retorica lacrimevole abitualmente adoperata quando ci si confronta con chi è ritenuto un'eccezione rispetto alla norma. Non cerca di mostrarlo con ipocrita simpatia, al contrario fa vedere come sia possibile ridere di lui oppure considerarlo noioso, proprio come accade nei confronti di qualsiasi altra persona. A causa di questo film, realizzato quando Seidl era ancora uno studente della Vienna Film Academy, il regista fu oggetto di feroci polemiche e venne accusato, come poi succederà per molti altri lavori dell'autore austriaco, di *Sozialpornographien*.

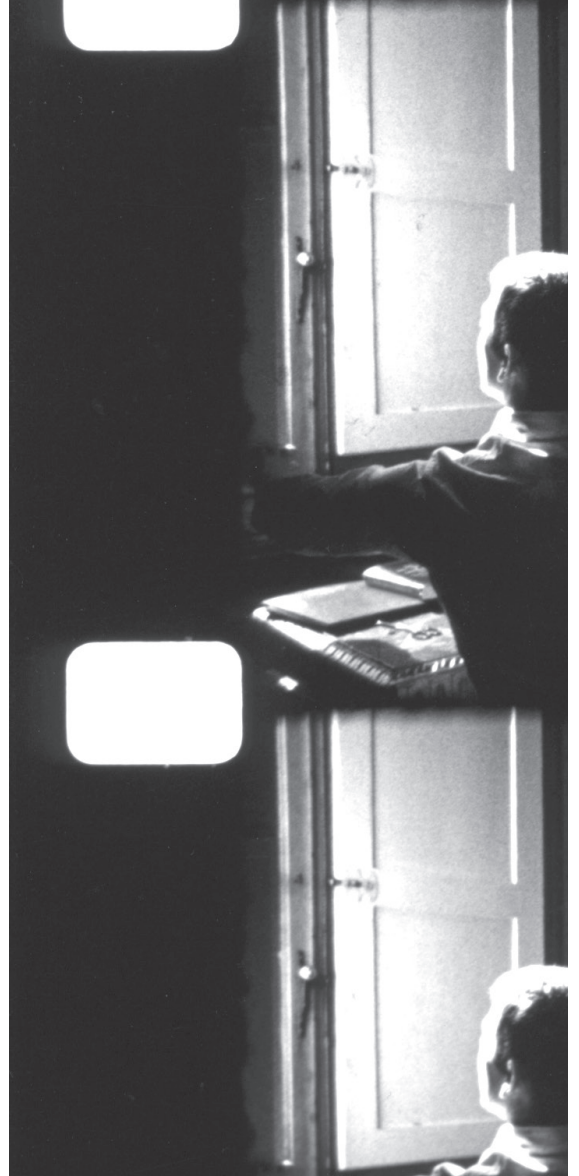
Austria, 1980
16mm, b/n, 16'
V.O. Tedesco

REGIA
Ulrich Seidl
SCENEGGIATURA
Ulrich Seidl
CON
Karl Wallner

FOTOGRAFIA
Paul Choung
SUONO
Wolfgang Schneider
MONTAGGIO
Paul Choung

PRODUZIONE
Wiener Filmakademie
CONTATTI
office@ulrichseidl.com

20
16



© Robert Beavers

FUORI FORMATO



**Kurt Kren
Josef von Sternberg
Friedrich Kuplent
Jörg Ortner
Hans Scheugl**

**James Benning
Alfred Kaiser
Ernst Schmidt Jr.
Robert Beavers**

Omaggio all'Austrian Film Museum

Tommaso Isabella

Quest'anno le proiezioni di Fuori Formato sono dedicate alla collaborazione con una storica istituzione cinematografica austriaca, l'Austrian Film Museum, che dai suoi esordi è un luminoso punto di riferimento nel campo del restauro, preservazione ed esibizione del medium filmico. Le ragioni per cui il lavoro di questo archivio può essere considerato (verrebbe da aggiungere purtroppo) unico nel suo genere, sono limpidamente esposte nel testo che segue.

Per l'occasione vengono presentati alcuni restauri di film d'avanguardia curati dal Film Museum. La selezione è in linea con l'interesse per la ricerca di Filmmaker Festival e con uno degli assunti che guidano le attività della cineteca viennese, ovvero la funzione fondamentale rappresentata dal film nella modernità, tanto come forma artistica quanto come documento storico.

Nei quattro programmi, che chiamano a raccolta figure fondamentali e marginali (due attributi che non si escludono reciprocamente) dell'avanguardia austriaca e statunitense, storia collettiva e vissuto personale, coscienza politica e ricerca estetica, si richiamano e s'intrecciano in un nodo inscindibile. Da una parte ci sono lavori che affrontano il film come materiale con cui ri-scrivere la Storia, come il dittico del programma *Histories*, che riunisce un caposaldo della ricerca contemporanea come James Benning e un affascinante sconosciuto come Alfred Kaiser, e il collage novecentesco di *Wienfilm 1896-1976* di Ernst Schmidt Jr., che a oggi resta il meno riconosciuto fra i pionieri dell'avanguardia austriaca, a detta di un esperto come Peter Tscherkassky. Dall'altra ci sono i percorsi di due giganti della pellicola, che hanno vissuto e lavorato molto in disparte: *For Kurt: Inside Outside Vienna* è un omaggio al cinema lirico e matematico di Kurt Kren, che accoglie altri cineasti viennesi come degni compagni del suo genio inquieto; in *From the Notebook of...* di Robert Beavers la sperimentazione formale e la riflessione su una mente "sperimentale" come Leonardo da Vinci si fondono in un capolavoro dove passato e presente si corrispondono. Il fatto che questo film abbia avuto la sua prima proiezione pubblica a Milano più di quarant'anni fa e vi torni ora in tutto il suo fulgore, dimostra quanto sia cruciale, per quella corrispondenza, il lavoro di chi si dedica a perpetuare, nei suoi caratteri specifici, una cultura del film.

La proiezione è restauro

Alexander Horwath, Alejandro Bachmann

Il passo conclusivo di qualsiasi restauro cinematografico è la proiezione del film che è stato restaurato. Potrà sembrare banale affermarlo esplicitamente, ma nei fatti, oggi, ci troviamo in una temperie culturale che ancora tende a considerare un film come restaurato quando il suo facsimile digitale è caricato su un hard drive – come un “contenuto”, non come un’azione. L’Austrian Film Museum s’impegna a preservare e proiettare lavori nel loro medium originale, in modo che possano continuare a essere messi in atto (e dunque resi “accessibili”) nella forma che li ha resi quello che sono – e in cui originariamente hanno visto la luce della storia.

È molto probabile che questa politica, che può sembrare “singolare” o “purista”, venga presto vista piuttosto come una posizione di semplice buon senso, dato che sempre più si tende ad accettare la differenziazione tra le culture dell’immagine analogica e di quella digitale. Ma è anche importante riconoscere che tali posizioni erano già sostenute nel 1964 quando Peter Kubelka e Peter Konlechner fondarono l’Austrian Film Museum. Hanno sempre ritenuto, per esempio, che lo spazio di esibizione di ogni museo del film dovesse essere un cinema (anziché un allestimento da galleria dove oggetti e documenti, residui della produzione e distribuzione cinematografica, sono esposti in vetrine). Questo significa anche che quando un film viene mostrato in quello spazio, quello che viene esibito non è soltanto la successione di immagini sullo schermo, ma anche il dispositivo che dona vita a quelle immagini – una sala oscurata, una disposizione che consiste di cabina di proiezione, sedute e schermo, la pellicola e il proiettore. Mentre le attività di collezione ed esibizione del Film Museum ambiscono a rappresentare il cinema nella sua totalità – dal documentario alla finzione, dai lavori amatoriali ai film industriali – c’è sempre stato una sensibile concentrazione sull’avanguardia, in un arco che va dal cinema sovietico rivoluzionario alla ricca tradizione del New American Cinema e dei suoi successori, passando per il film d’avanguardia austriaco dalle sue origini al presente.

I quattro programmi presentati al festival offrono una piccola veduta su questa parte del lavoro di preservazione del museo, con esempi che provengono dagli Stati Uniti e dall’Austria.



For Kurt: Inside Outside Vienna

1896: i fratelli Lumière arrivano a Vienna per filmare una delle loro vedute. 1995: Kurt Kren ritorna a Vienna nel centesimo anniversario del cinema dopo aver lasciato la città per la Germania e gli Stati Uniti nei tardi anni Sessanta, quando uno scandalo legato agli Azionisti aveva reso la sua vita artistica sempre più precaria. Tra questi due lavori, Vienna si rende visibile attraverso immagini realizzate da persone che l'hanno poi abbandonata – o che sono rimaste ai margini. Un omaggio al filmmaker Kurt Kren e a coloro che avrebbe sentito come suoi prossimi.

Cinématographe Lumière Entrée
du cinématographe à Vienne
(1896) 35mm, b/n, muto, 1'

Josef von Sternberg The Case of
Lena Smith [frammento] (1929)
35mm, b/n, muto, 4'

Friedrich Kuplent Prater (1929)
35mm (da 9.5mm), b/n & colore,
muto, 13'

Jörg Ortner Eine Fuge (1959)
35mm, b/n, sonoro, 13'

Kurt Kren 5/62 Fenstergucker, Abfall
etc. (1962) 16mm, colore, muto, 5'

Kurt Kren 3/60 Bäume im Herbst
(1960) 16mm, b/n, muto, 5'

Hans Scheugl Hernals (1967) 35mm
(da 16mm), colore, muto, 11'

Kurt Kren 28/73 Zeitaufnahme(n)
(1973) 16mm, colore, muto, 3'

Kurt Kren 31/75 Asyl (1975) 16mm,
colore, muto, 8'

Kurt Kren 37/78 Tree again
(1978) 16mm, colore, muto, 4'

Kurt Kren 49/95 tausendjahrekino
(1995) 35mm, colore, sonoro, 3'



Alfred Kaiser Ein Drittes Reich
(1975) 16mm, b/n, sonoro, 28'

James Benning American Dreams (lost and
found) (1984) 35mm, colore, sonoro, 55'

Histories

Ogni immagine e parola che una società produce resta in un limbo – si possono osservare o leggere, oppure si possono utilizzare un'altra volta. *Ein drittes Reich* di Alfred Kaiser riassume materiali della propaganda nazista in modo tale che quelle immagini e quelle idee si soffochino tra loro. James Benning riunisce memorabilia del giocatore di baseball Hank Aaron, estratti di trasmissioni radio che vanno dal 1954 al 1976 e il diario di Arthur Bremer, che sparò al candidato alla presidenza George Wallace lasciandolo paralizzato – una meditazione sul Sogno Americano come un incubo di ottimismo.

Wienfilm 1896-1979

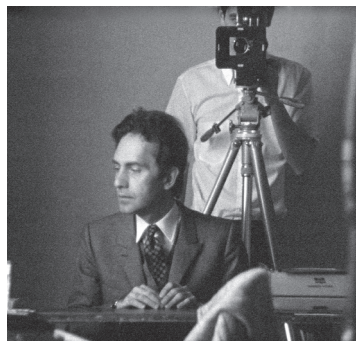
«Se non hai della pellicola, non puoi fare niente» dice un bambino all'inizio del mosaico filmico di Ernst Schmidt Jr. - un lavoro che accumula alcuni tra i più splendidi esempi di come la pellicola è stata usata a Vienna tra il 1896 e il 1976. Componendo in un collage gli sguardi sulla città dello stesso filmmaker - spesso con la complicità di amici artisti come Marc Adrian, H. C. Artmann, Peter Weibel - e immagini realizzate a partire dalle origini del cinema, *Wienfilm* costituisce un ritratto spazio-temporale di una capitale europea con tutte le sue fratture e cicatrici.



Ernst Schmidt jr. *Wienfilm 1896-1976* (1977) 16mm, colore e b/n, sonoro, 117'

From the Notebook of...

Filmando a Firenze, su ispirazione dei taccuini di Leonardo da Vinci e del saggio dedicato al suo metodo creativo da Paul Valery, Robert Beavers crea una sua personale e intensa forma di teoria pratica. Le pagine del taccuino, i movimenti della macchina, l'aprirsi e il chiudersi di una finestra, o il suono dell'acqua che scorre, di una penna che scrive, delle pagine sfogliate interrotte da momenti di silenzio, fondono il mondo che si affaccia alla cinepresa, le operazioni specifiche di quest'ultima e la visione soggettiva dell'artista in un'esperienza corporea e fuori dal tempo.



Robert Beavers *From the Notebook of ...* (1971/1998) 35mm, colore, sonoro, 48'

Sparire in un volo d'immagini. Note su *From the Notebook of...*

Tommaso Isabella

Firenze 10.2.71

Un film su una persona senza mostrare quella persona, solo accessori o dettagli microscopici - per il resto filtri e mascherini. Titolo: Sparizione(i)

La nota proviene dalle pagine dei taccuini di Robert Beavers, le stesse che compaiono in molte inquadrature di *From the Notebook of...*, film che segna una soglia cruciale nell'opera del filmmaker e lo attesta, a soli ventidue anni, come una delle figure di punta del cinema sperimentale americano, per quanto all'epoca l'autore fosse ormai lontano, fisicamente e mentalmente, da quella scena e da quella tradizione. Quando inizia a lavorare al suo film a Firenze, all'inizio del 1971, Beavers già da qualche anno girovaga per l'Europa insieme al compagno e mentore Gregory Markopoulos. I due hanno lasciato alle spalle gli Stati Uniti e ritirato i propri film dalla distribuzione in una sorta di auto-esilio. Voto di silenzio e invisibilità che prelude al modello alternativo di esibizione realizzato negli anni Ottanta col Temenos (fino alla morte di Markopoulos nel 1986 e poi ripreso quadriennialmente dal 2002), un progetto che mira ad esaltare il carattere rituale della proiezione cinematografica, fissando un tempo e un luogo delimitato (questo il significato originario del greco "temenos"), individuato in Grecia, in una valle dell'antica Arcadia. Questa scelta radicale di isolamento e dedizione al proprio lavoro farà sì che i film di Beavers restino praticamente invisibili fino ai tardi anni Novanta, mentre il filmmaker continua a rielaborarli, a montarne e rimontarne immagini e suoni, fino a comporre il ciclo di 18 opere, realizzate tra il 1967 e il 2002, intitolato *My Hand Outstretched to the Winged Distance and the Sightless Measure*.

Questo titolo evoca una polarità tra prossimità e lontananza, presenza tattile e distanza ottica, che già pervade *From the Notebook of...*, film che trova un equilibrio sottile tra l'indeterminazione del progetto e il suo destino di proiezione, dove la levità d'esecuzione è pari alla stratificazione del lavoro preparatorio, poiché è proprio questo lavoro a darsi come primo oggetto di rappresentazione. Dai taccuini di Leonardo da Vinci alle riflessioni di Paul Valéry sul suo "metodo"* fino agli appunti di lavoro dello stesso Beavers, il *notebook* diventa qui struttura autonoma e incandescente, che si forma nell'intervallo, infinitesimale e incalcolabile, in cui il processo creativo diventa atto, l'esperimento si

fa esperienza. Beavers accoglie il rischio e il paradosso di un film che vive dei propri tentativi, che oscilla nervosamente tra interno ed esterno, tra un tavolo di lavoro e una finestra spalancata, tra la calcolata costruzione e l'incontro col reale, chiasma di "pensiero e scoperta" che l'autore, in uno scritto, chiama "la terra nuova".

Il campionario di filtri e mascherini, già impiegato nei lavori precedenti, è qui sfruttato al massimo per sezionare e moltiplicare le immagini: un proliferare di figure incastonate in una geometria minuziosa, dove i trucchi ottici mimano il voltare delle pagine, animando lo schermo in un ritmo di vuoti e pieni, che produce una continua tensione tra il piano dell'immagine e lo spazio tridimensionale.

Il film si avvia con un colombo che si libra in volo, liberato da una gabbia, evocazione di un gesto di Leonardo riportato nella *Vita* di Vasari. Un battito d'ali che conduce la fuga delle immagini, seguendo quella che Valéry chiama «la vertigine dell'analogia e la logica della continuità»: ali d'uccello, persiane di una finestra, pagine di un quaderno, otturatore della cinepresa. Fra svolazzi e sobbalzi delle panoramiche, diastole e sistole del quadro accolgono dettagli di anatomie e architetture, l'incessante palpitare di luci e ombre che si contendono la consistenza dei corpi.

Beavers riporta di continuo a una soglia vibratile (palpebra, otturatore), che s'imprime del mondo mentre lo filtra, lo decompone, lo ricostruisce: vedere non oggetti formati dall'intelletto, ma le vibrazioni che vi sono sottese, il movimento incessante che si spalanca allo sguardo quando le forme rivelano il tempo che le attraversa, quando (sempre Valéry) «gli oggetti *agiscono* come la luce della lampada».

Il metodo di Leonardo «non conosce il vago e l'effimero, ma sa tuttavia ricostruirli»: Valéry lo assume come punto di convergenza di analisi intellettuale e sintesi creativa, investigando la meccanica dei processi mentali come l'artista studiava il volo degli uccelli. Così Beavers fa convergere l'impensato della ripresa e la meditazione del montaggio, azioni che comportano un contatto fisico col materiale e insieme una spinta oltre il visibile. Il tracciato corporeo delle riprese, la stessa figura dell'autore che spesso balena nel quadro, non traducono mai una visione meramente soggettiva: questo indefesso *ricercare* è sublimato nella forma cristallina di un'opera incoativa, che insiste sul proprio cominciamento e, come il Barone di Münchhausen col suo codino, s'innalza meravigliosamente da se stessa.

* P. Valéry, *Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci*, seguito da *Nota e digressione* (1894/1919), Milano, SE, 1996

Alchemic Rites

Philippe Leonard / Thisquietarmy

Performance per 2 proiettori 16mm, chitarra ed effetti di Thisquietarmy

La sperimentazione cinematografica ha sempre trovato evocative risonanze nella simbologia alchemica e molti filmmaker (si pensi per esempio a Harry Smith o a Jürgen Reble) hanno accolto nella loro poetica l'analogia fra le trasmutazioni dei metalli nell'*opus alchemicum* e quelle subite dalla pellicola nel processo di sviluppo. Dall'oscurità alla rivelazione, da una materia prima indifferenziata all'oro di un'immagine colorata, anche il film viene alla luce attraverso passaggi critici, che possono essere sottratti all'automatismo tecnico, assumendo il laboratorio come uno spazio di scoperta e trasformazione. La proiezione stessa, tornando all'oscurità della sala, rinnova questo percorso trasfigurando le immagini inerti impresse sulla pellicola in un'animazione iridescente che invade lo schermo.

L'arte di Philippe Leonard sorge da un approccio performativo che fa del film una materia viva e cangiante, dalle manipolazioni chimiche del laboratorio agli interventi ottici nello spazio di proiezione, dove le immagini silenziose incontrano un ulteriore reagente nell'ambiente sonoro. In *Alchemic Rites* le pratiche individuali di un filmmaker e di un musicista si corrispondono e si esaltano reciprocamente nella dimensione di improvvisazione e interazione che caratterizza l'expanded cinema: un rituale sinestetico in cui i paesaggi minimalisti creati dai drone di Thisquietarmy assumono una qualità cinematografica e le pellicole di Leonard vengono eseguite dal proiettore come una partitura aperta e variabile.

Tommaso Isabella

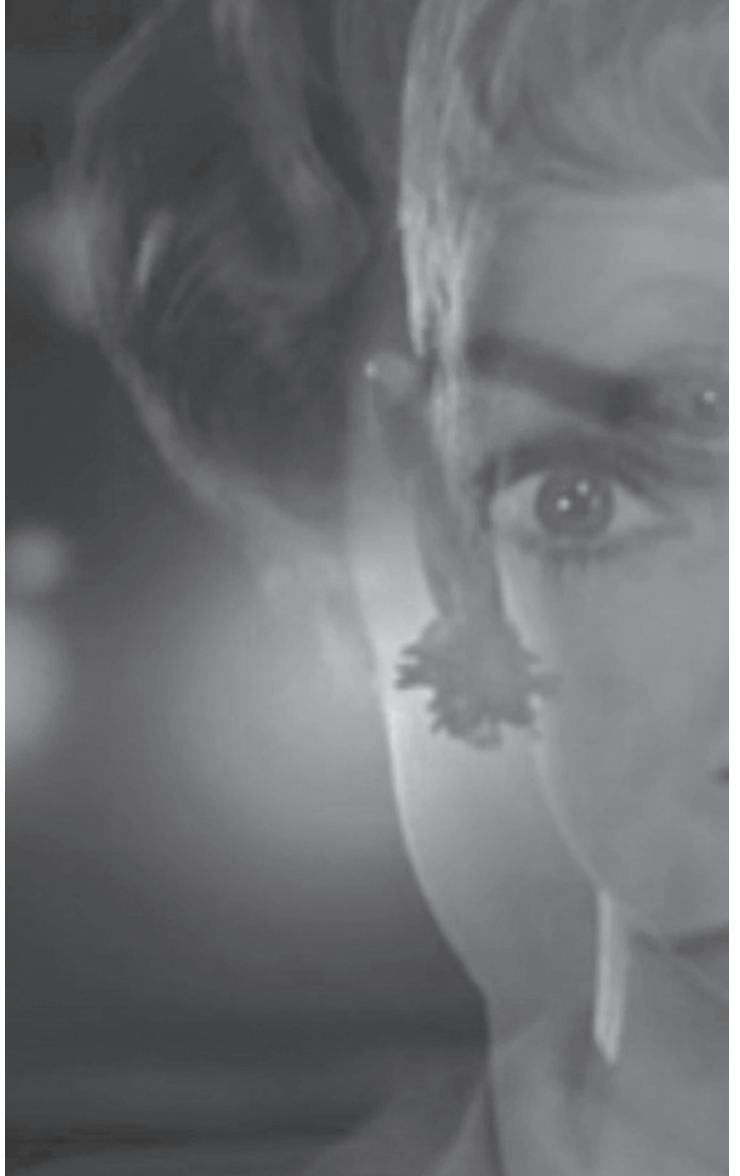




Philippe Leonard vive e lavora a Montreal. La sua pratica artistica si concentra su immagini fisse e in movimento attraverso film, fotografia, performance e installazione, secondo un approccio che valorizza le qualità plastiche e il valore documentario delle immagini nonché la dimensione spettrale degli spazi d'esibizione. Membro del collettivo di cinema sperimentale Double Negative e del Millenium Film Workshop (New York), nel 2013 ha partecipato a una residenza del MIT Media Lab nell'ambito del progetto "Labour in a Single Shot" curato da Harun Farocki. I suoi film sono stati presentati in numerosi contesti internazionali, fra cui Rotterdam International Film Festival, Anthology Film Archive (New York), Annecy International Animated Film Festival (France), Cineteca di Bologna, Festival du nouveau cinéma (Montreal), European Media Arts Festival (Osna-brück), Museo Nitsch (Napoli). Le sue performance di proiezione accompagnano spesso i live di gruppi musicali, celebri quelle per il collettivo canadese dei Godspeed You! Black Emperor.

Thisquietarmy è un progetto musicale con base a Montreal attivo dal 2005. Fondato sull'improvvisazione che parte da drone chitarristici manipolati elettronicamente per creare ambienti sonori che spaziano dal minimalismo all'ambient/noise, dallo shoegaze al post-punk, dal krautrock al black/doom-metal. La sua prolifica discografia conta più di trenta uscite, pubblicate anche da prestigiose etichette internazionali come Denovali Records, Aurora Borealis, Consouling Sounds, Shelter Press, three:four Records e Alien8 Recordings. Con più di 450 performance live all'attivo in più di trenta paesi, ha partecipato a festival prestigiosi come Nemo Digital Arts Biennale (Francia), Incubate Festival e Le Guess Who (Paesi Bassi), Dunk! Festival (Belgio), Amplifest (Portogallo), Denovali e Moving Noises (Germania), Drone Celebration (Argentina), Suoni Per Il Popolo (Canada), Zemlika (Lituania).

20
16



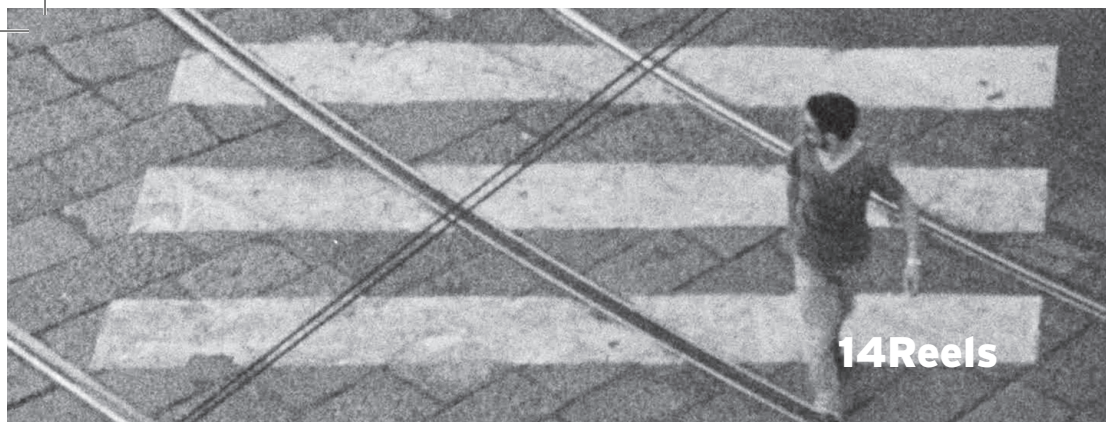
FMK MODERNS

**Francesco Ballo
Peter Hutton
Paolo Ranieri
Fabiana Sargentini**

**Massimo Bacigalupo
Donn Alan Pennebaker
Raffaele Andreassi**

**Julien Lingersel
Joana Preiss
Luca Chinaglia
Jaap Pieters
Astrid Carlen-Helmer**

**Boris Lehman
Alina Marazzi
Tonino De Bernardi
Chantal Partamian
Mirco Santi
Davorin Marc
Guido Tosi
Roberto Nanni
Pierre Etaix**



Italia, 2015
Super8, colore, 52'

CURATELA

Luca Chinaglia

PRODUZIONE

Barnabil Produzioni
in coproduzione con
Home Movies - Archivio
Nazionale del Film di
Famiglia, Six Gates Films e La
Camera Ottica - C.R.E.A.

RESPONSABILI SVILUPPO

DAL NEGATIVO

Guido Tosi (Six Gates Films),
Mirco Santi (Home Movies)
presso Home Movies -
Archivio Nazionale del Film di
Famiglia, Bologna

SCANSIONE DIGITALE

Gianandrea Sasso presso
La Camera Ottica -
C.R.E.A., Gorizia

Nel 2015 la pellicola Super8 ha compiuto 50 anni. 14 bobine vengono distribuite ad altrettanti registi in giro per il mondo. Viene chiesto loro di impressionarle descrivendo la propria città senza vincoli di contenuto né di forma, fatta eccezione per le caratteristiche intrinseche del supporto filmico: una sola bobina muta da 15 metri da girare a 18 fotogrammi al secondo (quindi 3'20" di durata ciascuno), con un montaggio in camera. Secondo questa logica *one shot*, l'errore (in fase di esposizione prima e in fase di sviluppo della pellicola dopo) è regola del gioco e stilema filmico. Le bobine utilizzate sono l'avanzo di lavorazione di un cortometraggio, *La cena di Nanà*, realizzato all'interno del Dams di Gorizia nel 2005, e sono state donate dai laboratori La Camera Ottica - C.R.E.A a Luca Chinaglia, curatore del progetto *14Reels*, in occasione della laurea nel 2010.

I FILM

#1 Bruxelles - Boris Lehman mostra la sua Bruxelles come fosse una guida turistica, prima di terminare la bobina all'interno del suo archivio filmico personale.

Boris Lehman (Losanna, 1944) v. scheda di *Funérailles. De l'art de mourir*.

#2 Milano - Alina Marazzi restituisce una visione geometrica e personale di Porta Genova, dalla finestra della casa in cui viveva da bambina.

Alina Marazzi (Milano, 1964) si è rivelata all'attenzione della critica e del pubblico internazionale con il suo primo film, *Un'ora sola ti vorrei*, un ritratto della madre scomparsa costruito attraverso il montaggio di sequenze filmate dal nonno paterno, presentato a Locarno e premiato a Torino.

Nel 2005 realizza *Per sempre*, "indagine" sulla fede attraverso la vocazione monastica di clausura: una comunità di suore e una novizia irrequieta che esprime dubbi e conflitti. Le donne sono ancora protagoniste nel successivo *Vogliamo anche le rose* (2007), il racconto delle lotte femministe, tra lavoro, famiglia, amore, sessualità, ruolo sociale con le parole dei diari di alcune donne e i frammenti di archivi e film della sperimentazione italiana.

Nel 2012 l'esordio nel lungometraggio con *Tutto parla di te*, protagonista Charlotte Rampling.



Boris Lehman
Alina Marazzi
Massimo Bacigalupo
Tonino De Bernardi
Chantal Partamian
Mirco Santi
Davorin Marc
Julien Lingersel
Joana Preiss
Luca Chinaglia
Jaap Pieters
Astrid Carlen-Helmer
Guido Tosi
Roberto Nanni

#3 Genova – Un ritorno emozionante alla pellicola per Massimo Bacigalupo che riprende la sua Genova giocando con ironia sul tema della vecchiaia.
Massimo Bacigalupo (Rapallo, 1947) v. scheda di *Quasi una tangente*.

#4 Torino – Una passeggiata in piano sequenza attraversata da un sentimento di nostalgia nel mercato di Porta Palazzo, a due passi dall'abitazione di De Bernardi.
Tonino De Bernardi (Chivasso, 1937) vicino agli ambienti della neo-avanguardia e dell'arte povera, esordisce nel 1967 con *Il mostro verde*, film realizzato in collaborazione con il pittore Paolo Menzio. Protagonista del cinema underground e sperimentale di quel decennio, De Bernardi per tutti gli anni Settanta lavora soprattutto in 8mm e Super8. Proietta i suoi film al Beaubourg e a Londra. Nel 1987 gira *Elettra*, pellicola che gli vale una menzione speciale al Torino Film Festival. Nel 2000 firma la regia di *Rosatigre*, presentato a Venezia nella sezione Nuovi Territori. Autore indipendente con una filmografia in continua evoluzione, tra i progetti più recenti ci sono *Serva padrona* e *Médée miracle*, quest'ultimo interpretato da Isabelle Huppert.

#5 Beirut – Una ragazza va a fare visita alla nonna, e nel tragitto illustra la città.
Chantal Partamian (Beirut, 1984) concentra il suo lavoro su immigrazione, identità, genere e conflitti, come mostrano il pluripremiato documentario *Chère N.* realizzato durante la guerra del Libano 2006, e *Shelter*, del 2015. Ha anche lavorato come editor ed è un'esperta "coach" in guerrilla cinema, social media e critica cinematografica.

#6 Bologna – Due visioni di Bologna, l'una di un turista degli Anni '70, l'altra, negli Anni '90 del regista appena arrivato in città. Due pellicole trasferite su una terza bobina vergine, quella del progetto, con un montaggio comparativo a passo uno.
Mirco Santi (Bologna, 1974) è co-fondatore dell'associazione Home Movies che raccoglie, digitalizza, cataloga e riutilizza film di famiglia e amatoriali. Realizza film sperimentali prevalentemente in formato Super8. Alcuni di questi sono stati proiettati alla Cinémathèque française (2000-2001) e commentati in *Jeune, dure et pure! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, a cura di Nicole Brenez e Christian Lebrat.

#7 Ljubljana – Una visione claustrofobica di Lubiana attraverso lo sguardo di Davorin Marc, che esprime qui la sua distanza empatica dalla capitale slovena.
Davorin Marc (Izola – Slovenia, 1964) tra il 1976 e il 1986 ha girato circa 150 cortometraggi, principalmente con una macchina da presa in Super8. Attualmente si occupa per lo più di cinema digitale.



#8 Lyon – Un western urbano e grottesco a Lione. Unico film di finzione proposto nel progetto.

Julien Lingelser (Lione) è Dottore di Ricerca in Cinematografia a Lione, redattore di *Cineforum*, curatore dei libri *Autori di Parigi. Messa in scena e messa in immagine di uno spazio urbano nel film* (Pavia Collegio Ghisleri / IBIS, 2013) e *L'immaginario della casa nel cinema. Tra costruzione scenica e composizione scenografica. Atti del Convegno* (Pavia, 23 marzo 2010) (IBIS, 2011) realizzato in collaborazione con Nuccio Lodato. Nel 2013 ha realizzato con gli studenti del Collegio Ghislieri di Pavia il film *Le ceneri di un'anima* (*Les Cendres d'une âme*).

#9 Marseille – La regista ha chiesto a uno sconosciuto di accompagnarla nel luogo per lui più rappresentativo di Marsiglia. Il risultato è una visione della città in lontananza.

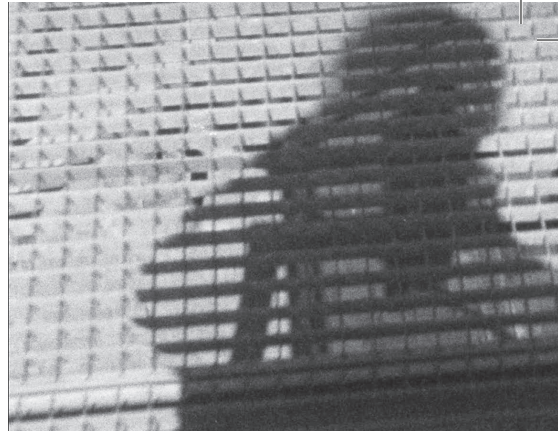
Joana Preiss (Marsiglia, 1972) attrice, musicista, modella: dopo essere stata ritratta da Nan Goldin per la Fondation Cartier diventa la mannequin di Nicolas Ghesquière, e la preferita di Karl Lagerfeld. Il suo volto viene scelto da Vivienne Westwood. Esordisce al cinema, come attrice, nel 1997 in *Fin août, début septembre* di Olivier Assayas e come regista nel 2001 con *Sibérie*. È il volto di molti tra i film più recenti di Tonino De Bernardi.

#10 Venezia – Un viaggio dai tetti di Rialto fino al Lido è l'espedito per mettere a confronto la folla turistica e la solitudine.

Luca Chinaglia (Voghera, 1982) è il responsabile del progetto *14Reels*. Attualmente è parte attiva della "bottega" di Transmedia Production a Gorizia, all'interno della quale ha lavorato come direttore della fotografia su *Sopra le macerie*, documentario del 2016 di Matteo Oleotto. Qui, con Igor Princic, sta sviluppando come sceneggiatore e regista un cortometraggio che girerà nell'inverno 2017-18 e un lungometraggio di finzione che è nato in seno al workshop In Progress 2016 di Milano Film Network.

#11 Amsterdam – Un omaggio a *Kiss* di Andy Warhol, in cui due persone si baciano durante un ipotetico viaggio nello spazio e nel tempo.

Jaap Pieters (Enschede - Paesi Bassi, 1955) si avvicina al cinema attraverso il collettivo underground Filmgruppe Chaos. Noto come "L'occhio di Amsterdam" Pieters filma spesso dalla finestra del suo appartamento. Lavori dedicati alla contemplazione immobile del ritmo della vita in cui affiora un'umanità fragile che vive l'alienazione degli spazi urbani. La sua filmografia conta un centinaio di film, tutti in Super8.



#12 Los Angeles – Un uomo che produce bolle di sapone è l'escamotage per mostrare le coste di Los Angeles.

Astrid Carlen-Helmer (Léon - Francia, 1988) dopo gli studi in Francia prosegue la sua formazione presso l'UCLA School of Theater, Film and Television dove realizza, nel 2009, la sua prima regia, un corto sperimentale intitolato *Marlboros, Camels and Parliaments*. Successivamente si trasferisce in Inghilterra per iscriversi alla London Film School dove si laurea nel 2014 portando come progetto di tesi il corto *Besides That, Life is Grand*. Attualmente sta lavorando come montatore freelance e direttore della fotografia a Los Angeles.

#13 Hamburg – Un viaggio psichedelico e letterista nel quartiere a luci rosse di Amburgo. Guido Tosi (Busto Arsizio, 1944) regista e autore televisivo italiano, ha diretto molti incontri tv con scrittori, ad esempio Rafael Alberti, e artisti, come Fausto Melotti, ma soprattutto tutto il ciclo dedicato a Dario Fo (*Mistero buffo, Ci ragiono e canto, Settimo ruba un po' meno, Isabella tre caravelle e un cacciaballe, La signora è da buttare, Tutta casa, letto e chiesa*): diciotto ore di teatro televisivo che RAI trasmise con grande clamore e successo in prima serata.

#14 Roma – Una descrizione buia, notturna, inafferrabile, probabilmente pessimista di Roma.

Roberto Nanni (Bologna, 1960) ha collaborato con Steven Brown dei Tuxedomoon, con il quale ha realizzato nel 1989 *Greenhouse Effect. Brown reads John Keats*, e nel 1996 *Piccoli Ostinati*. Insieme a Giuseppe Baresi realizza nel 1989 *Fluxus. Milano Poesia*. Nel 1993 con *L'amore vincitore. Conversazione con Derek Jarman* vince il primo premio e il premio del pubblico Valdata al Festival Cinema Giovani di Torino.



Uomini e cose (Enrico Baj)

Uomini e cose (Enrico Baj)
Italia, 1968, colore, f.to originale
35mm f.to di proiezione DCP, 18'
Durata: 15' (462 mt), 35mm

REGIA

Raffaele Andreassi

FOTOGRAFIA

Enrico Pagliaro

CON

Enrico Baj

VOCE FUORI CAMPO

Riccardo Cucciolla

MUSICA

Georg Misch

PRODUZIONE

Antonini Enrico d.i., Reggio Emilia;

Uomini e cose (...e cose) - rushes

Riprese per un film mai finito
(1974, 1977, 1984)

Durata 40' circa, DCP da 16mm,
colore, muto

CONTATTI

Cineteca Nazionale Roma

IN COLLABORAZIONE CON

Cineteca Nazionale

Il documentario a colori presenta le opere di un artista italiano che in questi ultimi anni ha ottenuto notevoli riconoscimenti in patria e all'estero: il pittore Enrico Baj. Riconosciuto come fondatore del gruppo "Movimento nucleare", l'artista lombardo è uno dei più severi censori della società contemporanea. Egli ha posto il suo talento al servizio di una causa interessante, la bonifica di tutto ciò che è deteriore, retorico, scontato. Ciò che interessa l'artista è l'infantilismo del mondo moderno, i suoi simboli, i suoi emblemi. Baj con la sua pittura vuol divertire e divertirsi. Le sue opere sono collocate al limite del burlesco e della satira, e il suo gioco polemico lascia intravedere la dura verità della farsa.

Baj combatte tutte le sovrapposizioni intimistiche e avveniristiche, e ufficialistiche e protocollari. È l'uomo libero che sfida il formalismo ufficiale delle memorie e dei canoni. Il documentario illustra questo aspetto fondamentale dell'arte di Baj con lunghe sequenze cariche di suggestioni e ci trasporta al 1950 quando facendo sempre meno uso del colore, il pittore si affida alla materia per esprimere il suo mondo. I "collage" si animano di personaggi costruiti con nastri e medaglie, con frange e nappine, con specchi e velluti. La sua è una reinvenzione immaginaria radicale, ove gioca l'umorismo più acceso e spesso l'ironia ha la forza precisa dell'insulto intenzionale, nel quadro di un grande spettacolo farsesco.

Sinossi contenuta nel dossier presentato alla commissione censura, Roma 27/12/1967

Biografia

Raffaele Andreassi realizza un centinaio fra cortometraggi e documentari, molti dei quali sull'arte. Per la televisione, oltre ad alcuni "caroselli", dirige, fra il 1962 e il 1975, una trentina di servizi giornalistici e documentaristici. Per il cinema firma uno degli episodi di *Hollywood sul Tevere* (1955), il film-inchiesta *I piaceri proibiti* (1963) e il film di finzione *Flashback* (1969), selezionato in concorso al festival di Cannes. Infine, nel 1999, porta a termine una sorta di *summa* della sua opera di documentarista d'arte, con risultati che vanno molto al di là delle premesse: *I lupi dentro*, tre ore sui pittori *naïf* della bassa padana, dove utilizza estratti dei suoi cortometraggi degli anni Cinquanta e Sessanta.



Raffaele
Andreassi

Baj e Andreassi, l'incontro di due uomini liberi

Fulvio Baglivi

Raffaele Andreassi (1924-2008) rappresenta, suo malgrado, la figura del filmmaker contemporaneo. Soltanto tre i lungometraggi, di cui due (*Flashback* e *I lupi dentro*) praticamente autoprodotti, una miriade di cortometraggi documentari prodotti ai margini dell'industria cinematografica anni '60, poi tanta televisione e lavori su commissione, anche se sempre affrontati con ferma autorialità e continuando a praticare in parallelo l'attività di film maker indipendente, grazie anche alle conoscenze tecniche che gli permettevano di assumere tutti i ruoli del processo creativo dalla scrittura alla regia, dalla fotografia al montaggio.

La parte più conosciuta di questa complessa filmografia sono i documentari sull'arte e sugli artisti del secolo scorso, dalla scoperta di Antonio Ligabue ai tre film con Giorgio De Chirico passando per Kokocinski, Primo Conti, Hundertwasser, Cesetti, Omiccioli... La costante di questo corpus di più di cento film, che li rende diversi da quelli altrettanto eccezionali di Luciano Emmer o da quelli più "canonici" di un Ragghianti, facendo di Andreassi un cineasta unico nel genere dei film "d'arte", è la ricerca dell'uomo che non è né dietro né davanti ma forma un tutt'uno con le opere.

Quasi tutti i film d'arte di Andreassi mostrano gli artisti al lavoro, l'arte è innanzitutto una via per arrivare all'uomo, per conoscerci prima che per far conoscere. Questo approccio "umanistico" ha creato quasi sempre legami di amicizia e affinità tra il filmmaker e gli artisti filmati, in primis con Ligabue, facendo sì che Andreassi girasse più film, in periodi diversi, sullo stesso soggetto. *Uomini e cose*, girato nel 1968 con Enrico Baj, è un esempio eccezionale di questo viaggio filmico frammentato alla ricerca dell'essere umano. Per Andreassi, Baj «è l'uomo libero che sfida il formalismo ufficiale delle memorie e dei canoni», la sua arte satirica, storicamente anarchica, tesa a mostrare l'infantilismo dell'uomo dell'era atomica trova nello sguardo cupo e profondo del regista un osservatore attento e complice. Come con Ligabue e De Chirico, Andreassi non ha mai interrotto i rapporti con l'artista e le sue opere, è tornato da Baj una prima volta nel '74, poi nel '77, poi nel '84, girando immagini in 16 mm, da solo senza produzione, con l'idea di ampliare il film e il discorso iniziati con *Uomini e cose*. Di questi ritorni rimane soltanto il girato negativo, senza sonoro, una sorta di catalogo filmato che restituisce la potenza, la bellezza, la profondità giocosa dell'arte di Baj. Invisibile da tempo, *Uomini e cose* è stato masterizzato in 4K dalla Cineteca Nazionale dove è depositato il fondo del regista, e per la prima volta vengono presentati i girati successivi e mai montati.



Quasi una tangente

Italia, 1966
8mm DCP, b/n, 32'
V.O. Italiano

REGIA

Massimo Bacigalupo

CON

Mara Fazio
Harald Nieuwland
Maurizio Pansini
Peter Van Dyk
Nico Turco

MUSICA

Ornette Coleman
Thelonious Monk
Rollins Stone
Bob Dylan
Harry Belafonte

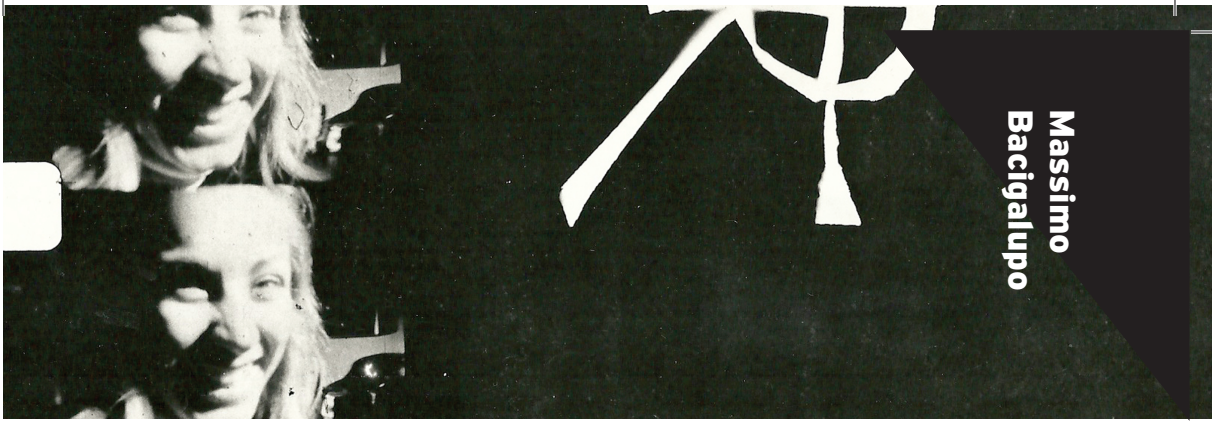
Una stanza, una classe, i compagni, l'amico Harold, l'incontro d'amore con Mara e il tragico epilogo del suicidio di coppia. Un suicidio senza motivazioni, sintomatico e in linea con un evidente malessere esistenziale. Il film è girato in soggettiva: Bacigalupo, sempre dietro alla macchina da presa, filma la sua ombra, le sue mani e tutto quello su cui posa lo sguardo.

Il film procede lungo un indefinito vagare sia fisico, sia, e soprattutto, dello sguardo. Sembra che il protagonista si guardi intorno, cercando di catturare con lo sguardo un senso alla propria esistenza nel mondo che lo circonda e nelle persone che gli sono vicine, ma l'inutilità di questa ricerca lo spinge al gesto definitivo e risolutorio. E la tangente, intesa come un punto di fuga, viene solo approssimata.

Biografia

Rapallo, 1947) è un regista, saggista e critico letterario italiano, ordinario di Letteratura americana e docente di Tecnica della traduzione presso la facoltà di Lingue di Genova. Esordisce nel cortometraggio nel 1966 con *Quasi una tangente*. Seguono una serie di film, quali *60 metri per il 31 marzo* (1968), *The Last Summer* (1969), *Migrazione* (1970), dove la sperimentazione sul flusso di coscienza dà luogo a fantasmagorie audiovisive.

Nel 1967 partecipa a Roma alla fondazione della Cooperativa Cinema Indipendente, gruppo di filmmaker che intendono rinnovare forme, contenuti e modi di distribuzione, di cui fanno parte fra gli altri Adamo Vergine, Pia Epreman, Tonino De Bernardi, Alfredo Leonardi, Piero Bargellini, Guido Lombardi, Luca Patella e Gianfranco Baruchello,



Massimo
Bacigalupo

Le rivalse della fantasia

Nuccio Lodato

La sorpresa, l'interesse, talora anche l'irritazione destata dall'opera prima di un giovanissimo "cineamatore" italiano, Massimo Bacigalupo, a Montecatini come a Marienbad, a Rapallo come a Firenze, come nelle altre città italiane in cui si è voluto discutere il film, sono segni troppo preziosi perché li si lasci disperdere. Con *Quasi una tangente* il cineamatorismo italiano (seppure per opera, beninteso, di un isolato, non certo in grazia della maturità complessiva di un ambiente: vedi Trentin sul n. 139-140 e Castaldini sul 169-170) squarcia – come assai di rado in precedenza è accaduto – il velario opprimente di un provincialismo da intendersi nell'accezione più radicale della parola. I riconoscimenti estremamente espliciti provenienti da critici (Autera, Bertieri, Cattivelli, Laura, Cincotti, Ciccirelli, Bernagozzi, Damiani ecc.) finiscono in fondo per restare – involontariamente – il più accademico dei motivi per cui una simile opera riscuote la nostra attenzione. *Quasi una tangente* non è soltanto la storia critica, individualizzata e storicizzata nel contempo, di un doppio suicidio, la cui ideazione sarebbe già di per sé il segno di una maturità (Bacigalupo ha girato il film a diciannove anni) per taluni versi persino sconcertante: è la prova perentoria di come possa avvenire la messa in opera di uno stile che risulta indiscutibilmente convincente da un lato, nel porre a profitto, nella più libera e antischematica delle maniere, ben identificabili lezioni; dall'altro, nel delineare un rapporto conoscitivo d'estrema efficacia tra la realtà rappresentata e i prescelti moduli rappresentativi.

La personalità del cineasta, la sua cultura naturalmente e originariamente cosmopolita, la sua particolare estrazione sociale – borghesia assai agiata – possono logicamente essere utilizzate nello spiegarsi entro certi limiti le origini e il confluire di spunti determinati: ma c'è dell'altro. Innanzitutto la sicurezza effettivamente degna di nota attraverso cui una scelta stilistica si materializza narrativamente in un preciso giudizio: nonché l'utilizzazione già estremamente complessa di una serie di risorse tecniche che non si limitano a svolgere compiti comunicativi.

Al di là di facili, smisurati e tutto sommato risibili accostamenti, fa riflettere la stretta se pur fortuita convergenza del senso ultimo di *Quasi una tangente* con talune dichiarazioni di Marco Bellocchio: «La moralità è affidata solo allo stile: uno stile freddo, oggettivo, spietato, che rivelasse un atteggiamento di permanente ironia e di distacco da una materia così malsana e seducente, per evitare allo spettatore qualsiasi equivoco e permettergli una

disapprovazione costruttiva, di comune accordo con l'autore».

Ogni smodato entusiasmo è, manco a dirlo, fuori luogo: il fenomeno Bacigalupo va rigorosamente rattenuto entro i limiti che gli competono: il futuro stesso è denso di incertezze. Ma il verificarsi, in Italia, d'una inconfondibile ipotesi di cinema autenticamente di tendenza nel suggestivo, e potenzialmente d'illimitate risorse, settore dell'8mm, è troppo importante per rinunciare a registrarlo. Magari a costo di sbagliare. (N.L.)

Che film hai fatto fino ad ora? E perché quel titolo così... "riservato"?

Uno solo, *Lilan* (1964), che a una commedia dadaista è debitore del solo titolo. A colori: una piccola cosa, non l'ho potuta usare per concorsi, perché i burocrati la respinsero (mi ero dimenticato di siglarla FEDIC). Chi l'ha visto dopo la *Tangente* pensa che sia interessante averlo presente, ma comunque è preistoria. Il titolo *Quasi una tangente?* Beh, quando giravo il film era il tempo della maturità, e chiunque abbia studiato trigonometria sa cos'è un punto di tangenza (del resto chi ha visto il film sa che il monogramma che lo contrassegna è un adattamento grafico della rappresentazione trigonometrica di una tangente). Proprio il "quasi" viene a indicare l'assenza del punto di tangenza: in altre parole segna il dissentire di chi ha fatto il film non ovviamente dalla condizione umana del suo personaggio, ma certo dalla soluzione che egli sceglie. Il film nasce da una serie di antitesi: è una dialettica di "sincerità" e partecipazione critica. C'è un nucleo narrativo, all'interno del quale protagonista e autore si separano: mentre quello escogita un tentativo di fuga dalla realtà, il regista, in posizione "saggistica", ne rifiuta la vigliaccheria verso il reale, che ritiene invece vada affrontato. E forse la realtà si affronta solo con l'arte. In questo mio piccolo tentativo di "ordinare" il disordine (sì, l'istante in cui si discute se preferire "ordine" o disordine è un po' la chiave) non manca un espediente per coinvolgere il pubblico: dato che l'attore per la parte di Paul non lo trovavo, ho scelto la soggettiva senza soluzione di continuità, tentando di far capire a chi guarda che le mani che trafficano intorno al fornello a gas *potrebbero* essere le sue...

Ma tu il cinema come lo vedi? Nel mondo cineamatoriale è invalsa l'affermazione ovvia che si sia voluto rinvenire in te il provvidenziale mini-Bellocchio. In realtà cosa ti interessa del cinema italiano, e di quello fuori d'Italia?

Dice Artaud (a me piace molto...): «La pelle esteriore delle cose è l'epidermide della realtà: questi sono i materiali crudi del cinema. Nel glorificare il materiale, esso rivela la profonda spiritualità della materia e la sua relazione con la mente dell'uomo, da cui essa deriva: le immagini nascono l'una dall'altra senza soluzione di continuità». Credo in un cinema – "di tendenza", se vuoi – concepito come arte fantastica. Mi pare che i nuovi registi siano legati (lo stesso Bellocchio) che non paia a una sorta di neorealismo-museo, che i migliori registi neorealisti hanno lasciato da un pezzo, e scarsamente propensi a soluzioni che comportino "riassorbimenti" fantastici. Se oggi ci si può interessare di tre-quattro persone che fanno cinema, potrebbero essere Bellocchio, Pasolini, De Seta (non ho visto *Un uomo a metà*) oltre che logicamente Godard: ci danno una lezione che è d'indipendenza morale, "tendenziale", prima ancora che tematica. Non intendo affermare che Antonioni e Fellini, per dire, facciano compromessi coi produttori: magari però finiscono di farne con se stessi. Posso dirti Bergman e Bresson: ma forse anche Bergman sente che si discute del suo

limite-pregio, la non cinematograficità, e allora esce alla scoperta di “adeguamenti”: vedi le citazioni, chiamiamole così, che aprono *Persona*. Peraltro sul cinema attualmente in distribuzione la mia ignoranza è sconfinata...

Si è accostato il tuo film – forse anche esageratamente- al New American Cinema. Credo tu sia in Italia una delle persone che lo conoscono meglio: ma proprio quando giri, che lezione ne ricavi?

Oggi quel cinema ci interessa: il fatto triste è che da noi ci fermiamo ad alcuni infioramenti e non andiamo al fondo della questione. Del resto c'è la scusante che i film sono poco o niente conosciuti: a Rapallo in gennaio si sperò di dare due Markopoulos, *Galaxie* e *Ming Green*, e sai che ci furono contrattempi e non se ne fece niente. Così poi si prendono gli abbagli: si riesce a vedere *Scorpio Rising* e tutti a dire “Anger! Anger!”. Ma Anger è marginalissimo rispetto, ad esempio, a Stan Brakhage e allo stesso Markopoulos. L'autentico NAC sono quelli del gruppo che Bachmann chiama “sotterraneo”, gli altri prima o poi travalicano nel commerciale: e i nomi degli americani “indipendenti” che conosce il nostro spettatore di sala non hanno niente a che vedervi, a riprova. La lezione è, se vuoi, quella del “cinema di fantasia” che ti dicevo prima. Certo – ahimè – sono del tutto estraneo alla ricerca di rottura sintattica di Markopoulos e allo sforzo “mitopoietico” di Brakhage, che tenta di creare i suoi “miti” trasponendo e qualificando la realtà mediante soluzioni rigorose (anche in senso arnheimiano: non fa che film muti). Qui il mio film c'entra ben poco (purtroppo): sai che è opera di tradizionalissima narrativa e si basa su di un (cattivo) sonoro.

Come lavori? Adesso che stai a Roma, ti sorriderebbe l'eventualità di potere, in un domani, aspirare al professionismo? Ma per ora, più modestamente, per conto tuo cosa statti combinando?

Lavoro con amici che non collaborano all'ideazione, fermo la gente per strada: condizionamenti economici ci sono, sì, ma temo di più quelli derivanti dallo squilibrio tra un'idea e la mia incostanza nell'elaborarla. Professionista? Eh, se tutti i miei film potessero essere prodotti alla maniera del primo di Bellocchio, a chi non piacerebbe? A proposito di Bellocchio, nel mio prossimo film vorrei introdurre “satiricamente” la lettura della trama de *La Cina è vicina*. Lo giro a Siena: è un mediometraggio di circa un'ora, dove provo per la prima volta il 16mm. Così, grazie alla lunghezza, sarò escluso dai concorsi cinemamatoriali, ed eviterò lietamente la psicosi del premio, dei limiti di durata, e soprattutto dell'ambiente. Ho la sensazione che, tranne eccezioni, il mondo cineamatoriale non abbia gradito la vittoria di Montecatini e il resto: chissà che nella FEDIC non si prepari il “ritorno” in senso di reazione. Penso che il film finirebbe per non trovare spazio, anche se magari, intrinsecamente, avesse le carte per affermarsi comunque... A proposito: si intitolerà (mediazione kafkiana...) *Verso il fiume*.

Cosa pensi dell'atteggiamento appunto dei cineamatori, e del disinteresse di molti critici per il tuo film?

Alcuni critici – sai quali – mi hanno fortemente incoraggiato. E forse m'interessa anche il disinteresse di molti personaggi, critici... e no, che in sé a conti fatti non mi interessano. *Filmcritica*, n. 176, aprile 1967



Ghiaccio rosso

Italia 2016
HD, colore, 14'
V.O. Italiano

REGIA
Francesco Ballo

CON
Astrid Ardeni

FOTOGRAFIA
Francesco Ballo

SUONO
Francesco Ballo

MONTAGGIO
Francesco Ballo, Astrid Ardeni

PRODUTTORE
Francesco Ballo

CONTATTO
ardentiastrid@gmail.com

“Film misterioso come la giovane donna protagonista. Sembra dormire, svegliarsi, camminare, disegnare, voltarsi pensando d’essere seguita.

Nell’entrare e nell’uscire. Contro i muri.

Sguardi ossessivi in macchina.

Film misterioso come il buio della notte, dove l’immagine ha il potere di evocare il suono che non c’è...

Pure immagini come una sonata per immagini senza suoni, dove spicca Astrid Ardeni che sembra una nuova Blanche Sweet.

Il silenzio riempie di rumori mentali lo spazio. Percorsi e attraversamenti. Macchina da presa fissa o in cameracar bui, notturni, per mostrare la giovane donna in una notte senza fine dove l’assenza è pregnante. Richiamo a specchio con la macchina da presa...”

“La paura la costringeva a non pensare. Gestì quasi automatici, mentre fissava la porta che sembrava schiudersi.

Desiderio di sonno. Di calma... Un’ansia primordiale la attanagliava...”

Triste... Malinconica... Se ne va...”

Nota dell’autore, novembre 2016

Biografia

Francesco Ballo (Milano, 1950) è docente di *Storia del Cinema e del Video* all’Accademia di Belle Arti di Brera e dal 1999 curatore di *Punto della situazione VIDEOZERO*. Gli ultimi libri pubblicati sono *Jacques Tourneur. La trilogia del fantastico*, Falsopiano, Alessandria, 2007, Premio Internazionale Maurizio Grande VI edizione e *Il cinema di Buster Keaton, Sherlock Jr.*, Falsopiano, Alessandria, 2013. Negli ultimi vent’anni ha realizzato il lungometraggio in 16mm, *Quando le ombre si allungano*, 1996; *Come un giorno d’inverno*, 1998; *Milano Cerchia dei Navigli*, 1998; *Milano Bastioni*, 1998; *Muri Bianchi*, 1998; *Hai chiuso la valigia?*, 1999; *Variazioni Keaton 1: Hard Luck* e *Variazioni Keaton 2: DayDreams*, con Luca Mosso, 2002; *Buster Keaton di corsa*, 2003; *Guido Ballo. Poesie*, con Marina Ballo Charmet, 2004; *Ortogonalì*, 2001-2006; *Risa*, 2007; *Note su Sherlock Jr.*, con Paolo Darra, 2009; *La fantastica coppia. Roscoe Arbuckle e Buster Keaton*, 2014.

Dal 2015, con la collaborazione di Federico Frefel cura un proprio sito sul cinema: www.francescoballo.it.

Esperimenti

“Esperimenti e prove. Come usare la macchina da presa.
Il mio lavoro intitolato *Esperimenti* è cominciato nell’inverno 2014 – 2015, con la nuova Lumix GH4.

Nei primi quattro *Esperimenti* (del 2015) qui presentati ha collaborato con me Federico Frefel. Dall’inizio del 2016 ha collaborato con me Astrid Ardeni, con la quale il lavoro su altri e nuovi *Esperimenti* continua.

Si può dire che gli *Esperimenti* siano anche nodi causanti *Ghiaccio Rosso*, film a sé stante, ma sempre dentro la ricerca di nuove forme di immagini in divenire.

Per *Esperimenti* il silenzio è determinante, anche se...”

Nota dell'autore, 2016

ESPERIMENTI 5, 7, 8, 10 (2015)

Con la collaborazione di Federico Frefel

ESPERIMENTI 68, 72, 73, 66, 71, 75, 76, 77, 74, 78 (2016)

Con la collaborazione di Astrid Ardeni

Italia 2016
HD, b/n e colore, 13'

REGIA

Francesco Ballo

FOTOGRAFIA

Francesco Ballo

MONTAGGIO

Francesco Ballo

PRODUTTORE

Francesco Ballo

Il cinefilo con la macchina da presa.

Conversazione con Francesco Ballo

Gabriele Gimmelli

1. Il mio '68

Per cominciare, mi piacerebbe chiederti, molto banalmente, come è nato il tuo interesse per il cinema.

Per me la cinefilia è arrivata tardi. Soltanto sul finire del liceo, grazie a Ermanno Margstahler, un amico che poi è diventato medico, ho cominciato ad andare al cinema con un occhio diverso da prima.

Ti ricordi più o meno che anno era?

Sarà stato un caso – o forse no – ma era proprio il 1968.

Intendi dire che il tuo '68 è stata la scoperta del cinema?

C'era anche altro: le lotte, le occupazioni... Però sì, il mio amore per il cinema è nato allora.

Prima il cinema non ti appassionava? I tuoi non erano interessati al cinema?

I miei andavano al cinema, però il più cinefilo della famiglia era mio zio, Mino Bianchi, il fratello di mia mamma. Non è che il cinema non mi interessasse: è solo che avevo altre passioni.

Per esempio?

La musica. Il jazz, soprattutto. Sono uno dei pochi della mia generazione a essere riuscito ad ascoltare John Coltrane dal vivo, nel 1963. Mi portò mia madre quando ancora non avevo compiuto tredici anni.

Tornando al cinema, ci sono dei film che ti avevano particolarmente colpito, da ragazzo?

Prima del '68 intendi?

Esatto.

Guarda... Avrò avuto nove o dieci anni. Mio nonno, Gino Bianchi, il papà di mia mamma, mi portò in un cinema di corso Vittorio Emanuele a vedere *Un dollaro d'onore* di Howard Hawks. Ecco, ricordo benissimo l'immagine del dollaro lanciato nella sputacchiera. Un altro film di cui serbo un ricordo molto nitido è *Il cavaliere della valle solitaria* di George Stevens: probabilmente una riedizione degli anni Sessanta. Questi erano i film che mi avevano colpito da ragazzo. Sempre con mio nonno, però già qualche anno dopo, ho visto *Vampyr* di Dreyer, al cinema Orchidea, per due volte di fila.

Era una cosa che ti capitava spesso? Vedere un film due volte, intendo.

Oh, sì! Ogni volta che ne avevo l'occasione. Anche *L'uomo con la macchina da presa* di Vertov l'ho visto due volte consecutive. E i film di Buster Keaton anche tre, quattro volte...

Ti è mai capitato di “fare la spola” tra un film e l'altro? Voglio dire: iniziare a vederne uno e poi passare a un altro.

Sì, una volta sì, con Glauber Rocha. Una cosa aberrante, eh, però studiata molto bene, nei minimi particolari.

Cioè?

Avevo scoperto che in Cineteca davano *Il dio nero e il diavolo biondo*, mentre in televisione passava Welles, con *Quarto potere*: dovevo vederlo per forza, perché non c'era il videoregistratore, non c'era niente. Alla fine degli anni Sessanta la RAI aveva due canali e dedicava poche serate al cinema. Io abitavo in via Legnano, coi miei, per cui mi son detto: «Se corro, ce la faccio».

Quindi alle otto in punto sono in Cineteca a vedere la prima parte del film di Rocha; poi esco improvvisamente dalla sala e mi precipito a casa a vedere Welles, che inizia alle nove e un quarto; mi vedo tutto *Quarto potere*, dopodiché torno di nuovo in sala per l'ultimo spettacolo, appena in tempo per vedere la parte che mi mancava del *Dio nero*! D'altronde, a quei tempi Glauber non potevi non vederlo.

Oggi mi sembra sia stato un po' dimenticato... Lui era anche un tipo simpatico.

L'hai incontrato di persona?

Sì, l'ho conosciuto a Pesaro. Erano quelli i festival che allora si seguivano: Venezia e Pesaro, che all'epoca si svolgeva a settembre. Nel 1969, la prima volta che ci sono stato, l'atmosfera era molto familiare. E lo stesso a Venezia: per dirti, nel '71, al Lido, ho sfiorato con la mano la spalla di John Ford.

Incredibile!

Oltretutto a me sembrava vecchissimo, quando invece non aveva nemmeno ottant'anni. Mi pare sia morto uno o due anni dopo.

A parte i festival, immagino che tu seguissi le pubblicazioni di critica cinematografica.

Certo. I *Cahiers du Cinéma*, ovviamente, *Positif*, *Présence du Cinéma*... La “via francese” era molto importante, sai. In Italia, in quegli anni lì, era dura: tutti molto legati ai contenuti, a una certa lettura del neorealismo, molto stantia. Poi è arrivato il dualismo tra *Cinema & Film* di Adriano Aprà e *Ombre rosse* di Goffredo Fofi – che era un po' la versione nostrana di quello fra i *Cahiers* e *Positif*. Infine i libri, di teoria e di storia del cinema: Ejzenštejn, Vertov, i formalisti russi... Ricordo di essere rimasto scioccato leggendo *L'avventurosa storia del cinema americano* di Lewis Jacobs, perché, mentre a Chaplin era dedicato un capitolo intero, a Keaton riservava una riga sola. Mi domandavo come fosse possibile.

Naturalmente, eri già un grande fan di Keaton.

Be', sì. In Cineteca avevo già visto molti film, da *One Week* a *Sherlock jr.* a *The General*. Tra la fine degli anni Sessanta e i primi Settanta era stato ridistribuito *The Cameraman* e altri film che la Cineteca non possedeva, come *Seven Chances* e *Go West*.

Però la maggior parte dei film di Keaton li ho visti a Londra, all'Academy Cinema One, e a Parigi, alla Cinémathèque Française.

Ci andavi spesso?

Quando potevo! I miei primi viaggi a Parigi sono del '69, quando frequentavo l'università. Ricordo una proiezione a La Pagode, un cinema bellissimo – non so se esista ancora, ma credo di sì – di *Steamboat Bill, Jr.*, che allora era un film difficile da vedere, quasi introvabile. Un'esperienza meravigliosa.

E a Milano, invece?

Milano è una città strana... Non è mai stata una città "per cinefili", secondo me. Spesso capitava di dover prendere la macchina per andare a vedere, che ne so, la riedizione di *Sentieri selvaggi* di Ford. Si andava a Monza, ricordo, in un cinema enorme, con uno schermo davvero grande: tu ti sedevi in seconda fila ed eri nella Monument Valley. Però a Milano di sale ce n'erano, e anche di cineclub.

Te ne ricordi qualcuna in particolare?

Moltissime. Per l'esame di Sociologia urbana all'università feci proprio una ricerca sulla collocazione dei cinema nel corso dei decenni e di come – già allora! - si andassero spopolando. All'epoca potevi tracciare una sorta di "strada del cinema" che partiva da via Torino, passava per corso Vittorio Emanuele e arrivava fino a corso Buenos Aires – con l'esclusione di corso Venezia, ovviamente, perché è sempre stata zona residenziale. Poi c'erano altre sale, come l'Abanella, dove vidi e rividi *La Corazzata Potemkin*. O il Cinestazione, una saletta sotto la stazione Centrale dove vidi *Tutte le ore feriscono*, *l'ultima uccide* di Melville. La cosa interessante è che non si trattava di sale d'essai, ma di normali cinema di terza visione. Poteva esserci anche il doppio programma: una volta andai a rivedere *Weekend* di Godard per poi scoprire che subito dopo avrebbero dato *La religiosa* di Rivette.

Come andò a finire?

Rimasi al cinema per quattro ore consecutive. Cercavo di *impossessarmi* del film, della tecnica di ripresa, capisci? Vedere e assimilare, quella era la questione. Tenevo dei quaderni, dei "diari" sui singoli autori – ne ho anche ritrovato qualcuno, poco tempo fa... Prendevo appunti per non dimenticare gli aspetti importanti del film.

Tornando ai cinema di Milano...

Ecco, c'era la Cineteca Italiana, che all'epoca era in via San Marco, ma più importante era il Club Nuovo Teatro di Ettore Capriolo, Franco Quadri e Gianni Buttafava, dove tra l'altro ho anche lavorato, da ragazzo...

Che cosa facevi?

Un po' di tutto, aiutavo a portare le pizze dei film, scrivevo schede introduttive e

altre cose. Quadri si occupava soprattutto di critica teatrale, ma amava il cinema underground. Di quel periodo, sempre intorno al 1968-69, ricordo una proiezione di *The Couch* di Andy Warhol nello studio di Giulio Cingoli in via Orti, con noi spettatori abbarbicati sulle seggioline pieghevoli. E poi, il giovedì sera, Quadri portava i film di Kubelka, di Mekas, di Markopoulos e di altri registi del New American Cinema ai chiostri dell'Umanitaria. Per qualche tempo, dopo aver fondato il Cineclub Brera i miei amici Tatti Sanguineti, Alberto Farassino e Aldo Grasso erano riusciti a mettere in piedi un cineclub in via degli Olivetani, dove proiettavano quattro film al giorno: tutto Dino Risi, tutto Matarazzo... Nel 1974 apriva l'Obraz Cinestudio di Enrico Livraghi e Sandro Studer. Ricordo che andai all'inaugurazione col mio amico Riccardo Bianchi: proiettarono *Cronaca di Anna Magdalena Bach* di Straub-Huillet. Un altro luogo importante, per me, è stato il Salone Pier Lombardo, la cui programmazione cinematografica era diretta da Miro Silvera: un uomo colto, che in collaborazione con la cineteca personale di Piero Tortolina e Nicki Poli, alternava i musical, i noir e i film di Clint Eastwood. Al Pier Lombardo ho visto *Brivido nella notte*, *Lo straniero senza nome*, *Breezy*, ma anche *Cat People* e *Out Of The Past* di Jacques Tourneur in versione originale... Era una cultura cinematografica sostanzialmente autodidatta. Contavano le amicizie, gli interessi comuni. Uscendo dal cinema, capitava spesso che si rimanesse a lungo tra di noi, a parlare del film che avevamo appena visto.

Com'era passare da Ford e Keaton a Warhol e Markopoulos?

Non era difficile come credi. A me dell'underground piaceva proprio l'artisticità, la volontà di spingersi fino in fondo nella sperimentazione formale. Anche se, personalmente, ho amato molto registi che già all'epoca potevano sembrare tradizionali come Raoul Walsh o John Ford. Insomma, il cinema americano narrativo "classico" (un aggettivo che non ho mai capito cosa significhi), quella linea che va da Griffith a Eastwood.

E poi, in ogni caso, trovavo – e trovo ancora – che le conquiste dell'avanguardia, in termini di forma e di ritmo dell'immagine, le avesse sintetizzate in maniera inarrivabile Buster Keaton. Se tu prendi Keaton, ti accorgerai che è sempre più profondo e più "avanti" anche dei registi d'avanguardia. Potrà sembrarti incredibile, ma è così.

Insomma, l'incontro fondamentale della tua vita di cinefilo è stato quello con Keaton.

Per me sì. E, subito dopo, Dziga Vertov.

2. Incontri

Poco fa mi dicevi che le amicizie hanno contato molto nella tua formazione di cinefilo (e non solo). Chi erano i tuoi amici di allora?

Oh, oltre a Margstahler, Sanguineti, Farassino, Buttafava e Grasso c'erano Piero Quaglino, Nicki Poli e Riccardo Bianchi, col quale poi ho scritto il libro su Clint Eastwood e i saggi su Budd Boetticher e Anthony Mann... I cinefili non erano tantissimi, sai, finivamo per conoscerci tutti.

Conoscevi anche qualcuno della generazione precedente?

Angelo Humouda, un genio! Prima di tutto, perché la sua Cineteca Griffith di Genova era un vero epicentro della cinefilia. Poi è stato uno degli ispiratori, insieme a Davide Turconi, delle Giornate del Cinema Muto di Pordenone, con Livio Jacob, Piera Patat e altri.

Humouda l'avevi conosciuto a Pordenone?

No, no, a Milano, al Cineclub Brera, quando portava personalmente le pellicole dei film di Griffith. Faceva vedere *The Adventures of Dollie* e tantissimi altri film... e li proiettava tutti alla giusta velocità: «Se vedi *Intolerance* a ventiquattro fotogrammi al secondo non capisci niente!» diceva - e aveva ragione. Humouda era generoso: collezionava i film e *te li faceva vedere*. Come Turconi...

Turconi doveva essere già anziano, ai tempi.

Sì, però aveva un entusiasmo, una passione e soprattutto una conoscenza del cinema incredibili. Aveva una biblioteca enorme, quasi tutta dedicata al cinema, ed era *felice* se ti poteva aiutare. È stato anche il primo ad aver scritto, nel 1961, una monografia su Mack Sennett che poi le Éditions Seghers hanno tradotto in francese. Dopo ne sono stati scritti altri, ma alla base c'è sempre il suo.

Oltre a “sfiorare” John Ford con un dito, in quegli anni ti è capitato di conoscere altri registi che ammiravi?

Be', nel '76 ho conosciuto Rossellini... Era venuto qui a Milano, al San Fedele, per presentare in anteprima *Il Messia*. Alla fine della proiezione, dopo il dibattito, mi avvicino per dirgli che il film è bellissimo, che mi è piaciuto moltissimo. «E le dirò una cosa» aggiunge: «Io non amo molto lo zoom, però il modo in cui lei lo usa mi piace!». Lui allora mi sorride e mi fa: «Ma tu non devi avere queste preoccupazioni! La tecnica la devi fare tua».

Meraviglioso.

È geniale! Rossellini poi comincia a parlarmi dello spazio: «Vedi, la Madonna è lì, vicina alla macchina da presa... gli altri personaggi sono là, un po' più lontani... Hai una composizione di questo tipo...». Insomma, mi tiene una fantastica lezione di regia mentre ci stiamo dirigendo verso il bar, dove lui prende una coca cola, e credo anch'io, anche se non la bevo mai... Poi gli chiedo se può darmi il suo indirizzo, perché in quel periodo avevo intenzione di fare uno studio sui suoi film per la televisione. Lui, gentilissimo: «Ma certo, senz'altro!», e mi dà indirizzo, numero di telefono e tutto il resto. Purtroppo, quindici giorni più tardi vengo chiamato per il servizio di leva a Macomer, in Sardegna. Un mattino, mesi dopo, apro il giornale e scopro che Rossellini è morto.



Ti sarà dispiaciuto molto...

Eh sì, era stato così gentile e disponibile, sai... Qualche anno dopo, invece, ho avuto la fortuna di conoscere Truffaut.

Dove?

Qui a Milano, alla terrazza Martini, alla fine del 1981. Naturalmente, il giorno in cui c'era la proiezione de *La signora della porta accanto* avevo una lezione – nel frattempo avevo iniziato a insegnare – perciò sono arrivato a film già iniziato. Entro nella sala a fianco, vuota, in attesa che finisca. Li sento una presenza... È lui. E io, che il francese lo parlicchio, vado lì e... non riesco a mettere insieme due parole! Mi ero portato dietro un pezzo che avevo scritto su *Adele H.*, pubblicato su *Le Arti* qualche anno prima. Così gli dico: «Sa, ho scritto del suo film, avrei piacere che lei lo leggesse...». «Mais ce n'est pas un article!» esclama lui – erano otto pagine di rivista, con le foto e il resto! Poi, quando l'anno dopo ho pubblicato il libro su Keaton, gliene ho spedita una copia con una dedica: *A François Truffaut, che con il suo cinema mi ha dato le emozioni più belle e profonde*. Venti giorni dopo, mi arriva da Parigi un suo libro, anche questo con dedica: *A Francesco Ballo, con i più vivi complimenti...* eccetera eccetera, firmato: *François Truffaut*. Adorabile.

3. Cinefilia, scrittura, regia

A un certo punto, da spettatore sei passato dietro la macchina da presa. Quando è avvenuto questo cambiamento?

È stato sempre in quel periodo, fra il '69 e il '70. In pratica ho cominciato subito. Mio padre [lo storico dell'arte Guido Ballo, ndr] mi aveva regalato una Bolex a molla e con quella ho girato alcune delle mie prime cose in 16 millimetri.

Insomma, i tuoi ti appoggiavano, ti incoraggiavano...

Sì, sì, molto. Come del resto hanno sempre incoraggiato l'interesse di mia sorella per la fotografia.

Ricordi qualcuno dei tuoi primi lavori?

Ce n'era uno intitolato semplicemente *Uno sposalizio*. Era nato in occasione del matrimonio di mia cugina. Ricordo ancora la data: era il 27 giugno 1970. Si sposava qui a Milano, alla chiesa della Passione. Mi avevano chiesto di filmare la cerimonia, così avevo deciso di piazzarmi con il cavalletto e la Super8 proprio davanti al portale, per ottenere una composizione con una precisa prospettiva centrale. Ho realizzato quattro rulli da tre minuti l'uno, quindi dodici minuti in tutto. Volevo fare un unico piano-sequenza, ma, dato che la carica della cinepresa durava poco, mi è toccato staccare tre volte. Era un film idealmente dedicato ai Lumière e agli Straub. Vedevi la gente, gli invitati, che, non appena si accorgevano della presenza della camera, si abbassavano, cercavano in qualche modo di non rovinare la ripresa, ma pur chinandosi rimanevano in campo. Come nelle vedute Lumière, appunto.

E gli sposi?

Li si vedeva un po' all'inizio del film, quando entravano in chiesa. Poi basta, si confondevano con gli altri invitati...

Chissà come saranno stati contenti!

Loro non l'hanno mai visto! (*Ride*) Lo videro soltanto mio padre e mio zio, Aldo Ballo, in moviola. Un altro mio lavoro che non è stato presentato in pubblico è *Pietra*, in Super8, che durava intorno ai quarantacinque minuti.

Come mai hai deciso di non proiettarlo?

Perché è rimasto incompiuto, nel senso che ho completato le riprese ma non l'ho mai montato. Nel cast c'era mio nonno, che interpretava me da vecchio, in un ipotetico 2031. Fra qualche anno potrò interpretarlo direttamente io... se riesco ad arrivarci (*ride*). Un film che invece è stato presentato in pubblico è *Situazioni ventose*. Durante la proiezione si è anche rotta la pellicola, perché l'avevo giuntata con lo scotch (*ride*). Però piacque molto! Lo girai un po' dalle parti di casa mia e un po' sulla collinetta di San Siro. Era divertente, durava sui sette minuti. Ricordo che in una sequenza un amico "interpretava" il vento, mentre io cercavo di salire su per la collina e ogni volta venivo risospinto indietro.

Non hai mai fatto esperienze di tipo più "professionale"? L'aiuto regista, per esempio...

Nel 1971, il pittore Valerio Adami, un amico dei miei che aveva saputo del mio interesse per il cinema, mi chiese se avevo voglia di fare da assistente alla regia per *Vacanze nel deserto*, il film che suo fratello, Giancarlo Romani Adami, stava per girare fra Arona e Milano. Io accettai volentieri, e seguì tutta la lavorazione. È stata un'esperienza importante, perché lì ho capito che quel cinema, pur avendo un carattere sperimentale, era troppo strutturato produttivamente, troppo impegnativo e costoso, non lo potevo fare. A me interessava più di tutto sperimentare con le immagini. E mi piaceva scrivere, anche.

Così sei passato alla scrittura...

Sì, sono diventato il critico per il periodico *Le Arti*, diretto da Gianni Marussi, e anche per *Art Dimension Art*, dove avevo grande libertà: per esempio, insieme a Riccardo Bianchi potevamo riempire trenta pagine su Budd Boetticher e nessuno ci diceva niente! Poi ho incominciato a insegnare...

Però non abbandonavi l'idea di fare film.

Era rimasta una cosa un po' sopita, però no, non ho mai perso l'interesse.

Conservo tutt'ora pagine e pagine di idee per film da fare, ma sono tutte impossibili da realizzare senza un adeguato impegno produttivo alle spalle. Solo nel 1995, grazie all'aiuto del direttore della fotografia Andrea Treccani, riesco a girare *Quando le ombre si allungano*, un lungometraggio di fiction con quel tipo di organizzazione, ed è stato comunque molto faticoso.

Quanto conta la cinefilia nei tuoi film? Ti consideri una sorta di regista-cinefilo?

A questo proposito, mi viene in mente un episodio. In una scena di *Decisione al tramonto* di Boetticher, Noah Beery Jr. e Randolph Scott sono chiusi in un interno, praticamente al buio. A un certo punto uno dei due domanda: «Che ore saranno?».

E l'altro risponde: «Le ombre si stanno allungando, dev'essere sera».

Quando ho girato *Quando le ombre si allungano* avevo in testa questa espressione, «l'ora in cui le ombre si allungano...», ma non ricordavo assolutamente che si trattava di una battuta del film di Boetticher! (*Ride*) È la memoria che ti fa degli strani scherzi: accumula battute, immagini, inquadrature con un certo taglio, eccetera. Se c'è un'influenza del cinema del passato, riguarda soprattutto la produzione, la realizzazione dei film: mi sento più vicino ai registi dell'underground, con i loro lavori a basso budget, che a quelli della New Hollywood, che hanno a disposizione milioni di dollari. Per esempio, a girare *Ghiaccio rosso*, il mio ultimo lavoro, siamo stati in due, Astrid Ardent e io.

E l'abbiamo girato con i mezzi leggeri che potevano avere, con tutte le differenze del caso, Brakhage o Mekas.

Il digitale, che usi ormai da quindici anni, ti ha permesso una maggiore libertà.

Per la verità, continuo a preferire la pellicola. Il digitale lo sento molto freddo. Però, in casi come questo, mi permette di lavorare sul colore senza problemi.

Per ottenere quelle inquadrature notturne, con quei neri, mi ci è voluto molto tempo, provando e riprovando. Quando lavoravo con la pellicola una cosa del genere sarebbe stata impensabile: la durata di una ripresa era brevissima, non potevi sapere subito se l'inquadratura era riuscita bene o no, dovevi attendere che ti sviluppassero la pellicola, se non andava bene eri costretto a rifare tutto daccapo... Molto costoso.

Già con le videocamere VHS, ero riuscito a lavorare più liberamente, ma grazie al digitale è diventato ancora più semplice. Anche al montaggio, per esempio: senza bisogno di moviola né di altro, con l'aiuto di Federico Frefel e di Astrid Ardent, che sono bravissimi, sono riuscito a fare il film che volevo.

E cosa intendevi fare, con *Ghiaccio rosso*?

Mi interessava creare un senso di mistero. I *camera car* vogliono dare proprio questa sensazione, una sorta di lenta discesa nelle tenebre. Si vede una giovane donna, a letto: non sai se sia addormentata, se stia sognando, o che cosa. All'improvviso, negli ultimi due minuti del film scompare: che fine ha fatto? Non si sa. Ecco, a me piaceva questo: il senso di una minaccia imminente. E volevo ottenerlo esclusivamente attraverso l'immagine. Per questo ho eliminato completamente la colonna audio.

È un film nero e malinconico sul rapporto tra attrice e macchina da presa.

Ancora una volta, insomma, volevi proseguire un tuo percorso estetico, non cercavi di omaggiare qualcosa, nella fattispecie, il cinema muto.

No. Anzi, a un certo punto ho anche provato a lavorare sul sonoro, sui rumori d'ambiente, su alcuni brani musicali, sui silenzi... Ma mi sono accorto subito che non funzionava e ho scartato l'idea. Poi, come ti dicevo prima, magari inconsciamente, ci sono delle cose che ritornano: gli alberi in controluce, che a qualcuno possono ricordare il Murnau di *Nosferatu*, o Astrid con il lenzuolo, una specie di Blanche Sweet griffithiana... L'importante, semmai, è organizzare tutti questi elementi secondo un ritmo equilibrato, trasformarli in un insieme che funzioni.



Francia, 1971
16mm, b/n e colore, 80'
V.O. Francese

REGIA

Pierre Etaix

SCENEGGIATURA

Pierre Etaix

FOTOGRAFIA

Georges Lendi

SUONO

Paul Habanas

Alex Pront

Lionel Rister

MONTAGGIO

Michel Lewin

PRODUZIONE

C.A.P.A.C.

DISTRIBUZIONE

Carlotta Films

CONTATTI

info@carlottafilms.com

I francesi vanno in vacanza. Pierre Etaix, uno degli ultimi figli del muto, "allievo" di Jacques Tati, li segue e nel suo primo e unico documentario cerca di scoprire cos'è cambiato nella società dopo il Maggio '68. Con la sua cinepresa 16mm realizza decine di ore di riprese, anzi, centinaia e impiega sette mesi di montaggio per terminare questo film "antropologico" sull'esempio di *Chronique d'un été* di Jean Rouch e Edgar Morin, *Joli mai* di Chris Marker, o di *Comizi d'amore* di Pier Paolo Pasolini. Domande sulla sessualità, sulle diseguaglianze sociali e di genere, sui media, sulla pubblicità; il ritratto che si compone è quello di una società massificata che si rispecchia nelle file di ombrelloni sulle spiagge e sui palazzoni alveare in cemento armato.

Biografia

Pierre Etaix (Roanne, 1928) è stato un comico, attore, regista e clown. Dopo aver studiato pittura, si avvicina al mondo dello spettacolo negli anni '50, in particolare al circo dove impara l'arte del clown. Comincia poi a lavorare con Jacques Tati in *Mon Oncle* (1958), dal quale assimila ulteriormente la tecnica e la passione per la comicità muta e surreale. Dopo aver diretto con Jean-Claude Carrière due cortometraggi, *Rupture* (1961) e *Heureux anniversaire* (1962), firma da solo e interpreta *Io e la donna* (1963), omaggio al cinema di gag con riferimenti ai grandi del muto statunitense. Segue *Yoyo* (1965), *Quando c'è la salute* (1966), *No no no con tua madre non ci sto* (1969). Appare nelle vesti di se stesso in *I clowns* (1970) di Federico Fellini



L'entusiasmo della comicità

Jean-Luc Douin

Pierre Etaix, 81 anni, oggi preferisce non parlare più della battaglia legale che ha reso i suoi film invisibili finché il tribunale di Parigi non ne ha autorizzato il restauro nel 2002. Il negativo dei film, realizzati tra gli anni '60 e l'inizio degli anni '70 si era infatti deteriorato. Questo pasticcio è stato il risultato di un malinteso: nel 1996, senza essersi accordati, mentre erano i migliori amici del mondo, Etaix non aveva rinnovato la cessione dei diritti alla società che li aveva prodotti, mentre il suo co-sceneggiatore, Jean-Claude Carrière aveva accettato di prolungarne lo sfruttamento. Finalmente nel 2009 il tribunale restituisce a Etaix il diritto di sfruttamento di tutti i film. (...)

Etaix, che ha supervisionato il restauro rivendica l'eredità di Max Linder, di Chaplin, Buster Keaton, e Jacques Tati sottolineando che la comicità è più un affare anglosassone che francese: «I francesi sono loquaci» dice. (...)

«Essere comici è sospetto! Noi comici rappresentiamo un'arte minore. Quando si gira un film drammatico o d'azione è normale dispiegare mezzi eccezionali, chiamare professionisti, specialisti di effetti speciali o stunt-men ... Ma se si tratta di un film comico è sempre tutto troppo caro: è una follia». (...)

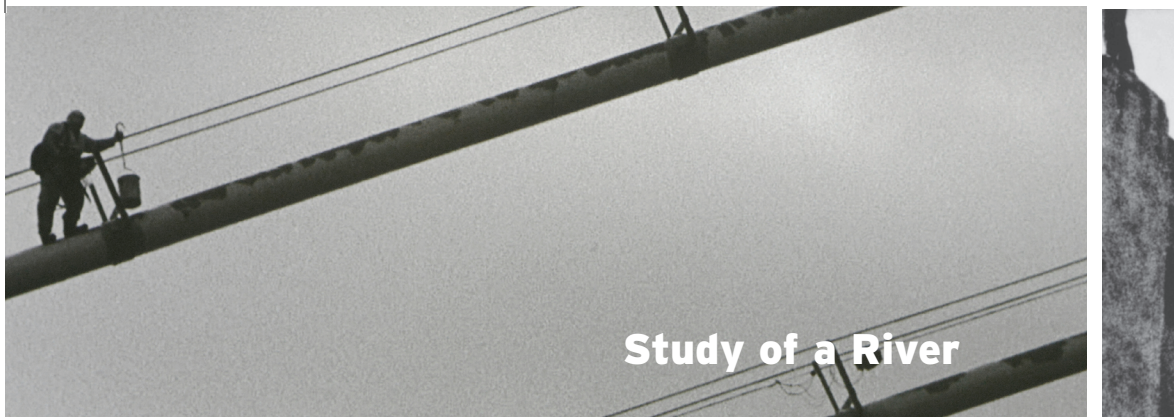
Eppure l'entusiasmo di quest'uomo la cui casa di adozione è il circo, e che si definisce prima di tutto un clown, rimane intatto ... «Senza avversità non c'è comicità» dice. E aggiunge: «I grandi protagonisti del *burlesque* però non sono tristi, sono dei combattenti! Chaplin è uno abile che si oppone a forze repressive, Keaton è un temerario capace (in *The General*, 1926) di affrontare un esercito tutto da solo».

(...) Il critico Jean-Louis Bory scriveva di Etaix che «possiede l'intransigenza dei poeti – quel tutto o niente che li condanna alle ferite».

(...) «Keaton è stato sempre il mio modello, capace di incarnare un vagabondo o un riccone restando sempre Keaton. Per questo ho sempre cercato di non identificarmi con un unico personaggio, non volevo rimanere intrappolato».

«Al music-hall facevo i miei numeri con dei baffi, un vestito troppo grande, dei pantaloni a fisarmonica. Finché un giorno il direttore mi ha detto che sarei stato più divertente in smoking, come Tino Rossi. Mi si è accesa una lampadina. Un tipo ben vestito che perde un bottone e cerca di nascondere fa molto più ridere di uno che indossa una camicia con le maniche troppo lunghe come faccio io».

Estratti da un articolo comparso su Le Monde il 3/07/2010 in occasione dell'uscita nelle sale francesi dei film restaurati di Pierre Etaix.



Study of a River

USA, 1996-97
16mm, b/n, 16'
Senza dialoghi

REGIA

Peter Hutton

FOTOGRAFIA

Peter Hutton

MONTAGGIO

Peter Hutton

PRODUZIONE

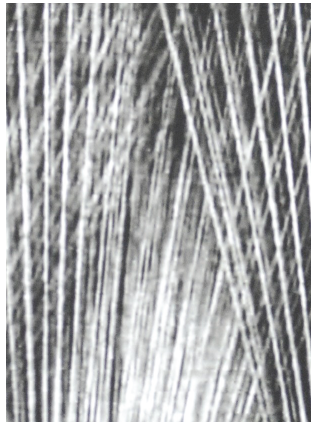
Peter Hutton

27 quadri fissi ripresi dal pontile di una nave rompighiaccio che attraversa le acque del fiume Hudson realizzati nell'arco di due anni: è questo *Study of a River*. Una composizione filmica in cui Peter Hutton (figlio di un marinaio e marinaio egli stesso), giustappone il movimento di forme naturali e industriali: ghiaccio, nebbia, neve e vento, mentre un treno corre parallelamente allo scorrere del fiume e un dirigibile vola in cielo. Un insieme di elementi attraverso i quali, questo cortometraggio di 16 minuti in bianco e nero, riesce a evocare il senso di sublime del paesaggio americano, quello catturato nei dipinti della Hudson River School, cui Hutton, per certi versi, appartiene.

Biografia

Peter Barrington Hutton (Detroit, 1944 - Poughkeepsie, New York, 2016) è stato studente di Belle arti a San Francisco, marinaio, fino ai primi anni Settanta sui Grandi Laghi a bordo dei battelli mercantili, e infine filmmaker/viaggiatore poetico e contemplativo col sogno, purtroppo irrealizzato, di tornare alla pittura.

Hutton, da molti considerato un "ritrattista in pellicola" di città e paesaggi, ha sempre girato rigorosamente senza suono, trasformando, attraverso l'uso anacronistico della pellicola l'osservazione dello spazio in una meditazione poetica. I suoi primi lavori sono degli Anni '70 (*In Marin County* 1970, *July '71 in San Francisco*, *Living at Beach Street*, *Working at Canyon Cinema*, *Swimming in the Valley of the Moon* 1971, *New York Near Sleep for Saskia* 1972). Tra i suoi soggetti ricorrenti, i ritratti urbani (*New York Portrait* 1978-1990, *Budapest Portrait-Memories of a City* - 1984-1986, *Lodz Symphony* 1991-1993) e i grandi corsi d'acqua (*Study of a River* 1996-1997, *Looking at the Sea* 2001, *Two Rivers* 2001-2002, *At Sea* 2007).



Peter Hutton

La verità è più strana della finzione

Quando ho cominciato a fare film, negli anni Sessanta, pensavo che sarebbe bastato avere una vita interessante, viaggiare sempre, e le cose si sarebbero risolte da sé. Ho sempre ammirato gli artisti che vivevano nel mondo. [...] Credo che c'entri molto con l'idea che "la verità è più strana della finzione". Ho sempre pensato che sia un film incredibile quello al quale assistiamo tutti i giorni, per tutto il giorno.

Sono sempre passato da progetti dedicati alla città a progetti dedicati alla campagna, e sono convinto che esse siano collegate in molti modi. È ironico vedere come negli odierni spazi urbani in sfacelo, per esempio Detroit, la città venga invasa dalla campagna con gli "orti urbani", i mercati "contadini", le "cinture verdi" [...]. Ho sempre pensato che la mia esperienza del mare aperto mi abbia dato una maggiore consapevolezza degli spazi urbani perché mi ha dato profonda coscienza dell'influenza della natura sull'ambiente urbano.

L'ultimo paesaggio che filmerò è l'Etiopia. Nel 1968 il regista Robert Gardner andò nella depressione di Dallol a girare un film molto breve sui pastori di cammelli dell'Afar, che in quella valle estraggono il sale. [...] Nel 2010 questo film è stato inserito in una retrospettiva dedicata all'opera di Gardner tenutasi al Bard College, dove insegno dal 1984. Gardner mi ha poi chiesto se ero interessato ad andare nel Dallol per sviluppare il lavoro: il suo film è molto bello, ma anche estremamente breve. E io ho detto di sì.

Una delle immagini più belle e ricorrenti del girato di Gardner è una ripresa da lontano di una carovana di cammelli che attraversa l'orizzonte. Il paesaggio sembra sul punto di sciogliersi per le intense ondate di calore. Non si capisce se è reale oppure un'allucinazione. Sono ossessionato da quell'immagine: è come una di quelle cose che forse si vedono subito prima di morire, un'antica memoria di viaggio.

Estratti da Lived Experience, conversazione tra Luke Fowler e Peter Hutton.

Per gentile concessione di Mousse Magazine and Publishing, Milano - moussemagazine.it



Ziggy Stardust and the Spiders from Mars

GB, 1973,
16mm, colore, 90'
V.O. Inglese

REGIA

Donn Alan Pennebaker

FOTOGRAFIA

Nick Doob
Randy Franken

MONTAGGIO

Lorry Whitehead

PRODUZIONE

MainMan

DISTRIBUZIONE ITALIANA

New Gold Media s.r.l.

CONTATTI

ng@newgoldent.it

Ziggy Stardust è l'uomo delle stelle, invocato nella ballata spaziale di *Starman*, una meteora consapevole del proprio destino; a ricordarglielo sono i versi del brano che ha per titolo il suo nome: «Facendo l'amore col suo ego / Ziggy fu risucchiato nella sua mente...».

Data e luogo di morte sono stati scelti: il 3 luglio 1973 all'Hammer-smith Odeon di Londra. Qui si celebrerà l'ultima data dell'Aladdin Sane Tour. A impreziosire la serata anche Jeff Beck che si unirà, per il momento dei bis, al gruppo di Ziggy, The Spiders from Mars, per suonare la sua chitarra in *The Jean Genie* e *Round And Round*.

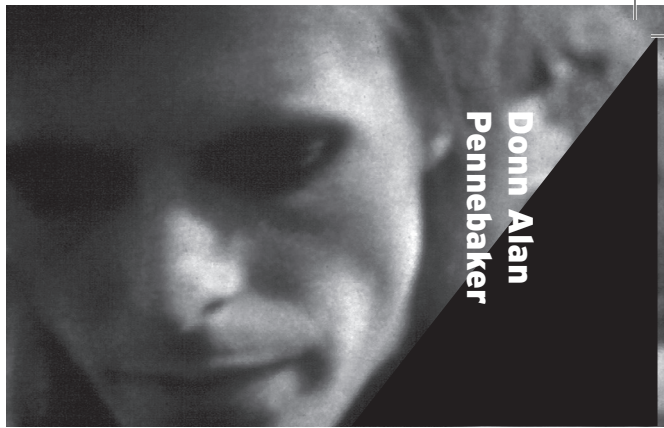
Il coup de théâtre arriva quando David Bowie, nei panni di Ziggy pronuncia queste parole: «Tra tutti i concerti del tour, questo, questo in particolare ce lo ricorderemo per sempre, perché non soltanto è l'ultimo della tournée, ma è anche l'ultimo nostro concerto in assoluto. Grazie». A catturare, non soltanto questo momento, ma l'intera serata c'è D.A. Pennebaker che con la sua macchina da presa fisserà per sempre un pezzo di storia che riesce ancora a risplendere.

Note biografiche

Donn Alan Pennebaker (Evanston, Illinois, 1925) è stato l'inventore del rockumentary, pioniere di un cinema realistico, sotterraneo, diretto, collettivo e free. Il suo stile ha rivoluzionato fin dagli anni '50 il cinema documentario, con l'abbandono della narrazione con voce over e privilegiando la ricostruzione in favore dell'osservazione diretta e ininterrotta di persone e fatti.

Il suo debutto come filmmaker risale al 1953, con il cortometraggio *Daybreak Express*, un tour nella metropolitana newyorchese con la musica di Duke Ellington.

Nel 1967, con il documentario *Dont Look Back*, in cui ritrae Bob Dylan durante un tour in Inghilterra di tre settimane nella primavera del '65, Pennebaker inaugura il genere del documentario musicale. Nel 1994 vince il Premio Griffith per il Miglior Documentario dell'anno e la nomination all'Academy Award con *The War Room*, sulla prima campagna elettorale presidenziale di Bill Clinton



Quando Penny incontrò Ziggy

Filippo Mazarella

Azione diretta. Quando nel 1973 D.A. Pennebaker detto Penny viene incaricato di filmare all'Hammersmith di Londra il concerto finale dell'*Aladdin Sane Tour* con cui David Bowie intende dare l'addio al personaggio di Ziggy Stardust, è già quell'uomo con la macchina da presa che nello straordinario *Primary* aveva visto JFK e Hubert Humphrey lottare alle primarie 1960 del Wisconsin; che aveva provato a cristallizzare la verità inafferrabile di Bob Dylan in *Dont Look Back*; che aveva catturato Jimi Hendrix nell'atto di dare fuoco alla sua chitarra nel breve, ma monumentale, epocale, *Monterey Pop*, girato durante il Festival della *Summer of Love* (ma sarà anche a Woodstock); che in *Sweet Toronto* aveva messo a nudo [con la complicità di Bo Diddley, Chuck Berry, Jerry Lee Lewis e Little Richard: dalla performance di quest'ultimo al concerto canadese sarebbe poi derivato anche il poco noto *Keep On Rockin'*] sia le roots beatlesiane (il puro rock'n'roll *fifties*) sia la loro siderale distanza dal John Lennon hippie proiettato nel fulgore (fischiato) della Plastic Ono Band quando l'odio per Yoko era al suo apice; che era riuscito a dare una forma cinematografica al *concept musical* esistenziale del "comunista" Stephen Sondheim *Company*.

Impegno (brutta parola), musica, politica: il suo filmare è un gesto ideologico discreto; il 16mm una cifra di maneggevolezza e svincolo; il suo stare apparentemente a distanza dalle cose, un modo per consentire allo spettatore prima che al testimone di abbracciarne l'interesse. Ma quando nel 1973 D.A. Pennebaker detto Penny viene incaricato di filmare all'Hammersmith di Londra il concerto finale dell'*Aladdin Sane Tour*, non sa letteralmente da che parte cominciare.

Non conosce Bowie né i suoi dischi (inizialmente crede addirittura di dover andare a riprendere una performance di Marc Bolan e arriva in Inghilterra dagli Usa con questa convinzione), non capisce da che parte collocarlo nell'arco costituzionale del rock ed è convinto che la RCA voglia solo fargli filmare un paio di brani da rivendere alla ABC per degli *special tv* compilativi. Va quindi al primo dei due concerti del "Duca", quello del 2 luglio (il contratto prevede di filmare solo durante l'ultimo *gig*, il giorno successivo), per fare euristica tardiva e sul campo. E si ritrova di fronte a qualcosa che comprende subito essere enorme e irripetibile. Se è facile pensare che potesse non avere mai sentito



Love You Till Tuesday (forse il brano più famoso dell'album d'esordio omonimo di Bowie, 1967), risulta più difficile credere che vantando conoscenza del *glitter rock* dei T. Rex avesse davvero ascoltato solo di sfuggita *Space Oddity* (title track del secondo LP, 1969) e mai *The Man Who Sold the World* (title track del terzo, 1970), e addirittura incredibile che fosse all'oscuro di hit mondiali come *Life on Mars?* o *Queen Bitch* (dal quarto lavoro, *Hunky Dory*, 1971). Nonché francamente inconcepibile che ignorasse l'esistenza di *Starman*, brano cardine dell'album concept *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (1972), quello della coincidenza tra il Bowie performer e il personaggio del titolo, rockstar androgina di un mondo distopico aiutata ad arrivare al successo dagli extraterrestri. Ma tant'è. Grazie a quest'ultimo disco, la stella di Bowie, già brillante, era diventata incandescente come una supernova: e Ziggy/Bowie, con i suoi capelli rosso fuoco, i costumi *camp*, l'energia del *glam* e il gioco sulla (a)sessualità, un oggetto di curiosità per i media britannici e un provocatorio *role model* i teenager post-sessantotto e pre-punk. Un successo così *spaventoso* che il suo disco *follow up*, *Aladdin Sane*, viene strutturato alla stregua di un *sequel*.

Ma già il titolo, che si pronuncia esattamente come "a lad insane" ("un ragazzo impazzito"), sembra celare la volontà di Bowie, incapace per natura di adagiarsi sulle certezze (come testimonia indiscutibilmente tutta la sua produzione successiva), di disfarsi del geniale e fortunatissimo, ma tremendamente ingombrante, alter ego. Il tour che ne segue, infatti, diventa (in segreto) l'atto finale della storia di Ziggy e prelude allo smantellamento della *backing band* degli Spiders From Mars (per la cronaca: Mick Ronson alla chitarra, Trevor Bolder al basso e Mick Woodmansey alla batteria). Tanto che, per segnare indelebilmente la cesura, il 1973 è anche l'anno in cui Bowie progetta di pubblicare per la prima volta (la seconda e ultima sarà quattro anni dopo, con la svolta berlinese di *Low* e "*Heroes*", ma con segno di continuità anziché rottura) due dischi a breve distanza uno dall'altro: *Aladdin Sane* esce ad aprile, mentre il diverso

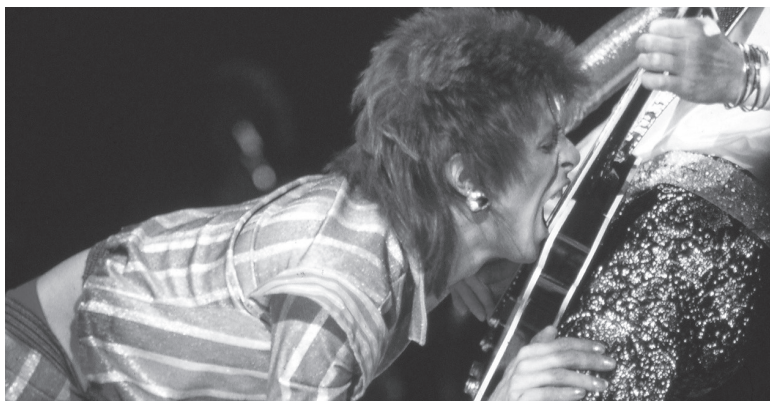
Pin-Ups (composto di sole cover, e particolarmente spiazzanti) viene dato alle stampe a ottobre proprio per chiudere in fretta il discorso (e mettere in cantiere un altro personaggio in un altro concept di altra fortuna, *Diamond Dogs*, 1974).

Pennebaker arriva dunque sprovvisto di strumenti per indagare sul processo di trasformazione bowiana in atto, sebbene lo avverta, e non può che limitarsi a cercare di trasferire su pellicola quegli inaspettati carisma e *weirdness* della rockstar. Ma, anche in questo senso, l'estemporaneità della produzione gli gioca contro: ha solo tre macchine da presa (quattro, in realtà: ma una è talmente lontana dal palco che solo pochi fotogrammi di girato finiscono nel montaggio finale), il *light design* è così scarno da non consentirgli bellurie fotografiche di alcun tipo, l'impianto per la registrazione della parte audio è fortemente lacunoso e la facile scelta di mostrare Bowie al trucco nell'incipit di svelamento in camerino conferma la sua sostanziale incapacità di cogliere (e porgere) l'idea stessa del suo meta-*transfert* in *Ziggy*.

Ciò malgrado, o forse proprio per questa avvertibile precarietà e imprecisione, il film riesce: anche se il risultato è così lontano dalle aspettative dei committenti che dopo quasi due anni di postproduzione la sua distribuzione viene congelata per quasi un decennio finché Bowie e il produttore storico Tony Visconti non decidono di remixarne (e probabilmente manipolarne) completamente il sonoro.

Visto oggi, resta comunque un tassello prezioso di un momento straordinario che ha marchiato a fuoco anche l'immaginario di molti registi (e se il pensiero corre subito al Todd Haynes di *Velvet Goldmine*, vedendo Bowie attaccare la sempiterna *Time* è impossibile non pensare al Frank'n'Furter di Tim Curry in *The Rocky Horror Picture Show* di Jim Sharman, di soli due anni successivo).

E il documento di un momento di grazia puramente musicale che, ancor più che nella performance complessiva di Bowie, trova la sua punta di diamante nel momento di gloria di Mick Ronson (che tornò a suonare con Bowie solo vent'anni dopo, nell'album *Black Tie White Noise*, e a pochissimi mesi dalla sua dipartita prematura) durante la dilatatissima, quasi sconvolgente versione di *The Width of a Circle*.





PsycoTwice

Italia 2016,
Video, colore e b/n, 20'
V.O. Italiano

REGIA

Paolo Ranieri

MONTAGGIO

Paolo Ranieri

PRODUZIONE

Paolo Ranieri

CONTATTI

paoloranieri67@gmail.com

Le storie di due donne che sembrano ricalcare la stessa vita, ma a distanza di decenni. Uscite da un incontro segreto con l'uomo che dichiara di amarle, ma rimane elusivo sul futuro, insieme affrontano un lungo viaggio in macchina. Fanno incontri apparentemente normali, ma che le sconvolgono: un poliziotto le ferma per un controllo, per poi pedinarle. Le due donne decidono così di fermarsi nello stesso posto, il Bates Motel. Nel 1998 Gus Van Sant gira il remake shot-for-shot della più iconica opera di Hitchcock, *Psycho*, con il preciso intento di farne un "film-copia carbone".

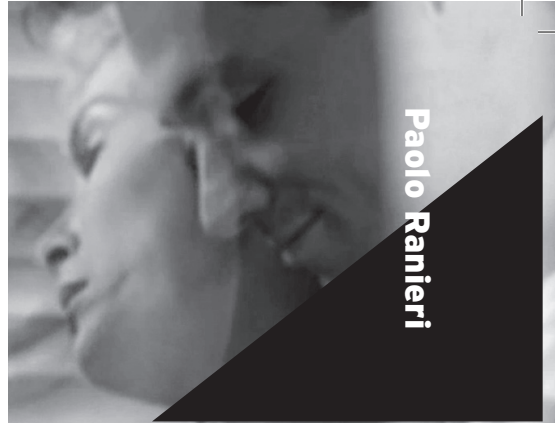
Il risultato è un film nuovo e, dunque, diverso: la dimostrazione che l'immagine in movimento non si duplica, ma si raddoppia. Spingendo ancora oltre l'operazione di Van Sant, Paolo Ranieri con *Psyco Twice* costringe all'incontro le due versioni, al contempo uguali e diverse, generando un nuovo film e una nuova storia.

Biografia

Paolo Ranieri (Sarzana, 1967) è docente presso lo IED Istituto Europeo di Design di Milano e l'Accademia di Belle Arti di Carrara.

Dal 1993 collabora stabilmente con la casa di produzione video Studio Azzurro, dove diviene uno dei responsabili degli allestimenti multimediali in campo museale, specializzandosi al contempo nella regia e montaggio di documentari dedicati all'arte contemporanea. Per Studio Azzurro cura, tra gli altri, l'ideazione e la regia del Museo Audiovisivo della Resistenza delle province di La Spezia e Massa Carrara. Nel 2003 è tra i cofondatori della società di produzione N!03, dove assume il ruolo di regista e multimedia exhibition designer.

La ricerca artistica e tecnica di N!03 nel campo della progettazione di allestimenti multimediali per mostre e musei culmina nel 2011 con la vittoria del Premio Internazionale "Compasso d'oro" nella categoria "Exhibition Design" per la mostra *Rossa. Immagine e comunicazione del lavoro 1848-2006*. Conclusa l'esperienza in N!03, nel 2013 è tra i fondatori dello studio Karmachina.



Paolo Ranieri

Nuove connessioni narrative

Matteo Marelli

Come sei arrivato a concepire questo progetto?

Tutto comincia dalla mia passione per il montaggio inteso come strumento creativo e di narrazione. Nonostante negli ultimi anni mi sia occupato sempre più di produzione e di ambienti narrativi multimediali con Karmachina, lo studio di visual design che ho co-fondato, la mia formazione è da montatore.

Nel mio lavoro ho da sempre utilizzato l'archivio fotografico, televisivo o cinematografico; è un materiale che chiede di essere riadattato, che impone di costruire connessioni narrative nuove rispetto alle originali. Forse da questo, e da una passione per il cinema d'autore, nasce il mio interesse per la rivisitazione di film di altri registi; era già successo con Sergej Paradjanov nell'installazione *Into the white* e con Maya Deren in *Homage to Maya*. In questo caso ho deciso di lavorare sulla coppia Hitchcock - Van Sant. Mi affascinava l'idea di sovrapporre lo *Psycho* di Hitchcock e quello di Gus Van Sant, di renderli contemporanei, cercando un nuovo incontro - scontro.

***Psycho* è un'opera con molte scene madri. Al di là del momento della doccia, che anche tu hai ripreso, come mai hai deciso di concentrarti sulle sequenze iniziali?**

Sono abituato a lavorare senza un percorso predefinito, sviluppando un progetto a partire da materiale già girato. È per questo motivo che realizzo documentari e *film-footage* in cui attraverso il montaggio si costruisce la regia.

In *Psycho Twice* mi sono fermato quando ho ritenuto che fosse un'opera autosufficiente e autonoma. Ho però in mente di riprendere in mano il progetto per lavorare, questa volta, sulla seconda parte dei due film.

Nel titolo del tuo film hai deciso di utilizzare la versione non originale, perché?

Nell'accostamento *Psycho Twice* da una parte c'è la traduzione che rimanda a un'idea di per sé falsata; dall'altra un riferimento esplicito al tema del doppio.

In entrambi i casi si tratta di una scelta dettata dalla volontà di suggerire sin da subito il senso dell'operazione.



Il gioco delle parti

Italia, 2016
HD, colore, 11'
V.O. Italiano

REGIA

Fabiana Sargentini

FOTOGRAFIA

Simone Pierini

MONTAGGIO

Silvia Natale

PRODUZIONE

Lula production

CONTATTI

fabianasargentini@alice.it

Ventuno corpi nudi, sdraiati, su fondo bianco. Gambe, piedi, seni, piselli, schiene e vagine. Per i volti c'è uno spazio diverso.

Ventuno corpi: quello della regista assieme ad amici, attori, gente transitata per caso. La videocamera scorre con movimenti fluidi come fosse davanti a un paesaggio creando panoramiche sulla pelle, sulle imperfezioni, sulle cicatrici, sui nei, sui peli, sulle increspature. E i ventuno corpi diventano un corpo unico, indistinguibile. Non c'è velleità estetizzante, di perfezione, di tonicità: lo scopo è esaltare la bellezza di ogni corpo a ogni età.

E a fianco alle immagini, a questa parte di carne, si intersecano le ventuno voci che a quei corpi appartengono, e che raccontano il rapporto con il proprio corpo: quello che ce lo fa amare, quello che si odia. I visi, le facce, in primissimo piano, solo alla fine.

Biografia

Fabiana Sargentini (Roma, 1969) dal 1988 al 1997 collabora con la galleria d'arte contemporanea L'Attico di Roma come curatrice.

Nel 1998 partecipa al Sacher Festival di Nanni Moretti con il cortometraggio in Super8 *Se perdo te*, autobiografico racconto tragicomico della fine di una storia d'amore. Il documentario d'arte *Tutto su mio padre Fabio Sargentini*, ritratto familiare e professionale del gallerista romano ha vinto il primo premio "miglior biografia d'artista" al Pieve di Cadore Art Film Festival 2004.

Il documentario *Sono incinta*, presentato al Torino Film Festival 2003, ha vinto il Bellaria Film Festival 2004. Il successivo *Di madre in figlia* ha vinto Sguardi Altrove Festival di Cinema Femminile a Milano, nel febbraio 2005 e, per il secondo anno consecutivo, il Bellaria Film Festival 2005. *Ciro e Priscilla*, in concorso al Torino Film Festival 2005, ha vinto il premio speciale della giuria.

L'esordio nel lungometraggio è del 2012 con *Non lo so ancora*, scritto insieme a Morando Morandini. Collabora al quotidiano *il manifesto* con una rubrica settimanale dal titolo *Femmine Folli*.



21 teste, 21 sessi, 42 piedi

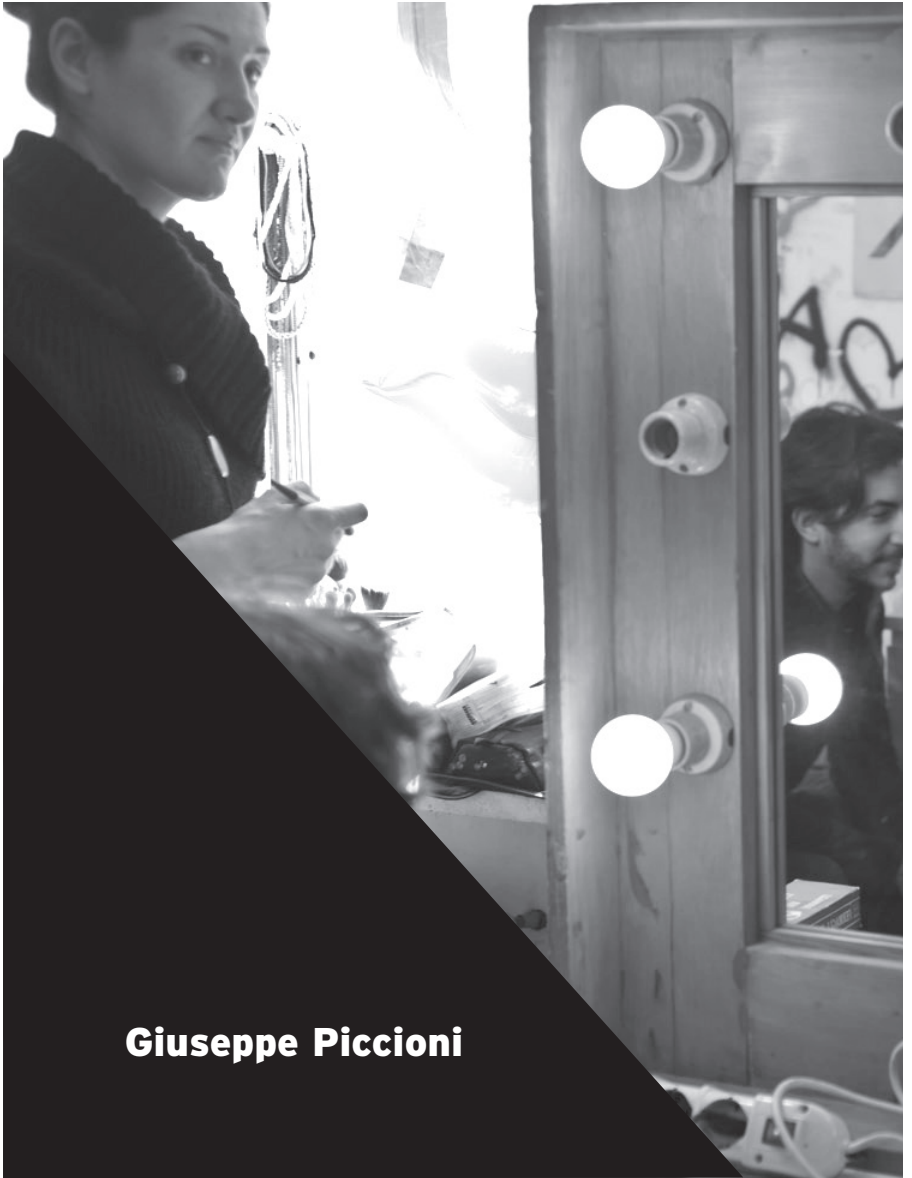
Fabiana Sargentini

Come mi è venuta l'idea di spogliare tante persone per esplorarne il corpo nel dettaglio? Forse tutto parte dal 28 aprile 2001 quando decisi d'istinto di partecipare allo scatto fotografico da parte dell'artista americano Spencer Tunick di centinaia di persone nude a piazza Navona.

Quell'esperienza mi eccitò parecchio. Sono le sei di mattina. Luce bellissima. Un centinaio di pazzi. Al via l'assistente del fotografo ci dice che è arrivato il momento di spogliarsi. Ho un istante di panico. Subito diventiamo solo corpi nudi che corrono scalzi sui sanpietrini in direzione della fontana centrale dove ci sdraiamo a terra, restiamo immobili qualche minuto, il fotografo scatta, l'assistente ci sollecita ad alzarci nuovamente, correre verso la fontana più esterna, risdraiarci, ricongelare, rialzarci e rivestirci. Finito. Sette otto minuti in tutto.

Passano gli anni e quella mattinata diventa un ricordo sepolto nella memoria. Blindata nel mio scafandro di moralismi autoinflitti, continuavano però a ronzarmi in testa il colore della pelle nuda, l'arrossamento dell'epidermide fresca di escoriazione, la trasparenza di una cicatrice di anni. Allora mi sono detta: facciamolo. Il casting è avvenuto attraverso un messaggio mandato a un centinaio di persone. Hanno risposto in trenta/quaranta. Ne sono venuti 19. Ho persuaso alcune menti libere da pregiudizi, timidezze, inibizioni, a recarsi un sabato e una domenica, dalle 10 alle 20, nella mia abitazione, set protettissimo. Ventuno esseri umani (me e il mio compagno compresi), tra uomini e donne, si sono fidati (e affidati), hanno portato con sé il loro vissuto e me lo hanno regalato mostrandosi senza filtri. Sono stati due giorni intensi, per tutti: per colui che ha filmato, per coloro che si lasciavano filmare, per me che ero presente, accanto a ognuno di loro, in veste di regista, di confessore, di diavolo tentatore. L'intento di raccontare il corpo come paesaggio da una parte e come testimonianza ambulante di storie dall'altra mi pare sia stato raggiunto. È nato un gigantesco mostro a ventuno teste e ventuno sessi e quarantadue braccia e quarantadue gambe e ventuno paia di occhi e ventuno labbra e quarantadue orecchie e quarantadue piedi e quattrocentoventi unghie tra mani e piedi e centinaia di nei e rughe di espressione e milioni e milioni di capelli e miliardi di villi e miliardi di terminazioni nervose e sospiri e brividi e liquidi e ovuli e seme e vene e sangue e carne e gemiti e vagiti e lacrime e vita.

20
16



Giuseppe Piccioni

ESERCIZI ELEMENTARI





Esercizi elementari

Italia, 2014
HD, colore, 49'
V.O. Italiano

REGIA

Giuseppe Piccioni

SCENEGGIATURA

Giuseppe Piccioni

FOTOGRAFIA

Francesca Amitrano

SUONO

Flavio Moro

MONTAGGIO

Esmeralda Calabria

PRODUZIONE

Accademia Silvio D'Amico

CONTATTI

segreteria.direttore@
accademiasilviodamico.it

IN COLLABORAZIONE CON

Accademia Silvio D'Amico

Il titolo è esemplificativo: gli *Esercizi Elementari* sono quelli cui si sottopongono gli allievi del Laboratorio di Recitazione e Regia cinematografica dell'Accademia Silvio D'Amico per riuscire a trovare il giusto suono, l'esattezza di un gesto, che possano loro permettere, recitando, di trasmettere un'impressione di verità. Provare e riprovare fino a sembrare sinceri, fingere naturalezza attraverso un continuo lavoro di cancellature e di correzioni. Quello realizzato da Giuseppe Piccioni non è un backstage, ma un racconto che procede per salti, suggestioni che eludono l'andamento cronologico e l'indagine sociologica dei ragazzi coinvolti, per concentrarsi sul lavoro che sta dietro al mestiere d'attore, tutto giocato sullo scarto minimo tra l'errore e la soluzione, quella che può permettere di raggiungere una qualche sfuggente esattezza. Ma è anche un film che mostra il rapporto e la tensione che si crea tra un regista e i suoi interpreti.

Biografia

Giuseppe Piccioni (Ascoli Piceno, 1953) ha frequentato negli Anni '80 la Scuola Cinematografica Gaumont, fondata da Roberto Rossellini. Nel 1987, dopo essersi laureato in Sociologia all'Università di Urbino, realizza il suo film d'esordio, *Il grande Blek*, premiato con un Nastro d'Argento e presentato alla Selezione ufficiale del Festival di Berlino. Con *Chiedi la luna* (1990) vince la Grolla d'oro per la miglior regia e l'anno seguente partecipa alla Selezione ufficiale della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia.

Due anni dopo torna a Venezia con *Condannato a nozze*. Nel 1999 dirige *Fuori dal mondo*, vincitore di 5 David di Donatello, 4 Ciack d'oro, la Grolla d'oro per il miglior produttore e la candidatura agli Oscar 1999. Nel 2001 porta alla Mostra di Venezia *Luce dei miei occhi*. Nel 2004 realizza *La vita che vorrei* e nel 2012 *Il rosso e il blu*.

Il suo ultimo film, *Questi giorni* (2016) è stato presentato in concorso alla 73ª Mostra del Cinema di Venezia.



Corpo a corpo tra regista e attore Conversazione con Giuseppe Piccioni

Luca Mosso

Esercizi elementari nasce da un'iniziativa didattica e si trasforma in un vero piccolo film sul lavoro del regista. Come si è concretizzato questo passaggio?

Lavoravo con gli allievi del corso di regia dell'Accademia Silvio D'Amico. Loro avevano scritto delle storie, piccole sceneggiature che si aspettavano di filmare secondo una fisionomia narrativa precisa, un po' convenzionale. Più che fare dei cortometraggi a me invece è sembrato più interessante partire da questi frammenti e mescolarli con il racconto dell'esperienza formativa che i ragazzi stavano vivendo in quel momento. Il risultato è un film che racconta il processo didattico nella sua complessità.

Anche tu sei molto presente nel film ...

Non mi sono mai nascosto. Ci sono momenti in cui non appaio molto carismatico, ma non li ho tagliati perché la mia presenza era indispensabile. Ciò che volevo mostrare era il corpo a corpo tra il regista e l'attore, la concentrazione di modi, anche conflittuale, che c'è sempre nella messa in scena. E soprattutto cercavo quei rari momenti "di verità" in cui la parola e il gesto vanno oltre la loro funzione narrativa e riescono a sorprenderci almeno un po'.

Raggiungere obiettivi così alti sui set non è facile...

La situazione su un set reale è influenzata da molti elementi: il tempo, gli stati d'animo, gli umori. Ho voluto ricreare questa condizione per vedere i ragazzi al lavoro davvero. Per distrarli dalla loro formazione. La cosa strana di quel corso era che gli allievi non avevano nessuna esperienza della macchina da presa. Nonostante oggi tutti filmino di continuo, con le macchine digitali, col telefono...

La familiarità con i mezzi che producono immagini è un ostacolo per la recitazione?

Al contrario: le videocamere leggere consentono una grande agilità, svincolano dal piano di lavorazione e dalla sceneggiatura e permettono di abbassare i gradi della gerarchia, creando uno scambio più proficuo e intenso. Condizioni che se ben sfruttate producono un vantaggio nel lavoro con gli attori.

Segui qualche regola precisa nel lavoro con gli attori?

Provo sempre a farli esprimere a partire da chi sono. Quando si parla di recitazione si usano spesso formule come “entrare nel personaggio” o “vivere un'altra vita”; sono considerazioni sensate, e anche interessanti, ma forse semplificano un po' troppo. Il tratto che lega l'attore al personaggio va cercato nella scrittura, ma deve anche comprendere qualcosa di sé. Il proprio vissuto deve entrare nel lavoro del regista e ancora di più in quello dell'attore. Io ho spinto ognuno dei ragazzi a cercare di riconoscere la propria voce e lasciare un segno personale nel proprio lavoro. Cercare la neutralità del tono è una chimera a mio parere: come se la recitazione non venisse condizionata da quanto accade o che è accaduto! A me interessa arrivare a un risultato in cui la scrittura sia presente ma assuma, nell'espressione, un tono personale, non corrispondente a un totale realismo. Quel che conta è la possibilità di familiarizzare con territori espressivi cui non si è abituati. Più che di realismo preferisco parlare di un'impressione di realismo.

La “naturalizza”, invece è sempre un po' una frode. Se chiedo a un'attrice di “essere naturale” davanti alla macchina da presa, lei comincia subito a fare movimenti innaturali come arricciarsi i capelli... L'esatto opposto di quello che vado cercando. L'impressione di naturalizza si può ottenere soltanto attraverso una commistione di elementi d'artificio e la personalità di un giovane attore.

Mi sembra che tu cerchi di andare oltre la didattica

Quando, in qualità di regista, immagino le scene e le parole lavoro in modo di riconoscere al loro interno una voce. Nel passaggio dalla scrittura all'azione il confronto con le altre persone è un dato costitutivo: oltre alle differenze di carattere ci sono aspettative nei confronti del lavoro, della scena, della tecnica. Ciascuno ci arriva con le proprie e l'incontro tra attore e regista può diventare uno scontro. Ma spesso è da situazioni conflittuali, dove il corpo a corpo con l'attore sembra portare in direzioni non soddisfacenti, che a un certo punto succede qualcosa di strano e imprevedibile. Mi accorgo improvvisamente di essere interessato alla personalità dell'attore che ho di fronte e provo a declinare una scena in modi diversi da quelli che avevo in mente. Rifaccio, torno indietro, ricomincio. Mi inoltro in territori che non avevo considerato prima. Gli attori sono per me come degli scrigni: a volte rivelano cose diverse da quelle che cercavo e che appaiono come un regalo. È un aspetto che mi piace molto.

Nei film come il tuo, in cui si ragiona sulla parola, il silenzio ha un grande peso specifico

È interessante il silenzio. Di solito segna momenti di dubbio e il fascino che ne subisco. Nel lavoro di regista molto è affidato alla sensibilità dell'orecchio.

La regia e l'insegnamento condividono la possibilità di una dimensione erotica della conoscenza. Come ti misuri con questa componente del tuo lavoro?

La sfera dell'eros appartiene sia al lavoro del regista sia a quello dell'insegnante; senza è difficile che si vada da qualche parte. Ovviamente ci sono dei pericoli, la manipolazione è sempre possibile. Credo però che valga la pena sconfinare, accettando di non essere

sempre ortodossi. Da parte mia sto attento a non creare confusioni, a mantenere il mio ruolo che è sempre di potere. Alla fine è il regista che chiude la scena, che decide cosa è buono e cosa no.

Cosa succede quando la relazione è circolare?

A volte mi è capitato di sentirmi molto vulnerabile rispetto all'attore e di perdere l'orientamento. È una situazione difficile perché si trasmette incertezza, ma se riesci a gestirlo può diventare un passaggio molto bello nel lavoro. Metti finalmente in discussione l'idea che il regista sia il depositario di tutta la conoscenza e l'autorità necessarie per controllare la situazione e ti rendi conto che puoi superare le difficoltà proprio grazie alla persona che hai davanti. È un momento molto vivo.

Questa ricerca ha però nel cinema dei limiti dettati dal tempo e dal denaro disponibili.

Sì, a volte bisogna rallentare. La consapevolezza di doversi accontentare, capire che oltre a un certo risultato non si andrà può essere rassicurante. La relazione tra regista e attore ha enormi gradi di variabilità. A volte penso di trasmettere le mie intenzioni migliori, di essere riuscito a instaurare un rapporto di fiducia e, all'improvviso, mi accorgo che tutto inizia a vacillare. L'attore avanza piccole scuse, oppone resistenze, alza difese che bisogna essere in grado di rimuovere. È forse la sconfitta più grande ma al tempo stesso è realistico pensare di arrivare alla fine con il numero minore di rimpianti.

Il mestiere ti guida in queste occasioni, ma è la passione che ci ha portato dietro la macchina da presa. E quando l'attore va oltre le indicazioni che gli hai dato e capita quell'epifania che speriamo a ogni ciak, allora è davvero un'illuminazione. E benedici quel momento irripetibile, sperando di riuscire a dividerlo con lo spettatore seduto in sala.



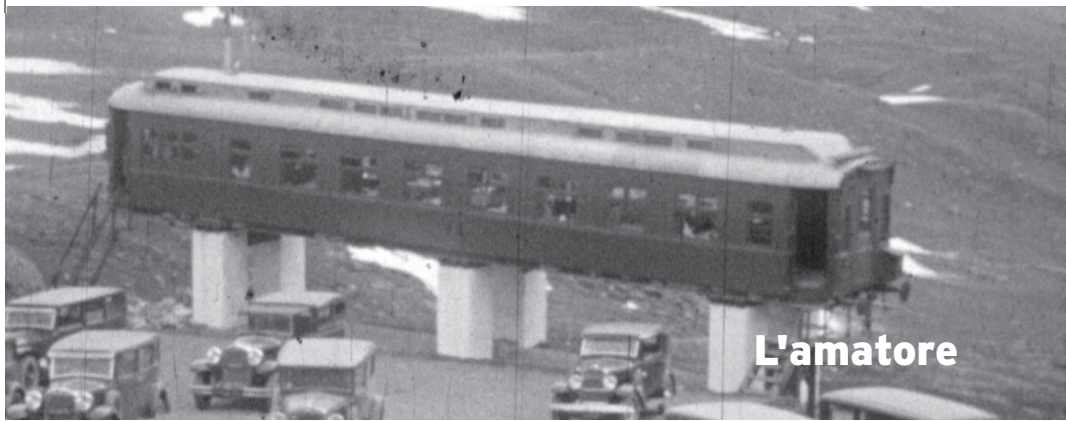
20
16



Maria Mauti

AUTORITRATTO ITALIANO





L'amatore

Italia, 2016
16mm, HD, b/n e colore, 94'
V.O. Italiano

REGIA

Maria Mauti

SCENEGGIATURA

Maria Mauti

TESTO

Antonio Scurati

VOCE NARRANTE

Giulia Lazzarini

FOTOGRAFIA

Ciro Frank Schiappa

SUONO

Paolo Benvenuti, Simone Oliviero

MONTAGGIO

Nuria Esquerra, con la
collaborazione di Valentina
Andreoli

PRODUTTORE

Piero Maranghi

PRODUZIONE

MPI

CONTATTI

mariamauti@hotmail.com
raffaella.milazzo@gmail.com

È la storia di un seduttore, un uomo ironico, dalle insolite ossessioni, che un giorno del 1929 compra una cinepresa e da allora non smette più di filmare e montare la realtà che lo circonda: un *amatore* dell'arte, della vita, delle donne; ma anche un *cine-amatore* (e i filmati in 16mm sono lì a testimoniare). Si tratta di Piero Portaluppi, architetto milanese di grande fama durante gli anni del ventennio fascista (ma anche pungente vignettista, come fu, da giovanissimo, sulle pagine di *Il Guerrin Meschino*), per lungo tempo dimenticato e solo recentemente riscoperto grazie alle cento bobine ritrovate dall'omonimo nipote in una vecchia cassapanca. Un diario per immagini, attraverso cui provare a ricostruire un'epoca, che va dal primo conflitto mondiale (durante il quale Portaluppi propone il suo ardito progetto di ricostruzione delle centrali idroelettriche della Val Formazza) sino al fascismo a cui l'architetto aderisce formalmente con entusiasmo, senza però riconoscersi mai nei suoi canoni estetici. Ciò che emerge da queste immagini è anche la centralità, che ebbe l'alta borghesia milanese sull'immaginario di quel periodo.

Biografia

Maria Mauti (Milano, 1974) è regista di documentari. Dal 2003 collabora con il canale satellitare Classica in onda su Sky curando, come autrice e regista, le produzioni legate alla musica contemporanea italiana, al teatro d'opera e alla danza. Realizza così alcuni documentari su personaggi come Daniel Barenboim, Carolyn Carlson, Pina Bausch, Antonio Pappano, Bill T. Jones (documentario selezionato all'American Dance Festival), Fabio Vacchi ed Ermanno Olmi, Azio Corghi e José Saramago, Meredith Monk e molti altri. In queste occasioni collabora con istituzioni quali Il Teatro alla Scala di Milano, il Teatro Colón di Buenos Aires, La Biennale di Venezia, I Teatri di Reggio Emilia, il Maxxi Museo di Roma, il Teatro La Fenice di Venezia, l'Auditorium Parco della Musica di Roma. Dal 2011 inizia a collaborare con il Teatro Grande di Brescia per una serie di cortometraggi sull'opera, nel progetto *Dietro le quinte* e nel 2013 realizza insieme a Giovanni Giommi il documentario sulla storia del Teatro Grande di Brescia dal titolo *Memorie*, proiettato nella sala grande del teatro come installazione.



Maria Mauti

Diario del secolo in cento bobine

Cristina Piccino

Come sei arrivata a Piero Portaluppi?

È stato un avvicinamento progressivo cominciato su proposta di qualcun altro. Uno dei pronipoti di Portaluppi, Piero Maranghi, ha ritrovato le pellicole in 16mm girate dallo zio e mi ha chiesto di visionarle; erano cento bobine, nessuno sapeva cosa contenessero. Utilizzavo una vecchia moviola, catalogavo frammenti, luoghi, titoli seguendo le didascalie che Portaluppi aveva lasciato. In realtà alcuni in famiglia avevano visto qualcosa anche se la leggenda dice il contrario; ma il mio film si nutre delle leggende familiari, per questo in una sequenza riunisco le diverse generazioni dei Portaluppi davanti allo schermo su cui proietto quelle pellicole misteriose. All'inizio mi sentivo a disagio, mi sembrava di entrare nella vita di qualcun altro; non sapevo cosa avrei trovato, avevo paura di scoprire immagini troppo personali, che non era giusto vedessi io. Invece mi sono resa conto quasi subito che Portaluppi aveva organizzato le pellicole perché venissero guardate; i loro contenuti potevano essere ricostruiti senza la sua presenza. Le sue immagini erano anche uno strumento prezioso per leggere le sue opere. E a quel punto ho cominciato a pensare al film.

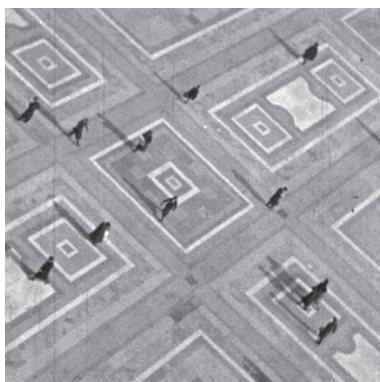
Le riprese di Portaluppi mescolano un aspetto pubblico e uno più privato, quasi da archivio familiare. In entrambi i casi però si avverte l'esigenza di mettersi in scena, di una celebrazione del rito sociale e culturale della borghesia del tempo.

Negli anni in cui Portaluppi inizia a riprendere, possedere una cinepresa era molto elitario, dichiarava di per sé uno status. Filmare aveva una sua funzionalità, non rispondeva a un desiderio diaristico, ma serviva a rappresentare il senso di questo privilegio. Le immagini, anche quelle familiari, venivano realizzate per essere mostrate, magari in una serata con gli amici. Questa attitudine diviene più evidente nel cosiddetto "Catalogo grandi firme" in cui Portaluppi manifesta apertamente l'esigenza di esibire una posizione sociale e politica; ma al tempo stesso, nel riconoscimento del proprio ruolo, affiora maggiormente la sua fragilità. Il film è attraversato dal tema della teatralità, per questo ho utilizzato le scene familiari che rimandano al teatro: li vediamo vestiti di bianco, in villeggiatura, come in una pièce di Cechov. Esibiscono una felicità

che non sempre corrisponde al vero. Portaluppi era anche un regista di matrimoni, ne ha ripresi moltissimi. Io ho scelto quello di sua figlia, dove la messinscena della classe borghese mi sembrava la più riuscita.

In che modo hai selezionato i filmati? Avevi dall'inizio un'idea narrativa centrale intorno alla quale organizzarli?

Il lavoro doveva partire dai materiali, non volevo fare un film ideologico, anche la struttura narrativa doveva rispondere a questa premessa. Ho deciso di seguire un ordine cronologico scandito dalle architetture che mostrano il rapporto di Portaluppi col proprio tempo. Questa linea viene interrotta dalla ciclicità di alcuni temi che ritornano nel corso degli anni: l'amante, il fascismo, i personaggi famosi. E l'infanzia, il legame di Portaluppi con il mondo infantile, un aspetto per me molto importante della sua personalità. Quando il fascismo si afferma e scoppia la guerra, lui riprende solo bambini, tornando alla dimensione del gioco che da piccolo lo aveva protetto dalla morte del padre.



Come avete lavorato col testo di Antonio Scurati? Quando ha iniziato a scriverlo?

Abbiamo sempre condiviso i materiali, la scrittura doveva partire da lì. Anche per Antonio la base è stata la cronologia degli avvenimenti, e la scrittura è sempre andata di pari passi al montaggio. L'aspetto più difficile è stato trovare un equilibrio, non volevo che il testo divenisse didascalico. Ed era importante che il film mantenesse un suo respiro. Abbiamo lavorato tre mesi, in città diverse, Antonio vive a Milano e io a Barcellona, e fino alla fine non sapevamo se la struttura avrebbe funzionato.

La soluzione della voce narrante – che appartiene a Giulia Lazzarini – in che momento è arrivata?

Ho cercato di evitarla in ogni modo anche perché non avrei saputo a chi chiedere. Io come regista avevo bisogno di mantenere una distanza, se la voce narrante fosse stata la mia avrei dovuto prendere una posizione specie per quel che riguarda le questioni

politiche. Probabilmente però il pubblico si sarebbe perso senza un filo narrativo. Anche il taglio diaristico, intimista aveva bisogno di una chiarezza visti i suoi contenuti: la guerra, le dittature che diventano sempre più terribili... Il testo di Scurati ha dato ai materiali una dimensione storica.

Che cosa significa per te la necessità di una “distanza”?

Nel momento in cui da regista sei anche la voce narrante sei costretto a esplicitare il tuo punto di vista sul personaggio. A me invece interessava comporne le contraddizioni in modo più sfumato, attraverso una pluralità di sguardi. Tutte le persone che hanno lavorato al film, dalla produzione al fonico, al direttore della fotografia al montatore hanno dato un contributo.

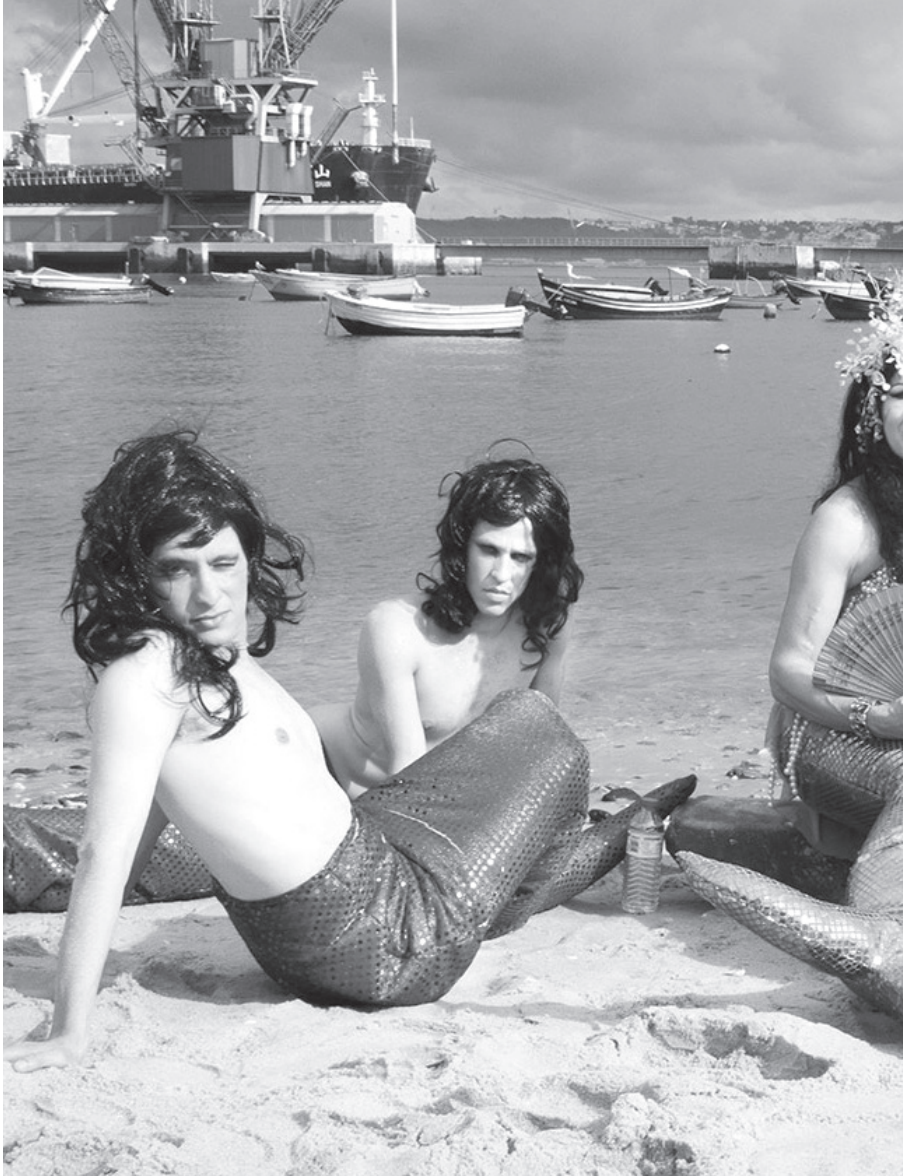
Con chi vi siete confrontati nella preparazione?

Abbiamo parlato con diverse persone che lo avevano conosciuto anche perché lui non ha scritto nulla, potevamo cercare solo nei suoi diari. Tra gli altri abbiamo intervistato Guido Canella, un suo allievo che poi è morto. È stato un incontro importante che ci ha dato di Portaluppi una chiave di lettura psicanalitica. A suo avviso era un personaggio ironico e gioioso con un ruolo pubblico importante, ma in realtà era anche molto fragile perché come tanti figli orfani continuava a portare dentro di sé una vergogna. Mi sono ricordata le sue parole mentre scrivevo la sceneggiatura. In quel momento stavo cercando una forma che riflettesse la complessità dei materiali, poi ho deciso di rivolgermi ad Antonio Scurati. La presenza di un'altra persona, soprattutto di uno scrittore, rendeva possibile il mio desiderio di invenzione rispetto ai materiali; di una finzione interna che garantisse la distanza dal soggetto. Alla fine il racconto letterario è quasi un monologo che aderisce alle immagini, ma non le illustra. Piuttosto a volte le interpreta, e nel gioco letterario permette di guardarle in modo nuovo.

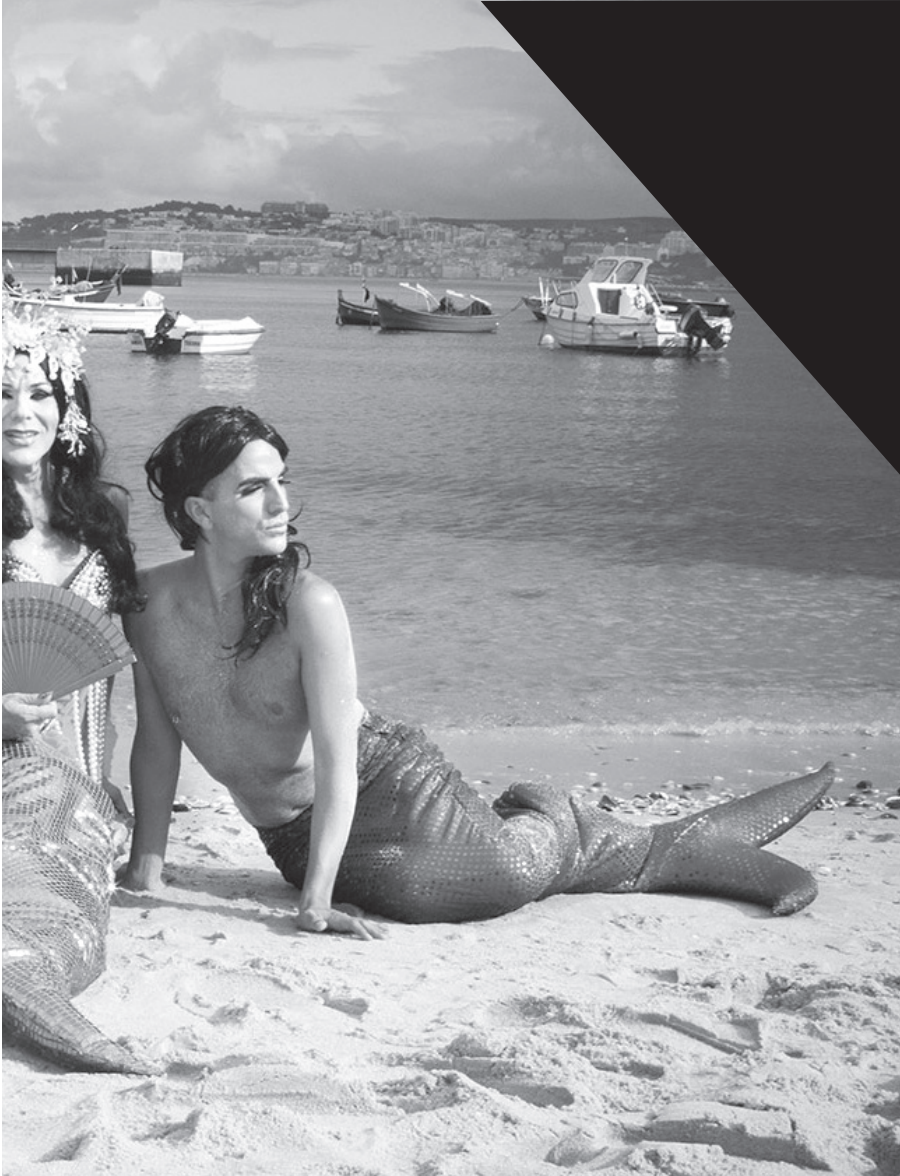
Portaluppi nelle sue immagini appare in piena sintonia col proprio tempo, senza però esprimere mai un punto di vista sugli avvenimenti che lo segnano.

In un'epoca che cerca risposte lui non ne ha, né per i suoi figli né per i suoi nipoti; difatti negli anni della contestazione è stato completamente messo da parte. L'aspetto positivo del suo carattere è la leggerezza che è gusto e capacità di creare bellezza, ma che segnala anche una superficialità. Con la perdita del figlio però la grana cambia, esprime una visione diversa del mondo che ci ha portati a una maggiore empatia col personaggio. Invecchia, si isola, e si “perde” nella solitudine che mi aveva colpita quando ho visto i materiali le prime volte.

20
16



MARIE LOSIER



L'universo è sempre senza fine

Antonio Pezzuto

Genesis P-Orridge, Lady Jaye, e la *Pandroginia*, ossia la ricerca di una fusione d'amore: diventare uno usando, quando è necessario, anche la chirurgia estetica. I videoclip con April March che canta una canzonetta francese, *Cet Air Là*, assieme a Julien Gasc; con Marisol Limon, o l'essere sessuale Peaches a bordo di una gondola. E poi i gemelli Kuchar, pionieri dell'estetica *lo-fi*, Richad Foreman e il suo Teatro post drammatico, Guy Maddin, il wrestler gay Cassandro e le tre sorelle messicane, anche loro lottatrici nella periferia di El Paso, l'inventore della musica minimale, Tony Conrad.

L'Universo di Marie Losier è un Universo costellato di artisti con i quali la filmmaker francese intesse relazioni complesse. Armata di una Bolex 16mm, che ogni 25 secondi la costringe a fermarsi e ricaricare la pellicola, e di un piccolo registratore, in ogni suo film costruisce dei tableaux vivants, dei fondali, sui quali fa agire i personaggi, riuscendo, con pochi tratti, a creare dei ritratti folli ma fedeli.

Tantissimi sono i temi che affronta: il travestitismo; la ricerca di un'identità culturale, lei, figlia d'immigrati, immigrata a sua volta dalla Francia a New York, e poi oggi di nuovo tornata in Europa; i problemi legati all'identità di genere, con Genesis P-Orridge, Peaches, i lottatori di wrestling.

Un mondo non sempre allegro e felice, con momenti di grande dolore, come quando si trova di fronte alla morte di Lady Jaye avvenuta nel corso delle riprese del suo unico lungometraggio, *The Ballad of Genesis and Lady Jaye*, o come quando inizia a riprendere l'ormai vecchio e stanco Alan Vega, il cantore del post punk, l'anima dei Suicide.

Un mondo dove però appare continuamente la gioia per il momento, per l'immagine, per le torte in faccia, i vestitini colorati, o le feste sui tetti dei palazzi. Marie Losier è stata fortunata ad aver incontrato queste persone, e ad averle portate dentro i suoi film. E altre ancora ne incontrerà, «uomini vecchi e donne vecchie e giovani uomini e giovani donne». C'è tantissimo ancora da scoprire, perché l'Universo è sempre senza fine.



The Ballad of Genesis and Lady Jaye

Pioniera industrial con i Throbbing Gristle, video-artista, performer, alfiere di una nuova psichedelia con il progetto Psychic TV, Genesis P-Orridge è tra le figure più radicali della scena underground. Di lui William Burroughs disse: «È l'unica persona che abbia mai incontrato che ho adorato come un eroe, che si rivelò esattamente come mi aspettavo che fosse, e tutto ciò che avevo sperato che fosse». Nel 2000 Genesis (all'anagrafe Neil Andrew Megson) ha iniziato la più radicale delle sue performance, coinvolgendo la sua musa e compagna Lady Jaye: suggellare il loro legame con la pandroginia, fusione delle rispettive identità attraverso interventi di chirurgia plastica, travestimento, terapia ormonale e modifiche del carattere. Diventare l'uno lo specchio dell'altra e viceversa («I'll be your mirror / reflect what you are» cantava Lou Reed). Tutto questo è raccontato in The Ballad of Genesis and Lady Jaye, a riguardo del quale la regista, Marie Losier, ha dichiarato: «Essendomi stato concesso il privilegio di avere accesso ai molti anni della loro vita professionale e personale, ho raccolto del materiale che va al di là di molti film di finzione, ma il cui messaggio è in ultimo radicato nel più umano e basilare dei desideri: l'affermazione dell'amore».

Usa, Germania, Inghilterra, Olanda, Belgio, Francia, 2011
16mm, colore, 72'
V.O. Inglese

REGIA

Marie Losier

CON

Genesis P-Orridge, Lady Jaye

FOTOGRAFIA

Marie Losier

SUONO

Bryin Dall

MONTAGGIO

Marie Losier

PRODUZIONE

Steve Holmgren, Marie Losier,
Martin Marquet

CONTATTI

marie.panicabord@gmail.com



The Touch Retouched

Nel 1971 Ingmar Bergman realizza il suo unico film "americano": *Beröringen*, conosciuto anche con il titolo internazionale *The Touch*, e proposto in Italia come *L'adultera*; un pasticcio produttivo in cui sono coinvolti i sodali Max Von Sydow e Bibi Andersson, che interpretano una coppia felicemente sposata, e Elliott Gould, nella parte di colui che si introduce e stravolge i placidi equilibri sentimentali. Nel 2002 Marie Losier decide di sostituirsi a Gould complicando così le già intricate dinamiche affettive di questo ménage à trois.

USA, 2002
Video, colore, 6'
V.O. Inglese

REGIA
Marie Losier
FOTOGRAFIA
Marie Losier
SUONO
Marie Losier

MONTAGGIO
Marie Losier
PRODUZIONE
Marie Losier
CONTATTI
marie.panicaboard@gmail.com

Bird, Bath and Beyond

«Non compaio nei miei film perché sarebbe un'esagerazione. Le immagini che adopero sono già un riflesso dei miei sentimenti». È una considerazione di Mike Kuchar, che, insieme al fratello George, ha dato vita a una sorprendente e fittissima filmografia, indipendente e sperimentale; un disinvolto miscuglio di suggestioni provenienti dal cinema d'animazione, dall'horror, dai blockbuster americani. Marie Losier dedica a Mike un sognante ritratto nel quale il filmmaker indossa divertenti costumi che ricordano le creature della sua fantasia, e fluttua attraverso i suoi ricordi.

USA, Francia, 2003
16mm, b/n e colore, 13'
V.O. Inglese

REGIA
Marie Losier
CON
Mike Kuchar
FOTOGRAFIA
Marie Losier
SUONO
Marie Losier

MONTAGGIO
Marie Losier
PRODUZIONE
Marie Losier
CONTATTI
marie.panicaboard@gmail.com



Lunch Break on the Xerox Machine

Per 3 mesi ogni giorno, alle 13:00, durante la pausa pranzo Marie Losier si è nascosta nella stanza delle fotocopie del suo posto di lavoro. Qui poggiava la faccia sul piano di copiatura della fotocopiatrice Xerox e faceva partire la copia. Il risultato di tanta dedizione è questo corto d'animazione dove vediamo la regista mangiare il proprio pugno.

USA, 2003
16mm, b/n, 3'
Senza dialoghi

REGIA
Marie Losier
FOTOGRAFIA
Marie Losier
MONTAGGIO
Marie Losier

PRODUZIONE
Marie Losier
CONTATTI
marie.panicaboard@gmail.com

Electrocute your Stars

Ritratto psichedelico dedicato a George Kuchar che, con il fratello Mike, ha dato vita a un cinema underground fieramente lo-fi. Regista di film realizzati con pochi fronzoli e con attori improvvisati, George è stato un artigiano visionario, onnivoro e compulsivo, amoroso e sovversivo nel rievocare i fasti hollywoodiani attraverso i suoi scarti. In questo omaggio, dedicatogli da Marie Losier, lo troviamo sotto una doccia, con una cuffia da bagno e un impermeabile rosso, intento a leggere, fare bolle di sapone e ricordare la realizzazione di *Hold Me While I'm Naked*, il suo film più famoso e semi-autobiografico, nominato come uno dei cento migliori film del ventesimo secolo da *The Village Voice*.

USA, Francia, 2004
16mm, colore, 10'
V.O. Inglese

REGIA
Marie Losier
CON
George Kuchar
FOTOGRAFIA
Marie Losier
SUONO
Marie Losier

MONTAGGIO
Marie Losier
PRODUZIONE
Marie Losier
CONTATTI
marie.panicaboard@gmail.com



Eat your Makeup!

Cinque “attraenti fanciulle” fanno un picnic sul tetto di un magazzino, affacciato su una foresta di tetti e grattacieli, a Long Island City. Hanno con sé soltanto dolci. Le mosche, a un certo punto, cominciano a tormentarle e così la festa si trasforma nella più classica delle situazioni previste dallo *slow burn*: la battaglia di torte in faccia.

USA, Francia, 2005
16mm, colore, 6’
V.O. Inglese

REGIA

Marie Losier

CON

George Kuchar, Marie Losier, Jason
Livingston, Paul Shepard

FOTOGRAFIA

Bryan Frye

MONTAGGIO

Marie Losier

PRODUZIONE

Marie Losier

CONTATTI

marie.panicaboard@gmail.com

The Ontological Cowboy

Protagonista di questo video-ritratto è Richard Foreman, considerato, assieme ai conazionali Bob Wilson e Meredith Monk, uno dei cavalieri dell’apocalisse scenica che ha rivoluzionato il teatro del ‘900. Teorico dell’Ontological-Hysterical Theater, Foreman ha concepito la scena teatrale come il luogo dove dar forma ai flussi altrimenti inesprimibili della coscienza attraverso giochi di libere associazioni e accumulazioni di immagini. Nel film di Marie Losier l’intervista al drammaturgo è inframezzata alle esibizioni di Tom Ryder Smith, Jay Smith, e Juliana Francis che ripropongono brani di *King Cowboy Rufus Rules the Universe!* opera di Foreman del 2004 di cui già sono stati protagonisti.

USA, 2005
16mm, b/n e colore, 16’
V.O. Inglese

REGIA

Marie Losier

CON

Richard Foreman, Tom Ryder Smith,
Jay Smith, Juliana Francis

FOTOGRAFIA

Bryan Frye, Marie Losier

MONTAGGIO

Marie Losier

PRODUZIONE

Marie Losier

CONTATTI

marie.panicaboard@gmail.com



Flying Saucy!

Dal cielo atterra una pentola gigante. È piena di 280 chili di spaghetti. Ne vengono fuori venti "attraenti donzelle". È l'inizio di una battaglia per la sopravvivenza e la salsa.

USA, 2006
16mm, colore, 9'

REGIA
Marie Losier
SCENEGGIATURA
Marie Losier
FOTOGRAFIA
Ben Russel, Marie Losier
SUONO
lanthe Jackson

MONTAGGIO
Marie Losier
PRODUZIONE
Marie Losier
CONTATTI
marie.panicaboard@gmail.com

Manuelle Labor

Due sorelle, cinque fratelli, un medico, due infermiere e la nascita miracolosa di un paio di mani... Questo strano e giocoso film muto viene alla luce dopo che Marie Losier propose a Guy Maddin di coinvolgerlo nella realizzazione di un video-ritratto. Il regista canadese disse però di non amare né il suo volto e tanto meno la sua voce e che perciò avrebbe preferito evitare di essere il protagonista del progetto. A questo punto la Losier gli suggerì di filmare le proprie mani. Maddin accettò e le inviò un filmino in Super8 delle sue braccia, quelle che verranno partorite dalla donna interpretata dalla stessa regista.

USA, 2007
Super8 e 16mm, b/n, 10'

REGIA
Marie Losier in collaborazione con
Guy Maddin
CON
Juliana Francis, Marie Losier, Guy
Maddin
FOTOGRAFIA
Mary Billyou

MONTAGGIO
Marie Losier
PRODUZIONE
Guy Maddin
CONTATTI
marie.panicaboard@gmail.com



Tony Conrad, Dreaminimalist

Tony Conrad è uno dei protagonisti del minimalismo storico. Una delle figure più elusive ma determinanti nella musica del XX secolo. Violinista e compositore, ha introdotto l'idea di "musica eterna" legata a una nozione di tempo indefinitamente dilatato; si è affermato anche in ambito visivo come prolifico filmmaker sperimentale: la sua prima opera *The Flicker* (1966), è stata inserita nella lista dei "film essenziali" dell'Anthology Film Archives. In questo ritratto vediamo Conrad giocare con parrucche, costumi, suonare il suo violino e ripercorrere le tappe della sua carriera artistica a cominciare dai primi spettacoli di marionette realizzati insieme alla madre.

USA, 2008
16mm, colore, 27'
V.O. Inglese

REGIA
Marie Losier

CON
Tony Conrad, Lara Doyle, Joe
Gibbons, Tony Oursler, Sebastien S
D Santamaria.

FOTOGRAFIA
Marie Losier

SUONO
Marie Losier

MONTAGGIO
Marie Losier

PRODUZIONE
Marie Losier

CONTATTI
marie.panicaboard@gmail.com

Papal Broken Dance

Un video farsesco e parodico, volutamente sopra le righe, in puro stile *camp*, realizzato come se fosse destinato per uno *scopitone*, l'antenato dei moderni videoclip, quel macchinario diffusosi in Francia negli Anni '60, dove su uno schermo si poteva vedere un breve filmato associato a una canzone. Qui "prestanti" atleti di lotta libera e seducenti ballerine in tutù rosso, su un ring di pugilato, ballano con Genesis P-Orridge sulle note e i versi di *Papal Broken Dance*

USA, 2009
Super8 e 16mm, colore, 6'
Musicale

REGIA
Marie Losier

CON
Genesis P-Orridge

FOTOGRAFIA
Marie Losier

MUSICA
PTV3-Genesis P-Orridge

MONTAGGIO
Marie Losier

PRODUZIONE
Marie Losier

CONTATTI
marie.panicaboard@gmail.com



Cet Air Là

Cet Air Là è un famoso brano francese del 1965 composto da Alain Goraguer e Robert Gall. Nel 1995 è stato reinterpretato da April March e inserito nell'album *Chick Habit*. In questo video April intona la canzone a cappella con Julien Gasc mentre attorno a loro una danza di nuvole, fumi e bolle di sapone dà alla situazione la stessa sognante levità suggerita dal testo.

USA, Francia, 2010
16mm, b/n, 3'

REGIA
Marie Losier

FOTOGRAFIA
Marie Losier

MONTAGGIO
Marie Losier

PRODUZIONE
Part of Residency Unlimited Project

CONTATTI
marie.panicaboard@gmail.com

Slap the Gondola!

Un musical caleidoscopico dai colori sgargianti con muse, pesci e, ovviamente, musica e musicisti. Su un grande traghetto due sirene (Tony Conrad e Genesis P-Orridge) suonano il violino per richiamare i pesci dal mare, fino a quando non ne tirano a bordo uno gigante con nascosti nella pancia, oltre alla cantante April March, 30 ballerini in costume. «Una sfavillante esplosione di brillantezza»: così Guy Maddin si è espresso a riguardo di *Slap the Gondola!*, che per lui è un capolavoro da amare per sempre.

Germania, 2010
16mm, colore, 15'

REGIA
Marie Losier

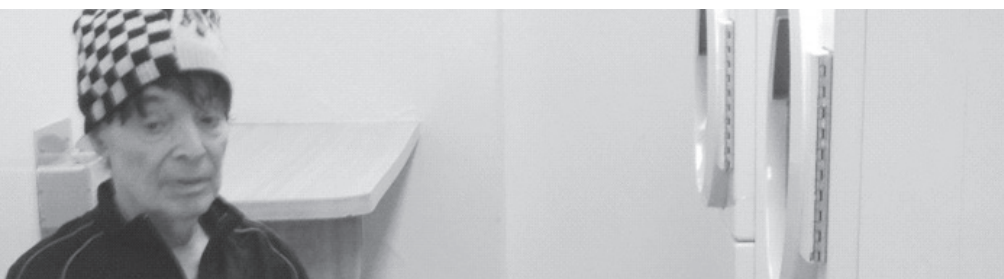
CON
Tony Conrad, Genesis P-Orridge, April March

FOTOGRAFIA
Marie Losier

MONTAGGIO
Marie Losier

PRODUZIONE
Arsenal Institute for Film and Video Art, Hebbel-Theater Berlin

CONTATTI
marie.panicaboard@gmail.com



Byun, Object Trouvé

Video-ritratto dedicato a Chong Gon Byun, acclamato esponente della Mixed Media Art. Byun, utilizzando tutti gli oggetti di scarto che intasano la quotidianità domestica delle persone, crea intricate opere surrealiste attraverso le quali cerca di esplorare lo scontro tra la civiltà post-industriale e l'attuale cultura consumistica.

USA, 2012
16mm, colore, 6'
V.O. Inglese

REGIA
Marie Losier
CON
Chong Gon Byun
FOTOGRAFIA
Marie Losier
SUONO
Marie Losier

MONTAGGIO
Marie Losier
PRODUZIONE
Marie Losier
CONTATTI
marie.panicaboard@gmail.com

Alan Vega, just a Million Dreams

Ritratto intimo dello sciamano elettronico Alan Vega, anima ribelle, artista visionario, profeta "sotto metropolitano", vocalist e compositore del duo post punk *Suicide*. Qui lo si vede alle prese con la quotidianità, con gli amori e le lotte del presente, all'interno del suo appartamento newyorkese insieme alla compagna e collaboratrice Liz Lamère e al figlio Dante. Un piccolo film capace di restituire la gioia, l'ardore insurrezionale, lo spirito rock'n'roll che ha sempre contraddistinto l'essere e il fare di questo protagonista della new wave.

USA, Francia 2013
16mm, colore, 13'
V.O. Inglese

REGIA
Marie Losier
SCENEGGIATURA
Marie Losier, Valérie Massadian
CON
Alan Vega, Liz Lamère, Dante Vega,
Marc Hurtado
FOTOGRAFIA
Marie Losier

SUONO
Clément Chassaing
MONTAGGIO
Marie Losier
PRODUZIONE
Tamara Films, Polyester
CONTATTI
marie.panicaboard@gmail.com



Bim bam boom, las Luchas Morenas!

Rossy, Esther, e Cynthia sono tre sorelle e tre *luchadoras* professioniste. Appartengono alla dinastia Moreno, autentica istituzione nel mondo della *lucha libre*. Per ciascuna lo sport praticato - spettacolo in cui l'esibizione atletica si combina con quella teatrale, trovando la sintesi in una sorta di musical surreale - non è soltanto una professione, ma una ragione di vita, tanto da non riuscire a rinunciarvi neppure nella quotidianità quando sono alle prese con coltelli, teste di maiale, fiori e piume. Un omaggio alla cultura messicana, ma soprattutto a tre donne capaci di vivere dimostrandosi fedeli alle proprie idee e attitudini.

USA / Danimarca /
Messico, 2014
16mm, colore, 13'
V.O. Spagnolo

REGIA

Marie Losier

SCENEGGIATURA

Marie Losier

CON

Cynthia, Esther e Rossi Moreno

FOTOGRAFIA

Marie Losier

SUONO

Clement Chassaing

MONTAGGIO

Marie Losier, Valerie Massadian

PRODUZIONE

CPH:DOX, a DOX LAB Film, Patricia Drati Ronde & Tine Fisher (DNK), Cine Tonala (MEX), Marie Losier

Peaches and Jesper are on the Boat, who Stays Afloat?

Tutto attorno Venezia: i canali, le calli, i tanti turisti che affollano i ponti. Da una gondola si leva un canto: «...Fu ben felice il giorno, mio ben, che pria ti vidi, e più felice l'hora che per te sospirai, poich'al mio sospirar tu sospirasti...». Sono alcuni versi ripresi da *L'Orfeo* di Monteverdi. A intonarli una giovane donna, che di certo non si distingue per signorilità. Li rivolge al suo annoiato accompagnatore. Lei è Merrill Beth Nisker, più nota con lo pseudonimo di Peaches, musicista-videomaker-producer; lui il videoartista danese Jesper Just. Chi rimarrà a galla?

2013
Video, colore, 5'
V.O. Italiano

REGIA

Marie Losier

CON

Peaches, Jesper Just, Frank Lamy, Stephane Leger, Simon D'Amour



L'Oiseau de la Nuit

Protagonista di questo misterioso videoritratto è Fernando, più conosciuto come Deborah Krystal, splendente performer che da più di trent'anni fa brillare, con i suoi abiti dorati, le notti del club Finalmente di Lisbona, città dalle molte leggende, evocate dai trucchi e dai costumi che questo artista trasformista indossa come fossero le tante varianti di una pelle cangiante. Alternativamente sotto forma di donna sirena, uccello femminile, donna leone, siamo trasportati nei sogni e nei desideri della metamorfosi e del mito.

Francia, 2015
16mm, colore, 20'

REGIA
Marie Losier

SCENEGGIATURA
Marie Losier

CON
Fernando Santos/Deborah Krystal,
Cindy Scrash, Alda Cabrita, João
Pedro Rodrigues, João Rui Guerra
da Mata, Simon Damour, Carlos
Conceição, Bernardo Lacerda,
Antoine Barraud, Didier D'Abreu,
Pedro Pereira, Eduardo Moreira

FOTOGRAFIA
Rui Xavier

SUONO
Miguel Cabral

MONTAGGIO
Marie Losier, Catherine Libert

PRODUZIONE
IndieLisboa - Associação Cultural

Marie Losier - Biografia

Marie Losier (Boulogne-Billancourt, 1972) è artista, filmmaker e curatrice. Dopo gli studi universitari cominciati a Parigi continua la sua formazione a New York. Scopre la scena underground lavorando insieme a Richard Foreman, uno dei grandi innovatori del teatro del '900, fondatore dell'Ontological-Hysteric Theater. Frequentatrice appassionata dell'Anthology Film Archives, la sala cinematografica di Jonas Mekas, entra in contatto con moltissimi registi e musicisti, soprattutto Mike e George Kuchar, e Tony Conrad.

Il cinema di Marie Losier è caratterizzato dalla libertà espressiva propria delle sperimentazioni lo-fi dell'underground (in cui la regista fa risuonare echi del fantastico francese di Demy e Franju) applicata alla pratica video-ritrattistica. I soggetti scelti sono, nella maggior parte dei casi, artisti che hanno segnato nel profondo la sensibilità dell'autrice: Guy Maddin, Alan Vega, Tony Conrad, Genesis P. Orridge, protagonista del suo lungometraggio, *The Ballad of Genesis and Lady Jaye*.

I film di Marie Losier sono stati presentati nei festival internazionali più prestigiosi (Berlino, Rotterdam, Tribeca, Lincoln Center, Basilea Art Fair, Copenhagen Film Festival, Harvard Film Archive) e nei maggiori musei (Tate Modern, Whitney Biennale, MoMa, Fondation Cartier, Bozar Museum, PS1), nonché nelle principali cineteche (La Cinémathèque Française su tutte).

Il Museum of Modern Art (MoMA) di New York le dedicherà nel dicembre 2017 la retrospettiva.



INDUSTRY DAYS

20
16

Milano Film Network presenta **MILANO INDUSTRY DAYS - MID by MFN**

Alice Arecco

I nuovi progetti di film in sviluppo del workshop In progress e le copie lavoro dei lunghi italiani in post-produzione di L'Atelier sono i protagonisti delle giornate professionali che Milano Film Network dedica al cinema italiano indipendente, in collaborazione con Lombardia Film Commission, Comune di Milano e Filmmaker.

Dopo una prima edizione pilota di grande successo nel 2015 (con oltre 100 professionisti accreditati da tutta Italia e la giuria de L'Atelier presieduta da Alberto Barbera), il Milano Film Network rinnova la sua "due giorni" di pitching e networking professionali: ma a differenza dai molti eventi industry che sono sempre più diffusi oggi in Italia (e non solo) il momento di networking è fortemente legato alla chiusura di due progetti concreti e di fatto unici nel nostro paese, che sostengono due momenti chiave della vita di un film, lo sviluppo e la post-produzione, trascurati dal sistema dei finanziamenti.

IN PROGRESS

Il primo e unico workshop di sviluppo produttivo italiano dal mese di giugno 2016 ha accompagnato lo sviluppo di 20 progetti di giovani autori italiani, scelti tra 69 iscritti al bando. La giuria di In Progress - composta quest'anno da Leonardo Di Costanzo, regista, Minnie Ferrara, produttrice, Giona Nazzaro, critico, Carlo Chatrian, direttore del Festival di Locarno e dai due registi mentor del workshop 2016, Michelangelo Frammartino e Carlo Hintermann, ha scelto i 10 progetti finalisti, che nella prima giornata dei MID by MFN si contendono le 3 borse di sviluppo (5.000 euro offerti da MFN, 4000 offerti da Lombardia Film Commission, 2000 offerti da Filmmaker):

Chiara Livio Arrigo, *Lindiota*
Sandro Bocci, *Apeiron*
Luca Chinaglia, *Il figlio della lupa*
Gabriele Gianni, *Vattam, il cerchio*
Vanina Lappa, *Caro Giacomo*
Giuseppe Petruzzellis, *La ricerca*
Bruno Rocchi, *Talking Dreams*
Andrea Sorini, *Bajkonur, Terra*
Giovanni Sorrentino, *La sola cosa*
Alessia Zampieri, *Il canto dell'aurora*

L'ATELIER

L'Atelier è il fondo di MFN a sostegno alla post-produzione di lungometraggi italiani. Il bando per film in post si è chiuso il 23 ottobre e ha registrato il numero di 68 film che hanno risposto alla call, tra fiction e documentari, provenienti da tutta Italia, soprattutto Lazio, Piemonte, Emilia Romagna e Lombardia. 5 finalisti presenteranno i loro rough cut alla giuria e al parterre di professionisti: la giuria sarà presieduta quest'anno da Edouard Waintrop, Direttore della Quinzaine des Réalisateurs del Festival di Cannes. Al termine della presentazione saranno assegnati i premi di post-produzione, offerti da Milano Film Network e dai suoi partner: color grading in collaborazione con Riccardo Annoni di Start, sound mix e design con Massimo Mariani, tutoring di montaggio con Carlotta Cristiani. Il premio monetario di 5000 euro sarà offerto anche quest'anno da Lombardia Film Commission.

Notevoli i successi dei film sostenuti dal MFN attraverso i progetti L'Atelier e In Progress negli ultimi due anni: alla 73a Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia hanno partecipato infatti *Spira mirabilis* di Massimo D'Anolfi e Martina Parenti (Concorso Venezia73), vincitore del Primo Premio dell'Atelier MFN 2015, offerto da Lombardia Film Commission; *Liberami* di Federica Di Giacomo (Concorso Orizzonti), vincitore di due premi di post-produzione dell'Atelier 2015; *La natura delle cose* di Laura Viezzoli (Festival di Locarno), premiato a In Progress 2014 e ad Atelier 2015; *Atlante 1783* di Maria Giovanna Ciccari (Sic@Sic/Settimana Internazionale della Critica), tra i finalisti di In Progress 2015.

Milano Film Network (MFN) è il progetto realizzato grazie al sostegno della Fondazione Cariplo che unisce l'esperienza e le risorse dei sette festival di cinema milanesi per offrire una proposta culturale lungo tutto l'anno e una serie di servizi per chi si occupa di cinema e audiovisivo a Milano e in Italia. Il network, nato da un'auto-organizzazione dei sette festival di cinema della città di Milano – Festival del Cinema Africano d'Asia e America Latina, Festival MIX Milano, Filmmaker, Invideo, Milano Film Festival, Sguardi Altrove Film Festival, Sport Movies & Tv Fest – mira a includere non solo gli operatori del settore audiovisivo ma anche istituzioni e attori socio-economici, a riconoscimento della valenza del cinema in quanto forma d'arte ma anche settore produttivo che genera ricadute positive sul tessuto urbano.

