

Filmmaker

Festival

2024



Filmmaker Festival 2024

16 – 24 Novembre

Milano

Gruppo 01



Gruppo 02



Gruppo 03



Gruppo 04



Il catalogo è pubblicato in occasione di
Filmmaker Festival 2024
Milano, 16/24 novembre 2024

Arcobaleno Film Center, viale Tunisia 11
Cineteca Milano Arlecchino, via S. Pietro
All'Orto 9
Cineteca Milano MIC, viale Fulvio Testi 121

Direzione
LUCA MOSSO

Programmazione
EDDIE BERTOZZI (COORDINAMENTO),
TOMMASO ISABELLA, MATTEO
MARELLI, ANTONIO PEZZUTO,
CRISTINA PICCINO, GIULIO
SANGIORGIO

Retrospectiva Prometeo liberato.
Il Nuovo Cinema per Adriano Aprà
TOMMASO ISABELLA, LUCA MOSSO

Premio Gradi di libertà
UN PROGETTO DI AN-ICON E
FILMMAKER CON LA COLLABORAZIONE
DI RAICINEMA
MARGHERITA FONTANA, BARBARA
GRESPI, LUCA MOSSO, VALERIA
POLIDORO CON IRENE MAGRI E
ANDREA PINOTTI

Filmmaker Expanded
VALERIA POLIDORO, MARGHERITA
FONTANA

Organizzazione
GRETA MAURI, FEDERICA TORGANO

Movimentazione copie
e documentazione
LARA CASIRATI

Ospitalità
FEDERICA TORGANO

Segreteria organizzativa e giurie
GIOVANNI BONZANINO

Coordinamento volontari
LUNA MAIORE

Ufficio stampa
CRISTINA MEZZADRI, REGINA
TRONCONI - AIGOR

Digital Communication manager
FRANCESCA BONFANTI

Green manager
GRETA MAURI

Immagine festival e sigla
GIULIA SAVORANI

Identità e progetto grafico festival
RICCARDO REDEGHIERI

Video
FRANCESCO CASSATA, ARIANNA
TREMOLANTI, ROBERTA ROTA, MARIKA
VITRANI

Documentazione fotografica
ESTER DEIRU, CLAUDIA SANTILLAN,
ROBERTA TASCA, MATILDE VIGNATI

Sottotitoli
NICOLA FERLONI, GIACOMO STELLA,

BARBARA VIOLA
(COORDINAMENTO) - SUBHUMANS

Lavorazioni digitali
RICCARDO ANNONI, STEFANO BAROZZI
- START

Webmaster e progetto
WEBSITE FRANCESCO SPARACIO

Allestimenti
PIETRO BAJ, MARCO MAGINZALI -
ALTERACINEMA

Amministrazione
SILVANA D'ERRICO

Mobility partner
E-VAI

CATALOGO

Redazione
ARIANNA TREMOLANTI, LUCREZIA
ERCOLANI, ANTONIO PEZZUTO,
CRISTINA PICCINO (COORDINAMENTO)

Progetto grafico e impaginazione
RICCARDO REDEGHIERI

Testi e schede
LUIGI ABIUSI, ADRIENNE DRAKE,
LUCREZIA ERCOLANI, GIUSEPPE
GARIAZZO, TOMMASO ISABELLA,
MATTEO MARELLI, MAZZINO
MONTINARI, LUCA MOSSO, ANTONIO
PEZZUTO, CRISTINA PICCINO, VALERIA
POLIDORO, GIULIO SANGIORGIO,
ARIANNA TREMOLANTI.

Questo catalogo ha ricevuto il finanziamento dell'European Research Council (ERC) all'interno del programma di ricerca e innovazione dell'Unione Europea Horizon 2020 (grant agreement No.[834033 AN-ICON])

Filmmaker Festival è associato 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). Filmmaker Festival è membro di AFIC (Associazione Festival Italiani di Cinema).

RINGRAZIAMENTI

Alessandro Giuli – MIC Ministero della Cultura
 Francesca Caruso - Regione Lombardia, Assessore alla Cultura
 Tommaso Sacchi – Comune di Milano, Assessore alla Cultura
 Nicola Borrelli, Francesca Romagnoli, Rosanna Girardi,
 Lorenzina Pacella – MIC – DG Cinema e Audiovisivo
 Nicoletta Finardi - Regione Lombardia
 Francesca Calabretta - Comune di Milano

Susanne Ranetzky, Claudia Grigolli, Myriam
 Capelli – Forum Austriaco di Cultura a Milano
 Roberta Canu, Rosina Franzè – Goethe Institut Mailand
 Pietro Curzio e Annamaria Tosto

Stefano Della Casa, Luca Pallanch, Annamaria
 Licciardello, Elena Testa – CSC Cineteca Nazionale
 Carlo Chatrian, Stefano Boni, Gabriele Perrone, Stefania Carta,
 Grazia Paganelli – Museo Nazionale del Cinema, Torino
 Silvia Pareti, Matteo Pavesi, Enrico Nosei - Cineteca di Milano
 Stefania Parigi, Tonino De Bernardi, Alberto Momo,
 Giovanna Brebbia, Fondazione Franco Angeli

Franco Di Sarro, Marcello Seregni – Gruppo Di Sarro
 Marta Bianchi, Marta Cereda, Giacomo Raffaelli – Careof
 Roberto Turigliatto, Fulvio Baglivi – Fuori orario – Raitre
 Paolo Moretti – Fondazione Prada
 Roberto Reggi, Mario Magnelli - Fondazione Piacenza
 e Vigevano
 Francesco Fimognari – Arti Grafiche Fimognari

Minnie Ferrara, Giuseppe Baresi, Tonino Curagi, Germana
 Bianco – Civica Scuola di Cinema Luchino Visconti
 Marco Scotini, Vincenzo Cuccia, Alessandro Bertante,
 Andris Brinkmanis, Stefania Carbonara, Gabriele
 Sassone – Naba, Costanza Quatriglio, Piero Li Donni –
 CSC Centro Sperimentale di Cinematografia di Palermo
 e tutti i docenti delle università e scuole di cinema che
 hanno contribuito alla promozione del festival.

Luca Bigazzi, Mario Castagna, Carlotta Cristiani, Leonardo
 Di Costanzo, Minnie Ferrara, Gianfilippo Pedote

Viviana Andriani, Alice Arecco, Gabriele Barcaro,
 Marco Bellocchio, Catherine Bizern, Ottavia, Fragnito,
 Francesca Peschiera, Paola Piacenza, Alessandra
 Speciale, Renata Viola, Maria Paola Zedda.

Valentina Bronzini (The Match Factory), Dario Bonazzelli, Sara
 Brioni (I Wonder Pictures), Emilie Dauptain (Austrian Films),
 Nuno Pimentel (Rapid Eye Movies), Rūta Švedkauskaitė (Films
 Boutique), Giacomo Raffaelli (Care Of), Riccardo Annoni
 (Start), Gerald Weber (Sixpack), Raluca Iacob (Lightdox),
 Romuald Karmakar (Pantera Film), John Smith (John Smith
 Films), Massimo D'Anolfi, Martina Parenti (Montmorency Film),
 Guglielmo Trupia (Enece Film), Marc Nauleau (Best Friend
 Forever), Anastasia Plazzotta, Carlo Petruni (Wanted Cinema),
 Anja Dziarsk (Rise and Shine), Enrico Bufalini, Federica Di
 Biagio (Cinecittà Luce), Minnie Ferrara, Germana Bianco
 (Scuola Civica Luchino Visconti), Simone Fiorentino (Goia Film),
 Andrea Gatopoulos (Gargantua), Lorenzo Cioffi, Armando Andria
 (Ladoc).

Ruth Beckermann; Leos Carax; Massimo D'Anolfi; Khavn De
 La Cruz; Donatella Di Cicco; Christina Jauernik; Romuald
 Karmakar; Oksana Karpovych; Johann Lurf; Martina Parenti;
 Nicolas Philibert; Claire Simon; John Smith; Castrense
 Scaturro; Federico Scrima; Luca Pallaro; Mariasole Caio;
 Marco Occhionero; Camilla Parodi; Simone Pontini; Davide
 Finocchiaro; Diego Fossati; Tommaso Bellinzaghi; Camilla
 Salvatore; Rosa Maietta; Hleb Papou; Marco Trotta; Noah Zoratti;
 Silvia Cuconati; Davide Palella; Veronica Orrù; Martino Santori;
 Luana Giardino; Alberto Baroni; Irene Dorigotti; Saverio Corti;
 Alice Rohrwacher; JR; Edgar Reitz; Jörg Adolph; Andrea Caccia;
 Basel Adra; Hamdam Ballal; Yuval Abraham; Rachel Szor; Marie
 Losier; Albert Serra; Sara Fgaier; Tonino De Bernardi; Francesco
 Ballo; Alessandro Rossetto; Tommaso Donati; MASBEDO; Saodat
 Ismailova; Giuseppe Caponio; Marika Silvia Cecalupo; Stefano
 De Felici; Nicola Di Chio; Miriam Gili; Nicoletta Grillo; Pedro Pablo
 Hernandez de Obeso; Emma Onesti; Jennifer Shoraj; Chiara
 Toffoletto; Sabrina Zanolini; Andrea Zendali; Bruno Bigoni;
 Francesca Lollì; Sara Tirelli; Gianluca Abbate; Giulia Brusco;
 Emilia Gozzano; Stefano Conca Bonizzoni; Simone Fougner;
 Vincent Rooijers; Emanuele Dainott; Roel Heremans.

INDICE	P.	P.
SIGLA	9	PROMETEO LIBERATO Il Nuovo Cinema per Adriano Aprà
FILM DI APERTURA	11	<i>PROGRAMMA N.1:</i> Tutto, tutto nello stesso istante Orgonauti, evviva! (un viaggio con carburante erogeno)
CONCORSO INTERNAZIONALE	21	D - Non diversi giorni si pensa splendessero alle prime origini del nascente mondo o che avessero temperatura diversa
		<i>PROGRAMMA N.2:</i> Ciao Ciao Anna (Anna Carini naturale) Infiniti sufficienti N.63 Idea assurda per un filmmaker - Ester Maitreya Fregio ovvero An Angel Came to Me Nelda
PROSPETTIVE	45	<i>PROGRAMMA N.3:</i> Trasferimento di modulazione Le Court-bouillon Immagini disturbate da un intenso parassita Schermi Il bestiario
		FILMMAKER MODERNS Il fuoco di Napoli Poetenleben Ballo Files 24
		TEATRO SCONFINATO Il pianto degli eroi. L'Iliade e le Troiane nel carcere di Bollate
FUORI CONCORSO:	64	Hijos de Buddha Studi per scene
		FILMMAKER EXPANDED 43° 43' 23.7972" / 7° 21' 32.3022" Cos Endins Grosse Guasto Temporale Sweet end of the World! The Art of Change www.whispers
FUORI CONCORSO	69	IL NOSTRO FUTURO Sulla terra leggeri
INTERFERENZE	81	LE PRIME PAROLE DI UN FILM
		Pantelleria <i>Persersi nell'espanso:</i> Make a Wish! Contaminazione Ciuf Ciuf Stato d'Assedio La Tempesta Rimanere Nuova Aula Cinema Pothos Niente da dire A creative exploration of my SPAM Lo squalo Turisti Bibi Seshanbe

Milano, 2024

Luca Mosso

9

Nel 1996 in un editoriale molto ambiziosamente (e “kramerianamente”) titolato *Punto di partenza*, io e Silvano Cavatorta raccontavamo il processo pratico di messa a punto di un’edizione dedicata interamente al “film saggio” (dove Adriano Aprà, cui oggi dedichiamo un omaggio, intervenne con *Note sul cinema saggistico*), riscontrando l’enorme ritardo della produzione italiana in materia, e chiudevamo con una bellicosa dichiarazione di intenti: “Non ci accontentiamo di turbare il pubblico milanese, vorremmo provocare e offrire suggerimenti a chi lavora con le immagini, stimolare nuovi lavori”.

Ora, quasi trenta anni dopo, la situazione è molto cambiata, il gap italiano decisamente colmato ma, neppure troppo paradossalmente, l’incertezza è aumentata.

Non si tratta solo (ma certo, anche) della situazione internazionale, della politica e neppure della precarietà economica cui il sistema italiano costringe gli organizzatori culturali, ma di una materia – il cinema che si confronta con la realtà – più che mai sfuggente e necessaria di continue ridefinizioni.

L’esplosione delle forme e delle modalità di fruizione portate dalla rivoluzione digitale non ha certo finito di produrre effetti, offrendo di continuo opportunità che non si possono ignorare, ma piuttosto vagliare attentamente anche alla luce dei rischi a esse connessi.

Guardare avanti (il cinema espanso e le esperienze immersive) e indietro (le retrospettive) e pure di lato (il teatro di ricerca e l’arte contemporanea) è l’orientamento che da oltre un decennio abbiamo abbracciato con convinzione. Consapevole che la verifica sia sempre incerta, *Filmmaker 2024* aggiorna la mappa e la propone ai suoi spettatori. Buone visioni!

¹¹
SIGLA



LA NUOTATRICE
GIULIA SAVORANI

FILM DI APERTURA



ALLÉGORIE CITADINE
ALICE ROHRWACHER, JR

C'EST PAS MOI
LEOS CARAX

ALLÉGORIE CITADINE

Alice Rohrwacher, JR

Lo sguardo di Alice Rohrwacher incrocia ancora una volta, dopo l'esperimento di *Omelia contadina* (2020), quello dell'artista francese JR per una variazione sul mito della caverna. Platone si chiede: cosa accadrebbe se uno dei prigionieri si liberasse dalle sue catene e riuscisse a fuggire? E se oggi quel prigioniero fosse un bambino di sette anni?

Il piccolo Jay si trova catapultato con la mamma fuori dalla scuola perché ammalato. Entrambi perduti nella confusione di luoghi poco conosciuti, mentre lei ha fatto tardi al provino a cui tiene tantissimo: ce la farà lo stesso a essere scelta? Nella geografia di una metropoli che si muove veloce, fra l'alto dei tetti e i passi nelle strade, i due artisti entrano ciascuno nell'universo poetico dell'altro. E compongono una danza scanzonata sul potere della fantasia e sugli orizzonti delle immagini che mescola performance, musica, gioco e filosofia volando leggera nei sogni di un ragazzino febbricitante addormentato a teatro.

Cosa c'è dietro alla quotidianità? Quante possibili illusioni possono nascere, prendere forma, reinventare i nostri sguardi? *Defense d'afficher* è scritto su un muro. Ma al di là di esso Jay scopre una Parigi segreta nella meraviglia dei murales di JR che capovolgono ogni apparenza. Qual è allora il verso giusto con cui guardare le cose? Jay lo sa, e deve spiegarlo agli altri, perché non è possibile farcela da soli. La città appare diversa, la via per fuggire è stata scoperta, i muri vengono strappati e i confini ripensati. Nella *Chimera* Rohrwacher ci mostrava un giovane inglese sognatore che con le sue intuizioni cambiava prospettiva al mondo, proprio come le installazioni di JR nelle geografie urbane mutano il paesaggio a cui siamo abituati. Uno strappo, una rinascita, forse una ribellione. E una lettera d'amore al cinema e all'immaginario. Al centro, artefice e mago, il regista misterioso: Leos Carax, eterno sognatore coi suoi occhiali neri che racchiudono infinite visioni. È lui che rivela al piccolo Jay questo importante segreto. A noi spettatori il piacere di scoprirlo.

Cristina Piccino

BIOGRAFIE

Alice Rohrwacher (Fiesole, 1981) dopo gli studi fra Torino, Lisbona e Berlino, scrive e lavora come musicista per il teatro. Il suo primo lungometraggio, *Corpo celeste* (2011) è selezionato alla Quinzaine des Réalistes di Cannes, ottenendo in seguito il Nastro d'argento come migliore esordio. Il successivo *Le meraviglie* (2014) vince il Grand Prix al Festival di Cannes, mentre con *Lazzaro felice* (2018) si aggiudica, sempre a Cannes, il premio per la migliore sceneggiatura. Nel 2015 realizza *The Djess*, cortometraggio per la serie *Miu Miu Women's Tale*, e nel 2020 firma la regia del terzo e quarto episodio della serie tratta dai romanzi di Elena Ferrante, *L'amica*

geniale – Storia del nuovo cognome. Nel 2021 partecipa al documentario collettivo *Futura*. Con *Le pupille* (2023) è candidata agli Oscar nella categoria Best Live Action Shorts. Nel 2024 *La Chimera* è presentato in concorso a Cannes.

JR (Parigi, 1983), artista, fotografo, regista, vincitore del Ted Prize nel 2011. Ideatore del progetto *28 Millimeters*, iniziato a Clichy-Montfermeil e dintorni, fra il 2004 e il 2006 espone sulle mura parigine la serie di ritratti *Portrait of a Generation*, un racconto dei "cattivi ragazzi" delle periferie. I progetti successivi hanno lo stesso impatto di protesta, come *Face 2*

Francia | 2024
DCP | Colore | 21'
V.O. Francese

Regia
ALICE ROHRWACHER, JR

Fotografia
DARIA D'ANTONIO

Montaggio
NELLY QUETTIER

Interpreti
NAÏM EL KALDAOUI, LYNA KHOUDRI,
LEOS CARAX

Musiche
THOMAS BANGALTER

Coreografia
DAMIEN JALE

Produzione
AD VITAM FILMS, SOCIAL ANIMAL

Contatti
INFO@MATCHFACTORY.DE

Face (2007), realizzato in Medio Oriente con Marc Berrebi, nel quale i due artisti attaccano foto di palestinesi e israeliani al di là del muro della separazione; *Women Are Heroes* (2008-2011). *The Groves* (2014), lavoro con il New York City Ballet, diviene anche un corto; *Ellis* (2014) è realizzato all'interno degli spazi abbandonati dell'ospedale di Ellis Island con Robert De Niro. Nel 2017 firma insieme a Ladj Ly *Chroniques De Clichy Montfermeil*, e nel 2018 con Agnès Varda, *Visages Villages*. Insieme a Alice Rohrwacher gira il corto *Omelia contadina* (2020).





La realtà con gli occhi di un bambino

Lucrezia Ercolani



Come è nata questa nuova collaborazione tra voi?

Il film parte da uno spettacolo che JR., insieme al musicista Thomas Bangalter e al coreografo Damian Jalet, ha creato per l'Opéra Garnier di Parigi sulle impalcature dei lavori in corso che ricoprivano la facciata del teatro l'inverno scorso. Visto che siamo molto amici, siamo andati lì insieme durante le prove. Abbiamo deciso di fare un cortometraggio che a sua volta portasse dentro di sé traccia di questo spettacolo ispirato al mito della caverna. Che è il mito fondativo per la nostra società, ma anche per chi lavora con le immagini. Spesso si sente dire che le immagini sono delle illusioni. Noi però crediamo nel loro valore e pensiamo che le immagini possono rendere prigionieri e possono essere anche liberatorie. Nel mito della caverna si parla del fatto che le immagini sono delle ombre, delle illusioni, ma non si dice che le catene sono reali, le catene a cui gli esseri umani dentro alla caverna sono legati. E difatti volevamo fare un film che finisse proprio con questa frase. "Forse non è sufficiente dire che le immagini sono delle illusioni, perché le catene sono reali, bisogna rompere le catene". Sembra tutto molto astratto, ma in realtà abbiamo cercato di fare un film semplice che raccontasse il mito della caverna con gli occhi di un bambino, che si scontra con questo mito per la prima volta.

Qual è il rapporto tra il mito della caverna e il giovane protagonista?

Non è un caso che questo bambino abbia la febbre, una dimensione quindi di contatto con un'altra dimensione. E proprio grazie a questa fase, tra il sonno e la veglia, tra l'immaginazione e il reale, lui coglie il senso di questo mito che gli viene raccontato dal coreografo interpretato da Leos Carax. E ragionando su questo all'improvviso ci si trova trascinato dentro. Scopre che la caverna non è un luogo immaginario, la caverna è ovunque, è dietro la realtà. E il pensiero alla base di questo film è stato proprio pensare che JR, che lavora sempre incollando "sopra il reale", fa sparire il reale, ma è possibile allo stesso tempo incollare "sotto il reale" e quindi incollare la caverna, ma sotto l'immagine della realtà. E così abbiamo deciso di fare questo gioco e questo esperimento. Il film non vuole essere narrativo, come *Omelia contadina*, che è appunto un'omelia, una preghiera per un funerale. Questi due lavori vogliono essere degli strumenti per scatenare una discussione, innescare il pensiero, come degli attivatori, dei piccoli "lieviti madre". E difatti quello che vorremmo che stimolasse *Allégories citadine* pone proprio la domanda: dov'è la caverna? C'è qualcosa che incatena il nostro sguardo di più forte dei nostri occhi, che ci impedisce di voltarci, di cambiare prospettiva, di guardare con gli occhi di un altro, di guardare con gli occhi di un bambino.

Com'è per voi lavorare insieme e perché avete coinvolto Leos Carax nel film?

Lavorare insieme è sempre un modo per fare una ricerca artistica e personale che va al di là della propria. È un luogo di incontro molto bello, emozionante soprattutto perché ci siamo conosciuti grazie all'angelo di Agnès Varda. E quindi stare insieme, lavorare insieme è sempre anche un modo per ricordarla e per cercare di portare avanti la sua seria giocosità, la sua missione che oltre il cinema è quella cosa che ci rende umani. Leos Carax ci è sembrato "il fuggitivo" per eccellenza, da coinvolgere in questo progetto. Ci piaceva pensare che il coreografo dello spettacolo fosse qualcuno che in qualche modo è scappato dalla caverna e ha lo sguardo di chi ne è rimasto fuori. Abbiamo pensato a chi avremmo voluto chiedere di partecipare e ci è venuto in mente Leos Carax che per fortuna ha accettato.



C'EST PAS MOI

Leos Carax

Domandare è lecito, rispondere cortesia. “Dove sei, Leos Carax?”. È questa la domanda posta al regista dal Centre Pompidou: la commissione per un mediometraggio da installare in una mostra a lui dedicata, poi annullata. La risposta è data comunque: è questo *C'est pas moi* nuovo piccolo film del regista di *Gli amanti del Pont-Neuf*, 42 minuti presentati alla Croisette in Cannes Première. “Non sono io”. Cioè una risposta che si cerca ironicamente nel negativo (letteralmente, anche figurativamente), come fosse - *si parva licet* e con umile e sarcastico struggimento - la prova ontologica di Anselmo d'Aosta riguardo il signore del piano di sopra. Una cosa che non si può dire, non si può prendere. Carax si cerca in quello che non è, in quello che è prossimo ma fuori da lui, e dunque in quello da cui proviene, in quello che ha visto e in quello che ha prodotto, e quindi come incidente della Storia, come ciné-fils di quella del cinema, e poi, naturalmente, come regista. Non è cosa nuova: tutta la sua filmografia - e in maniera esibita gli ultimi film, *Merde*, *Holy Motors*, *Annette* - si pone questioni prossime, rispondendo con l'opacità. O meglio: un resto, un residuo, uno scarto, una *merda*, una cosa che prima di essere *non è*.

C'è, in tutti questi film e in *C'est pas moi*, un che di impotente e commovente, la fatica del trovare qualcosa di vero nel troppo, nell'eccesso di stimoli e immagini dello spettacolo, di oggi soprattutto e di ieri: cosa è *Merde*? Chi è, dietro tutti quei ruoli, il protagonista di *Holy Motors*? Come è possibile raccontare un sentimento reale, nel teatro grottesco, barocco e bugiardo di *Annette*? Cosa sono io, se c'è sempre un'immagine prima di me? E cosa può dire, di me, un'immagine in cui compaio, che ho visto o che ho fatto? Carax cerca dunque sé stesso in un archivio personali di nomi e figure, di film (suoi e di Murnau e Lang, Vertov e Vidor, Epstein e Rossellini...) e fotografie (di Polanski, di Ford, di Dostoevskij, ma anche dei *salvad* Hitler, Netanyahu, Le Pen, Kim Jong-Un), tenendo tutto insieme con la propria voce fuori campo a commentare e divagare, ordinando in capitoli che smontano e rimontano le parole come nelle *Histoire(s) du cinéma* di Godard, girando sketch paradossali (una forma dunque del negativo), e giungendo probabilmente alla risposta definitiva: ovvero che oggi, per vedere (anche chi siamo), bisogna chiudere gli occhi. La risposta ai mash-up, ai remix, agli io esibiti nelle *stories* di un uomo del Novecento, per cui le immagini pesano e pensano. Uno *stream(ing) of consciousness* critico, uno scherzo struggente, una lezione di cinema: il modo giusto, per aprire Filmmaker.

Giulio Sangiorgio

BIOGRAFIA

Leos Carax (Parigi, 1960), esordisce nel 1984 con *Boy Meets Girl*, girato in bianco e nero, con riferimenti al cinema muto, a Jean Cocteau e a Godard. Il film viene presentato alla Semaine de la critique di Cannes, e conquista la critica che vede nell'autore l'erede della Nouvelle Vague. Il protagonista è Denis Lavant, “complice” prediletto del regista che lo ritrova nel successivo *Mauvais sang* (1986) insieme a Juliette

Binoche. Nel 1988 ritrova i due attori in *Les amants du Pont Neuf*, film “catastrofico” la cui lavorazione supera il budget previsto e si ferma più volte, riuscendo a finire grazie all'intervento dell'allora ministro della Cultura francese Jack Lang. Il film arriva nelle sale nel 1991, e l'amor fou fra i due giovani clochard diviene un manifesto (cinefilo) generazionale. Carax da qui prende una lunga pausa, e torna al cinema

Francia | 2024
DCP | Colore, B/N | 42'
V.O. Francese

Regia
LEOS CARAX

Sceneggiatura
LEOS CARAX

Fotografia
CAROLINE CHAMPENTIER

Montaggio
LEOS CARAX

Suono
LUCAS DOMÉJEAN, THOMAS GAUDER

Interpreti
DENIS LAVANT, KATERYNA YUSPINA,
NASTYA GOLUBEVA CARAX,
LORETA JUODKATIE, ANNA-ISABEL
SIEFKEN, PETER ANEVSKII, BIANCA
MADDALUNO

Produzione
CG CINÉMA, THEO FILMS, ARTE
FRANCE CINÉMA

Contatti
DISTRIBUTION@IWONDERPICTURES.
IT

nel 1999 con *Pola X*, ispirato a Melville, a cui segue un nuovo silenzio fino al 2008. È allora che realizza *Tokyo!* nel quale ritroviamo Denis Lavant nel ruolo caustico di Monsieur Merde. A questo segue *Holy Motors* (2012), presentato in concorso al Festival di Cannes; e *Annette* (2021) un musical tenerissimo intorno al femminile di liberazione e conquista di sé.





Leos Carax, due o tre cose che so di lui

Cristina Piccino

L'isola del cinema

“Amo vedere la mia vita come una biografia: nato nel 1960 a Parigi, morto nel 2040 a Parigi”, si dice in *C'est pas moi*. Per capire come andrà a finire dobbiamo aspettare il 2040! Nel mio caso invece vado avanti come tutti, ho delle persone a cui voglio bene, ho mia figlia, amo viaggiare, lavorare. La mia isola del cinema è preziosa e misteriosa, non mi sento solo anche se è normale avere paura della solitudine specie quando si è più giovani. Ma fare cinema significa uscire da sé stessi, e del resto ho capito abbastanza in fretta che non avrei mai girato molti film, forse non avevo abbastanza immaginazione. Poi è normale che sia così se si fanno film che non portano soldi, che non hanno un “mercato”.

Quando ho capito che c'era qualcuno dietro la macchina da presa, che un film non era solo una storia e degli attori, il cinema mi è sembrato il solo modo possibile per comunicare col mondo. All'inizio non avevo la minima idea di come lavorare con gli attori e con le attrici, nei miei primi tre film, per esempio, non ho quasi mai parlato a Denis Lavant. E del resto anche lui non sapeva bene che dire ai registi.

La cosa strana dei registi è che spesso non sanno fare nulla: non sanno stare in macchina, non sono capaci di prendere il suono né di recitare. Però fingono di saper fare tutto. Si impara lavorando, specie nel mio caso che non ho fatto scuole di cinema. Forse è per questo che c'è molta paura quando si tratta di realizzare il primo film. Ho girato *Boy Meets Girl* in bianco e nero perché mi spaventava il colore.

Autoritratti

Il titolo *C'est pas moi* - Non sono io - lo dice chiaramente che non si tratta di me. Dunque non mi riconosco da nessuna parte se non nelle cose che mi interessano, che amo. È un po' come guardare attraverso tanti specchi nei quali si riflettono e si ritrovano quelle opere che nei secoli sono state importanti, che hanno ispirato e continuano a essere dei riferimenti per chi scrive, o per chi filma. E che io interrogo perché i film non danno delle risposte ma pongono soprattutto delle domande.

Se dovessi definirlo direi che *C'est pas moi* è un “autoritratto di spalle”, un gioco in cui si ritrovano quelle menzogne che si dicevano nell'infanzia, quel “c'est pas moi” - “non sono stato io” - dietro al quale ci nascondevamo da bambini. Insieme al desiderio che nasce quando si invecchia di parlare ai più giovani, come mia figlia, alla quale cerco di raccontare non chi sono ma da dove vengo, cosa faccio. Lei adesso è più grande, ha diciannove anni, lo sa cosa faccio, è anche nel film, ma diciamo che il sentimento è un po' questo.

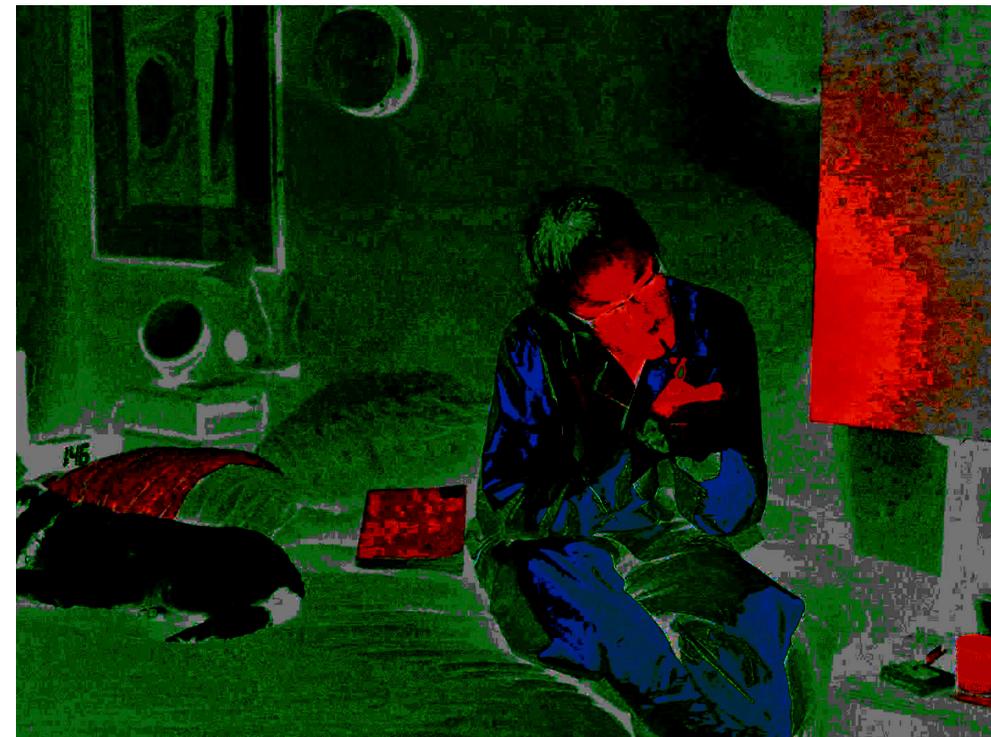
C'est pas moi cerca anche di dire qualcosa che non riguarda una sola (prima) persona ma che si fa espressione un po' più ampia, comune. Quando si parla di immaturità: è qualcosa che mi riguarda, ci vivo dalla nascita ma è anche qualcosa che riguarda l'uomo, il maschile collettivo. C'è un piacere della finzione, di dire: lui è l'altro.

Déjà vu

Ci sono immagini che restano, che continuano a circolare, specie oggi grazie alle possibilità offerte dalla rete. Ritrovare la forza dei film, del cinema, che è ancora giovane pure se già vecchio, è il dovere di un cineasta. Ho voluto per questo utilizzare nel film molte immagini che già sono state realizzate per dargli all'interno di un diverso spazio una nuova esistenza.

Non si può fare cinema senza la camera, dobbiamo essere coscienti che si deve ritrovare un potere che sparisce a ogni generazione; oggi nessuno ha più paura del treno che entra alla Ciotat come all'epoca dei Lumière, gli occhi si sono abituati a vedere tutto. E per questo c'è bisogno di un diverso sguardo.

Il muto è un riferimento per me importante. Ciò che si ama rimane sempre. Sono i primi film che ho scoperto alla Cinémathèque di Parigi, amavo molto immergermi nel nero della sala, da solo - anche se la sala che era quella di Palais de Chaillot, al Trocadero, era sempre piena. Si stava lì un'ora e mezza, era un'esperienza molto potente.



CONCORSO INTERNAZIONALE

APPRENDRE
CLAIRE SIMON

AVERROÈS & ROSA PARKS
NICOLAS PHILIBERT

BEING JOHN SMITH
JOHN SMITH

DER UNSICHTBARE ZOO
ROMUALD KARMAKAR

FAVORITEN
RUTH BECKERMANN

INTERCEPTED
OKSANA KARPOVYCH

MAKAMISA: PHANTASM OF REVENGE
KHAVN DE LA CRUZ

REVOLVING ROUNDS
JOHANN LURF, CHRISTINA JAUERNIK

UN DOCUMENTO
MASSIMO D'ANOLFI, MARTINA PARENTI

VIA CAMPEGNA 58, SCALA I, INTERNO 8, 80421, NAPOLI
DONATELLA DI CICCIO

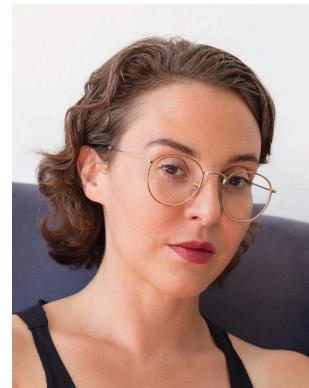
Una collezione di sguardi forti. Forti, perché non potrebbero essere altrimenti di fronte ad un reale che ci impone di prendere una posizione, etica e poetica, politica e formale. Sguardi forti, ma non dittatoriali, al contrario aperti all'inserimento di altri sguardi, i nostri, per incoraggiare un'indagine del mondo e delle immagini che possa finalmente essere una costruzione collettiva di senso. Fra osservazione e sperimentazione, il Concorso Internazionale di Filmmaker 2024 percorre tematiche attualissime e trasversali, che abbracciano la ricognizione storica e l'urgenza del contemporaneo, lo stato collettivo e la crisi dell'intimo. In *Makamisa – Phantasm of Revenge*, il poliedrico artista filippino Khavn De La Cruz attraversa l'opera del poeta José Rizal precipitandoci in una folgorante vertigine anti-imperialista, osservando la storia del suo Paese per suggerire l'instabilità di più ampi equilibri globali. Dalla decolonizzazione novecentesca ai brucianti conflitti di oggi, *Intercepted* di Oksana Karpovych è un ritratto potentissimo e inedito della guerra in Ucraina, fra le intercettazioni dei soldati russi impegnati al fronte e le immagini di un paesaggio quotidiano e brutalmente vandalizzato.

L'ambiente e le sue forme sono al centro anche di *Revolving Rounds*, ultimo lavoro del maestro dell'avanguardia austriaca Johann Lurf, questa volta assieme a Christina Jauernik, trip allucinogeno all'interno del codice genetico di una pianta e viaggio sorprendente nella materialità del dispositivo-cinema. Il celebrato documentarista tedesco Romuald Karmakar esplora invece i rapporti fra umano e animale nel monumentale *The Invisible Zoo*, ritratto di un'istituzione – lo zoo di Zurigo – nell'articolata intersezione fra questioni etiche e economiche. La complessità dell'essere umano, tanto nella sua dimensione sociale quanto in quella più personale, è il nucleo palpitante di molti altri film della selezione, a partire dall'incredibile duetto fra due giganti del documentario contemporaneo, Ruth Beckermann con *Favoriten* e Claire Simon con *Apprendre*, due visioni complementari del sistema scolastico (austriaco nel primo caso, francese nel secondo) che affrontano nodi fondamentali quali l'inclusione, la democrazia e il diritto alla felicità.

In anteprima mondiale, il nuovo lavoro di Massimo D'Anolfi e Martina Parenti, *Un documento*, girato all'interno della sezione di etnopsichiatria dell'ospedale Niguarda di Milano, dispositivo radicale e radicalmente politico che affronta i temi dell'immigrazione, della cura e della salute mentale; questioni che fanno da sfondo anche all'ultima opera di Nicolas Philibert, *Averroès & Rosa Parks*, seguito ideale di *Sur l'Adamant*, premiato a Berlino con l'Orso d'oro, riflessione umanissima sullo stato del mondo attraverso la lente d'ingrandimento del polo psichiatrico di Parigi.

In *Being John Smith*, l'omonimo maestro del cinema sperimentale britannico realizza un brillante film-saggio che a partire dal racconto di sé si apre con umorismo all'indagine del nostro tempo. È alla stessa sfida si presta il leggendario Leos Carax che con *C'est pas moi* (anche film di apertura di Filmmaker 2024) dipinge il proprio auto-ritratto cinematografico facendolo esplodere in un inno alla vita, al cinema e al valore della verità. Cinema in prima persona, singolare e universale, anche quello di Donatello Di Cicco, seconda prima mondiale italiana del Concorso, che in *Via Campegna 58, scala I, Interno 8, 80421, Napoli* apre le porte ad una narrazione familiare che si interroga sulla trasmissione della memoria nell'indentato percorso che divide le generazioni.

GIURIA



ANNA FRANCESCHINI

Anna Franceschini (Pavia, 1979) è un'artista visiva, filmmaker e ricercatrice. Le sue opere sono state esposte in mostre personali e collettive presso istituzioni internazionali quali il Tinguely Museum a Basilea; il MUDAM in Lussemburgo; la Triennale di Milano, il Witte de With a Rotterdam; Kunstverein di Düsseldorf; Spike Island a Bristol; MAXXI e MACRO a Roma; Museion a Bolzano; CAC di Vilnius; Villa Medici a Roma; Centre Pompidou, Parigi; Les Abattoirs, Tolosa; Fiorucci Art Trust, Londra; Quadriennale a Roma. I suoi film sono stati selezionati dal Locarno Film Festival, il Rotterdam Film Festival, il Torino Film Festival, il Milano Film Festival.

Nel 2019 ha realizzato il cortometraggio *Bustrofedico*, progetto speciale commissionato per il Padiglione Italia della 58. Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia. Vive e lavora a Milano ed è dottore di ricerca in Media e Visual Studies.



ROBERTO MANASSERO

Roberto Manassero (Alba, 1978) insegna Storia del cinema presso la Naba di Milano, collabora con le riviste "FilmTv", "BlowUp" e "Cineforum" (versione cartacea e sito) e con il sito Mymovies.

Tra gli autori del dizionario *Il Mereghetti*, ha fatto parte del comitato di selezione della Settimana internazionale della critica di Venezia, del Torino Film Festival e del Festival dei popoli. Ha inoltre pubblicato volumi sul cinema di Hitchcock, di PT Anderson e sul melodramma hollywoodiano classico, oltre a interventi su monografie dedicate a Bergman, Forman, Van Sant, Martone, Guadagnino. È formatore del progetto ministeriale CIPS, Cinema per la scuola.



TOMMASO SANTAMBROGIO

Tommaso Santambrogio (Milano, 1992) ha vissuto tra Milano, Parigi, Roma, Firenze e L'Avana, e ha collaborato con diversi registi di fama internazionale, come Werner Herzog e Lav Diaz.

I suoi cortometraggi sono tutti stati presentati alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, e poi selezionati in alcuni dei festival più importanti del mondo.

Taxibol (2023), il suo ultimo lavoro è stato presentato in anteprima a Visions du Réel e al 50° Telluride Film Festival, per poi venir selezionato tra i migliori documentari del 2023-2024 ai David di Donatello. *Los Océanos Son Los Verdaderos Continentes* (2023), il suo primo lungometraggio, è stato presentato in concorso alle Giornate degli Autori durante la 80° Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia. Fra i suoi altri lavori: *L'ultimo spegna la luce* (2021); *Escena final* (2019).

Apprendre

Claire Simon

Francia | 2024
4K | Colore | 105'
V.O. Francese

Regia
CLAIRE SIMON

Fotografia
CLAIRE SIMON

Montaggio
LUC FORVEILLE

Suono
NATHALIE VIDAL

Produzione
LES FILMS HATARI, FRANCE 2 CINÉMA,
MADISON FILMS, IWASO FILMS

Produttore
MICHEL KLEIN

Contatti
CONTACT@FILMSBOUTIQUE.COM



A oltre trent'anni di distanza da *Récréations* (1993), Claire Simon torna a scuola a filmare i bambini, e il risultato è un film molto diverso. È cambiata la Francia, è cambiata la scuola ma soprattutto è cambiata la direzione della ricerca della regista francese. Se quel film mostrava in diretta la trasformazione di un dispositivo di ricerca comportamentale in una forma poetica con cui sbaragliare convinzioni e luoghi comuni sull'infanzia, *Apprendre* si apre alla complessità e accoglie nella narrazione anche gli insegnanti che, spesso visti dal basso e talvolta fuori campo, costituiscono un polo dialettico plurale alle espressioni dei giovani studenti.

Girato nella scuola elementare Makarenko a Ivry-sur-Seine, uno dei comuni "rossi" della *banlieue* parigina – dove era già ambientato *Premières Solitudes* - il film si sviluppa in ampi capitoli: l'apprendimento della matematica, la lettura ad alta voce, lo spazio libero della ricreazione dove la parola è eletta a elemento regolatore del conflitto; e quindi il confronto con il mondo, l'uscita dai confini della scuola, la gita a Parigi.

Simon sceglie di stare molto vicino ai ragazzi. Non ci sono incertezze nei loro sguardi, tutti accettano senza problemi che l'occhio elettronico della piccola macchina da presa si sieda al banco accanto a loro e che la regista si trovi a condividere la loro voglia di sapere. I ragazzini sono teneri e testardi, a volte accoglienti altre dispettosi, ma tutti interessano a Claire, che trova in loro preziosi semi di cinema. Non materia da plasmare, ma piuttosto custodi di una drammaturgia da rivelare con pazienza e fiducia. Molto bello il gioco tra i ragazzi e le ragazze, con i primi più arroccati a pur molto fragili certezze e le seconde più svelte a cogliere sfumature. Il culmine lo si tocca quando l'argomento in campo è il rapporto tra la fede religiosa e la vita quotidiana: c'è chi fa discendere da Dio ogni comportamento e chi distingue la preghiera dalla vita pubblica. Si tratta a tutta evidenza della questione della laicità dello stato, raccontata con esemplare chiarezza ad altezza di bambino.

È in questa capacità di toccare questioni fondamentali con la massima semplicità che si esprime il talento di Simon, la quale si guarda bene dall'esibire e persino di cercare la profondità. Essa semplicemente si manifesta davanti alla macchina da presa in piccoli miracoli che la cineasta è in grado di accogliere e tradurre in una forma filmica intimamente emozionante.

Luca Mosso

BIOGRAFIA

Claire Simon (Londra, 1955) arriva alla regia attraverso il montaggio per orientarsi verso il cinema diretto con la frequentazione degli Ateliers Varan. Si afferma con *Récréations* (1993) e *Coûte que coûte* (1996), continuando da qui a lavorare su una forma cinematografica che va oltre le divisioni dei generi.

Nel 1997 realizza il suo primo lungometraggio di finzione, *Sinon, oui* a cui fanno seguito, tra gli altri, *800 Kilomètres de*

différence – Romance (2000); *Mimi* (2002); *Ça brûle* (2006). Nel 2008 con *Les bureaux de Dieu* ottiene il Grand Prix della SACD alla Quinzaine des Réalisateurs di Cannes. Lo stesso anno Filmmaker le dedica la prima retrospettiva italiana accompagnata da una monografia.

Le concours, (2016), in cui viene raccontata la selezione per entrare alla scuola di cinema parigina della Femis, ha ricevuto il Leone d'Oro Venezia Classici per il Miglior

documentario sul cinema.

Torna a raccontare i giovanissimi in *Premières solitudes* (2008) mentre in *Vous ne désirez que moi* (2021) si confronta con la figura della scrittrice Marguerite Duras attraverso le parole amorose di Yann Andréa.

Notre corps (2023) presentato anche a Filmmaker, ottiene il premio per il Miglior documentario al Torino Film Festival.

Sei tornata a filmare in una scuola trent'anni dopo il tuo film "Récréations". Come mai?

È vero, anche se in quel film mi sono concentrata su una scuola materna, mentre in *Apprendre* siamo alle elementari, ed è molto diverso. È un momento più formale e serio dell'educazione, in cui bisogna imparare a leggere e scrivere. Avevo in mente da tempo di tornare in una scuola e allora ho iniziato a vedere diversi istituti con l'idea di riprendere i momenti in cui i bambini fanno ricreazione. Avevo già fatto un film ad Ivry-sur-Seine, *Premières Solitudes*, ambientato in un liceo. È una città che amo molto perché mista, con tanti immigrati e gente di diverso tipo. Per questo motivo ci sono dicerie negative sulle scuole, ma quando sono andata all'istituto Makarenko mi sono innamorata. Il cortile arancione era come un sole nel grigio, e il preside poi è fantastico. Vuole davvero il bene per i bambini, che diventano cittadini migliori. Mi ha detto che negli ultimi otto anni erano riusciti a ridurre la violenza nel cortile dell'80%, grazie ad un dialogo tra alunni e maestri. Ho iniziato quindi a filmare le ricreazioni, ma ho deciso di spostarmi anche nelle classi dopo aver visto il maestro Mohammed scegliere i libri da leggere insieme ai bambini.

Rispetto al tema dell'immigrazione, c'è una scena incentrata sulle diverse religioni che è molto significativa. Possiamo imparare la tolleranza dai bambini?

Il punto è che quando gli alunni parlano delle loro differenze si può ridere e scherzare, non è tutto così drammatico. C'è un bambino che sostiene di dover fare quattordici preghiere al giorno, gli risponde una bambina, Kadija, dicendogli che è un pazzo e tutto finisce lì. La mediazione culturale nelle scuole francesi viene svolta ogni giorno prendendo spunto da un libro diverso. È molto importante perché così i bambini imparano a ragionare da soli e a dire ciò che pensano, discutendo con chi ha un punto di vista differente. Tutto questo è possibile perché nel mio paese non c'è ancora l'estrema destra, anche se è una minaccia continua. Ho fatto questo film proprio per spiegare che è possibile vivere insieme, che la scuola è il centro della città e della civilizzazione e che queste famiglie con i loro bambini sono cittadini tanto quanto gli altri. La realtà è all'opposto di quello che raccontano i media, ovvero che i figli dei migranti sono selvaggi: io ho visto invece molta calma e voglia di imparare. La presenza della camera non ha creato grandi problemi, dopo due o tre giorni è stata accettata, ma è sempre così. Ciò che le persone vivono è sempre più importante del fatto che vengono filmati.

Nel film colpisce il modo in cui viene insegnata la disciplina: si trasmettono delle regole cercando di evitare la repressione. Ti riconosci in questo metodo?

Assolutamente, ho grande ammirazione per tutti quei maestri. Molti di loro facevano un altro mestiere prima e hanno abbracciato questa professione innanzitutto per convinzione, vengono pagati poco e hanno scelto un quartiere considerato difficile. Sono persone straordinarie.

Lucrezia Ercolani



Averroès & Rosa Parks

Nicolas Philibert

Francia | 2024
1,85:1 | Colore | 143'
V.O. Francese

Regia
NICOLAS PHILIBERT

Fotografia
NICOLAS PHILIBERT

Montaggio
NICOLAS PHILIBERT

Suono
ERIK MÉNARD

Musiche
SARA MURCIA E MAGIC MALIK
DA L'ODE ALLA GIOIA
DI LUDWIG VAN BEETHOVEN

Produzione
TS PRODUCTIONS CON FRANCE
TÉLÉVISION, LE FILMS DU LOSANGE

Produttori
MILÉNA POYLO & GILLES SACUTO,
CÉLINE LOISEAU

Contatti
DISTRIBUTION@WONDERPICTURES.IT



L'ospedale Esquirol, all'interno del Polo psichiatrico Paris Centre in passato conosciuto come l'Asilo Chareton: è qui che si svolge questo nuovo capitolo della trilogia che il regista dedica alla cura dopo *Sur l'Adamant* (Orso d'oro alla Berlinale nel 2023) del quale ritrova alcune figure. Il punto di partenza è ancora una volta la psichiatria - un tema ricorrente nel cinema di Philibert, già in *Le moindre de choses* (1997) fino a *La machine à écrire et autres sources de tracas* (2024), la cui indagine va oltre il semplice lavoro d'inchiesta. Dalle voci e dalle situazioni si comprende come i tagli alla sanità pubblica abbiano prosciugato un importante sostegno alla cura, ma è soprattutto la parola, nella sua relazione con l'immagine al centro della narrazione, in cui si alternano quelle esperienze che dialogano con le nostre certezze, le fragilità di chiunque, le fratture del presente rendendo il confine della "malattia" molto più fluido di quanto si pensi.

Cosa racconta dunque *Averroès & Rosa Parks*? Nel dispositivo dell'incontro tra pazienti e curanti ascoltiamo le storie dei primi di fronte alle quali questi ultimi cercano un gesto e un'attenzione con cui resistere all'anonimato dell'indifferenza e della fretta, affermando una pratica della cura che riguarda l'intera comunità. Nelle voci di chi è approdato lì in cerca di un sostegno è come se venisse messa in discussione la realtà di oggi, quelle angosce amplificano le ansie di ciascuno, il lavoro, la casa, la possibilità di vivere decentemente, il desiderio di cambiare le cose - come il docente che non accetta lo svilimento del sistema scolastico - la paura delle guerre, l'incertezza sul futuro. Philibert si pone in ascolto, la sua presenza è dichiarata ma senza invadere mai lo spazio altrui interrogando invece costantemente il proprio ruolo di regista e quello della macchina da presa. Un magnifico gesto del filmare che si fa anch'esso cura.

Cristina Piccino

BIOGRAFIA

Nicolas Philibert (Nancy, 1951) dopo gli studi in filosofia inizia a lavorare nel cinema come assistente regista di René Allio e Alain Tanner. Nel 1978 co-dirige insieme a Gérard Mordillat *La Voix de son maître*, e dal 1985 all'88 realizza per la televisione francese una serie di ritratti dedicati a uomini sportivi. *La ville Louvre* (1990) girato nel museo francese senza visitatori è il suo primo lungometraggio documentario. Il successivo

Le pays des sourds (1992) viene selezionato al Festival di Locarno. A questo segue *Le moindre des choses* (1997).

Nel 2002 realizza *Être et avoir* presentato fuori concorso al Festival di Cannes. Il racconto della vita quotidiana di una "classe unica" nella scuola di un piccolo paese dell'Auvergne, e del suo maestro, ottiene un enorme successo in Francia e nel mondo.

Del 2006 è *Retour en Normandie*, vincitore

del premio César al miglior documentario. A questo seguono *Nénette* (2010); *La maison de la radio* (2012); *De chaque instant* (2018) premiato nel Concorso internazionale di Filmmaker. Con *Sur l'Adamant* (2023), ha vinto l'Orso d'oro alla Berlinale. Il film diviene il primo capitolo di una trilogia dedicata alla cura di cui sono parte *Averroès & Rosa Parks* (2024) e *La machine à écrire et autres sources des tracas* (2024).

Perché hai deciso di continuare il racconto di questa realtà iniziato con "Sur l'Adamant"?

Sapevo che l'Adamant era parte di un polo ospedaliero più ampio, queste strutture sono complementari, gli assistiti circolano fra loro costruendo ciascuno una propria geografia. Così ho deciso di andare avanti e ho iniziato questo secondo film. Che del primo è complementare anche se l'atmosfera qui è molto diversa: i pazienti sono più vulnerabili. Parliamo però della stessa modalità di assistenza psichiatrica, o meglio di ciò che ne rimane: una forma di psichiatria che si sforza di prendere in considerazione le parole delle persone quando l'intero sistema, sempre più preso dai protocolli, dagli esperti e dalle scale di valutazione, tende a schiacciarle puntando sui farmaci e nient'altro. Oggi gli ospedali sono in mano ai manager, devono aumentare il fatturato, ridurre il numero di posti letto, accorciare il più possibile la durata del ricovero, tagliare i posti di lavoro. Ammiro tantissimo chi rimane nel servizio ospedaliero pubblico, i medici del film che danno il massimo con i pazienti. Molti hanno preferito non apparire, alcuni erano interinali, io stesso non volevo mostrare tutto, il mio obiettivo non era realizzare un reportage.

In che modo ti sei posto nel filmare le diverse situazioni, visto il contesto delicato in cui ti muovevi?

Ho costruito il racconto sugli incontri e sulle riunioni fra pazienti e curanti rimanendo sempre in quella situazione, non ho mai fatto riprese nell'ospedale, dove ci sono anche persone deliranti, che non ho filmato; volevo evitare qualsiasi stereotipo sull'argomento. Chi è lì vive una condizione molto fragile e per questo mi sono posizionato in modo semplice: ho passato del tempo insieme a loro cercando una complicità, tutti avevano dato il consenso a essere filmati durante le consultazioni. Al montaggio ho tagliato gli incontri in cui le persone potevano essere troppo esposte. Filmare significa rinchiudere qualcuno nello spazio e nel tempo di un momento preciso della sua esistenza, è una responsabilità enorme. Si deve resistere al potere d'attrazione della macchina da presa. Quando sono arrivato in ospedale qualcuno mi ha detto: sono vent'anni che aspettavo una telecamera! Non l'ho filmato. Si può fare del male filmando e il nostro dovere è nuocere il meno possibile. Ovviamente tutti potevano fermarmi - è successo una volta. Io sono sempre stato attento a non prendere in ostaggio le persone con la macchina da presa.

La psichiatria è un tema su cui sei tornato più volte, era già in "Le moindre des choses".

Per me rappresenta un loop in cui è messa in gioco la nostra umanità. Chi sono le persone che incontriamo in queste realtà? Esseri umani vulnerabili, sensibili, che ci pongono delle domande, che ci spaventano, ci disturbano persino, forse perché ci obbligano a riflettere sui nostri limiti e a uscire dalla nostra comfort zone. È già una buona ragione per filmarle. Le angosce di queste persone sono condivise da tutti, in loro appaiono esacerbate ma appartengono al tempo presente. In questo senso al di là della psichiatria si parla del nostro mondo. Il dispositivo del faccia a faccia tra curati e curanti è un modo per accogliere le loro parole rendendole uniche, in una pratica dell'ascolto che oggi è molto rara. Così come è rara l'accoglienza della singolarità, perché si deve essere tutti un po' nella norma, mentre qui si prova a dire che ognuno ha il diritto di essere se stesso.

Cristina Piccino



Being John Smith

John Smith

Gran Bretagna | 2024
HD | Colore, B/N | 27'
V.O. Inglese

Regia
JOHN SMITH

Sceneggiatura
JOHN SMITH

Fotografia
JOHN SMITH

Montaggio
JOHN SMITH

Suono
PHILIPPE CIOMPI, JOHN SMITH

Produzione
JOHN SMITH FILMS

Contatti
INFO@JOHNSMITHFILMS.COM



Quanta influenza ha nella nostra vita il nome che ci è stato dato dai nostri genitori? John Smith, leggenda dell'avanguardia inglese, dopo una carriera che dura da quasi mezzo secolo e una filmografia che comprende oltre 60 film, oltrepassata la soglia dei suoi 70 anni, riflette su questo e su quanto la banalità del proprio nome, il nome più comune tra tutti in nomi britannici, lo abbia influenzato nel suo modo di essere e di fare arte.

Da bambino gli hanno affibbiato molti soprannomi: Big John alle elementari perché era il più alto della sua classe, e poi Piddly Smith alle superiori quando improvvisamente ha smesso di crescere, ed è diventato uno dei più bassi venendo bullizzato dai suoi compagni. E infine, una volta adolescente, essere Pid Smith riuscendo ad entrare nella gang della scuola.

Ma, per il mondo dell'arte, lui è sempre stato solo John Smith, e quando ha pensato che forse sarebbe stato il caso di trovare uno pseudonimo, era ormai troppo tardi.

Difficilissimo cercare informazioni su di lui online se non conosciamo il nome di uno dei suoi film. Se lo si cerca su Google con il suo nome avremo 35 milioni di risultati. Solo in Gran Bretagna ci sono oltre trentamila John Smith.

Attraverso le fotografie che ritraggono i genitori, le origini a Walthamstow, il quartiere "lower middle class" di Londra nel quale è nato, i suoi compagni di classe, personaggi storici e semplicemente degli omonimi, ma anche con le immagini della malattia che lo ha bloccato negli ultimi anni, viene costruito un racconto narrato con lo stile che lo ha reso inconfondibile: l'uso della parola, sempre al confine tra ironia e malinconia, il gioco tra il vero e il falso, tra quello che le immagini non possono dire, e quello che potrebbero evocare.

Ma facendo un film su se stessi senza pensare a ciò che ci sta intorno si corre il rischio di realizzare un esercizio solipsistico, e "Essere John Smith" non è solo avere un nome comune, ma è anche essere un artista che dà un valore politico al proprio lavoro e al proprio esistere. E non è vero che più si diventa anziani, più si diventa conservatori.

Antonio Pezzuto

BIOGRAFIA

John Smith (Londra, 1952), ha studiato cinema al Royal College of Art, diventando membro attivo del London Filmmakers' Co-op. Dal 1972, ha realizzato oltre 60 film, video e installazioni, che sono stati mostrati nei cinema, gallerie, musei e televisioni di tutto il mondo. Ha ricevuto il Paul Hamlyn Foundation Award for Artists nel 2011, e nel 2013 ha vinto il Film London's Jarman Award. È Emeritus Professor di Fine Art all'University of East London,

Su di lui sono state realizzate numerose retrospettive (dai Festival, per esempio, di Oberhausen, Tampere, Leipzig, St. Petersburg, Madrid, La Rochelle, Paris, Lussas), ed i suoi film sono presenti nelle collezioni della Tate Gallery, dell'Arts Council England, del MoMA New York e del Kunstmuseum Magdeburg. Tra i suoi lavori più conosciuti ricordiamo *The Girl Chewing Gum* (1976); *The Black Tower* (1987); *Hotel Diaries* (2001-2007) realizzato in sei anni

negli hotel di sei paesi diversi, che traccia l'era della "Guerra al terrorismo" di Bush e Blair attraverso una serie di registrazioni video che mettono in relazione i conflitti in corso con le esperienze personali dell'autore durante il viaggio.

"Being John Smith" è il tuo film più intimo e toccante tra quelli che hai realizzato fino ad oggi. Tuttavia, i tuoi lavori sono caratterizzati dalla presenza di un narratore inaffidabile e spesso giochi sul confine tra documentario e finzione; quindi, anche se sembra un film incredibilmente personale, possiamo fidarci completamente di quello che dici?

Beh, dipende da voi. Voglio sempre creare dubbi nei miei film, anche quando presento cose che sono vere. Voglio che il pubblico abbia delle incertezze, perché non dovremmo mai credere a ciò che ci viene detto. Non dovremmo consumare informazioni che ci vengono date da altri; dovremmo porre domande. La distinzione tra documentario e finzione è sopravvalutata; c'è molta verità nella finzione e molte menzogne nel mondo del cinema e nel giornalismo, che dovrebbe invece solo riportare fatti. Questo film inizia come un documentario, poi lo saboto mettendo in discussione me stesso. Quando mostro i miei film voglio che gli spettatori non li collochino in un genere particolare. Penso al pubblico come se stessi parlando a una persona singola. Quando il film contiene un elemento politico, voglio che le persone siano persuase dalla posizione che sto esponendo e spero di presentarla in modo amichevole e, soprattutto, non autoritario. Non voglio essere didattico né parlare dall'alto; voglio rivolgermi agli spettatori su un piano di uguaglianza.

Ti sembra che questo film sia una riflessione sulla tua identità, sulla tua storia e sulla traiettoria della tua carriera?

Avevo intenzione di fare un film sul mio nome da molto tempo, perché ha avuto un impatto forte su di me. La decisione di girarlo in questo momento particolare è stata innescata dall'ultima scena, quando si sente una canzone che potrebbe essere la canzone definitiva su di me, o comunque sul mio nome. È una celebrazione dell'ordinarietà.

Un filo politico sottinteso attraversa i tuoi film. In questo, il tuo supporto alla Palestina e l'urgenza di un cessate il fuoco immediato sono chiari e inequivocabili. Vedou n certo coraggio in questo, e a maggior ragione perché usi l'ironia per affrontare le questioni serie.

Assolutamente, ecco perché l'ho fatto. È un tema molto importante, mi colpisce quante poche persone in campo culturale ne parlano. Questo genocidio verrà ricordato come uno degli eventi più orribili della storia, se ne deve parlare ora. Quanto all'umorismo è una cosa seria. Parlo di cose serie in modo umoristico, e mi sentirei molto meno a mio agio se le cose di cui mi lamento le dicessi in modo serio. Affronto gli orrori del mondo facendo terribili giochi di parole su di essi come meccanismo di sopravvivenza. Non inizio pensando che farò un film divertente, ma sono molto contento che i film abbiano umorismo perché spero che ciò li renda più accessibili. Quando realizzo un'opera mi preoccupo che possa raggiungere un numero di persone più ampio possibile. Non voglio fare film per le élite.

Adrienne Drake



Der unsichtbare Zoo

Romuald Karmakar

Germania | 2024
4K | Colore | 178'
V.O. Tedesco

Regia
ROMUALD KARMAKAR

Sceneggiatura
ROMUALD KARMAKAR

Fotografia
FRANK GRIEBE, IAN OGGENFUSS,
ROMUALD KARMAKAR

Montaggio
ROMUALD KARMAKAR, KARIN
NOWARRA

Suono
DIETER MEYER

Produzione
PANTERA FILM GMBH, ARDEN FILM
GMBH, RBB/ARTE, BR, NDR, SWR

Produttore
ROMUALD KARMAKAR

Contatti
WELCOME@ROMUALD-KARMAKAR.DE

BIOGRAFIA

Romuald Karmakar (Wiesbaden, 1965) è autore di documentari e lungometraggi. Il suo lavoro è stato premiato nei principali festival cinematografici internazionali (Venezia, Berlino, Locarno, Toronto) ed è stato presentato in diverse retrospettive (Austrian Film Museum; BAFICI, Buenos Aires; Jeonju IFF, Corea del Sud; Cinéma du Réel, Parigi).

Nel 2008, il MOMA di New York ha selezionato il suo film *Das Himmler - Projekt*



È il 2017 quando Romuald Karmakar comincia le sue riprese allo zoo di Zurigo. C'è uno spirito di generale ottimismo e fermento per i lavori quasi terminati di un piano trentennale di grandi investimenti: si tratta del progetto espositivo *Lewa Savanna*, cinque ettari di riproduzione di ecosistema all'aperto che ospiterà, oltre ad alcuni grandi baobab africani, ben quindici specie di animali da proteggere, tra cui zebre, rinoceronti e giraffe dal Kenya. Lo zoo di Zurigo investe molto sulla formazione, sulla ricerca scientifica, ha un reparto didattico, ma la sua missione principale è quella della conservazione e della salvaguardia della flora e della fauna a rischio di estinzione. Gli animali vanno quindi curati, pesati, misurati, nutriti. Ne va valutato ogni parametro biologico; ogni loro esigenza, come individui e come specie, è accuratamente monitorata. I pasti devono avere il giusto apporto nutritivo, ed essere somministrati con puntuale regolarità. Per questo serve una équipe di veterinari, nutrizionisti, zoologi, biologi altamente specializzati in costante confronto.

Da dietro la camera che riprende "il ciclo della vita" dello zoo attraverso le stagioni, emerge però un grande e banale non detto: gli animali che ne pensano di tutto questo? La domanda è retorica, ma è evidente che, per quanto ogni operazione svolta nello zoo sia dettata dalla giustizia e dalla necessità, questa necessità risponde sempre e comunque solo ad una logica arbitraria e culturale.

La sensazione che si manifesta nelle lunghe inquadrature fisse sugli animali, è che questi si trovino beatamente intrappolati in una montagna incantata alla Thomas Mann, un ospizio per pazienti sani ma costantemente ammalati, dove in cambio del bene e della salute è stato necessario rinunciare al diritto all'esercizio della propria vita. Così "la giustizia" non sembra altro che un'idea della ragione pratica attuata in modo coattivo.

Non c'è alcuna morale in tutto questo. Karmakar conclude le riprese lasciando lo zoo, l'équipe, gli animali e gli spettatori di fronte a una silenziosa zona di ambiguità in cui si può solo assumere la complessità dolorosa delle cose che non sono né giuste né sbagliate.

Arianna Tremolanti

(2000) come una delle "250 più importanti opere d'arte acquisite dal Museo dal 1980". Karmakar ha rappresentato la Germania nella 55esima Biennale d'Arte di Venezia e ha partecipato a Documenta 14 (2017). È membro eletto dell'Accademia delle Arti di Berlino. Fra i suoi film: *Das Frankfurter Kreuz* (1998); *Manila* (1999); *Die Nacht singt ihre Lieder* (2004); *Between the Devil and the Wide Blue Sea* (2005); *Denk ich an Deutschland in der Nacht* (2017)

Cosa ti ha spinto a filmare lo zoo di Zurigo e perché il progetto è durato otto anni?

La mia idea iniziale era girare allo zoo di Berlino, e tutto il processo di pre-produzione, durato tre anni, era pensato per quel luogo. Per problemi con l'amministrazione e lo staff, ci siamo dovuti fermare e cercare un altro zoo. Poi c'è stata la pandemia dovuta al Covid, con gli zoo chiusi, e infine il lungo periodo di montaggio, avevo 6500 sequenze. Sin dall'inizio, ho adottato tre punti di vista: quello dei visitatori, quello degli animali e quello degli amministratori. Per vedere gli animali il visitatore è costretto a aderire alla prospettiva costruita per lui, c'è un'architettura del paesaggio che entra in gioco. Volevo riprendere gli animali da vicino per capire meglio il loro carattere, i suoni che emettono, ma non sempre ci sono riuscito: con i lupi, ad esempio, è impossibile perché hanno un olfatto così sviluppato da cogliere la differenza d'odore tra me e l'addetto dello zoo, e così rimanevano distanti. Alcuni animali, come le antilopi, sono sempre attente a mantenere una distanza che permetta loro di fuggire, mentre altri sono più curiosi della telecamera come le zebre. Ogni animale, naturalmente, è diverso.

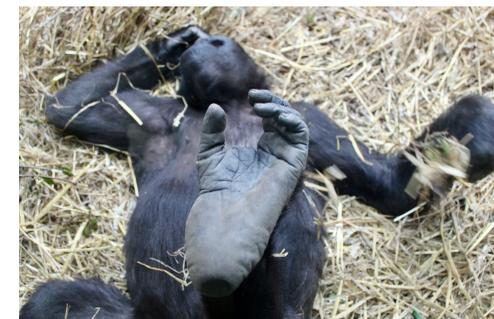
Vedere gli animali nello zoo non può non farci pensare agli esseri umani che li hanno rinchiusi lì.

Lo zoo nasce nell'ambito della cultura europea, le radici sono nella caduta dell'impero bizantino verso la fine del XV secolo quando la strada con l'India fu chiusa dagli ottomani. Allora i portoghesi cercarono di raggiungere l'Asia per mare e gli animali esotici tornarono a essere presenti in Europa, dopo essere spariti con la fine dell'impero romano. Colombo inoltre quando tornò in Spagna portò con sé molti animali americani, mai conosciuti prima. Si iniziò quindi a progettare spazi per questi esemplari nell'ambito dei palazzi reali, parallelamente allo sviluppo della cultura botanica. Poi è arrivata la Rivoluzione francese, ma solo dopo la Seconda guerra mondiale è stato possibile per molta gente comune andare allo zoo e "scoprire il mondo" per pochi spicci. Può piacere o non piacere, ma questa parabola degli animali ci permette di comprendere la storia. Oggi, nelle città industrializzate, sono scomparsi i grandi animali come i cavalli e si diffondono sempre di più i piccoli animali domestici, quasi come delle "bambole" che regaliamo ai bambini. Lo zoo è senz'altro uno specchio di come trattiamo gli animali. A Zurigo affermano che il loro scopo è creare una sensibilità verso le specie a rischio estinzione. È assurdo che distruggiamo gli habitat degli animali in tutto il mondo e poi li ospitiamo negli zoo, ma così funziona. In molti sostengono che la diffusione delle immagini renderà questi luoghi obsoleti, ma io credo che ognuno debba decidere per sé; se preferisce vedere un elefante allo zoo o se cercarlo su google. Sempre che non ci si possa permettere di andare in Tanzania, naturalmente.

Il titolo "Der unsichtbare Zoo" a cosa si riferisce?

Ci sono diversi aspetti. Nel 1908 a Amburgo per la prima volta uno zoo fece scomparire le recinzioni, costruendo delle dighe tra i diversi habitat. E i visitatori vedevano così in un'unica prospettiva tutti gli animali insieme. In questo senso sempre di più si è cercato di rendere lo zoo "invisibile". Inoltre il riferimento è a questa capacità mimetica dell'ambiente che per me, come regista, avvicina molto lo zoo a un set cinematografico. Si utilizzano mattoni artificiali, si costruiscono montagne, si fa finta di essere in Cina o in Egitto e così via. È un'illusione che fabbrichiamo per noi stessi, così come ci ostiniamo a "umanizzare" gli animali, supponendo di capire cosa pensino.

Lucrezia Ercolani



Favoriten

Ruth Beckermann

Austria | 2024
4K | Colore | 118'
V.O. Tedesco

Regia
RUTH BECKERMANN

Sceneggiatura
RUTH BECKERMANN, ELISABETH
MENASSE

Fotografia
JOHANNES HAMMEL

Montaggio
DIETER PICHLER

Suono
ANDREAS HAMZA

Produzione
RUTH BECKERMANN FILMPRODUKTION

Contatti
SEKTERARIAT@RUTHBECKERMANN.
COM



Favoriten è il nome di una zona operaia di Vienna oggi abitata in gran parte da lavoratori migranti dai Balcani e dalla Turchia. Un universo quasi parallelo dove il tedesco è parlato poco e la questione dell'integrazione appare molto complessa. È qui che la regista pone il suo sguardo filmando per tre anni la classe di una grande scuola elementare del quartiere: venticinque bambini fra i sette e i dieci anni guidati nei passaggi fondamentali della crescita dalla infaticabile maestra, Ilkay Idilskut, che cerca di dare loro gli strumenti e le possibilità per realizzare un futuro.

Melissa, Beid, Hafsa, Mohammad e le loro compagne e compagni vengono da luoghi diversi, portano con sé tradizioni e culture che spesso entrano in conflitto, e soprattutto come il 60% degli alunni nelle scuole austriache non parlano il tedesco come prima lingua – anzi diversi tra loro non lo parlano quasi. Ma la lingua per quel futuro è lo strumento principale col quale affermare le proprie esigenze e confrontarsi con il Paese in cui abitano “alla pari”, riuscendo cioè a trovare un equilibrio nelle differenze fra quella che è la realtà familiare e quanto li circonda. Il sistema scolastico però non è attrezzato per fare fronte a questa situazione, i presidi sono costretti a tagli costanti, la maestra è sola, e nonostante la sua appassionata energia a volte sembra non farcela. Beckermann pone la macchina da presa a altezza di bambino e costruisce la sua narrazione nei cambiamenti prodotti attraverso il tempo dal processo di apprendimento e di crescita nei quali entrano anche i problemi del sistema scolastico in Austria che ne restringono gli orizzonti. Ma è soprattutto la scommessa del possibile racchiusa nell'infanzia che prende vita giorno dopo giorno in questo microcosmo dove si manifestano questioni come migrazione o identità che attraversano le società europee; e che qui si manifestano con immediatezza nelle conversazioni dei ragazzini, quando parlano di religione, dei rifugiati o se le donne possono o meno indossare il bikini.

A un certo punto la regista cambia prospettiva, e affida ai protagonisti degli smartphone per filmarsi liberando ancora di più le parole dei loro sogni e delle loro visioni del mondo, delle battaglie e di un'avventura che è la vita. Cosa accadrà dopo è incerto, rimane invece la consapevolezza dell'importanza di questo lavoro pedagogico come scommessa di un mondo a venire capace di dare a ogni persona uno spazio senza pregiudizi, e l'utopia di una speranza.

Cristina Piccino

BIOGRAFIA

Ruth Beckermann (Vienna, 1952) ha studiato giornalismo e storia dell'arte fra Vienna, Tel Aviv e New York lavorando per diverse riviste austriache e svizzere. Nel 1977, insieme a Josef Aichholzer e Franz Grafli realizza *Arena Squatted*, sull'occupazione del macello Arena a Vienna. Nel 1978 è cofondatrice della casa di distribuzione Filmladen. È anche cofondatrice dell'Associazione austriaca dei documentaristi e degli artisti cinematografici. Con

Return to Vienna (1983) dà il via a una trilogia in cui riflette sulla memoria e l'identità della cultura ebraica in relazione alla storia collettiva completata da *The Paper Bridge* (1987) e *Towards Jerusalem* (1991). Temi questi che continuerà a indagare in altri film quali *East of War* (1996); *Homemad(e)* (2001); *Zorro's Bar Mitzvah* (2006).

The Dreamed One (2016) ispirato al carteggio amoroso tra Ingeborg Bachmann e Paul Celan ha vinto Filmmaker 2016.

Nel 2019 realizza *Waldheims Walzer* sui rimossi storici dell'Austria post-seconda guerra mondiale, e nel 2022 *Mutznebacher* dall'omonimo romanzo “scandaloso” uscito in Austria agli inizi del '900 in forma anonima – poi attribuito all'autore di *Bambi* Felix Salten. Lo stesso anno Filmmaker le ha dedicato la prima retrospettiva italiana.

Cosa ti ha spinto a filmare una classe di scuola elementare nell'arco di tre anni?

Ero interessata ai bambini di quell'età, su cui non sono stati realizzati molti film, tra i pochi c'è naturalmente *Essere e avere* di Nicolas Philibert. Volevo osservare gli alunni in una scuola tipica per le città europee contemporanee: in quasi tutte le metropoli ci sono bambini figli di immigrati e che hanno difficoltà con la lingua locale, e con il tedesco credo in modo particolare. Anche perché nei Paesi europei che hanno un passato coloniale c'è già, spesso, una familiarità con la lingua ma non è questo il caso dell'Austria. La relazione con i bambini si è sviluppata molto velocemente, erano attratti dalla telecamera e dalle tecniche di ripresa. Il cameraman e l'ingegnere del suono hanno spiegato come funzionano le attrezzature, soprattutto i microfoni ambientali che loro non avevano mai visto. Dopo due giorni già si comportavano in maniera del tutto naturale e ogni volta che tornavamo a girare ci accoglievano con gioia, anche perché diventava un giorno un po' diverso rispetto alla quotidianità scolastica. Devo dire che quei bambini mi mancano molto, è stato bello passare quel tempo con loro e con l'insegnante. Nel film ci siamo concentrati in modo particolare su 6-7 alunni di cui abbiamo costruito una sorta di ritratto, altri rimangono più sullo sfondo. L'insegnante dialoga con gli alunni su temi complessi come la religione, la sessualità e la violenza, la difficoltà in questi casi sta soprattutto nei diversi valori che le famiglie abbracciano e ancora una volta nella scarsa comprensione nella lingua. Il fatto che non provengano da un ambiente borghese, in questo senso, passa in secondo piano. Naturalmente aiuta molto il fatto che l'insegnante sia, a sua volta, figlia di immigrati turchi.

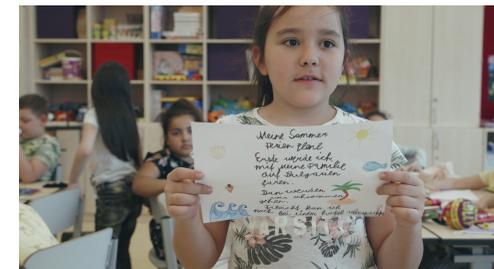
Nel film hai utilizzato anche riprese fatte dagli stessi alunni. Che tipo di lavoro avete fatto?

Questo è un lavoro che potremmo definire come cinema diretto. Eravamo lì, ad osservare senza interferire o realizzare interviste. Volevo però che ci fosse una rottura in questo stile e mi interessava mostrare i bambini in un ruolo diverso, non solo nel conteso della classe. Per questo abbiamo dato loro dei telefoni, dei cavalletti e gli abbiamo spiegato come utilizzarli. All'inizio non sapevano come fare ma poi si sono divertiti molto. Proprio quando noi non c'eravamo, hanno intervistato la loro insegnante. Era interessante capire cosa li attraesse e vediamo come si fanno spesso a vicenda domande sulle proprie famiglie. Hanno girato anche delle scene nelle loro case ma ho preferito non utilizzarle, rischiava di essere troppo voyeuristico. Filmare diventa in questo modo una sorta di “acceleratore” per conoscere parti della società che non conosciamo. Io non vivo in quella parte di Vienna ed è stata per me un'esperienza nuova, imparando cose sorprendenti su persone spesso distanti.

Si potrebbe affermare che il film, pur non essendo “dichiarativo”, ha un chiaro messaggio politico?

Gli spettatori dopo averlo visto spesso discutono sul sistema scolastico, su cosa andrebbe cambiato. In Austria ad esempio ci vorrebbe sicuramente un lavoro più intenso sulla lingua nei primi mesi di scuola, penso poi che un solo insegnante sia troppo poco per una classe, in teoria dovrebbero essere due ma poi il sistema è sempre sotto organico. I problemi sono diversi. Anche diversi politici nel mio Paese hanno dato vita ad un dibattito nei media prendendo il film come spunto e in questo senso sì, è senz'altro un lavoro politico.

Lucrezia Ercolani



Intercepted

Oksana Karpovych

Canada, Francia, Ucraina | 2024
 HD | Colore | 95'
 V.O. Ucraino, Russo

Regia
 OKSANA KARPOVYCH

Sceneggiatura
 OKSANA KARPOVYCH

Fotografia
 CHRISTOPHER NUNN

Montaggio
 CHARLOTTE TOURRES

Suono
 ARTEM KOSYNSKYI

Musiche
 NFNR

Produzione
 LES FILMS COSMOS, HUTONG
 PRODUCTIONS SAINTE RADEGONDE,
 MOON MAN KYIV

Produttori
 GIACOMO NUDI, RACIO B. FUENTES

Contatti
 INFO@FILMCOSMOS.COM



Nelle campagne su cui riverbera una luce quasi dorata i contadini mungono ancora le mucche. Le case vuote sono attraversate dal vento che fa oscillare appena le tende. Gli oggetti sparpagliati intorno raccontano le vite che le hanno abitate e che ora non ci sono più. Siamo in Ucraina oggi ma la guerra in questo paesaggio sospeso fra malinconia e tentativi di sopravvivenza si manifesta solo in alcuni dettagli: una voragine che taglia la strada, i buchi delle palottole sulle mura dei palazzi. La vita invece scorre malgrado tutto e le persone cercano di congelare la paura in gesti banali, andare in spiaggia o occuparsi delle necessità più semplici.

A far esplodere la violenza nelle immagini di Oksana Karpovych è il suono, le voci dei soldati russi che parlano al telefono con le famiglie. La guerra è lì, tra quelle parole, in ciò che ci dicono e in ciò a cui alludono, nei racconti di brutalità, torture, stupri contro i civili e i prigionieri ucraini. Così come nell'odio e nel disprezzo di un indottrinamento folle che riempie i discorsi di chi li ascolta a casa, voci tutte femminili di madri, mogli, fidanzate, sorelle.

In questo flusso sonoro senza volto si mescolano ignoranza, disillusione, paura. I militari russi sembrano stupiti del fatto che li hanno trovato un paese "ricco", dove la gente vive bene mentre dall'altra parte gli chiedono di prendere le New Balance e i vestiti per la palestra della figlia laddove capita nelle abitazioni saccheggiate. C'è chi però rifiuta, chi è stanco; uno alla moglie chiede di promettergli che non farà mai arruolare il loro figlio quando sarà cresciuto. La regista ha utilizzato le intercettazioni dei servizi segreti ucraini rese pubbliche sui canali YouTube, e a partire da qui ha costruito il dispositivo che compone la sua narrazione. Il rischio implicito - che è già nell'origine dei materiali - di un'ulteriore operazione di propaganda viene affrontato proprio grazie al contrasto fra il livello sonoro e quello delle immagini nel quale il tempo implode mentre il trauma della guerra si fa concreto nella sua dimensione invisibile, che ne rivela il senso profondo assumendo la propria ambiguità, la stessa di ciò che racconta.

Cristina Piccino

BIOGRAFIA

Oksana Karpovych (Kyiv, 1990) è una filmmaker, scrittrice e fotografa. Dopo la laurea in Scienze Culturali all'Accademia di Kyiv-Mohyla, e quella in Produzione alla Concordia University di Montreal, realizza i suoi primi cortometraggi *Lost* (2015) e *Temporary* (2017).

Il suo documentario d'esordio, *Don't Worry, the Doors Will Open* (2019), uno sguardo sull'indipendenza dell'Ucraina dal punto di vista della working class che affolla i

treni sovietici ancora in uso, ha vinto il New Visions Award al RIDM di Montréal, ricevendo poi una menzione speciale a Hot Docs 2020.

Nei suoi progetti Karpovych esplora la vita quotidiana e le storie orali della gente comune cercando di illuminare il modo in cui la politica dei governi si intromette nella sfera privata e influenza le comunità che sono al centro della sua narrazione. Vive fra l'Ucraina e il Canada.

Il punto di partenza per "Intercepted" sono state le intercettazioni delle telefonate dei soldati russi da parte del servizio segreto ucraino. Come hai lavorato su questi materiali?

Tutti gli audio erano accessibili in rete tranne qualche conversazione utilizzata nelle indagini sui crimini di guerra che mi è stata mandata a montaggio quasi finito. Quando abbiamo iniziato le ricerche per il film non avevo ancora sentito tutto, sapevo cosa mi interessava, ma dovevo capire in che modo costruire la relazione fra le parole dei russi e le immagini dell'Ucraina. Non volevo che la parte visiva ne fosse un'illustrazione, avevo piuttosto in mente una giustapposizione creata usando il suono. Ho scoperto che i russi non sanno molto dell'Ucraina, in tanti si dicevano sorpresi dalla qualità della vita nel nostro Paese. Mi sembrava incredibile. Pian piano ho creato due realtà parallele in cui alle parole della guerra si contrapponevano le immagini di un tempo sospeso, scandito da una tensione costante. Era come comporre un puzzle.

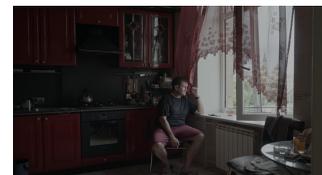
Cosa ha significato per lei confrontarsi con le conversazioni dei soldati russi, e in che modo sei riuscita a trovare la distanza che vediamo nel film?

Ascoltare quei dialoghi è stato molto duro, ogni volta il trauma che ho vissuto con la guerra si amplificava. Però non volevo fare un film di propaganda, ho provato a guardare quel materiale - e in parte la guerra stessa - come se fossi un osservatore "esterno", senza manipolare gli audio. Potevo farne ciò che volevo, c'erano tanti modi di usarli ma da regista ho delle responsabilità; li ho lasciati come erano limitandomi a togliere le bestemmie. La distanza è parte del linguaggio, insieme a una certa neutralità del punto di vista che è al tempo stesso molto soggettivo. Cerchiamo di non essere mai troppo vicini, di non entrare nello spazio delle persone che è stato oggetto di una violenza. La mia sfida era quella di lavorare su un processo parallelo fra le parole e le immagini.

Quanto gli anni di conflitto hanno influito sulla tua ricerca artistica?

A essere sincera non ho avuto un momento per fermarmi e riflettere, da allora ho lavorato a questo progetto perché finalmente vedesse la luce. Col tempo e con un po' di tranquillità potrò capire meglio quello che è successo a me, cosa è cambiato. Mi sento molto motivata a continuare, a andare avanti, a pensare nuovi film. Quando è iniziata l'invasione russa stavo preparando il mio secondo lungometraggio, ho lasciato tutto per collaborare con una produzione locale che realizzava i servizi per i media internazionali. Non lo avevo mai fatto prima, è stata un'esperienza interessante anche ai fini di *Intercepted*; mi ha fatto capire meglio quanto le immagini diffuse nel mondo dicevano poco di noi focalizzandosi invece su situazioni tragiche o di grande impatto ma sempre molto superficiali, che non aiutavano a capire ciò che stava realmente accadendo. Ho provato così a costruire delle immagini che dicessero qualcosa nel profondo sui miei sentimenti, su quelli degli altri ucraini, su ciò che stiamo vivendo.

Cristina Piccino



Makamisa: Phantasm of Revenge

Khavn de la Cruz

Filippine, Germania | 2024
35mm | Colore, B/N | 73'
V.O. Senza dialoghi

Regia
KHAVN

Sceneggiatura
KHAVN
HOMER NOVICIO

Fotografia
ALBERT BANZON, JIPPY PASCUA

Montaggio
FURAN GUILLERMO

Suono
DIEGO MAPA

Interpreti
LILITH STANGENBERG, JOHN LLOYD
CRUZ, KHAVN, LAV DIAZ

Musiche
DAVID TOOP, KHAVN,
THE KONTRA-KINO ORCHESTRA

Produzione
KAMIAS OVERGROUND, RAPID EYE
MOVEMENT

Produttori
ACHINETTE VILLAMOR, STEPHAN
HOLL, ANTOINETTE KÖSTER, KHAVN

Contatti
INFO@RAPIDEYEMOVIES.DE



Un omaggio a un cinema scomparso, un atto di denuncia, un gioco e un'esperienza di sapienza tecnica: tutto questo è *Makamisa: Phantasm of Revenge*. Khavn si è ispirato al libro mai finito da José Rizal, intellettuale rivoluzionario del XIX secolo che si opponeva alla colonizzazione spagnola nelle Filippine. *Makamisa* doveva essere il suo terzo romanzo e, ancora più dei precedenti, si concentrava sul ruolo del clero cattolico rispetto alla violenza perpetrata verso la popolazione indigena. Rizal non poté finirlo, fu giustiziato prima del tempo. Ma le sue parole sono sopravvissute e dal "fantasma" di *Makamisa* prende forma il nuovo lavoro di Khavn, nato a sua volta da uno spettacolo teatrale commissionato dalla Volksbühne di Berlino.

Per farlo, il regista ha scelto di realizzare un falso, un film muto che guarda alla cinematografia di inizio XX secolo - di cui nelle Filippine non c'è alcuna traccia, gli archivi non esistono e tutto è andato perduto - i cartelli sono in baybayin, il sistema di scrittura utilizzato prima dell'arrivo degli spagnoli. L'approccio però è quello della sperimentazione (*Brakhage in primis*): non c'è alcuna post-produzione, il viaggio lisergico di *Makamisa* è stato realizzato manipolando direttamente la pellicola 35 mm - il girato è su bobine Fuji scadute. Nel deserto distante tre ore da Manila, ritroviamo alcuni *topoi* del cinema di Khavn, tra cui la forza e la libertà del gioco dei bambini; lo stesso regista veste i panni di un sacerdote e appare anche Lav Diaz: è la "no wave" del cinema filippino. Ma se i film di Khavn sono stati, per lungo tempo, un inno al "qui e ora" - e anche al "no future" dei punks, con la musica che sempre ha un ruolo fondamentale nel rendere le immagini ancora più abrasive - negli ultimi anni il regista si sta rivolgendo al passato, alla storia degli artisti filippini, come testimonia anche il film dedicato a Lino Brocka. Un'esplorazione che procede per "forze intensive" piuttosto che per documentazione fedele, dove lo scopo è incidere su una pellicola l'incontro con quelle tracce, prendendo il gioco davvero sul serio.

Lucrezia Ercolani

BIOGRAFIA

Khavn De La Cruz (Quezon City, 1973) è un regista, scrittore, pianista, cantautore e compositore filippino. Dal 1994 ha diretto oltre 300 film, tra cui *Squatterpunk* (2006), *Manila in the Fangs of Darkness* (2008) e ha collaborato con Alexander Kluge in film come *Orpheus* (2020) e *Happy Lamento* (2018). Dal 2002 al 2011 è stato direttore del MOV International Film, Music and Literature Festival. È stato membro della giuria di numerosi

festival, tra cui la Berlinale e il Festival di Lipsia. Ha esposto al MoMA, al MAXXI, al Guggenheim Museum, alla Tate Modern, al Museo Reina Sofia, al National Museum of Singapore e alla Biennale di Architettura di Venezia; ha curato programmi per la Viennale, l'Edinburgh International Film Festival e la Biennale di Sharjah. Khavn risiede a "Mondomanila" con la moglie, i suoi cinque figli e quattro gatti.

Makamisa: Phantasm of Revenge

Come sei arrivato a José Rizal, una figura che nelle Filippine è il simbolo della lotta contro il colonialismo spagnolo?

Il titolo del film, che è quello del romanzo incompiuto di Rizal, si può tradurre come "Dopo la messa". Era un progetto sulla cultura filippina prima degli spagnoli, sugli schiavi, sugli indios in cui Rizal indagava l'identità filippina; ci sono delle parti che aveva provato a scrivere in tagalog - lui che invece scriveva in spagnolo - mostrando come tanti elementi della nostra tradizione fossero stati assorbiti dal clericalismo. Purtroppo non è riuscito a terminarlo perché il governo spagnolo lo ha ucciso. Prima di questo aveva scritto altre due opere molto importanti, *Noli me tangere* e *El filibusterismo* in cui parla della violenza e dei massacri compiuti dagli spagnoli e dai preti dicendo in che modo sopravvivere a quegli abusi e rivoltarsi. Per me Rizal è una figura di riferimento, come Lino Brocka, le loro esistenze ci mostrano l'importanza della lotta. Al tempo stesso guardare alla storia permette di esplorare quel limbo fra passato e presente da cui si può raggiungere un futuro. Ho scoperto i romanzi di Rizal negli anni Novanta, quando ero all'Università, a scuola non ce li facevano leggere. Ero molto appassionato di letteratura, e *Makamisa* era stato appena pubblicato. Avevo pensato di farne un'opera rock mescolando a Rizal Ionesco ma poi non ci sono riuscito. La sua figura è presente in altri miei film, c'è un personaggio che allude a Rizal in *Philippine Bliss* (2008) mentre *Ultimo: Different Ways of Killing a National Hero* è ispirato al suo poema, *Mi ultimo adiós*.

Nel 2022 ho realizzato una pièce alla Volksbühne di Berlino, volevo creare una forma di teatro totale che univa Rizal e Alfred Jarry, il primo era stato infatti fucilato dagli spagnoli nel 1896, l'anno in cui esce *Ubu Roi*. Così quei sogni degli anni '90 sono tornati, ma la creatività è sempre un processo complesso.

Hai girato in 35 mm con una pellicola Fuji scaduta, una scelta "tecnica" che diventa parte della narrazione.

Mi piaceva l'idea di riportare qualcosa dell'ispirazione di trent'anni fa, quasi fosse un film perduto, e non volevo girare in digitale "riproducendo" l'effetto del 35 mm con delle manipolazioni. Solo una vera pellicola poteva restituire anche organicamente la materia di questa storia. A Manila per fortuna c'è ancora un tipo, un pazzo totale, che vende pellicola scaduta, e visto che nessuno la utilizza più era molto felice di darcela. Ho lavorato su quello che è un finto film filippino degli anni Venti, che abbiamo girato nel deserto a tre ore da Manila con l'attrice tedesca Lilith Stangenberg; tutto ciò che si vede sullo schermo non ha post-produzione; abbiamo manipolato noi la pellicola.

La tua ricerca mescola suggestioni e generi diversi.

Mixare è una caratteristica molto filippina, si mette il ghiaccio un po' ovunque e si shakera. Per me non esistono differenze fra l'arte, il cinema, la musica, le metto in un miscelatore e vedo cosa accade. Anche la vita funziona così, non ci sono mai divisioni nette; e nella produzione culturale come esseri umani abbiamo la responsabilità di utilizzare linguaggi e forme che troviamo interessanti. Il mio primo campo è stata la musica, poi la letteratura e i film; non lascio però una cosa perché ne ho scoperta un'altra, sono amori che stanno bene insieme, che sono felice di unire nel mio lavoro. Quando ero molto giovane ho studiato il piano classico, poi ho scoperto il punk che è stato fondamentale per il mio futuro. Quello spirito l'ho tradotto anche nel cinema e nella letteratura; esplorare sempre diverse parti di noi è una grande ricchezza.

Cristina Piccino



Revolving Rounds

Johann Lurf,
Christina Jauernik

Austria | 2024
35 mm, 16mm | Colore | 11'
V.O. Senza dialoghi

Regia
JOHANN LURF,
CHRISTINA JAUERNIK

Fotografia
JOHANN LURF

Montaggio
JOHANN LURF

Suono
NORA CZAMLER

Produzione
JOHANN LURF

Produttrice
CHRISTINA JAUERNIK

Contatti
INFO@JOHANNLURF.NET
C.JAUERNIK@AKBILD.AC.AT



Una ricerca tecnica e intellettuale complessa che si fa sintesi estetica e sensoriale: è questo il senso di *Revolving Rounds*, il cortometraggio di Johann Lurf e Christina Jauernik pensato per una visione in pellicola 3D, di cui esistono però ben cinque formati di proiezione diversi. Tutto nasce a partire da un approccio alla fisica intesa come “scienza” speculativa che indaga le capacità sensibili di un corpo considerato postumano. Ovvero che trascende le nostre categorie logiche e percettive (retaggio di un sapere razionale e positivista) per amalgamarsi a livello ontologico in una rete interspecie e simbiotica che coinvolge anche il mondo vegetale.

Questa possibilità metafisica è resa linguaggio visivo e sensoriale grazie all'uso di strumenti ottici come la stereoscopia, per spostare le prospettive dal paesaggio all'umano e dalla pianta alla materia, producendo immaginari sensoriali condivisi.

Gli spettatori diventano parte di un movimento traslazionale di due telecamere sincronizzate che, da una serra di piante di piselli si avvicinano, fino a entrarci dentro, al prototipo di un antico apparecchio cinematografico, il ciclostéréoscope, e poi ancora più a fondo, dentro alla composizione chimica della striscia di pellicola stessa, e quindi dentro le fibre dello stelo di un germoglio di pisello che la macchina proietta. Allora è come se, grazie al dispositivo ottico, fosse possibile decostruire le barriere fisiche e spaziali che separano l'umano dal resto della materia, avvicinandoci – letteralmente – ai modi e alle capacità sinestetiche del rilevamento delle piante.

Il corto, in accordo col titolo, è formalmente anche un esperimento circolare, che comincia dallo stesso punto in cui finisce, che è ciò che ci si aspetta da un “viaggio spaziale”, o un trip psichedelico, all'interno del codice genetico di una pianta, di una pellicola cinematografica, della luce e di noi stessi.

Arianna Tremolanti

BIOGRAFIE

Christina Jauernik (Graz, 1985) è architetta, ricercatrice e performer. Ha studiato danza contemporanea alla Hogeschool voor de Kunsten di Amsterdam, coreografia e pratiche delle arti visive al Dartington College of Arts (Regno Unito), arte e architettura all'Accademia di Belle Arti di Vienna e all'Università delle Arti di Berlino. Il suo lavoro è incentrato su ricerche sulla percezione del corpo in movimento e su una sua metafisica sperimentale attraverso punti di vista multipli, accelerati, virtuali

e ingegnerizzati. Attualmente collabora al progetto di ricerca artistica “Unstable Bodies” incentrato su tematiche di coabitazioni e comunicazione ecologica interspecie.

Johann Lurf (Vienna, 1982) ha studiato all'Accademia di Belle Arti di Vienna. Si è diplomato al corso di cinema di Harun Farocki nel 2009. Ha ricevuto la borsa di studio statale dell'Austria per la Video e Media Art e ha partecipato ai programmi

Artist-in-Residence presso il MAK Center for Arts and Architecture di Los Angeles nel 2011, il SAIC di Chicago nel 2015 e a Tokyo e Rotterdam nel 2016. Lurf utilizza l'immagine in movimento per destrutturare lo spazio e il cinema; la sua pratica comprende l'osservazione e il documentario, nonché un approccio al found footage fortemente orientato al linguaggio filmico stesso.



Ci sono ben cinque modi possibili di proiettare questo film. Che tipo di lavoro avete fatto sui formati?

Eravamo interessati alla spazialità del 3D e delle riprese stereoscopiche, al loro aspetto materico, e questa è stata la parte centrale della nostra ricerca. Abbiamo usato diversi metodi per mostrare le qualità dello spazio, alcune possono essere apprezzate anche nella versione 2D ma il 3D offre senz'altro di più. Le versioni sono cinque perché ci sono le versioni in 35 mm in 3D e 2D, le versioni in digitale e poi una versione in forma di installazione per mezzo del “ciclostéréoscope” (cyclostéréoscope). È una macchina che abbiamo scoperto facendo ricerche sulla storia del cinema e dei suoi apparati, nell'ottica di approfondire la percezione e le diverse possibilità di visione. C'erano alcune descrizioni nella letteratura del ciclostéréoscope, il cui sviluppo si è fermato negli anni '50, e anche se non erano semplici da comprendere abbiamo deciso di seguirle per provare a costruire uno. Ci piaceva infatti l'idea di una visione in 3D senza bisogno di indossare gli occhiali, per creare una situazione di fruizione collettiva. Abbiamo iniziato realizzando un piccolo prototipo, il secondo è quello che si può vedere all'interno del film, il terzo è alto circa tre metri e mezzo ed è quello che viene utilizzato per l'installazione. Il ciclostéréoscope è diventato poi una figura interessante di per sé, col suo moto rotatorio e le lamelle che lo circondano. Probabilmente non c'è più nessuno in vita che si ricorda di questa macchina di cui sono stati realizzati pochissimi esemplari.

A spingervi in questa ricerca c'era la volontà di forzare le barriere della percezione umana, per tentare di immaginare come possa “vedere” una pianta di piselli.

Sì, il film è il risultato di un progetto multidisciplinare nato all'interno del dipartimento di Arte e architettura dell'università di Vienna. Le domande di fondo vertevano sulla percezione dello spazio, sui nostri assunti rispetto a cosa pensiamo di vedere, ma anche sulle modalità di co-abitazione di un luogo. Ci siamo ispirati, in particolare, al pensiero della biologa Monica Gagliano, che ci è stata molto vicino all'inizio del lavoro. La sua idea, per la quale è stata sia molto apprezzata che criticata, è che le piante comunichino, che possiedano una dimensione intelligente. Quando, dopo una fase di confronti e discussioni, si è fatta strada la possibilità di utilizzare lo stereoscopia, ci siamo resi conto che potevamo farlo diventare un metodo in cui far confluire tutte le discipline con le loro domande, per pensare “attraverso” la macchina. La pianta di piselli è storicamente molto utilizzata dagli scienziati per fare esperimenti, non abbiamo mai avuto la pretesa di replicare la “sua” percezione perché questa traduzione ci è sempre sembrata impossibile, ma abbiamo tenuto la prospettiva della pianta nella nostra mente durante le riprese, e quest'ultima ci ha, in definitiva, portato ad esplorare i nostri stessi sensi.

In una scena del film vi avvicinate così tanto alla pianta da mostrare la composizione molteplice del colore. Qual era il vostro scopo?

Questo zoom “estremo” incarna la frustrazione di non poter superare i nostri limiti: si può andare vicino, ma ad un certo punto non si può procedere oltre. Per questo ci siamo spinti fino al livello microscopico, un gesto che porta ad un'investigazione piuttosto seria della natura chimica della pellicola cinematografica, che forma a sua volta la nostra percezione.

Lucrezia Ercolani



Un documento

Massimo D'Anolfi,
Martina Parenti

Italia | 2024
ProRes 422-2K | Colore | 102'
V.O. Italiano, Francese

Regia
MASSIMO D'ANOLFI, MARTINA PARENTI

Fotografia
MASSIMO D'ANOLFI

Suono
MARTINA PARENTI

Post produzione audio
MASSIMO MARIANI

Produzione
MONTMORENCY FILM

Contatti
MONTMORENCYFILM@YAHOO.IT



La voce arriva fuori dall'inquadratura, parla francese, a volte si sovrappone a quella della mediatrice linguistica, ai due medici che ascoltano facendo domande in italiano. E il lavoro per costruire questa comunicazione con la delicatezza necessaria sembra dirci già molto sulla materia di un film che i due autori hanno voluto definire "un documento". Più che una narrazione un'esperienza nella quale si concentrano interrogativi attuali che riguardano la cura e l'ascolto verso chi vive una fragilità, uno spaesamento e, molto spesso, non è neppure tutelato da un diritto.

Siamo al Niguarda, la struttura ospedaliera più importante di Milano che è stata da sempre uno dei riferimenti per le persone senza fissa dimora sul territorio. Oggi la maggioranza dei pazienti sono stranieri, al punto che nel 2000, all'interno del Dipartimento di Salute Mentale è stato creato il servizio di Etnopsichiatria. È qui che chi è privo di un riferimento territoriale trova un sostegno all'interno di percorsi di cura. Spesso si tratta di persone molto vulnerabili, traumatizzate dagli abusi subiti nel viaggio verso l'Europa.

I registi hanno filmato in diversi momenti tre sedute. Sentiamo le parole di un uomo, la cui voce spesso diviene un sussurro, dice di ricordi felici inghiottiti però da quelli neri, di un tempo più sereno scosso sempre dagli incubi e dalle immagini violente. Parla di amici presso i quali stava, di piccoli lavoretti trovati ogni tanto, e ancora altre violenze nel proprio paese, minacce di morte, la paura per la madre, lo zio perduto nel cammino di cui non ha più saputo nulla. E la fatica di tenere insieme un quotidiano con questo vissuto.

La scelta del dispositivo frontale, fisso sui due medici, sui loro volti, sulle loro espressioni che cambiano nell'ascolto, i movimenti del corpo anche se seduti afferma un gesto cinematografico forte che chiede a noi spettatori la loro stessa attenzione. E che nel concentrarsi sullo spazio della parola, privata di un'immagine che ne "descrive" presente e memoria, amplifica la sua potenza. E dà voce, in modo molto netto, a quelle storie che vengono ignorate, o mai abbastanza raccontate. Nella resistenza di questa realtà che deve fare fronte anche al poco sostegno istituzionale, affidandosi alla disponibilità degli operatori si manifesta il sentimento del nostro tempo; e nel suo racconto la possibilità di un cinema politico che sappia restituirlo.

Cristina Piccino

BIOGRAFIE

Massimo D'Anolfi (Pescara, 1974) e Martina Parenti (Milano, 1972) iniziano a lavorare insieme nel 2007 con *Promessi sposi*, che viene selezionato al Festival di Locarno. Massimo D'Anolfi in precedenza aveva diretto fra l'altro *Si torna a casa. Appunti per un film* (2003) e collaborato alla sceneggiatura di *Angela* (2002) di Roberta Torre, mentre Martina Parenti aveva girato alcuni documentari - *Animol* (2003) co-regia Marco Berrini; *L'estate di una fontanella* (2005), partecipando anche al film

collettivo *Cecosamanca* (2006). Nel 2009 firmano *Grandi speranze*, e nel 2011 *Il Castello* premiato in moltissimi festival internazionali e italiani fra cui Hot Docs RDM Montreal, Ida Awards Los Angeles, Torino Film Festival. Con *Materia oscura* (2013) partecipano alla Berlinale mentre *L'Infinita Fabbrica del Duomo* (2015) è programmato al Festival di Locarno.

Spira Mirabilis (2006) è in concorso alla Mostra del Cinema di Venezia dello stesso anno, torneranno al Lido nel 2018 con il

corometraggio *Blu*, e ancora una volta, nella sezione Orizzonti con *Guerra e pace* (2020). A questo seguono *Una giornata nell'Archivio Piero Bottoni* (2022) e *Bestiari, Erbari, Lapidari* (2024), presentato Fuori Concorso al Festival di Venezia.

Cosa vi ha spinto a filmare nel reparto di Etnopsichiatria dell'ospedale Niguarda di Milano?

Questo film nasce da una serie di riprese realizzate nell'ambito del processo di ricerca per *Guerra e pace* (2020), perché in quel reparto spesso vengono prese in carico persone che fuggono da zone di guerra e che richiedono asilo politico. Quando siamo venuti a conoscenza del servizio abbiamo contattato lo psichiatra Carlo Pagani, che ha accettato la sfida di portare una telecamera in un luogo dove normalmente non ce ne sono. Da subito abbiamo messo in chiaro che non avevamo intenzione di filmare i pazienti ma di raccogliere le loro voci fuori campo, rivolgendo invece la camera sui terapeuti. *Un documento* inizia alla seconda seduta di un giovane ragazzo che ha accettato la nostra presenza. Le riprese sono andate avanti per mesi ma abbiamo deciso di mostrare, nel film, solamente tre sedute nelle quali ci sembrava che ci fosse il "nucleo" della sua storia e anche l'aspetto più universale e meno prettamente privato. I materiali non erano poi compatibili con l'andamento di *Guerra e pace*, avevano bisogno di un loro respiro e di un loro tempo e così, dal 2018 fino ad oggi, sono stati accantonati. Li abbiamo ritrovati per caso e riguardandoli siamo rimasti molto toccati, per questo ci è sembrato il momento giusto per mostrarli.

Come motivate la scelta di non mostrare il volto del protagonista?

Sarebbe stato troppo violento e indiscreto. Poi come sempre dai limiti nascono delle potenzialità di racconto, il valore del fuoricampo per noi è molto importante e quindi *Un documento* diviene anche una dichiarazione d'intenti cinematografici piuttosto precisa. Il dispositivo del film è molto radicale e per questo lo abbiamo intitolato così, per noi si tratta di una testimonianza che ha forte valore politico e abbiamo deciso di non intervenire in un secondo momento, sul colore o altro. Avevamo pensato di filmare più persone ma poi ci siamo resi conto che le storie sono tutte purtroppo tragicamente diverse e simili allo stesso tempo. Sono in molti a scappare da un paese dove si viene costretti a combattere, e così per il viaggio attraverso il deserto fino in Libia per superare poi il Mediterraneo. Questo ragazzo aveva già affrontato i drammi condivisi da molti migranti.

Portare la sua storia ad un pubblico più ampio, può essere un altro aspetto della terapia?

Non pensiamo che lui avesse questa consapevolezza, aveva innanzitutto bisogno di aiuto perché era stato ricoverato con un TSO. Spesso queste persone dopo il ricovero vengono mandate via, abbandonate al loro destino. Questo servizio del Niguarda, invece, garantisce una continuità per chi vuole aderire. Di sicuro il ragazzo, che all'epoca aveva 22 anni, si è fidato di noi in quel momento e aveva voglia di parlare della sua condizione, siamo entrati a far parte di quel "setting" di cura. Quando filmavamo eravamo molto presi da ciò che accadeva, ogni volta era una piccola rivelazione anche perché non sapevamo nulla di lui. Ogni seduta poi ha un andamento, un climax e un ridiscendere della temperatura, fino a quando lo psichiatra dice: "Per oggi può bastare". Naturalmente il cinema è un'alterazione della realtà e la nostra presenza avrà determinato un cambiamento nella narrazione, però ci siamo attenuti il più possibile alla situazione senza cercare di aderire a un canone cinematografico. Bisogna, infine, riconoscere il grande lavoro dei medici del Niguarda che hanno creato quel progetto su base totalmente volontaria, fuori dai loro obblighi lavorativi: è stato il primo servizio di questo tipo in un ospedale pubblico.

Lucrezia Ercolani



Via Campegna 58, scala I, Interno 8, 80421, Napoli

Donatella Di Cicco

Italia | 2024
Full HD | Colore | 78'
V.O. Italiano

Regia
DONATELLA DI CICCO

Sceneggiatura
DONATELLA DI CICCO, GUGLIELMO
TRUPIA

Fotografia
DONATELLA DI CICCO

Montaggio
GUGLIELMO TRUPIA

Suono
DONATELLA DI CICCO

Produzione
ENECEFILM CONTATTIINFO@ENECE-
FILM.COM



Un Capodanno felice, il capitone, la bimba che un po' ne è curiosa un po' si spaventa, i fuochi d'artificio nel cielo di Napoli, i baci dell'anno nuovo. All'improvviso però quella stessa casa appare diversa, è vuota e silenziosa, mentre le mani della regista sembrano cercare tracce di qualcosa che forse è già divenuto un ricordo. Via Campegna 58 era la casa dei genitori dell'autrice, laddove lei è cresciuta, è stata figlia e poi mamma.

Alla morte del padre deve svuotarla, e nell'indugiare in ogni angolo, quasi a scrutarne a fondo i minimi dettagli, è come se volesse portarsi quella vita passata con sé, racchiusa negli oggetti, nelle cose inutili che ogni casa accumula, fra le penne, i quadri, i vestiti appesi in ordine negli armadi, le fotografie in bianco e nero dei genitori giovani, belli, felici. L'obiettivo esplora, osserva, guarda: è come se quei luoghi negli occhi di chi li ripercorre siano già distanti, quasi fossero divenuti estranei, degli sconosciuti. Che rimane allora in chi le abitate nelle stanze ormai anonime, destinati a altre persone che le reinventeranno?

Il tempo passa, è estate. Le due figlie della regista, Isotta e Anna Mia sono cresciute, la prima è seria, la seconda molto vivace. Giocano in campagna con le galline, litigano, sono vicine, sorelle. La vecchia casa di Via Campegna apre loro le porte, oggi ci sono due bambini, la mamma è accogliente, tutto è diverso nella luce del giorno. "Cosa ricordi?" chiede alle figlie la regista; la piccolina nulla, la più grande qualche frammento, una memoria vaga che forse solo i fotogrammi hanno trattenuto. Lo spazio della casa si fa allora dimensione intima di un dolore, e la sua trasformazione dà voce al dolore del lutto, alla sua elaborazione, a quel flusso che è nell'esistenza e nella memoria come parte di sé e della propria storia. Fra le nuove pareti la vita scorre, e così fuori da esse. E in questo passaggio e condivisione di esperienze dalla madre alle figlie si schiude con dolcezza il senso delle immagini, la potenza del cinema.

Cristina Piccino

BIOGRAFIA

Donatella Di Cicco (Napoli, 1971) fotografa e filmmaker, si diploma nel 1998 in fotografia all'Istituto Bauer di Milano e in seguito si specializza in arti multimediali del cinema e del video all'Accademia di Belle Arti di Brera. Il suo primo film, *Molto segreto visibilmente nascosto* (2009) vince il primo premio alla 27a edizione del Bellaria Film Festival.

Nella sua ricerca privilegia le storie intime e personali, e soprattutto attraverso l'esplorazione della sua vita privata si confronta

con temi universali. Tra i suoi film: *Daimon* (2016), presentato al Biografilm Festival; *Ventisette* (2021), presentato alla Fondazione Museo del Cinema di Torino e alla Fondazione Merz. I suoi video e film sono stati selezionati da numerosi festival e istituzioni italiane e internazionali fra cui il Laceno d'Oro, Filmmaker Festival, il Museo Madre di Napoli, la Cinemateca Uruguaya a Montevideo, il Macro di Roma, la Fondazione B.A.D. a Rotterdam. Vive e lavora a Torino.

Via Campegna 58, scala I, Interno 8, 80421, Napoli

Cosa ti ha spinto a filmare il processo di separazione dalla casa dei tuoi genitori?

Tutto nasce dalla mia modalità di lavoro, amo documentare quello che accade intorno a me. Questo film poi si ricollega, nella struttura, al mio primo lungometraggio realizzato nel 2008, *Molto visibile, segretamente nascosto*. Quando sento che qualcosa intorno a me sta cominciando a vacillare, e sento che nell'aria che c'è un cambiamento in atto, che quella cosa sarà perduta per sempre, ho la necessità di documentare, quasi come per aggrapparmi, per non lasciar andare. A volte penso di fare film per superare dei momenti complessi. Questo lavoro nasce nel 2020, mentre mio padre, che era l'ultimo a vivere nella casa di Napoli dove sono nata e cresciuta, stava già male. Io vivo a Torino, mi sono trasferita quando avevo 25 anni e quindi Napoli rappresenta sia la mia famiglia che la mia città. Quando poi mio padre è mancato, e con mia sorella abbiamo capito, a malincuore, che avremmo dovuto vendere la casa, abbiamo dovuto affrontare il processo molto complicato di svuotarla. Ho scoperto che viene chiamato "decluttering del lutto" ovvero "pulizie della morte".

Nel tuo modo di filmare gli oggetti emerge la formazione nell'ambito della fotografia.

Sì, la casa era piena di oggetti accumulati negli anni, c'erano persino cose di mio nonno di quando era bambino. Si trattava non solo di fare i conti col mio passato ma anche con quello dei genitori e oltre. Avevamo poco tempo per liberarla, ma ho chiesto all'agenzia la possibilità di rimanere un po' da sola nella casa e in quei quattro giorni ho filmato. All'inizio ero ossessionata dal voler ricollocare tutti gli oggetti, poi è stato chiaro che non sarebbe stato possibile, e ho dovuto buttarne via molti. Ho letto in quel periodo un libro di Remo Bodei, *La vita delle cose*, e ho rivissuto la distinzione di cui lui parla tra oggetto e cosa. Nella sua visione, un oggetto è un utensile impersonale mentre la cosa diventa tale quando investiamo l'oggetto di pensieri e sentimenti. In questa trasformazione le cose arrivano a essere quasi delle persone, e non possono svolgere allo stesso modo la funzione originaria. E così, a casa dei miei genitori, tutte le cose che avevano un'importanza venivano riposte per non farle rovinare. Liberarmi di loro è stato traumatico.

Non si tratta solamente della tua vita ma anche delle persone che ti circondano. C'è poi un andirivieni tra presente e passato. Come hai filmato questa molteplicità?

Non faccio grande distinzione tra ciò che vivo e ciò che filmo. Il problema nasce nel momento in cui decido di trovare un senso a tutto il materiale girato. Mi ha aiutata molto Guglielmo Trupia, che è stato più di un montatore. Ho girato il film nel 2021 ma sentivo che c'era qualcosa di irrisolto. E quindi ho chiamato i nuovi proprietari della casa, con cui c'è un bel rapporto, e gli ho chiesto la possibilità di tornare per filmare. Nel frattempo ero al mare con le mie figlie, a Mondragone dove passiamo le vacanze, e ho iniziato a girare anche lì, riflettendo sul fatto che non so se un giorno avrò la capacità di evitare loro questo processo di disfacimento e svuotamento, in cui si chiude in maniera decisiva con la propria infanzia. In alcuni Paesi del Nord Europa i genitori lasciano intenzionalmente le case vuote ai propri figli, ma temo che per noi non sia possibile. È doloroso ma forse anche necessario, è un modo per trasmettere un'eredità immateriale attraverso le generazioni. E così, ad un certo punto del film, è come se vivessi attraverso i loro occhi la stessa esperienza, ma con lo sguardo delle nipoti.

Lucrezia Ercolani



PROSPETTIVE

AUTO-TUNE
CASTRENSE SCATURRO, FEDERICO SCRIMA

CIECO
LUCA PALLARO

ESSERI URBANI
MARIASOLE CAIO, MARCO OCCHIONERO, CAMILLA PARODI, SIMONE PONTINI

FERMATE IL TEMPO
DAVIDE FINOCCHIARO

FRATELLO DOCUMENTARIO
DIEGO FOSSATI

FUORI CAMPO
TOMMASO BELLINZAGHI

IL CAPITONE
CAMILLA SALVATORE

L'ECO DEI FIORI SOMMERSI
ROSA MAIETTA

LETTERA DI UN SICARIO
HLEB PAPOU

MADELYN
MARCO TROTTA

PARLANDO AD UN RITRATTO
NOAH ZORATTI

PASSI (O QUEL CHE SI RICORDA)
SILVIA CUCONATI

SADO
DAVIDE PALELLA

UN MODO DI SORRIDERE INSOLITO
VERONICA ORRÙ

VITALIY'S DREAM
MARTINO SANTORI

—
FUORI CONCORSO:

AMERIKA
SAVERIO CORTI

I SONNAMBULI
LUANA GIARDINO

LA-MAISON-DIEU
ALBERTO BARONI

MEDITAZIONE PER L'APOCALISSE
IRENE DORIGOTTI

MAPPE DA INVENTARE

Cristina Piccino

Cosa accade nel cinema italiano più indipendente? Quali talenti ci riserva il futuro? È intorno a questi interrogativi, ogni volta delle scommesse, che si muove la sezione Prospettive dedicata a autrici e autori fino ai 35 anni. E lo fa, a ogni selezione, senza avere timore degli azzardi, che fanno parte di questa ricognizione, anzi ne sono una base indispensabile, a cominciare dalla pluralità di formati, di durate, di generi che convivono nel programma. L'obbiettivo, o sarebbe meglio dire il desiderio, è appunto quello di mappare tendenze, sperimentazioni, vie di fuga del nostro cinema che sarà, provando a intuirne le corrispondenze nei modi in cui si confronta col mondo. I quindici titoli che compongono la selezione esprimono una grande varietà di soggetti e di linguaggi nel confronto da un lato con le domande e le inquietudini contemporanee, dall'altro con la materia stessa del cinema. Si parla di identità di genere, lotte delle donne, geografie urbane. Ma anche di memoria, privata e collettiva, che diviene un terreno sul quale interrogare l'archivio delle immagini. Le storie di donne del passato, racchiuse negli archivi di Napoli affiorano alla luce in *L'eco dei fiori sommersi* di Rosa Maietta: sono racconti di violenze e di emarginazione che si proiettano nel presente. Camilla Salvatore compone invece in *Il capitone*, ritratto intimo di Vanessa, una ragazza trans filmata per più anni nel rapporto con sé stessa, con gli amici, con la madre che l'ha sempre sostenuta: una battaglia che continua.

I materiali d'archivio sono il punto di partenza per Noah Zoratti (*Parlando ad un Ritratto*), Veronica Orrù (*Un modo di sorridere insolito*), Hleb Papou (*Lettera di un sicario*), Silvia Cuconati - *Passi (O quel che si ricorda)* che fra le memorie famigliari, le invenzioni narrative, i propri vissuti incrociano un racconto italiano del Novecento nel contemporaneo e le domande poste dall'archivio stesso. Giocano invece con irriverenza sui bordi della finzione e del cinema del reale Diego Fossati che in *Fratello documentario* segue le fantasie e i tonfi del narcisismo di un giovane attore. E Castrense Scaturro e Federico Scrima che in *Auto-tune* creano una corrispondenza fra il reale dei protagonisti, tre giovani musicisti di Catania, e i personaggi che interpretano. Mentre guarda al documentario di osservazione (con sorpresa finale) Marco Trotta in *Madelyn*, il ritratto di una lavoratrice domestica a Parigi.

È un coming of age invece *Fermate il tempo* di Davide Finocchiaro, in cui l'autore riflette sui passaggi dall'adolescenza alle nuove fasi della vita. Milano, specchio delle fratture delle grandi metropoli, è al centro di *Esseri urbani* di Mariasole Caio, Marco Occhionero, Camilla Parodi, Simone Pontini, che in diverse esperienze mostrano la gentrificazione inarrestabile della città e la conseguente espulsione dai quartieri dei loro abitanti. Si confrontano con la cecità – come condizione fisica e spirituale – Tommaso Bellinzaghi con *Fuori campo* sulla Hurricane Cisv Varese, la squadra di baseball di non vedenti e Luca Pallaro che in *Cieco* riflette a partire dalla perdita della vista del suo personaggio, e sulle possibilità della rappresentazione.

Una cifra più sperimentale, anche se con declinazioni differenti, si ritrova in *Sado* di Davide Palella, un viaggio in Giappone, sospeso fra la dimensione onirica e quella reale, e in *Vitaliy's Dream* di Martino Santori, che esplora le possibilità del linguaggio e le sue "invenzioni" attraverso l'esperienza del protagonista. La stessa ricchezza si ritrova nelle proposte della sezione Prospettive Fuori concorso. *I sonnambuli* di Luana Giardino, la vecchia generazione di una provincia italiana racchiusa nel Circolo ricreativo fuori dal tempo; *La Maison Dieu* di Alberto Baroni, settimo film della serie dedicata agli Arcani Maggiori dei Tarocchi di Marsiglia iniziata nel 2017 con il cortometraggio *Carro*. Tredici minuti densissimi, in cui il regista trova l'immagine nella sua natura simbolica, là dove psicanalisi e religione si toccano. In *Meditazioni per l'Apocalisse* di Irene Dorigotti, trova infine posto il dolore del lutto e la sua elaborazione in una forma visuale.

GIURIA



FEDERICO FREFEL

Federico Frefel (Milano, 1989) ha frequentato l'Accademia di Belle Arti di Brera, laureandosi in Nuove Tecnologie per l'Arte e poi la Civica Scuola di Cinema Luchino Visconti, diplomandosi con il documentario *L'oro dei giorni*. Nel 2018 gira il suo primo lungometraggio documentario con Léa Delbès e Michele Silva, *Bloconove*. Nel 2019, con Michele Silva e Léa Delbes, fonda Finisterræ, un'associazione culturale con cui coproduce progetti di cinema indipendente. Nel 2020 ha prodotto il film *Italia, teorie per un film di famiglia* di Mario Blaconà. Nel 2023, realizza il corto *Quasi Perfetto*. Dal 2024 con Finisterræ, in collaborazione con Mario Blaconà e Astrid Ardeni, si occupa anche di distribuzione festivaliera. I suoi lavori sono stati selezionati in numerosi Festival nazionali e internazionali.



MARIA GUIDONE

Maria Guidone (Spinazzola, 1979), dopo un Dottorato in Filosofia, frequenta l'École Supérieure des Études Cinématographiques a Parigi dove realizza i primi cortometraggi e lavora come assistente alla regia e montatrice per Arte France. Tornata in Italia, inizia la sua carriera come regista pubblicitaria, firmando importanti campagne internazionali per clienti come Heineken, Coca-Cola, Garnier, P&G, Ferrero. Dal 2010 è direttore artistico della GuidONE Apulia Factory. Parallelamente continua il suo percorso di ricerca autoriale: il suo corto *Albertine Where Are You?* (2022) è stato premiato per la Miglior regia alla 79 Mostra Internazionale del Cinema di Venezia e nominato come Miglior corto ai David di Donatello. La sua opera prima, *Altrimenti l'inverno*, prodotto da Cinedora è attualmente in pre-produzione.



EMMA ONESTI

Emma Onesti (Salerno, 1999) è una regista e filmmaker attiva nel campo del documentario e della videoarte. Il suo lungometraggio d'esordio *Dove siamo?* ha vinto il primo premio Filmmaker Festival 2023 nella sezione Prospettive. Altri progetti sono stati selezionati in festival come Lago Film Fest, Family Film Project di Porto e Vertigo Film Fest. Tra i suoi lavori: *Tatiana* (2022).

Auto-tune Castrense Scaturro, Federico Scrima

Italia | 2024
4K | Colore | 15'
V.O. Italiano

Regia
CASTRENSE SCATURRO, FEDERICO
SCRIMA

Sceneggiatura
CASTRENSE SCATURRO, FEDERICO
SCRIMA

Fotografia
DIEGO FINOCCHIARO

Montaggio
CASTRENSE SCATURRO

Suono
GIUSEPPE TRIPODI, BLU FARABELLA

Interpreti
MARIA NICOLUSSI
BRUNO LIBRANTI
FRANCESCO D'AGOSTINO

Musiche
PAOLO FUSARI

Produttori
CASTRENSE SCATURRO, FEDERICO
SCRIMA

Contatti
CASTRENSE.SCATURRO@GMAIL.
COMFE.DEDE@HOTMAIL.COM



La rapina in banca con la complice che aspetta in macchina, poi la fuga rocambolesca per strade di montagna col sospetto che qualcuno li stia seguendo. Toni concitati tra i rapinatori dovuti all'adrenalina, all'incredulità di avercela fatta, e poi soprattutto la valigetta: il celebre Mc Guffin alla *Pulp Fiction* di cui non è dato sapere il contenuto, ma che dev'essere senz'altro il motore generativo dell'intera faccenda. Ci sono tutti gli ingredienti perfetti per un *crime* contemporaneo ma fedele al canone del genere.

Ambientato tra i boschi dell'Etna, i fuggitivi sono tre giovani siciliani, un po' stravolti, girano su una macchina semi scassata, hanno i dreads, le tute, e fumano un sacco di sigarette. Ma si capisce subito che in fondo sono di cuore tenero e probabilmente hanno solo bisogno di soldi.

Cosa altro potrebbero rubare dei ragazzi se non soldi? La faccenda però prende una piega inattesa quando, durante una sosta dalla fuga, l'argomento di discussione diventano i pezzi da far uscire sul nuovo album, che forse dovrebbe essere un EP perché in realtà le tracce sono tutte abbozzate e solo sei per il momento spaccano davvero. E poi manca anche il titolo, e c'è disaccordo sul fatto che Sfera Ebbasta sia il più grande rapper italiano contemporaneo, perché canta con l'auto-tune. Insomma i tre si sono scordati di essere appena diventati dei criminali e il loro problema più grande al momento sembra essere questo progetto musicale. Ai vari quesiti, uno dei tre troverà -nella valigetta - risposte diverse dagli altri. Un gioco scanzonato sui confini della finzione.

Arianna Tremolanti



di filmmaker.

Fantasia ha vinto la Menzione speciale MAAM 2021 (Madrid), ed è stato presentato in numerosi altri festival internazionali. Attualmente collabora come aiuto regia con il regista Leandro Picarella, e con Antonio Piazza e Fabio Grassadonia. Sta lavorando al suo progetto *Il Memoriale*, selezionato nel 2022 dal laboratorio di sviluppo In Progress Milano Film Network.

Federico Scrima (Palermo, 1994) è diplomato in drammaturgia presso il Teatro

Impulso in Catania. Dal 2013 col compagno di studi Castrense Scaturro ha prodotto alcuni corti tra cui *Fantasia* (2021), premiato al FIDBA 2022 e ad altri Festival internazionali per cortometraggi. Tra gli altri lavori insieme: *Bastiano* (2021); *Esperia* (2021); e *Squatters* (2023). Nel 2022 Scrima ha co-fondato con Scaturro il collettivo Golden Sunset a supporto della cinematografia in Sicilia. Lavora attualmente come executive producer e consulente alla sceneggiatura in Sicilia.

Cieco Luca Pallaro

Italia | 2024
Digital, MOV, HD | Colore | 6'
V.O. Italiano

Regia
LUCA PALLARO

Fotografia
CHIARA TENCONI

Montaggio
LUCA PALLARO

Suono
EMANUELE MORONI

Produttore
LUCA PALLARO

Contatti
LUCA.PALLARO@GMAIL.COM



Una malattia degenerativa agli occhi farà diventare cieco un ragazzo. Non ha nome, non ha identità, non ha corpo, come tutto quello che (non) vede più attorno a sé. Una condizione che ci rimanda al testo sulla cecità per eccellenza, quello di José Saramago, dove non ci sono nomi, e tutto è identificato tramite espressioni impersonali; così in *Cieco*, ogni cosa vista con gli occhi malati del protagonista è solo sagoma abbozzata.

Questa nuova condizione rende il ragazzo una sorta di coscienza parlante e pensante intrappolata in un involucro di corpo non più autonomo, consegnato alle cure dei medici e alle visite dei parenti, mentre tutto attorno sfuma in macchie di luce e colore caleidoscopiche.

È dai tempi della *Metafisica* di Aristotele che la vista ha acquisito la sua supremazia tirannica sugli altri sensi, ai fini della conoscenza. Ma la vista chiara e definita, il guardare retinico, notavano Ghirri e Celati nei viaggi per la nebbiosa valle del Po, è confinata su una dimensione superficiale, tutta volta a un afferramento del reale di tipo predatorio. Questa produce visioni dai contorni netti, letteralmente risolte nel proprio intento definitorio. Tale risolutezza ha quindi la presunzione di mostrare gli oggetti con invadenza descrittiva, un'oggettività categorica propria del realismo. Quando lo sguardo si fa offuscato invece, e la realtà perde la sua nettezza, è possibile scoprire il "vedere figurato della mente", né più né meno vero dell'altro. Al modello spettacolare tipico dell'estetica iperrealista del cinema industriale, Celati e Ghirri, ispirati dalla "qualsiasi" di Zavattini, ne opponevano uno che rispetta la realtà in quanto non vuole spiegarla, ma si accontenta di presentare il mondo esterno come fenomeno, come serie di apparenze sfuggenti e particolari, antitotalitarie, «così come ci appare nelle percezioni quotidiane qualsiasi». Ecco dunque che il protagonista si accascia sul letto, e con gli occhi chiusi comincia finalmente ad avere visioni.

Arianna Tremolanti



BIOGRAFIA

Luca Pallaro (Brenno Useria, 2000) si diploma nel 2019 al liceo Artistico "A. Frattini" di Varese con l'indirizzo audiovisivo e multimediale, per poi proseguire la formazione in Cinema presso l'Istituto Cinematografico Michelangelo Antonioni di Busto Arsizio. Durante l'accademia ha l'occasione di lavorare principalmente come direttore della fotografia ed operatore camera per vari cortometraggi indipendenti, light&grip

per spot, corti e film indipendenti. Nel 2023 partecipa al workshop di sviluppo "In Progress" organizzato da Milano Film Network. *Equilibri involontari* (2023), il suo primo cortometraggio, è selezionato nel Concorso Prospettive di Filmmaker lo stesso anno.

Esseri Urbani

Mariasole Caio,
Marco Occhionero,
Camilla Parodi,
Simone Pontini

Italia | 2024
HD | Colore | 37'
V.O. Italiano

Regia
MARIASOLE CAIO, MARCO
OCCHIONERO, CAMILLA PARODI,
SIMONE PONTINI

Sceneggiatura
MARIASOLE CAIO, MARCO
OCCHIONERO, CAMILLA PARODI,
SIMONE PONTINI

Fotografia
MARIASOLE CAIO, MARCO
OCCHIONERO, CAMILLA PARODI,
SIMONE PONTINI

Montaggio
MARIASOLE CAIO, MARCO
OCCHIONERO, CAMILLA PARODI,
SIMONE PONTINI

Suono
MARIASOLE CAIO, MARCO
OCCHIONERO, CAMILLA PARODI,
SIMONE PONTINI

Musiche
OMERO AFFEDE, GIORGIOMARIA
CORNELIO

Produzione
CIVICA SCUOLA DI CINEMA LUCHINO
VISCONTI

Produttori
MARIASOLE CAIO, MARCO
OCCHIONERO, CAMILLA PARODI,
SIMONE PONTINI

Contatti
G.BIANCO@FONDAZIONEMILANO.EU

BIOGRAFIE

Mariasole Caio (Milano, 1997) si laurea in Nuove tecnologie dell'Arte all'Accademia di Brera nel 2022 con una tesi sul cinema del reale, accompagnata dal corto *Sulla Strada*. Nello stesso anno con il video *Human Attitude* partecipa alla mostra SGUARDI/BLIKE II alla Lorenzelli Arte di Milano, alla Westend Galerie a Francoforte e a Palazzo Parasi a Cannobio. A marzo del 2024 si diploma presso la Scuola Civica di Cinema L. Visconti nel corso di Documentario.

Marco Occhionero (Milano, 1995) è laureando in Storia e Critica del Cinema presso l'Università degli Studi di Milano. A marzo del 2024 si è diplomato alla Scuola Civica di Cinema L. Visconti nel corso di Documentario.

Camilla Parodi (Bologna, 1999) si laurea in Storia ed Antropologia ad UNIMORE accompagnata dal corto *Sull'importanza del suono*. Nel 2022 partecipa al corso di video partecipativo della casa di produzione Zalab. Nel 2024 realizza una mostra

fotografica presso l'Area 15 di Bologna. A marzo del 2024 di diploma presso la Scuola Civica di Cinema L. Visconti nel corso di Documentario.

Simone Pontini (Monza, 1995) formatosi come videomaker, è autore di diversi documentari tra cui *A Pandemic Rave* (2020). A marzo del 2024 si diploma presso la Scuola Civica di Cinema L. Visconti nel corso di Documentario.



Gli esseri urbani sono l'altra faccia della Milano che si fregia dell'appellativo 'europea', una targhetta che per i più indica la presenza di una moderna attività finanziaria, i grattacieli, le ciclabili e i mezzi pubblici funzionanti, assieme ad una *smart life* scandita da aperitivi nei locali trendy. Tutto questo esiste, ma non nel film, che dà invece un nome e una voce alle strade e all'umanità che la Milano europea schiaccia, occulta e allo stesso tempo sfrutta.

Sono le persone relegate ai margini della città, sfrattate dalle case occupate, ma non assistite nell'assegnazione verso qualsiasi altra soluzione abitativa decorosa o, quantomeno, legale. E non si tratta nemmeno di una questione etnica: la crisi abitativa, gli sfratti e gli sgomberi riguardano tutta la povertà che le ruspe della gentrificazione smantellano assieme alle mura e ai calcinacci dei palazzoni, per depositarli in qualche dormitorio-discarda il più lontano possibile dalla vista.

Quello che non è possibile disperdere, di contro, è un rinnovato sentimento comunitario che si riversa nelle piazze e che lascia tracce di sé sui muri parlanti della città, da Giambellino a San Siro, da Via Padova a Piazza Napoli.

Arianna Tremolanti



Fermate il tempo

Davide Finocchiaro

Italia | 2024
HD | Colore | 28'
V.O. Italiano

Regia
DAVIDE FINOCCHIARO

Sceneggiatura
SAMUEL CARBONE, KRISTIAN
PICERNO, GAIA MAGNI

Fotografia
SIMONE BAIGUINI

Montaggio
FEDERICO MOLINO, GIUSEPPE AITA

Suono
ENER COLOMBO, GABRIELE BOSTICCO

Musiche
LENNO TEN KATE

Produzione
CIVICA SCUOLA DI CINEMA LUCHINO
VISCONTI

Contatti
G.BIANCO@FONDAZIONEMILANO.EU

BIOGRAFIA

Davide Finocchiaro (Milano, 2000) frequenta il Liceo Scientifico Virgilio, durante il quale si appassiona alla fotografia e inizia a girare i primi videoclip musicali per artisti emergenti, mentre studia recitazione presso la scuola di teatro milanese Quelli di Grock.

Dopo il diploma si iscrive alla Civica Scuola di Cinema Luchino Visconti dove si laurea in regia nel 2024. Qui gira i suoi primi cortometraggi e documentari. nel marzo



Quando i *bro* crescono, può capitare che quello che prima veniva condiviso come un gioco o un sogno si trasformi in business. Davide, il regista, scrive quelle che - si accorgerà solo a riprese terminate - sono le ultime pagine di diario della sua adolescenza con l'amico del cuore, Ludo.

Iniziate le riprese col proposito di comporre un ritratto generazionale dei ragazzi milanesi della sua età, Davide si accorge pian piano che in quel mondo non ci sta più dentro. I *bro*s infatti sentono di essere a quel punto di svolta in cui la vita deve farsi carriera: c'è Ale che è l'esperto di campagne e music business focalizzato sui soldi; Greg, il producer con l'intuito creativo, e Dani che si assicura che nei prodotti musicali che realizzano ci sia sempre un certo tocco di emozione. E infine c'è Ludo, un po' manager un po' art director sempre sul pezzo che, interpellato dall'ex amico, ormai sempre più escluso, indossa i panni dell'imprenditore e tira fuori la più razionale quanto cinica spiegazione sul come mai, a un certo punto, si diventa grandi e bisogna pur sacrificare qualcosa. In un ultimo disperato tentativo di fermare il tempo, Davide trascina il gruppo il più lontano possibile dalla Milano del cash, sperando forse che l'aria rustica di un karaoke di Viareggio possa far rinsavire gli amici. Di fatto qui girerà il loro inevitabile finale.

Arianna Tremolanti



2024 termine le riprese di *Ninni's Story*, che verrà distribuito ai festival tramite Cattive Distribuzioni. È fondatore, insieme ad alcuni compagni di corso, del gruppo creativo Selene Productions.

Fratello documentario

Diego Fossati



Italia | 2024
HD | Colore | 40'
V.O. Italiano

Regia
DIEGO FOSSATI

Sceneggiatura
DIEGO FOSSATI

Fotografia
GIULIA CASENTINI, LORENZO MASCI

Montaggio
DIEGO FOSSATI

Suono
CARLO RUGGIERO, FEDERICO SCHIAVI

Interpreti
MICHELANGELO CANZI, VALENTINA
CANZI

Musiche
ELENA MANZETTI

Produttrice
REBECCA NANAJ

Contatti
DIEGOFOXATI@GMAIL.COM

Fratello documentario, come suggerisce il titolo, è un documentario su un fratello, o almeno così sembra. Fratello e sorella Canzi si filmano e vengono filmati da quando sono piccoli, quando mettevano in scena piccole storielle e spettacoli casalinghi. Crescendo il confine tra vita e finzione per i fratelli diventa sempre più impercettibile fino a sfumare del tutto. Cosa documenta un documentario? La nuda vita è davvero lo spazio del realismo, o recitiamo costantemente una parte? Il semplice sguardo di un osservatore esterno rende il nostro agire una grande performance? Queste alcune delle domande che escono dal film di Diego Fossati, in un inestricabile intreccio di piani, tra veri e finti sfondamenti di quarta parete, metateatro e *postverità*.

In effetti Michelangelo, il soggetto del documentario della sorella Valentina, è in costante ricerca del 'vero', del reale. Nel frattempo vuole fare l'attore, e quindi imparare a rappresentare questo 'vero' nella finzione. Ma la sua recitazione è terribile e al provino tutti se ne accorgono, Michelangelo compreso. Ma forse, suggerisce lateralmente il film, è così terribile perché tutta la sua vita è una grande finzione. Forse non vuole nemmeno davvero fare l'attore. Finge con la mamma, con la sorella, con la fidanzata, e soprattutto con sé stesso attraverso gesti e frasi di stucchevole gentilezza un po' impacciata.

L'imbarazzante provino fa crollare questa trama della mente, finalmente svelando l'anima esasperata, crudele e perversa di Michelangelo. A quel punto, scoperto, deve per forza "eliminare" dal frame qualsiasi testimone oculare del proprio fallimento, per rimettersi così al centro dell'inquadratura: per poter tornare a fingere.

Arianna Tremolanti



BIOGRAFIA

Diego Fossati (Sesto San Giovanni, 2002), cresce in Brianza e si diploma all'ITSOS Albe Steiner di Milano, indirizzo Cinema e televisione. Studia pianoforte per undici anni fino al 2019. Nel 2020 frequenta un anno propedeutico di regia teatrale alla Civica Scuola di Teatro Paolo Grassi. È attualmente iscritto alla Civica Scuola di Cinema Luchino Visconti, indirizzo Regia. Nel frattempo, realizza cortometraggi e documentari indipendenti. Tra i suoi lavori più recenti: *Facciamo Finta* (2024); *Noi, nessuna persona plurale* (2022); *VV* (2021).

Fuori Campo

Tommaso Bellinzaghi



Svizzera | 2024
4K | Colore | 19'
V.O. Italiano

Regia
TOMMASO BELLINZAGHI

Sceneggiatura
LAURA TORTELLI

Fotografia
MONICA SILVA COELHO

Montaggio
ELENA PAGLIONE

Suono
ANDREA LUCA

Produzione
CISA - CONSERVATORIO
INTERNAZIONALE DI SCIENZE
AUDIOVISIVE

Produttore
MARCO POLONI

Contatti
TOMMASO.BELLINZAGHI@CISAONLINE.CH

BIOGRAFIA

Tommaso Bellinzaghi (Cantù, 2002), si iscrive nel 2021 al Conservatorio Internazionale di Scienze Audiovisive (CISA) di Locarno, dove si forma in tutte le fasi della produzione audiovisiva, specializzandosi in regia cinematografica nel 2024. Nel 2023 ha diretto *Brothers* e *Gourmet* (quest'ultimo assieme a Elena Paglione). Sempre del 2023 è autore e regista de *La spagnola*, premiato al VI concorso video making Premio Chiara.

La cecità non è semplicemente un handicap. La cecità è una situazione fisica e spirituale che ci costringe ad unirci in gruppo, ad affrontare il quotidiano confidando negli altri. Lo dimostrano bene i componenti della squadra di baseball di non vedenti, protagonisti del film di Tommaso Bellinzaghi. La Hurricane Cisl Varese, che quest'anno ha anche vinto lo scudetto del campionato di categoria. Un gruppo di persone (giovani e meno giovani) che pratica un gioco con altre dinamiche e regole, dove è il suono a dettare il movimento: il rumore della pallina con i campanelli, il segnale acustico che proviene dalle "basi", il battere delle mani e le urla dei compagni di squadra che indicano verso dove la palla debba essere lanciata.

Il baseball per ciechi è una disciplina sportiva ideata nel 1992, che si gioca con una palla da baseball di gomma con all'interno due sonagli, con squadre composte da sei giocatori, di cui uno solo vedente. Bellinzaghi, che ha realizzato il film basato su una sceneggiatura di Laura Tortelli, segue alcuni degli allenamenti di questa squadra, e gioca anche lui con le differenti forme della visione, alternando le immagini chiare e luminose del campo di baseball, con le immagini ad ultrasuoni e con quelle sfocate che non permettono di riconoscere ciò che stiamo guardando, immergendoci in un mondo dove ciò che è non è sempre quello che appare. E ci narra di un mondo che esiste e che esiste con gioia, alternativo ad un tempo nel quale lo sguardo, il vedere ed il farsi vedere, sembra essere la sola religione da perseguire.

Antonio Pezzuto



Il Capitone

Camilla Salvatore



Italia | 2024
4K | Colore | 60'
V.O. Italiano

Regia
CAMILLA SALVATORE

Fotografia
BIANCA PERUZZI

Montaggio
ROSA MAIETTA

Suono
ANDREA OPPO

Interpreti
VANESSA ESPOSITO,
RACHELE GIANNIELLO,
CIRO RICCIO

Musiche
CIRO VITIELLO, TALPAH, NZIRIA

Produzione
TYCHE FILMS E A LITTLE CONFIDENCE

Produttori
CAMILLA SALVATORE, VALERIO
ANTONINI, RAFFAELLA MILAZZO,
PIETRO TORCOLINI

Contatti
CAMILLASALVATORE.CEK@GMAIL.COM

BIOGRAFIA

Camilla Salvatore (Napoli, 1993) ha conseguito un MA in 'Artists Film and Moving Image' presso la Goldsmiths University of London. Il suo lavoro esplora spazi transitori e sperimentazione linguistica fra il cinema e le arti visive. Nel 2023 ha fondato la società di produzione cinematografica con sede a Napoli, Tyche Films. Tra i suoi film: *Un inferno* (2016); *20 settembre* (2018).



Capitone è il nome comunemente dato alle anguille di grandi dimensioni. Piatto classico della cucina partenopea, i capitoni sono anche, nel folklore, simbolo di sessualità e fertilità. Nonostante questi grossi esemplari di serpente marino siano sempre femmine, la parola "capitone" è un maschile, mentre "anguilla", che identifica gli esemplari maschi, in italiano è un sostantivo femminile.

La genderizzazione, in questo caso linguistica, che riguarda senza grandi problemi un certo numero di identità di oggetti, animali e concetti simbolici, assume evidentemente tutt'altro significato nella vita di Vanessa, ragazza trans, di sua mamma Lina e dell'amica Ciro: tre donne che affrontano e ribattono le complessità dei ruoli e delle rappresentazioni di genere che sono archetipiche ma allo stesso tempo iperlocali. In questo caso, affondano le radici in un territorio che ha prodotto l'identità culturale del *femminiello*, e dall'altra parte l'icona della donna partenopea incarnata ad esempio in Sophia Loren. Nella traduzione contemporanea di questi immaginari, la danza, il travestimento, la sensualità accentuata servono a riaffermare il controllo sul proprio corpo e sulla manifestazione visiva della propria identità.

Il film così apre anche una metariflessione sulla rappresentazione e sulla rappresentabilità in sé, giocata in più punti come una *pièce* teatrale che svela la performatività da palcoscenico nella realtà quotidiana.

"Quando sei venuta da me e mi hai detto: 'in quella scena non ti chiedo nulla, decidi tu quello che vuoi fare', in quel momento io ho provato la più grande difficoltà, perché non sapevo cosa potevo essere, cosa potevo mostrare", dice Vanessa in uno dei suoi vari monologhi. Un pensiero che si traduce nella consapevolezza dell'impossibilità umana di dichiarare una volta per tutte chi si è, e cosa si desidera essere.

Il Capitone è stato sviluppato all'interno del laboratorio In Progress MFN 2021.

Arianna Tremolanti

L'eco dei fiori sommersi

Rosa Maietta



Italia | 2024
4K | Colore | 67'
V.O. Italiano

Regia
ROSA MAIETTA

Sceneggiatura
ROSA MAIETTA

Fotografia
FRANCESCA AMITRANO

Montaggio
ROSA MAIETTA

Musiche
ROSALIA CECERE

Animazione
GAIA ALARI

Produzione
LADOC

Produttore
LORENZO CIOFFI

Contatti
ANGELA@LADOC.IT

L'Archivio di Stato di Napoli, fondato nel 1808, custodisce settanta chilometri lineari di documenti dall'XI secolo d.C. agli anni Cinquanta del Novecento. Sommerse nei cunicoli dell'edificio assieme alla mole di faldoni centenari, ci sono le archiviste: "Gli archivisti fanno un lavoro di metodo, sono dei formalisti, degli ordinatori" dice una di loro. "Dovrebbero stare attenti più al metodo che al merito delle carte. Ma questo non è vero. Si finisce per appassionarsi alle storie, alle persone. Entra in gioco l'emozione". E così, in un collage di materiali d'archivio e reenactment, la regista affida alle archiviste il doppio compito, storico e morale, di custodire le storie e tramandare le voci di altre donne, come loro, sepolte tra le carte dei tribunali, dei processi, delle perizie e delle sentenze. C'è chi come Linda, che incinta dell'uomo di cui si era innamorata quando il marito era partito in fronte abortisce per paura della vergogna. O chi come Emma, operaia antifascista, viene mandata in carcere e all'esilio dal regime di Mussolini.

Ciò che ne esce sempre sconfitta è una prospettiva storica in grado di riconoscere la matrice di genere delle violenze e delle disparità giudiziarie subite dalle protagoniste. Nelle mani delle archiviste le storie sommerse rifioriscono, trattate con la stessa cura e meticolosità delle pagine su cui sono scritte, e acquistano la sacralità malinconica di una vecchia tartaruga silenziosa ma enorme che passeggia nell'Archivio di Stato.

Arianna Tremolanti



BIOGRAFIA

Rosa Maietta (Benevento, 1990), è laureata in Lettere Moderne a Napoli. Tra il 2013 e il 2016 realizza i cortometraggi *Senectus Ipsa Morbus*, *Parusia Napoletana* e *Vorago*, che partecipano a festival nazionali e internazionali. È assistente al montaggio di *Agalma* di Doriana Monaco (2020). Tra il 2019 e il 2020 lavora alla ricerca d'archivio e al montaggio di *Gli Ultimi Giorni dell'Umanità* di Enrico Ghezzi e Alessandro Gagliardo. Nel 2024 firma il montaggio

di *Il Capitone* di Camilla Salvatore; è assistente alla regia di Alessandro Cassigoli e Casey Kauffman per *Vittoria* (2024). *L'eco dei fiori sommersi* è la sua opera prima che vince il primo premio in sviluppo nell'ambito di In Progress del Milano Film Network, e un premio di post-produzione al Bellaria Film Festival.

Lettera di un sicario

Hleb Papou



Italia | 2024
Formati vari | B/N | 14'
V.O. Italiano

Regia
HLEB PAPOU

Montaggio
HLEB PAPOU

Musiche
ROBERTO RIBUOLI

Produzione
AAMOD – ARCHIVIO AUDIOVISIVO DEL
MOVIMENTO OPERAIO E DEMOCRATICO

Contatti
GLEB91@YAHOO.IT

Le più grandi storie di amicizia capitano spesso tra personaggi che sono in profonda contraddizione tra loro. Questi tipi di amici scoprono, a un certo punto, di essere lo specchio l'uno dell'altro in cui si riflettono le reciproche aspirazioni, le paure più terribili, per via una somiglianza profonda ma non perfetta che mostra a ciascuno cosa altro sarebbe potuto essere, ma non è. Per non soccombere nel principio di invidia, che è sempre desidero dell'altro, crescendo gli amici devono separarsi e abbracciare la propria natura. *Lettera di un sicario* è una di queste storie amare, che ha per sfondo l'incontro tra due ragazzi tenuti insieme inizialmente dalla guerra, e poi la silenziosa separazione dei loro ideali, destini e caratteri. Soprattutto però è la storia del loro nuovo incontro, e una lunga riflessione di chi scrive su sé stesso attraverso l'immagine dell'amico, che gli ricorda promesse non mantenute con la vita, e con una Storia che, nella ricostruzione del dopoguerra, si è portata avanti solo i vincitori, i coraggiosi e gli eroi.

Chi scrive la lettera ha mollato le armi ed è fuggito, forse per paura, o forse perchè non ha creduto nella libertà promessa dalla democrazia. Marco invece, il destinatario, ha "sposato la causa di quei discorsi che facevano nelle lunghe notti passate assieme". È diventato un politico, forse un sindacalista, e ora tiene comizi in piazza acclamato dalla folla. Chi scrive in realtà si sta confessando, e preparando a una resa dei conti col presente aspettata per venticinque anni. Adesso fa il sicario probabilmente per un gruppo armato irregolare; fa, infondo, anche lui il rivoluzionario, solo che nella parte in ombra della storia, a cui è sempre appartenuto. *Lettera di un sicario* è interamente realizzato con materiali dall'archivio Aamod, girati tra gli anni quaranta e settanta.

Arianna Tremolanti



BIOGRAFIA

Hleb Papou (1991) è nato in Bielorussia e vive in Italia dal 2003. Nel 2017 si diploma in Regia al Centro Sperimentale con il cortometraggio *Il legionario*, presentato alla Settimana Internazionale della Critica al Festival di Venezia (2017) ed entrato nel programma Future Frames (dieci nuovi registi da seguire) del Karlovy Vary Film

Festival 2018. Nel 2021 viene presentato il suo lungometraggio d'esordio *Il legionario* (tratto dall'omonimo corto) al Locarno Film Festival, nella sezione Cineasti del Presente, dove si aggiudica il premio come miglior regista emergente. Prodotto dalla Clemart srl, il film esce nelle sale italiane a febbraio 2022 ed entra nella cinquana

dei Nastri d'argento come Miglior esordio alla regia.

Nel 2024 realizza *Fellini*, presentato in concorso ad Alice nella Città e vincitore del premio per la distribuzione. Sta sviluppando il suo secondo lungometraggio.

Madelyn

Marco Trotta



Francia | 2023
35mm | Colore | 27'
V.O. Francese, Inglese, Tagalog

Regia
MARCO TROTTA

Fotografia
MARCO TROTTA

Montaggio
ALPHÉE CARRAU

Produzione
ATELIERS VARAN

Produttrice
FIONA TODESCHINI

Contatti
TROTTA.MARCO@OUTLOOK.IT

Madelyn è una donna filippina arrivata in Francia per fare le pulizie negli uffici e nelle case degli altri. Tutti si fidano di Madelyn e le lasciano le chiavi di palazzi bellissimi a cui lei ha però un accesso solo formale. È Madelyn stessa a rimarcare in più momenti la sua estraneità a quegli spazi domestici: "Ho paura a pulire qui!", riferendosi a una mensola piena di oggetti di design lussuosi. Françoise Vergès in *Femminismo Decoloniale* sosteneva chiaramente quanto i servizi di cura e di pulizia siano il prerequisito affinché una società contemporanea tardocapitalista possa continuare a produrre e esistere. Non può esserci finanza, non possono esserci istituzioni, turismo o scuole se non c'è una base di servizi nascosta nell'ombra che mantiene ordinato e pulito tutto questo. I due mondi devono incontrarsi il meno possibile, o comunque incontrarsi solo superficialmente. "Loro mi ritengono parte della famiglia", dice Madelyn, come dicono molti dei datori di lavoro alle proprie badanti e colf, sentendo sotto sotto il fastidioso rimosso di un rapporto asimmetrico che si è sempre definito servo-padrone.

In questo documentario d'osservazione che si nutre dell'esperienza del regista presso gli Ateliers Varan, emerge nel confronto con Madelyn un principio che suonerà allo spettatore occidentale almeno in parte incomprensibile: il principio del dovere. Madelyn fa quello che deve fare perché lo deve fare. Forse non le piace, ha studiato tutt'altro, ma non è importante. Così deve essere, e va bene. Una forma di realismo più realista di chi crede di muoversi assecondando desideri di libertà senza riconoscere le strutture profonde della società globale.

Arianna Tremolanti



BIOGRAFIA

Marco Trotta (Latina, 1993) è attore, drammaturgo e regista. Si diploma in recitazione alla Civica "Paolo Grassi" e studia regia cinematografica a Parigi presso gli Ateliers Varan.

Lavora come attore con l'ERT, con Marche Teatro, con lo Stabile del Veneto. Viene diretto da C. Cecchi, G. Carbanariu, S. Peroni, G. Musso, F. Merli. Nel 2022 scrive *Sarebbe una grande idea*, premiato al bando "Mezz'ore d'autore". Nel gennaio

2024, lo stesso testo, diretto da lui, debutta in forma integrale presso Campo Teatrale, a Milano. Nel dicembre 2023, realizza il suo primo film documentario, *Madelyn*, presentato a Parigi presso gli Ateliers Varan.

Parlando ad un Ritratto

Noah Zoratti

Italia | 2024
4K | Colore | 8'
V.O. Italiano

Regia
NOAH ZORATTI

Fotografia
NOAH ZORATTI

Montaggio
NOAH ZORATTI

Musiche
BLUE DOT SESSION

Produzione
NABA – NUOVA ACCADEMIA DI BELLE
ARTI

Contatti
NOAHZORATTI@GMAIL.COM



Perché conserviamo i biglietti aerei, i diari, e le carte d'identità scadute? Per ricordo certo, per affetto verso questi oggetti della nostalgia, come se custodissero, tutti assieme, il senso più intimo della nostra storia personale. Probabilmente, quando Silvio Cavedon ha sistemato tutte le sue memorie private in una scatola di cartone, celava anche una certa segreta speranza che qualcuno, un giorno, le avrebbe riscoperte. Che qualcuno si sarebbe appassionato alle sue vicende e magari, come in questo caso, ci avrebbe cercato dentro un po' di sé.

Soldato durante la seconda guerra mondiale, poi fotografo per caso, al fronte. Il ritorno a Schio e la carriera di artista estremamente prolifico. Fotografo pubblicitario per l'azienda tessile Lanerossi e amato documentatore della vita quotidiana delle persone del suo paese. E poi alla fine pittore e scrittore angosciato, ossessionato da Rossana, musa suo malgrado, che fugge lasciandolo in preda a paranoie e manie di persecuzione.

Negli scavi tra le storie della piccola Schio, paese d'origine di entrambi, l'investigatrice-regista apre un dialogo con i reperti e le tracce dell'autoritratto che Silvio ha lasciato, ricomponendolo in un nuovo ritratto e in uno spaccato della generazione che ha fatto e documentato l'Italia del dopoguerra.

Arianna Tremolanti

BIOGRAFIA

Noah Zoratti (Schio, 1999), dopo aver conseguito la laurea triennale in Lingua Coreana presso l'Università Ca' Foscari di Venezia, si trasferisce a Milano per proseguire gli studi in Cinema e Animazione alla Nuova Accademia di Belle Arti (NABA). Parallelamente al suo percorso accademico, frequenta la Scuola Civica Luchino Visconti, dove si specializza in critica cinematografica e programmazione di festival. I suoi progetti si caratterizzano per uno stile

sperimentale che integra diverse forme di arte visiva, tra cui animazione, realtà virtuale e materiali d'archivio. *Parlando ad un Ritratto* è il suo documentario d'esordio.

Passi (O quel che si ricorda)

Silvia Cuconati

Italia | 2024
2K | Colore | 7'
V.O. Senza dialoghi

Regia
SILVIA CUCONATI

Montaggio
SILVIA CUCONATI

Musiche
REMO DE VICO

Produzione
NOUVELLE BUG CON GARGANTUA
FILM, SAYONARA FILM, GIOIA FILM

Produttore
ANDREA GATOPULOS

Contatti
INFO@GIOIAFILM.COM



C'è un solo modo oggettivo per vedere il passato, ed è attraverso le foto o i video. Eppure, quando si guarda un vecchio filmato di famiglia, spesso si scopre che quella visione oggettiva della realtà passata cozza drammaticamente con la rappresentazione o con la narrazione che se ne era fatta nella memoria di oggi. L'andamento è inverso, ma è la stessa sensazione di confusione o dolce-amarezza di quando si va, nel presente, in un luogo che era rimasto confinato nel ricordo e lo si riscopre estraneo. Si potrebbe definire "effetto lost in translation", rispetto a tutti quei pezzi che nella traduzione da un tempo all'altro, da una memoria a una visione, non tornano più. L'autrice mette in scena il tradizionale *topos* della metafora del "fare due passi nei ricordi" attraverso un avatar senza identità, costruito con la realtà virtuale, che esplora un paesaggio alienato e sbatte sui rottami fluttuanti del passato. Le scene da videogame si alternano a frame di vecchi video d'infanzia: "Facile perdersi" commenta il film, in questa sovrapposizione di frammenti incoerenti tra loro. Ma si potrebbe in fondo dire che nessuna passeggiata è migliore di quella di cui non si conosce la meta, in cui cioè si abbandona la pretesa di una visione unitaria e coerente della realtà, e ci si lascia trasportare dalla sua intrinseca contraddittorietà, né più né meno vera di quella dei sogni o di quella della memoria.

Arianna Tremolanti



BIOGRAFIA

Silvia Cuconati (Castrovillari, 2000), fin da piccola si interessa delle forme plastiche e della composizione, aspetti che ritornano nel suo stile cinematografico. È laureata in computer science. Tra i suoi lavori *Track* (2020); *Battle* (2021).

Sado

Davide Palella



Un mare nebbioso bagna la spiaggia di un'isola misteriosa a nord di Tokyo chiamata Sado conosciuta anche come l'isola dell'esilio. Qui, all'epoca dello *shogunato* giapponese venivano confinati personaggi indesiderati, mendicanti, politici, artisti, e relegati ai lavori forzati nelle miniere d'oro.

L'isola dell'esilio però è anche un angolo oscuro della mente e dello spirito, una sorta di limbo protoinfernale, tra cunicoli bui e senza via d'uscita, dove il tempo è sospeso e circolare. Manichini senza anima scavano la roccia con gesti meccanici, con i picconi battono le pareti della miniera: è la punizione esistenziale dell'eternità. La condanna metaforica e contemporanea della ripetizione senza fine di lavori (o pensieri) che non portano da nessuna parte. "I loro spiriti, intrappolati nel cuore della terra, non vedranno mai più il cielo". Forse, però - e questa è l'ipotesi di tutto il sapere mistico - così com'è rappresentato nell'immagine dell'inferno dantesco, solo scavando in discesa in un tunnel senza luce, dopo anni, o secoli, è possibile sbucare dall'altra parte. Forse, con un ultimo colpo di piccone dentro le viscere della montagna, si aprirà uno squarcio sul cielo.

Una gru ha fatto il suo nido sui tre alberi sacri in cima alla collina. Là fuori la vita non ha mai smesso di scorrere, e le nuvole pure. Il corto di Davide Palella arriva dopo un viaggio, vero o onirico, in Giappone.

Arianna Tremolanti

BIOGRAFIA

Davide Palella (Novi Ligure, 1996) si laurea in Media Design & Arti Multimediali alla NABA (Milano) nel 2019, con il suo primo mediometraggio, *Sirio*. Nel 2021 ottiene una borsa di sviluppo a In Progress con il suo nuovo progetto, *Shura*, guidato da Michelangelo Frammartino. *Shura* è poi selezionato a Biennale College Cinema 2023/2024. *Sonnenstube* (2022) è stato realizzato durante la Locarno Spring Academy e

presentato a più di 20 festival nazionali e internazionali. *Breve film sulla scomparsa* e *Sado* sono i suoi lavori più recenti. A settembre 2024 è selezionato al Pedro Costa Lab, realizzando un cortometraggio con la guida del regista portoghese.

Un modo di sorridere insolito

Veronica Orrù



Italia | 2024
8mm, VHS-C | Colore | 21'
V.O. Italiano

Regia
VERONICA ORRÙ

Fotografia
VERONICA ORRÙ

Montaggio
VERONICA ORRÙ

Musiche
ALESSANDRO GIUSTINIANO

Produzione
RE-FRAMING HOME MOVIES

Contatti
VERONICAORRU95@GMAIL.COM

e le stagioni erano tutte uguali

Le strade di tre famiglie che non c'entrano (quasi) nulla l'una con l'altra si incontrano: quella di Franz Kafka, quella della regista, e la famiglia Boero, i cui i filmati delle vacanze, girati tra gli anni Cinquanta e Sessanta, sono conservati nell'archivio della Cineteca Sarda. Mentre il padre dei Boero filma scene di vacanze gioiose e un po' sbiadite, Kafka scrive la celebre *Lettera al padre*, confessando un amore fatto di solitudine e timore, incomprensione e infine perdono. Questa lettera non verrà mai recapitata.

La distanza con la famiglia di Veronica è invece definita soprattutto nella rappresentazione: i loro *home movies*, di trent'anni più moderni, sono girati su nastro metallico e non più su pellicola. "Nel tentativo di trattare le immagini d'archivio con la massima delicatezza, rispetto i tagli originali del montaggio in camera, non rimuovo gli scarti della pellicola, non intervengo sulle immagini. Le commento sottovoce, con un semplice sottotitolo e le musiche di Alessandro Giustiniano" spiega la regista. La storia ha cambiato la sua grana visiva, "persino il mare non sembra più lo stesso [...] mio padre era diverso". Tutti i padri sono diversi, ma tutti i padri, ad un certo punto, sono scomparsi, lasciando ai figli un'eredità da ricostruire. "Tutti questi padri non ci sono più, sono fantasmi, imprigionati negli stessi gesti come tanti altri, come i futuri fantasmi di pixel restano in vita finché qualcuno li guarda, e per questo li guardiamo" viene affermato nel film. L'assenza della figura genitoriale è il fuoco centrale del lavoro, come spiega Orrù nelle note di regia: "Noi figlie e figli escogitiamo modi perché resistano all'oblio. Ci sono voluti cinque anni per finire il film, perché per me ha rappresentato un processo prezioso di studio e di introspezione - o forse perché volevo tenerli in vita ancora per un po'". *Un modo di sorridere insolito* nasce nel 2019 come progetto di tesi per l'Accademia di Belle Arti di Brera, durante il corso residenziale *Re-framing home movies*.

Arianna Tremolanti



BIOGRAFIA

Veronica Orrù (Iglesias, 1995), vive a Milano. Dopo la laurea in cinema all'Accademia di Belle arti di Brera, lavora come aiuto regista, montatrice e ricercatrice d'archivio. È co-fondatrice dell'associazione *Re-framing home movies*, per la valorizzazione e la salvaguardia del cinema di famiglia. La sua ricerca si incentra sul cinema diaristico e sul found footage e *Un modo di sorridere insolito* è il suo primo film.

Vitaliy's Dream

Martino Santori



Italia | 2024
HD | Colore | 14'
V.O. Italiano

Regia
MARTINO SANTORI

Fotografia
MARTINO SANTORI

Montaggio
MARTINO SANTORI

Produttore
PAOLO PAM

Contatti
MARTINOSANTORI@GMAIL.COM

“Ho imparato a parlare tipo a due anni, perché prima non avevo niente da dire, tutto andava bene, poi a un certo punto mi hanno dato questa minestrina che era poco salata, e io mi sono lamentato”.

Nel racconto di Vitaliy sulle prime parole di sé stesso esce un modo di concepire il linguaggio e la comunicazione come qualcosa di fondamentalmente superfluo, di cui non ci sarebbe assolutamente bisogno se solo tutto andasse bene. Il film proietta due canali in cui anche Vitaliy e la sua produzione di enunciati si sdoppiano: da una parte il racconto su toni paradossali e scanzonati del putsch di agosto del 1991, la dissoluzione dell'Unione Sovietica, e soprattutto la conseguente drammatica crisi delle sigarette che in quel periodo arrivavano solo dall'Inghilterra e “facevano veramente schifo”. L'altro Vitaliy intanto sovrasta e confonde questa narrazione ripetendo senza sosta, ma con estrema serietà, tutti i nomi dei Comuni compresi all'interno del Sistema tariffario integrato della città di Milano.

Le due voci, così antitetiche nella loro performatività, mettono in luce quei due aspetti dell'atto locutorio in sé per sé di cui si sono occupati Saussure, Malinowsky e più recentemente Paolo Virno, ovvero il “ciò che si dice” e “il fatto che si parla”: due momenti del parlare che sono sempre coincidenti e inscindibili. Ma se il “ciò che si dice” esprime l'attitudine cognitiva e comunicativa e del tutto empirica del linguaggio, “il fatto che si parla” invece ne manifesta il carattere rituale che non ha altro scopo se non manifestare il locutore stesso, il farsi presente della persona in quanto soggetto assoluto, quindi, una presa di coscienza autoriflessiva del Sé come animale sociale e politico, che riassunto in due parole, significa dire “io esisto”.

Arianna Tremolanti



Eight years of relationship, with a marriage too

BIOGRAFIA

Martino Santori (Lucca, 1995) è laureato in Scienze dei Beni Culturali presso l'università di Pisa (2018), e in grafica presso l'Accademia di Belle Arti di Brera (2022). Nel 2021 fonda il collettivo *ciaocasa* con il quale organizza a Lucca l'esposizione indipendente *O.L.W.I.F.* e nel 2023 a Torino il festival di editoria indipendente *Fauss Fest*. Tra il 2023 e il 2024 collabora con Giulia Fegez al progetto *Dar Ali*. Attraverso una ricerca trasversale e

multidisciplinare, che abbraccia sia progetti pratici che curatoriali, il suo lavoro nasce da pretesti forniti dal vissuto personale e dal quotidiano. Con un approccio ludico e poetico, i suoi progetti si sviluppano in un sistema di narrazioni che utilizzano il linguaggio come elemento modellante dell'immagine e dello spazio reale.

Il suo lavoro è stato esposto nel contesto di Lunigiana Land Art, Cartavetra Art

Gallery Firenze, Associazione 21, Lodi, in collaborazione con Gucci per il progetto Gucci Prospettive, Cité des Arts de Paris, Galleria San Fedele, Milano.

Amerika

Saverio Corti



Italia, Germania | 2024
HD | B/N, Colore | 3.30"
V.O. Senza dialoghi

Regia
SAVERIO CORTI

Fotografia
SAVERIO CORTI

Montaggio
DOMENICO BUZZETTI

Suono
GIOVANNI ROSINA

Produzione
BULK

Produttore
SAVERIO CORTI

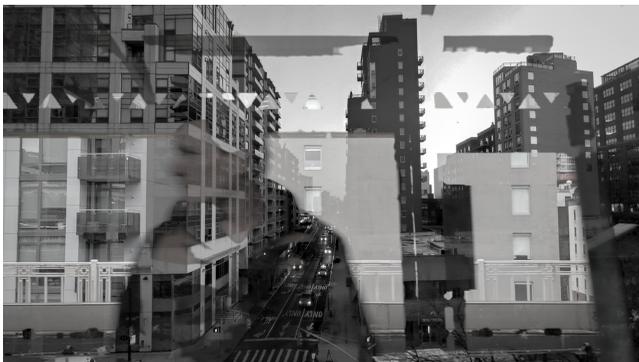
Contatti
SAVEAIRMAX@GMAIL.COM

Come in quel vecchio film muto di Charlie Chaplin, emigranti europei arrivavano in nave nel 'nuovo mondo', un carrello laterale mostrava la prima apparizione della Statua della libertà, e alle sue spalle, lo scorrere del profilo di Manhattan avvolto nella nebbia. Ora in *AMERIKA* una New York bianca e nera fatta di traffico e grattacieli scorre veloce davanti ai finestrini di una metro, riproducendo più di cento anni dopo quel sentore di futuro promesso misto a fumi e alienazione che già in *The Immigrant* (1917) faceva degli Stati Uniti la terra di una libertà ambigua, forse solo sentita nei racconti, eppure una delle narrazioni più esportate al mondo: *l'american dream*.

Tra autocelebrazione della grandezza, messaggi pubblicitari e bandiere a stelle e strisce, chiude il viaggio l'inquietante occhio d'aquila americana di Donald Trump, non necessariamente come monito ma come la prospettiva che ci ha fatto ricordare la dualità dello spirito americano, che da una parte ha inventato l'ideologia woke e dall'altra deve conservare le sue posizioni di superpotenza imperialista e coloniale, così per i governi repubblicani come per quelli democratici.

Diversamente ispirato al lavoro fotografico in bianco e nero *Drive-By Shootings: photographs by a New York taxi driver* di David Bradford, *Amerika* condensa e dilata il viaggio in metropolitana dal Queens a Manhattan, accompagnato da una celebre composizione rumorista di Karlheinz Stockhausen.

Arianna Tremolanti



BIOGRAFIA

Saverio Corti (Milano, 1972) è diplomato in regia cinematografica alla Scuola Civica di Cinema Televisione e Nuovi Media di Silvio Soldini, e in lettere e filosofia alla Cattolica di Milano. Lavora attualmente come fotografo freelance e filmmaker tra Berlino e l'Italia. Nel 2005 debutta con la

sua prima mostra fotografica personale *On Sex* presso la libreria Babele di Milano e presenta in contemporanea il cortometraggio omonimo al Festival Mix di Milano. Tra i suoi lavori recenti: *GN-z11* (2003), presentato al Festival Fuorinorma di Roma, diretto da Adriano Aprà. *Sphere of IO* (2019)

ha partecipato al concorso 48 Hour Film Project Berlin.

I sonnambuli

Luana Giardino



Italia | 2024
2K | Colore | 25'
V.O. Italiano

Regia
LUANA GIARDINO

Fotografia
LUANA GIARDINO

Montaggio
LUANA GIARDINO

Produttrice
LUANA GIARDINO

Contatti
LUANAGIARDIN@GMAIL.COM

Si dice che, poco prima della morte, tutti i pensionati d'Italia devono passare per un limbo a loro dedicato, intrappolati nella beatitudine del circolo per anziani, dimentichi degli affanni della vita, delle faccende del mondo e del tempo che scorre là fuori. In questo limbo si gioca a qualsiasi gioco che coinvolga denaro, carte, bocce e numeri segnati a penna su quadernini a quadretti. In questo limbo, in realtà, prima di morire tutti gli anziani tornano per un certo tempo bambini. E la metafora della condizione di sonnambuli è calzante in quanto questi anziani bambini non possono o non vogliono tornare a casa mai più, vogliono continuare a vivere nel sogno del loro circolo bocciofilo. Il cuore del film si concentra su una serie di gesti che i frequentatori abituali vivono in questo spazio ormai pari a casa.

Siamo a Garlate, il Circolo Ricreativo somiglia a un luogo fuori dal tempo. È lì dal dopoguerra, e poco sembra cambiato negli anni in quei locali di fronte al lago dove ogni giorno si ritrovano le stesse persone, per lo più anziani. I giovani sono pochissimi, e così la presenza femminile che si limita al bancone. Si beve con poco, niente è alla moda. Fra i tavoli delle carte è come se le partite non avessero fine: si ricomincia da dove si erano lasciate, un bicchiere, una battuta, qualche frase che riguarda soltanto ciò che avviene in quelle mura. Ogni piccolo schema di gioco diventa un pretesto narrativo, congela il flusso del giorno, crea un quotidiano sospeso, rassicurante, persino nel chiasso e in quella luce fioca, nel quale ritrovarsi e riconoscersi lontano dai pensieri e dagli affanni. Quasi un rifugio al cui interno ciascuno può diventare un altro sé stesso nel ritmo delle carte, delle sfere che rotolano e di cui si misura la distanza in modo accurato per contare i punti. Nell'eco degli schermi con le partite di calcio o in quella "modernità" che sono gli schermi colorati delle slot machine. Dall'altra parte invece ci siamo noi, quelli apparentemente vivi, che arrancano appresso a un mondo contemporaneo digitale, pandemico, hackerato, consumato e convulso dove tutto è afflitto dal peso pedante dell'importanza. Di questo ai sonnambuli però non importa nulla. Rimangono ai margini, dove il resto del mondo li ignora, e continuano a giocare a bocce.

Arianna Tremolanti



BIOGRAFIA

Luana Giardino (Milano, 1988) è laureata in Pittura presso l'Accademia di Belle Arti di Brera. Si è avvicinata al linguaggio audiovisivo sperimentando tra video installazioni e cortometraggi. Ha successivamente frequentato il corso di Documentario alla Scuola Civica di Cinema Luchino Visconti

e nel giugno 2023 ha concluso il percorso accademico con una specialistica in Cinema e Video. È videomaker di riferimento per diverse compagnie teatrali e associazioni artistiche. Il suo film più recente, *Rumore* (2022), realizzato in pellicola, è stato presentato a Filmmaker e

poi in numerosi festival italiani e internazionali. Fra i suoi altri lavori: *O Fantasma* (2020); *L'immobile* (2015) – codiretto con Francesco Biselli, Annese Elia, Alberto Redighieri.

LA-MAISON-DIEU

Alberto Baroni

Italia | 2024
4K | Colore, B/N | 14'
V.O. Senza dialoghi
Sottotitoli in italiano

Regia
ALBERTO BARONI

Sceneggiatura
ALBERTO BARONI

Fotografia
ALBERTO BARONI

Montaggio
ALBERTO BARONI

Suono
ALBERTO BARONI

Interpreti
ALBERTO BARONI

Produttore
ALBERTO BARONI

Produzione
KINEMA

Contatti
ALBERTOBARONI07@GMAIL.COM



La nostalgia dell'uno, la spiritualità che tutto pervade: sono alcuni dei sentimenti che attraversano *LA-MAISON-DIEU* di Alberto Baroni, settimo film della serie dedicata agli Arcani Maggiori dei Tarocchi di Marsiglia iniziata nel 2017 con il cortometraggio *Carro*.

In questi tredici minuti densissimi, il regista trova l'immagine nella sua natura simbolica, là dove psicanalisi e religione si toccano. Il monaco benedettino Henri Le Saux fu dilaniato dalla sua fede scissa tra cristianesimo e divinità indiane. Una sintesi non è mai stata possibile, l'unica liberazione intravista è nel tradimento del padre, rappresentato dal credo cristiano. Baroni riporta questa vicenda storica in un carteggio che avviene nel presente, ma il senso de *LA-MAISON-DIEU* eccede la temporalità abituale. Il fluire dell'acqua è infatti un'immagine senza tempo che parla direttamente alla nostra anima, molto più che alla mente; così come il 16esimo arcano, La Torre (la Maison Dieu) ci indica un'emancipazione violenta, traumatica, esplosiva eppure potente.

La morte può essere un passaggio doloroso ma necessario in questo cammino. Le inquadrature fisse di Baroni, insieme alla scrittura, ci accompagnano in questo viaggio così astratto eppure così intimo. La natura conosce il parricidio? Non possiamo affermarlo con certezza ma ci sembra di coglierlo come fase indispensabile a ogni minuto cambiamento. Non rimane, infatti, che lasciar andare e contemplare il nostro essere parte di un universo più ampio di cui il cinema può infine farsi specchio, in una dimensione intermedia tra l'interno e l'esterno, una retina su cui impressionare l'incontro di questi due mondi in una forma visibile e dunque, anche se cifrata, interpretabile. Uno scarto, un distanziarsi che pretende la dualità, una dipartita dall'uno da vivere e rinnovare ogni volta.

Lucrezia Ercolani



BIOGRAFIA

Alberto Baroni (Brescia, 1986), dopo la laurea magistrale all'Università degli Studi di Milano, inizia a lavorare come filmmaker indipendente. Realizza documentari, web-doc, corporate e spot ricoprendo i ruoli di regista, operatore, montatore e colorist. Collabora con il C.T.U. (Centro Televisivo Universitario) dell'Università degli Studi di Milano, e nel 2015 dirige il suo

primo cortometraggio, *Impero*. Nel 2017 presenta a Filmmaker Festival il corto in lingua inventata *Carro*, che nel 2018 vince il premio per la Miglior Fotografia a Valdarno Cinema Film Festival. Nello stesso anno, *Efeso* partecipa a numerosi festival nazionali e internazionali, vincendo nel 2019 il premio per il Miglior Film al Brianza Film Corto Festival. Con *LE - TOI - ILE*

(2019) vince il premio Best Sound Design all'Hermetic International Film Festival. A questo seguono *La Force* (2022) presentato a ShortCircuit di Brighton e all'Internationales Festival Zeichen der Nacht di Berlino e *Le Monde* (2023).

Scriva per la rivista di cinema online "Gli Spietati".

Meditazione per l'Apocalisse

Irene Dorigotti

Italia | 2024
HD | Colore | 8'
V.O. Italiano

Regia
IRENE DORIGOTTI

Fotografia
IRENE DORIGOTTI

Montaggio
IRENE DORIGOTTI

Produttrice
IRENE DORIGOTTI

Contatti
IRENEVONDORIGOTTI@GMAIL.COM



Un lutto può trasformarsi in molte cose e molte volte. Da principio arriva in forma di sensazione, poi col tempo diventa pensiero. Si trasforma, ad esempio, durante un viaggio in treno da Bologna a casa, nelle immagini che scorrono fuori dal finestrino. Vanno via veloci come il lungo flusso di pensieri della regista, Irene, fatto ad alta voce e registrato in un audio mandato a qualcuno di caro. Così, al di là del vetro prendono forma la serata, appena trascorsa con Rosa, amica e compagna di Vanes, il ragazzo che è morto per una malattia di cui non ha voluto sapere nulla, neanche il nome, e le loro foto durante l'Università in giro per casa.

Poi, in un crescendo di associazioni tra i pensieri e il paesaggio, compaiono gli aironi cenerini, l'urna funeraria scambiata per un trofeo, l'ipotesi di cercare un posto in montagna in cui spargere le ceneri, il cielo fosco nonostante il sole, i bonsai come gli affetti lontani, e infine l'augurio agli amici per le prove di un concerto.

Al termine del viaggio, il posto scelto "per andare da un'altra parte", è un lago dove il cielo e i monti innevati si specchiano. Da lassù, in questo mondo all'incontrario, i ricordi e le ceneri possono vagare senza la paura di perderli, mentre chi resta tra le cose materiali, dove tutto si distrugge inesorabilmente, ovvero in questa sorta di apocalisse, può ora meditare senza più esserne travolto.

Arianna Tremolanti



BIOGRAFIA

Irene Dorigotti (Trento, 1988) è un'antropologa visiva, laureata in Antropologia Culturale ed Etnologia presso l'Università di Bologna e laureata presso il Dipartimento di Scienze Politiche e Società della Cultura dell'Università di Torino. Si occupa di cinema e scrittura di racconti. Le

sue aree di ricerca includono la percezione sensoriale, il tempo, l'antropologia urbana e la pratica etnografica. Tra i suoi lavori precedenti: *Apnea* (2019); *Herz-Jesu-Feuer* (2020). *Ora sono diventata foresta* (2021) e *Le grand rêve* (2022) sono stati presentati a Filmmaker nel concorso Prospettive.

Nel 2023 realizza il suo primo lungometraggio, *Across*, presentato nelle Notti Veneziane delle Giornate degli Autori.

FUORI CONCORSO

FILMSTUNDE_23
EDGAR REITZ, JÖRG ADOLPH

NÉ OMBRA NÉ LUCE
ANDREA CACCIA

NO OTHER LAND
BASEL ADRA, HAMDAN BALLAL, YUVAL ABRAHAM, RACHEL SZOR

PEACHES GOES BANANAS
MARIE LOSIER

TARDES SOLEDAD
ALBERT SERRA

Filmstunde 23

Edgar Reitz, Jörg Adolph

Germania | 2023
4:3, 16:9 | B/N, Colore | 83'
V.O. Tedesco

Regia
EDGAR REITZ, JÖRG ADOLPH

Fotografia
THOMAS MAUCH (1968), DEDO WEIGERT (1968), DANIEL SCHÖNAUER, MARKUS SCHINDLER, MATHIAS REITZ ZAUSINGER

Montaggio
JÖRG ADOLPH, ANJA POHL

Suono
JONAS EGERT, JÖRG ADOLPH

Musiche
NIKOS MAMANGAKIS

Produzione
A FILM BY IF... PRODUCTIONS CON
EDGAR REITZ FILMPRODUKTION E BR

Produttore
INGO FLIESS

Contatti
EGERT@IFPRODUCTIONS.DE

BIOGRAFIE

Edgar Reitz (Morbach, 1932) è stato tra i fondatori del Nuovo cinema tedesco. Insieme a Alexander Kluge ha ideato a Ulm la prima scuola di cinema in Germania. Col suo lungometraggio d'esordio, *Mahlzeiten* (1967) ha vinto il premio per l'opera prima alla Mostra del cinema di Venezia. Fra i suoi film successivi: *Cardillac* (1968/69); *Geschichten vom Kübelkind* (1969/71); *Die Reise nach Wien*, 1973); *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod* (1974); *Der Schneider von Ulm (Il sarto di Ulm)*, 1978). Ma è grazie alla trilogia di *Heimat* (1984-2004) che Reitz si è affermato a livello mondiale mutando il paesaggio cinematografico con una narrazione che intreccia sullo schermo



Nel 1968 Edgar Reitz viene incaricato di tenere il primo corso di cinema in una scuola, al Luisengymnasium di Monaco. L'iniziativa è documentata dallo stesso regista in un film trasmesso il 22 febbraio 1969 dalla tv tedesca: *Filmstunde*. Quel corso, pensato per indagare il rapporto fra cinema e letteratura, si trasforma pian piano in qualcos'altro, mentre l'obiettivo didattico arretra di fronte al movimento della realtà. Reitz si dà come guida il pensiero di Béla Balász – «Finché il cinema non verrà insegnato a scuola, non prenderemo atto della più importante rivoluzione nell'educazione umana» – e affida alle ragazze, ancora adolescenti, delle cinesprese Super 8 amatoriali cercando di trovare insieme a loro un “alfabeto” con cui realizzare le immagini.

Le studentesse si organizzano in piccoli gruppi, girano fuori dalla scuola, ogni scelta viene discussa collettivamente. Nei cortometraggi finali prendono forma le loro esperienze e la loro visione del mondo.

A distanza di cinquantacinque anni, Reitz – che con la trilogia di *Heimat* ha raggiunto un successo planetario – ritrova la sua classe grazie all'incontro casuale con una delle ex allieve. *Filmstunde_23* è la “cronaca” di questa riunione attraverso i materiali di archivio, le immagini dei vecchi corti e quelle del presente, in cui Reitz insieme a Jörg Adolph filma le loro conversazioni sulla vita, sul cinema, su ciò che ha significato per tutte loro quell'esperienza di tanti anni prima. Ne nasce un film che al di là del piacere di ritrovarsi affronta ancora una volta le questioni sollevate nella loro prima esperienza comune: l'importanza di un'educazione al linguaggio cinematografico, di cui il regista è stato sempre sostenitore convinto - a lui si deve la prima scuola di cinema in Germania - e il ruolo delle immagini come spazio politico nel confronto col mondo. Ma soprattutto *Filmstunde_23* è una dichiarazione d'amore per il cinema continuando a affermare la necessità di un insegnamento come processo attivo e di partecipazione.

le esperienze individuali e la storia collettiva. Alla trilogia è seguito *Die andere Heimat - Chronik einer Sehnsucht* (2011-2013). Nel corso della sua lunga carriera ha ricevuto numerosi premi, la sua filmografia comprende più di 50 opere fra lungometraggi, documentari, film sperimentali e lavori televisivi. Ha pubblicato libri e testi di teoria ed estetica cinematografica. La sua autobiografia *Filmzeit, Lebenszeit. Erinnerungen (Il tempo del cinema, il tempo della vita. Ricordi)* è uscita in Italia per La nave di Teseo.

Jörg Adolph (Herford, 1967), dopo gli studi di Storia, Media e Etnologia, si è diplomato in regia alla Scuola di Cinema e Televisione

IL GIOCO DEL CINEMA, LA SCOPERTA DEL MONDO

Mazzino Montinari

Immagini di repertorio intercettano ragazze di una scuola secondaria femminile di Monaco. Hanno tra i tredici e quattordici anni. Sono incuriosite e, forse, leggermente intimidite dalla presenza di un insegnante del quale probabilmente ignorano il curriculum. Quell'eccentrico professore è un regista che per un periodo di tempo le impegnerà in un progetto televisivo, tra teoria e prassi, tecnica e arte, sollecitando la loro inventiva, invitandole all'autocoscienza. Quel filmmaker seduto in cattedra è Edgar Reitz.

Più di mezzo secolo dopo, quella classe si ripopola con le stesse protagoniste ormai prossime ai settant'anni. Una foto di gruppo del 2023, pur con qualche assenza, replica quella scattata nel 1968. Le singole storie tornano a intrecciarsi, una volta ancora attraverso il cinema come esperienza condivisa, come attività che contemporaneamente si riferisce a se stessa e ad altro. Il trentacinquenne firmatario del Manifesto di Oberhausen chiede alle sue giovani studente di descrivere un oggetto, di indagarlo, quasi interpretassero il ruolo di un detective. In parallelo, il novantenne autore di *Heimat* osserva e commenta quanto fatto mezzo secolo prima. Il punto di vista si è esteso, nel campo sono entrate le ragazze, il professore, l'aula, le macchine fotografiche, le cinesprese Super 8. Lo sguardo si amplia. L'immagine sconfinata, rompe gli argini, rivela qualcosa di imprevisto. I film si moltiplicano.

Fuori e dentro un quadro, le allieve sono l'esempio virtuoso di un esperimento, il soggetto di una piccola vicenda collettiva. Nella loro traiettoria, scoprono il potere dell'iniziativa, della creazione. Sono guidate per poi emanciparsi e condurre il gioco, ognuna con la propria idea di narrazione, con inquadrature che, in qualche caso, ironicamente anticipano titoli che avranno successo nei festival internazionali.

In quel progetto è incluso un proposito critico pedagogico, che oggi come allora, appare semplice da portare avanti, eppure così difficile da mettere in pratica: “Tutti possono realizzare un film” sentenza Reitz che vorrebbe per l'audiovisivo un trattamento educativo pari a quello di altre discipline scolastiche. E, invece, nel passato e nel presente è previsto solo un largo e passivo consumo.

Si tratterebbe di imparare un linguaggio, di apprendere le tecniche di ripresa, di elaborare un piano. Di mescolare le proprie passioni con l'interesse per il mondo circostante. Al di là della riuscita del progetto, sembra proprio questa l'esperienza più rivoluzionaria, la possibilità di mettere in relazione il sé e l'altro, adottando una grammatica per superarla con un gesto.



Né ombra né luce

Andrea Caccia

Italia | 2024
4K, 8mm, Super8, MINIDV
B/N, Colore | 81'
V.O. Italiano

Regia
ANDREA CACCIA E GLI STUDENTI
DELL'ISTITUTO ROSA LUXEMBURG DI
MILANO

Sceneggiatura
ANDREA CACCIA, VIVIANA GUADALUPI
E GLI STUDENTI DELL'ISTITUTO ROSA
LUXEMBURG

Fotografia
ANDREA CACCIA, MASSIMO SCHIAVON

Montaggio
FILIPPO TENTORI

Suono
MARCELLO LA FORTEZZA

Interpreti
SERENA ESPOSITO, SARA LIMITONE,
MANUEL TROIA, LUCA BADEGNANI,
TECLA CASO, MARINELLA CUCCHI,
LUIGI DI MARTINO, CLAUDIO DONELLI,
RICCARDO DONELLI, SILVIO DONELLI,
STEFANO DONELLI, FRANCO LEBRINO,
GAETANO LEPORE, STEFANIA LEPORE,
LUCA MASTRONARDI, CLAUDIO
MEAZZA, RENATO NAZZANI, TIZIANA
OLGIATI, EDDA TIOLI, PRISCO TORRIANI,
MAURO VASSALLI, VIVIANA VIGANO

Musiche
TOMMASO DONELLI

Produzione
ISS G. GALILEI – R. LUXEMBURG,
IN COLLABORAZIONE CON
UNIVERSITÀ IULM – DIPARTIMENTO
DI COMUNICAZIONE, ARTI E MEDIA
GIAMPAOLO FABRIS, CON IL
CONTRIBUTO DI MIM (MINISTERO
DELL'ISTRUZIONE E DEL MERITO), MIC
(MINISTERO DELLA CULTURA)

Contatti
WWW.WANTEDCINEMA.EU



Periferia ovest di Milano: l'ex Istituto Marchiondi-Spagliardi appare oggi come il residuo gigantesco e materico di un processo annoso d'abbandono, di conflitti amministrativi, di avvicendamenti e controversie burocratiche. Sorretto da tronchi d'albero cresciuti tra pilastri, muri e triliti, sopravvive in quell'unica parte ancora attiva e funzionante: un Centro Diurno per Disabili del Comune di Milano.

Né ombra né luce racconta, attraverso i decenni che vanno dagli anni Cinquanta a oggi, la materializzazione e la disgregazione di un monumentale contenitore di utopie. Un Istituto, che accoglieva i ragazzi cosiddetti «difficili» – i *barabitt* – assumendo la missione di offrire loro una casa e un percorso di educazione, formazione e inclusione. Uno spazio in divenire, finalizzato alla costruzione di un «mondo migliore».

Progettato nel 1954 da Vittoriano Viganò, e diretto dal dottor Angelo Donelli, neuropsichiatra che aveva immaginato un programma di integrazione – e non di correzione – per ragazzi con disagi psicosociali, il Marchiondi oggi si rivela agli occhi dell'osservatore solo se accompagnato da una storia. Quella storia che tre ragazzi di oggi hanno deciso di attraversare, tra le macerie del presente e la memoria di un passato che svanisce come la luce al calare del sole.

BIOGRAFIA

Andrea Caccia (Novara, 1968) 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. Curioso sperimentatore delle tecniche di messa in scena, di ripresa e montaggio, ha diretto lavori molto diversi tra loro, attraversando con naturalezza i generi, dando vita a uno stile personale e sfuggente dove documentario e finzione si specchiano l'uno nell'altro, senza riconoscersi mai.

I suoi film hanno ricevuto riconoscimenti e partecipato a numerose manifestazioni tra le quali la Mostra del Cinema di Venezia, i Festival di Locarno, di Rotterdam, di Karlovy Vary, la Mostra di Pesaro,

Filmmaker Festival e molti altri. Tra i titoli: *Vedozero* (2010); *La vita al tempo della morte* (2011); *Tutto l'oro che c'è* (2019).

Docente del corso Laboratorio di Cinema Documentario presso l'Università IULM di Milano e del corso di Teorie e pratiche del cinema documentario presso l'Istituto Cinematografico Michelangelo Antonioni di Busto Arsizio; collabora con la Scuola Civica Luchino Visconti di Milano e il CISA di Locarno. Vive e lavora in Italia, sulle sponde lombarde del fiume Ticino.

COSTRUIRE PER CONTRASTARE LA SOLITUDINE

Mazzino Montinari

Un teatro accoglie le gesta di attori. È in quel luogo che appaiono donne e uomini con le loro azioni e parole. Può accadere di tutto quando sono in gioco le relazioni tra persone legate alla propria esperienza e, al tempo stesso, disposte ad aprirsi all'imprevedibilità dell'incontro con gli altri.

Dopo i bombardamenti in via Quadronno 26 a Milano durante la Seconda Guerra Mondiale, negli anni Cinquanta, in via Noale 1 a Baggio, l'architetto Vittoriano Viganò progetta la nuova sede dell'Istituto Marchiondi-Spagliardi («Un pezzo di cemento che è capace di generare emozioni»). È il nostro teatro, uno spazio dell'accadere. A far parte di quel mondo esemplare, sono gli educatori, diretti dal medico psichiatra Angelo Donelli e dal suo vice Antonio Lepore, e i tanti ragazzi in difficoltà con l'esistenza. Da lì prendono forma storie inedite. Qualcuno scopre una vita migliore, altri no. Perché ogni spazio porta con sé la fragilità della vita, indifferente a destini e scritture.

«Mio padre ha sempre pensato che l'architettura non dovesse essere la declinazione deduttiva di teorie ampie e astratte. Ha sempre ritenuto, invece, che l'architettura dovesse partire dal basso. Doveva essere lo specifico connubio tra il contesto, l'occasione, la funzione. [...] Era una cosa tutta nuova, tutta da inventare», questo dice con orgoglio Viviana Viganò per spiegare le intenzioni di suo padre.

Costruire un edificio dell'apparire, ricco di vetrate, colori e giardini, non per correggere i minori, per rieducarli e riportarli sulla cosiddetta retta via, bensì per lavorare insieme, per sentirsi presenti, per contrastare la solitudine, lo stare (essere posto) ai margini. Un luogo privo di barriere dove prestare attenzione e ascoltare. Dalla normativa scuola di vita alla più sconfinata vita della scuola, esponendosi tutti alla possibilità di un successo o di un fallimento.

Oggi, due ragazze e un ragazzo sono in cammino, tra mura abbandonate e una natura che, indifferente alle nostre avventure, si è sovrapposta al cemento. Potrebbero confondersi tra gli spettatori della fine o, prendere l'iniziativa e assumere il ruolo di eredi senza un testamento.

Nel film di Andrea Caccia e degli studenti dell'Istituto Rosa Luxemburg, attraverso interviste e materiali d'archivio (video, foto, Super8), non si ripercorrono unicamente le vicende dell'Istituto Marchiondi-Spagliardi, dagli splendidi alberi carichi di promesse e ideali, alla progressiva decadenza dettata da ottusi provvedimenti burocratici e vuoto disinteresse. Né ombra né luce documenta la più ampia traiettoria di un'umanità che ha trasformato i simboli di un'utopia in monumenti di civiltà scomparse. Esiste un modo per riappropriarsi di ciò che è andato perduto?



No Other Land

Basel Adra, Hamdan Ballal, Yuval Abraham, Rachel Szor



Novergia, Palestina | 2024
ProRes | Colore | 96'
V.O. Arabo, Ebraico, Inglese

Regia
BASEL ADRA, HAMDAN BALLAL,
YUVAL ABRAHAM, RACHEL SZOR

Sceneggiatura
BASEL ADRA, HAMDAN BALLAL,
YUVAL ABRAHAM, RACHEL SZOR

Fotografia
RACHEL SZOR

Montaggio
BASEL ADRA, HAMDAN BALLAL,
YUVAL ABRAHAM, RACHEL SZOR

Suono
BÅRD HARAZI FARBU

Musiche
JULIUS POLLUX ROTHLAENDER

Produzione
ANTIPODE FILMS, YABAYAY

Produttori
FABIEN GREENBERG, BÅRD KJØGE
RØNNING, BASEL ADRA, HAMDAN BAL-
LAL, YUVAL ABRAHAM, RACHEL SZOR

Contatti
WWW.WANTEDCINEMA.EU

BIOGRAFIE

Basel Adra (Masafer Yatta, 1996) è un avvocato, giornalista e regista palestinese. È un attivista e documentarista e da 15 anni lotta contro l'espulsione di massa della sua comunità da parte di Israele.

Rachel Szor (Gerusalemme, 1994) è una cineasta, montatrice e regista israeliana.

Hamdan Ballal (Susya, 1989) è un fotografo, regista e agricoltore palestinese, che ha

La comunità di Masafer Yatta, in Cisgiordania, è in lotta da molto tempo. Il giovane Basel Adra si ricorda di quando era piccolissimo e suo padre andava alle manifestazioni per difendere un diritto che sembrerebbe scontato: quello di abitare nella propria casa. La realtà per i palestinesi è ben diversa, lo stato israeliano vorrebbe al posto del villaggio una base militare. Non c'è margine di contrattazione: arrivano i bulldozer a spazzare via le costruzioni, i soldati sparano e uccidono con facilità.

Tuttavia, con una tenacia che scalda il cuore, la comunità non abbandona la sua terra, anziani e bambini dormono nelle grotte mentre i giovani ricostruiscono di notte. Sembra un'assurdità, ma in effetti non c'è altra scelta: non c'è "alcuna altra terra" dove andare.

Il film, premiato come miglior documentario alla Berlinale, ci racconta questa battaglia di sopravvivenza attraverso un lavoro collettivo di registi sia israeliani che palestinesi. È in particolare il rapporto tra Basel e Yuval Abraham, giovane giornalista di Gerusalemme, a rendere possibile quest'atto di denuncia. Yuval ha studiato l'arabo, circostanza che ha modificato radicalmente il suo modo di vedere; le ingiustizie sono ora palesi per lui come lo è la violenza del governo israeliano, che da un momento all'altro interdice l'accesso a strade e abitazioni, appropriandosene e rendendo "abusiva" la vita di prima, con l'ausilio di una subdola propaganda. Yuval è impaziente, vuole documentare tutto pensando che questo basterà a innescare un cambiamento; Basel è abituato invece alla lentezza di una resistenza che non si piega, perché "va avanti così da decenni". Il giornalista però può rientrare dall'altra parte, attraversare i check point - punti di passaggio "solo per israeliani" - scegliere di fare della sua vita ciò che desidera. Basel è bloccato lì invece, ha studiato legge, ma cosa se ne fa del suo titolo?

No Other Land mostra tutta la crudeltà dell'occupazione israeliana, la camera si fa testimone di quella che è la grande tragedia del nostro tempo e anche se il film è stato girato nel 2020, anni prima della distruzione di oggi, quella che vediamo sullo schermo è già una guerra a tutti gli effetti, una prevaricazione che mira a cancellare la vita. E che non può, in quanto esseri umani, non chiamarci in causa.

lavorato come ricercatore per diversi gruppi anti-occupazione per i diritti umani.

Yuval Abraham (Gerusalemme, 1995) è un regista e giornalista israeliano.

LA RESISTENZA DELLE IMMAGINI

Giuseppe Gariazzo

No Other Land, non c'è un'altra terra. Già dal titolo il film realizzato da quattro giovani attivisti palestinesi e israeliani - Basel Adra, Hamdan Ballal, Yuval Abraham, Rachel Szor - è nitido e diretto nell'esplicitare il senso di un lavoro militante che ci parla della tragica situazione nella Cisgiordania occupata immergendoci in essa senza filtri. E coprendo un ampio arco temporale. Il film - premiato al festival di Berlino 2024 come miglior documentario - si dipana dal 2019 alla fine del 2023 (con didascalie che richiamano la nuova offensiva israeliana contro Gaza dopo il 7 ottobre 2023), ma in realtà va ancora più indietro negli anni inserendo immagini di repressione e devastazione compiute da Israele e delle quali Basel Adra fu testimone fin da bambino (è presente in alcune scene).

Set di *No Other Land* è Masafer Yatta, uno dei villaggi del governatorato di Hebron nella Cisgiordania meridionale, che da tempo Israele vorrebbe demolire del tutto e in parte, come si vede dalle ruspe in azione a sradicare case, c'è riuscito, trovandosi però di fronte alla resistenza degli abitanti che continua a essere alta a difesa della loro terra. In tal senso, *No Other Land* è una testimonianza necessaria e straziante che porta in primo piano occupazione, distruzione, umiliazioni, lotte espansive nel tempo sia di una comunità sia di Basel e Yuval - il primo palestinese, il secondo israeliano -, che già si conoscevano e che sempre più hanno intrecciato e fatto crescere amicizia e solidarietà. E il film, che è al tempo stesso descrizione dei fatti e sguardo autobiografico, fa sentire tutto il dolore di una condizione di privazione e di prigionia. Perché Yuval, a differenza dell'amico e dei palestinesi del posto, può entrare e uscire da quel territorio, recarsi lì e tornare a casa. Giornalista che decide di raggiungere Masafer Yatta per scrivere di quanto stava accadendo, Yuval non è un estraneo, ha trovato la fiducia della gente, sta in mezzo a loro, viene anche insultato da un colono che lo filma minacciando che diffonderà la sua immagine.

Sta in queste scene, nelle azioni e nei dialoghi agiti dagli attivisti, nello spazio dato in particolare ad alcune persone (si pensi al padre di Basel, benzinaio e punto di riferimento della comunità), cui si frappongono le rappresaglie tanto dell'esercito israeliano quanto dei coloni, il punto forte di *No Other Land*. E non può non venire in mente il capolavoro di Michel Khleifi *Cantico delle pietre* (1990), ancora oggi un testo imprescindibile, alla distruzione delle abitazioni da parte dei bulldozer che si vedevano in quel film, sconvolgenti nel loro essere "pionieristiche" - ora circolano ovunque sulle autostrade mediatrice o al cinema, come in *No Other Land*, e nonostante questo surplus visivo riescono sempre a indignare.

In *No Other Land* pre-vale l'atto politico, di denuncia, che conta su tutto il resto, che si fa gesto di indignazione, vissuto dal di dentro, senza voci fuori campo, "lieve" nel di-mostrare l'orrore quotidiano, con sguardo espanso e non retorico. Adra, Ballal, Abraham e Szor dando voce a chi non ce l'ha - anche per via di un trattamento pressoché unilaterale dei media nel trattare questo soggetto che è il "soggetto dei soggetti" a livello mondiale - hanno fatto un'operazione utile per far conoscere, agli spettatori che poco sanno, una realtà discriminatoria che sembra non avere fine. E fanno ben comprendere che tutto è iniziato ben prima del 7 ottobre 2023. Un film, *No Other Land*, che andrebbe mostrato ovunque.



Peaches Goes Bananas

Marie Losier

Francia, Belgio | 2024
16mm | Colore | 73'
V.O. Inglese

Regia
MARIE LOSIER

Fotografia
MARIE LOSIER

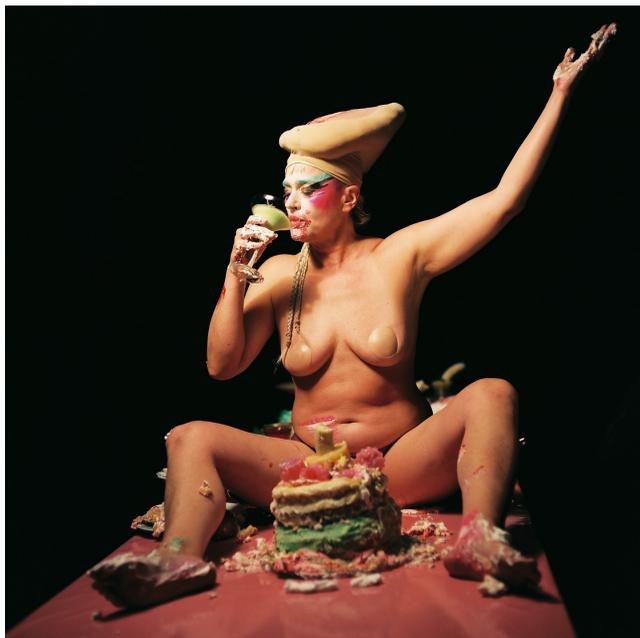
Montaggio
AEL DALLIER VEGA

Suono
MARIE LOSIER

Produzione
TAMARA FILMS, MICHIGAN FILMS

Produttori
CAROLE CHASSAING, SÉBASTIEN
ANDRES, ALICE LEMAIRE

Contatti
MARTIN@BFFSALES.EU



Diciassette anni: è questo il tempo in cui Marie Losier ha filmato Peaches, artista queer femminista divenuta, all'inizio del nuovo millennio, un'icona dell'electroclash, il genere che fonde new wave, synth pop e techno. Le basi martellanti su cui la cantante canadese cadenza strofe provocatorie e dirette, unite ad una performatività selvaggia, rendono oggi come ieri i concerti di Peaches degli eventi unici.

La regista francese prosegue la serie dei suoi ritratti d'artista - dopo quelli dedicati a Genesis P-Orridge, Felix Kubin, Alan Vega, George Kuchar, Guy Maddin e Tony Conrad - con il formato che le è caro, la pellicola 16 mm. Questo lavoro dedicato a Peaches però si nutre di un'amicizia profonda e di domande condivise sulla femminilità, sul tempo che passa e sul rapporto tra arte e vita. Le riprese dei numerosi set dal vivo in giro per il mondo ci restituiscono la vitalità di una traiettoria musicale che ha saputo farsi voce delle istanze Lgbtqi+ attraverso la naturale propensione di Peaches per l'abbattimento di ogni barriera che possa pregiudicare la libertà di esprimersi al massimo delle proprie possibilità.

Dietro alle gioie del palco si fanno strada, tuttavia, le fatiche del tour, le ore passate al trucco e al parrucco - un vero marchio di fabbrica, tra vistosità glam e essenzialità punk - e la quotidianità familiare talvolta dolorosa. Il luculliano banchetto finale ci invita a godere appieno di ciò che l'esistenza offre, la grande vagina indossata come copricapo ci ricorda che siamo innanzitutto corpo e questo va celebrato, facendoci spettatori curiosi di ogni cambiamento. *Peaches Goes Bananas* è un film intimo e energizzante, un inno alla trasformazione e alla condivisione, una benedizione della vita ben vissuta.

BIOGRAFIA

Marie Losier (Boulogne-Billancourt, 1972) lavora a New York da 23 anni e ha presentato i suoi film e video in musei, gallerie, biennali e festival. Ha realizzato numerosi ritratti cinematografici di registi, musicisti e compositori d'avanguardia, come i fratelli Kuchar, Guy Maddin, Richard Foreman, Tony Conrad, Genesis P-Orridge, Alan Vega, Peter Hristoff e Felix Kubin. I film di Losier sono stati proiettati in sedi prestigiose come il Festival di Cannes, Le Jeu de

Paume, la Biennale, il Festival di Rotterdam, l'IDFA, la Tate Modern, il MoMA, il Palais de Tokyo, il Centre Georges Pompidou. Filmmaker Festival le ha dedicato una retrospettiva nel 2016, a cui è seguita quella del MoMA di New York nel 2018 e di Le Jeu De Paume di Parigi nel 2019. Autrice di numerosi cortometraggi, i suoi lungometraggi precedenti a *Peaches Goes Bananas* sono *The Ballad of Genesis and Lady Jaye* (2011), presentato alla Biennale e vincitore

del Teddy Award; *Cassandra El Exotico!* (2018), nella selezione di Acid a Cannes e *Felix in Wonderland* (2019), che ha avuto la première a Locarno. Marie Losier sta preparando una mostra personale al Contemporary Museum/Transpalette di Bourges per il 2025.

NELL'INTIMITÀ DEL PUBBLICO

Lucrezia Ercolani

Il corpo della rockstar racchiude diverse antitesi: sacro e profano, divismo e anti-divismo intrecciati in un reticolo di rispettabilità e irriverenza. Cosa accade, però, quando il corpo è quello di una donna che si confronta col tempo, dopo aver sfidato ogni tabù in merito alla sessualità? *Peaches Goes Bananas* è l'omaggio intimo di Marie Losier a Peaches, all'anagrafe Merrill Beth Nisker, la cantante canadese che nel 2000 ha saputo unire provocazione punk, elettronica massimalista e rivendicazioni femministe nell'album seminale *The Teaches of Peaches*. Il rapporto tra Losier e Peaches non nasce ora, le due autrici si sono incontrate nel 2006 durante le riprese del film *The Ballad of Genesis and Lady Jaye* dedicato a Genesis P-Orridge - altra intensa speculazione sul corpo in mutamento - e da allora non si sono più lasciate. Losier ha "seguito" Peaches nelle sue peregrinazioni in giro per l'Europa e gli Stati Uniti, sul palco e nei bus, a casa e alle prove.

Il risultato è un film intimo, come il formato 16 mm richiede, che riguarda però un fatto comune. L'energia dei concerti, la liberazione dei partecipanti che cantano a squarciagola quelle strofe rimaste iconiche - *fuck the pain away, fuck the pain away...* - sono un fenomeno che ci parla della gioventù occidentale degli ultimi trent'anni. E dunque il film trova il suo ritmo in questo andirivieni tra pubblico e privato, tra i toccanti scorci familiari e la "dura vita" della rockstar. Vediamo Peaches prendersi cura della sorella affetta da sclerosi multipla, una donna luminosa che non rinuncia all'ironia. E per quanto la cantante abbia sempre sostenuto la necessità del superamento di una divisione netta tra i generi, è innegabile che *Peaches Goes Bananas* ci parli di donne, della loro forza, della loro capacità di uscire dagli schemi. E scopriamo, non a caso, che il nome d'arte è stato scelto ispirandosi a una canzone di Nina Simone intitolata proprio *4 Women*.

Il film di Losier arriva dopo un documentario presentato quest'anno alla Biennale, *Teaches of Peaches* di Philipp Fussenegger e Judy Landkammer. Molto diverso per stile e approccio cinematografico, quel lavoro era incentrato sul tour del 2022 e sul rapporto dell'artista con Berlino, la sua città d'adozione. In quell'occasione raccontava: "Oggi c'è un lessico più ampio in cui le persone possono riconoscersi per essere ciò che vogliono, per questo mi comprendono meglio. Allora invece si facevano sempre domande stupide, come se avessi un pene o meno". Nella pellicola di Losier il tempo esterno e interno si coagulano, il corpo di Peaches cambia, certo, ma è stato mai quello il punto? La carica dell'artista, le sue motivazioni, il suo spirito iconoclasta appaiono del tutto invariati anche quando confessa: "Sono in menopausa". È questa capacità di esporsi e di donare tutta se stessa la grande forza del progetto Peaches, che trascende la musica per farsi voce di un mondo più libero, più aperto, più gioioso. Erano le utopie di un'Europa giovane e finalmente senza barriere? Nelle contraddizioni di un presente che sembra camminare avanti e indietro, Peaches non è mai nostalgica. E l'amore dà il colore alle sue parole quando la sentiamo al telefono con il suo compagno. Sarà questo il segreto dell'eterna giovinezza?



Tardes Soledad

Albert Serra



Tardes de soledad è il ritratto di Andrés Roca Rey, torero peruviano di 27 anni, uno dei grandi nomi della corrida moderna, vincitore del premio Torero Revelación 2016, quasi una rock star del settore, e, soprattutto, un personaggio in grado di far vendere miriadi di biglietti.

Il racconto attraversa le diverse fasi della corrida. Vediamo il momento della vestizione, che ricorda quelle settecentesche degli aristocratici già ritratti da Serra nei suoi film precedenti, in cui i personaggi indossano abiti scomodi e inadatti per svolgere i loro compiti. Cogliamo gli sguardi di rabbia e di odio del torero, contrapposti allo sguardo del toro, rabbioso anche lui, ma rassegnato, costretto suo malgrado a combattere una lotta che non aveva nessuna voglia di combattere.

È proprio lo sguardo del toro che apre il film, diretto verso di noi, testimoni colpevoli e inerti di una lotta crudele e insensata. Lotta che per l'uomo è solo sfida estetica e sterile dimostrazione di potenza, e che per l'animale è invece una sfida di sopravvivenza. Non c'è relazione tra toro e torero, c'è il desiderio omicida dell'uno, al quale si contrappone un vano tentativo di resistenza da parte dell'altro.

Per realizzare il suo primo documentario Albert Serra ha girato nelle arene di Bilbao, Madrid, Siviglia e di altre città per tre anni, senza cedere alla tentazione hemingwayana di travestire con abiti filosofici uno spettacolo che nasce da impulsi rozzi e irrazionali, ma nondimeno cercandone la poesia, che risiede ovunque: nei vestiti, nelle conversazioni sul minivan al termine delle prove nelle quali, a detta di Serra, si possono trovare echi di Garcia Lorca. E nella fotografia di Artur Tort, con cui ha girato anche i suoi altri film, che ci avvicina così tanto da permetterci di sentire il respiro affannoso e di vedere "la plasticità del sangue e della carne", il sudore che scorre lungo il viso, le macchie di sangue che luccicano sul mantello dell'animale ferito, le feroci smorfie del torero e le voci dei suoi assistenti che lo incitano e che ci ricordano che non stiamo guardando un combattimento alla pari, ma quello di una squadra che si accanisce contro un animale che in questo gioco c'entra pochissimo.

di un film che non esiste, precede *Història de la meva mort* (2013), rivisitazione del mito di Casanova – che si incontra con quello di Dracula - Pardo d'oro al Festival di Locarno. Nel 2015 firma una installazione della durata di 780 minuti sulle origini del Sacro (*Singularity*) proiettata come evento collaterale alla 56a Biennale d'arte di Venezia. Del 2016 è *La Mort de Louis XIV* interpretato, tra gli altri, da Jean-Pierre Léaud, a cui fa seguito, *Roi Soleil* (2018). Nel

2019 presenta a Cannes *Liberté* con il quale vince il Premio Speciale della Giuria. Nel 2022 è sempre a Cannes nel concorso ufficiale con *Pacification - Tourment sur les îles*. *Tardes de soledad*, presentato al Festival di San Sebastian, ha vinto la Concha de Oro al miglior film.

SCOPRIRE IL TEMPO ALL'OMBRA DELLA CORRIDA

Luigi Abiusi

Tra i cineasti più consapevoli, perentori, autarchici in circolazione, forse il più consapevole in assoluto a proposito dei processi creativi, dei gangli formali che scandiscono (a volte scardinano) il film, la maniera che il tempo ha di inscrivere nelle cose, Albert Serra declina ora quest'attenzione alla forma, anzi si potrebbe dire questa ossessione della forma cinematografica – un'ossessione che si fa largo nelle pieghe del tempo, che si fa tempo, immagine del tempo – nel documentario psichedelico *Tardes de Soledad*, arrangiamento audio-video imbastito intorno al torero Andrés Roca Rey. Ma si tratta di una forma per nulla fissata nel contorno delle cose, nell'allestimento del quadro, e tanto più nella logica del montaggio. Non è una forma solida e statica, quanto piuttosto un corpo-cinema aereo, arioso che è, esiste nella misura, anzi nella dismisura di una liberazione dalla stasi connaturale alle cose ferme, dalla solidità propria delle cose refrattarie, dai limiti consustanziali all'inquadratura. Ecco, si tratta di un cinema del visibile piuttosto che del visto; forse il caso più cristallino esistente oggi di cinema del visibile: un'immagine che si fa, si sfa costantemente, lasciando nello sguardo un'impronta netta, piena – ancora semovente nel momento del proprio spirare –, una traccia di questo pieno sfacelo.

Tra l'altro, nelle occasioni in cui lo si può ascoltare, questo regista tanto geniale nel generare visibile quanto facondo nello spiegare il proprio procedimento, lo si sente letteralmente denigrare l'oggetto della narrazione, il «cosa», in favore del come mostrare, come far sì che si mostri. Il risultato è un cinema che sembra farsi nel momento, anche se in realtà è il frutto di un controllo meticoloso dei processi, che sono meticolosi processi di sottrazione del controllo dell'immagine da parte dell'autore. Così il torero e la sua quadriglia diventano l'occasione intorno a cui la macchina da presa scopre il tempo, anzi lo inventa, lo riempie di luce, ombre e pigmenti lì nell'arena di ghiaia ocra, e rosso lo steccato intorno, il sangue che sgorga dalla spessa cotenna del toro, gli occhi strabuzzati dell'animale, il tripudio vischioso delle bave sulla breccia: ne inventa il ritmo, il ritmo di un conflitto rituale, il ritmo di una danza di morte; di tutta una "gestica" d'arti e di sguardi al posto delle gesta di un ultimo corifeo della tradizione.

Tutto molto oggettivo: Serra non è per nulla interessato a esaltare o condannare questo spettacolo; osserva semplicemente, ossessivamente questo lacerto di immanenza (questo strappo nell'immanenza) facendone vibrare la materia ipnotica, psichedelica. Ma cos'è propriamente psichedelico in questo film? L'attrazione reciproca dei corpi e degli spazi, in una tenzone tutta mascolina, palluta: l'ingombro sobbalzante dei testicoli del toro nell'inquadratura mentre infuria nella polvere, e quelli di Roca Rey inguainati nella calzamaglia fucsia, femminea, mentre si prepara (qui forse c'è l'unica sferzata di ironia di Serra). È il reciproco magnetismo dei corpi e degli spazi: quelli di Roca Rey, figura quasi picassiana che si staglia nello sfondo sfuocato della plaza, pure infuocata dai clamori oltre che dai calori "a las cinco de la tarde", mentre sciorina il suo stile, la sua forma appunto, il modo che ha di affrontare la distanza che lo divide dal toro; e quelli dell'animale furibondo che sbuffa e sbava dalle nari così nere prima di caricare e di danzare con Roca Rey, e di rendere "metrico", simbolico lo spazio della plaza, il tempo della plaza: di farne poesia, poesia di morte.



BIOGRAFIA

Albert Serra (Banyoles, 1975) arriva alla regia nel 2003 con *Crespà, the Film not the Village*, ritratto di un villaggio catalano in estate, a cui fanno seguito *Honor de cavalleria* (2006), e *El cant dels ocells* (2008) nei quali rilegge il Don Chisciotte della Mancia e la storia della Natività. Nel 2010 realizza *Els nom de Crist*, serie televisiva in 14 episodi, commissionata dal Macba di Barcellona. *El Senyor ha fet en mi meravelles* (2011), una sorta making off

INTERFERENZE

INCONTRI CON L'ARTE CONTEMPORANEA



MASBEDO

SAODAT ISMAILOVA

PERDERSI NELL'ESPANSO:

Giuseppe Caponio

Marika Silvia Cecalupo

Stefano De Felici

Nicola Di Chio

Miriam Gili

Nicoletta Grillo

Pedro Pablo Hernandez De Obeso

Emma Onesti

Jennifer Shoraj

Chiara Toffoletto

Sabrina Zanolini

Andrea Zendali

Pantelleria

MASBEDO

Italia | 2023
Single-channel video | Colore | 19'
V.O. Italiano

Regia
MASBEDO

Testo e voce
GIORGIO VASTA

Montaggio
VALERIA FERRARI

Suono
SEBASTIANO CACEFFO

Sound design
GUP ALCARO E DAVIDE TOMAT

Musica
ORCHESTRA SPATA

Produzione
IN BETWEEN ART FILM

Produttori
BEATRICE BULGARI, LEONARDO
BIGAZZI

Contatti
MASBEDOSTUDIO@GMAIL.COM



Tra maggio e giugno del 1945 l'isola di Pantelleria è stata ripetutamente bombardata dalle forze alleate in quella che venne definita la prima tappa nella liberazione dell'Italia fascista. Gli abitanti però ricordano anche che quando l'armistizio era stato già firmato, altre abitazioni dell'isola furono fatte esplodere per realizzare un film di propaganda con cui celebrare la vittoria. Il lavoro del duo artistico MASBEDO inizia da qui, su questo bordo di una rappresentazione in cui la realtà drammatica della guerra incontra quella della sua messinscena, per scoprire come questi accadimenti si sono depositati nell'inconscio dell'isola.

Gli artisti hanno lavorato due anni insieme agli abitanti del posto organizzando workshop, interviste, presentazioni e diversi momenti di discussione comune che hanno coinvolto anche storici, filosofi, musicisti intorno a una domanda: a che punto la "realtà" può essere manipolata e distorta grazie alle immagini? Gli artisti cercano le risposte nel paesaggio che diviene la materia in cui cogliere i movimenti della Storia, le sue parti ufficiali e quelle più segrete. E i punti di vista moltiplicati nella narrazione collettiva. Accompagnato dalle parole di Giorgio Vasta, questo viaggio per immagini e sonorità si avventura nella bellezza dei luoghi, si pone all'ascolto di ciò che racchiudono, nelle loro emozioni. Ne ritrova quei segni che testimoniano il passato su cui gli anni, e la natura, hanno impresso significati diversi. L'hangar di Luigi Nervi – fatto costruire da Mussolini – appare ora vuoto, al suo interno balena la sagoma quasi magica di un asino. L'obiettivo esplora, osserva, si concentra, cattura quei frammenti di un reale quasi fantastico. Il tempo si contrae e si dilata, ondeggia nelle parole e nei suoni che si mischiano alla musica tradizionale dell'orchestra. Una festa, il Carnevale, ancora un travestimento della realtà nei suoi infiniti riverberi, dove memoria e presente si intrecciano come in una danza.

Cristina Piccino



BIOGRAFIA

MASBEDO è un duo artistico formato da Nicolò Massazza (Milano, 1973) e Jacopo Bedogni (Sarzana, 1970) nel 1999. La loro ricerca privilegia la dimensione "espansa" con l'incontro di diversi linguaggi artistici: video, installazioni, performance, teatro, lirica, sound design. In particolare al centro di tutti i loro lavori si pone la relazione fra arte e cinema, che prende forma nelle

immagini in movimento fra una cifra più intimista e l'indagine socio-antropologica. Le loro opere sono state esposte in molti Musei italiani e internazionali, fra cui il Museo del Novecento di Milano, il MAMM Multimedia Art Museum di Mosca, la Reggia Venaria di Torino, il Mart di Rovereto. Hanno partecipato fra l'altro a Manifesta 15 Barcelona Metropolitana;

Fuori Tutto, Maxxi Roma; *Penumbra*, al Complesso dell'Ospedaletto di Venezia. Tra i titoli più recenti della loro filmografia: *Arsa* (2024); *Ritratto di città* (2024); *Resto* (2021); *Daily Routine* (2020); *Welcome Palermo* (2019). Vivono e lavorano a Milano e a Piacenza.

LABORATORIO PERDERSI NELL'ESPANSO

Arianna Tremolanti

All'inizio c'è un workshop promosso dalla Civica Scuola di Cinema – e realizzato con la partecipazione di Careof e in collaborazione con Filmmaker: "Perdersi nell'espanso". A curarlo sono i MASBEDO, e a quel punto il titolo suggestivo ma anche enigmatico appare più chiaro. Di che si tratta dunque? Si può prendere come risposta il percorso dei due artisti "espansi" per definizione, che hanno messo al centro della loro ricerca le forme ibride dei linguaggi, privilegiando il movimento fra arte e visiva e cinema per "espandersi" alla performance, all'installazione, fino all'opera lirica. Una mappa in costante mutamento, e sempre sui bordi delle immagini, e delle forme, con cui reinventarne le destinazioni d'uso, spostarne il punto di vista verso traiettorie imprevedute.

È qui che si colloca il lavoro laboratoriale insieme ai dodici artisti e artiste – Giuseppe Caponio, Marika Silvia Cecalupo, Stefano De Felici, Nicola Di Chio, Miriam Gili, Nicoletta Grillo, Pedro Pablo Hernandez De Obeso, Emma Onesti, Jennifer Shoraj, Chiara Toffoletto, Sabrina Zanolini Andrea Zendali – che i MASBEDO hanno accompagnato nella dimensione dell'"espanso" con una pratica delle immagini in movimento in cui il linguaggio cinematografico travalica i propri confini tradizionali, e si ibrida con altri media come il teatro, la performance la videoarte.

Il risultato sono dodici lavori nei quali le cifre personali fluiscono in una dimensione collettiva che allena le loro esperienze all'obiettivo iniziale: l'espanso, ciò che ha ecceduto la sua forma originale, o quanto meno una forma standard. E come avviene per l'Universo, di certe cose non si può dire se esisterà mai un limite a questa espansione, ma se ne può accogliere la vertigine. Dai corti affiorano visioni apocalittiche di una realtà che si scioglie nel virtuale; immagini girate in collaborazione con le lumache; un'estate in piscina a Milano ma è solo una recita; confessioni di personaggi dalle identità fittizie. Una tempesta che appare dietro a un vetro, lo spaesamento dentro a un bicchiere di acqua. Le immagini si espandono e si mettono alla prova, sono curiose, delicate, ambigue.

Giocano con i generi, si ridefiniscono scoprendo nuove e infinite combinazioni.





MAKE A WISH!
Giuseppe Caponio

4' Il lancio delle monetine nelle fontane assume una valenza particolare se compiuto da personaggi come Mario Draghi o Angela Merkel. *Make a Wish!* riafferma l'idea che il capitalismo non solo soddisfa i desideri, ma li crea e li modella.

BIO Giuseppe Caponio (Santeramo, 1998) nel 2021 consegue il diploma alla NABA in Media Design Arti Multimediali con la sua opera prima *Luisa è al Mare* (2020), vincitrice del premio Rai Cinema Channel.



CONTAMINAZIONE
Marika Silvia Cecalupo

3' Delle lumache strisciano liberamente sullo schermo di un tablet interferendo con l'applicazione *Procreate*: la loro involontaria e casuale attivazione di alcuni comandi diventa parte del processo creativo e produttivo del film generando colori e forme. L'ibridazione tra tecnologia e natura diviene una performance interattiva con le lumache.

BIO Marika Silvia Cecalupo (Corato, 2001) dopo gli studi in Nuove Tecnologie dell'Arte all'Accademia di Belle Arti di Brera, prosegue la sua ricerca in ambito audiovisivo e fotografico trattando tematiche legate all'essere umano.



CIUF CIUF
Stefano De Felici

3' Legati schiena contro schiena, un uomo e una donna tentano di avanzare in direzioni opposte restando, di fatto, fermi. Nell'impossibile movimento prende forma il racconto intimo del trauma della separazione dei genitori dalla prospettiva dei bambini.

BIO Stefano De Felici lavora fra il cinema documentario e l'arte contemporanea. Fra i suoi film *Stay in Valley* (2022); *Gioja22* (2021); *Prometheus Journey* (2020); *Una favola per la natura*, (2018); *Ferruccio storia di un robottino* (2017).

STATO D'ASSEDIO
Nicola Di Chio

3' L'eco di un conflitto globale si riversa su tutto con cruda violenza oppure virtualizzata online. Bambini senza nome, figure in rappresentanza di nessun futuro sono bloccati in un limbo dove il gioco si confonde con la distruzione. Una casetta di bambole esplosa diventa il microcosmo di una guerra che nessuno ha però mai visto davvero.

BIO Nicola Di Chio è attore e regista teatrale e cinematografico, diplomato all'Accademia d'Arte Drammatica. Ha studiato alla Lamda Academy di Londra, Cinematografie digitali all'Università di Milano, al Centro Sperimentale di Cinematografia e "video per la scena" con Agrupación Señor Serrano.



LA TEMPESTA
Miriam Gili

3' Il punto di partenza è la riproduzione di un'immagine d'archivio "rubata" su Youtube: il bagliore di tempesta lontana, filmata chissà dove e chissà quando, ora chiusa dietro lo schermo di un telefono: vorrebbe essere acchiappato dalle dita di una mano che sbatte contro il vetro, come un uccello che non sa più riconoscere o credere alle strutture che disciplinano il nostro campo visivo.

BIO Miriam Gili dopo essersi diplomata alla NABA in pittura e arti visive ha frequentato il master in cinema alternativo alla EICTV di Sant'Antonio de Los Banos a Cuba. Ha inoltre conseguito il master MOVIES presso lo IUAV di Venezia. Ha presentato i suoi lavori in mostre collettive e non, presso istituzioni quali il Museo di Arte contemporanea di Ginevra, Triennale Milano, V-C-A foundation a Venezia.



RIMANERE
Nicoletta Grillo

3' Due voci parlano di memorie di emigrazione in un video che esplora il paesaggio emotivo della partenza tra l'entroterra della Calabria e il porto di Gioia Tauro, nel dopoguerra. Tra le zone fragili di terra e mare, un racconto visivo che parla di appartenenza e cambiamento, intrecciando ricordi personali con la storia collettiva di un territorio.

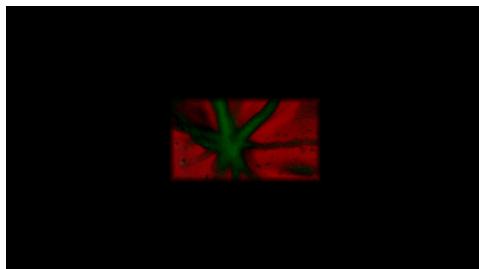
BIO Nicoletta Grillo è un'artista e ricercatrice che vive tra Milano e Bruxelles. Ha esposto in spazi quali Careof (Milano), Focus (Lugano), Fondazione Stelline (Milano). È una delle vincitrici del premio "L'Italia è un desiderio" promosso da Mufoco e MiC (2023).



NUOVA AULA CINEMA
Pedro Pablo Hernandez De Obeso

3' È estate, la radio dà solo cattive notizie. Non c'è lavoro, c'è la guerra, e i tagli all'istruzione. Ma è estate e quindi è anche il caso di non pensarci troppo, e di sintonizzarsi su una frequenza che passa bossa nova, sorseggiando drink esotici sotto a un pallido sole, in una città abbandonata.

BIO Pedro Pablo Hernandez De Obeso (Guadalajara, 1995) Il suo primo documentario è *Ecos* (2020), Nel 2022 realizza i corti *Pasado Tardío*; *Los Anhelos Todavía* (Cannes Indie Short Awards). Nel 2023 firma la coregia di *A Norma* presentato nel concorso Prospettive di Filmmaker.



POTHOS
Emma Onesti

3' Sembra importante avere delle radici. Ma in tempi in cui non c'è un terreno stabile e i riferimenti e le persone e le case e gli oggetti dell'affetto vengono a mancare, si può fare come una talea di pothos, che aspetta tranquilla con le radici fluttuanti nel suo bicchiere d'acqua.

BIO Emma Onesti (Salerno, 1999) Dopo la laurea triennale in storia dell'arte completa gli studi con una magistrale in cinema, televisione e nuovi media specializzandosi in cinema documentario. Tra i suoi lavori: *Tatiana* (2022); *Dove siamo?* (2023), primo premio nel concorso Prospettive a Filmmaker 2023.



NIENTE DA DIRE
Jennifer Shoraj

2' Una lunga notte trascorsa in balia di un processo creativo che non si concretizza. È la rappresentazione dell'incubo del "blocco dello scrittore" in una prospettiva insolita: non quella del creatore, ma dell'oggetto creativo, la macchina da scrivere.

BIO Jennifer Shoraj, dopo il diploma in montaggio alla Civica Scuola di Cinema Luchino Visconti, lavora a produzioni indipendenti, sia cortometraggi che documentari. Tra i suoi progetti, *Writing Milano '90*, sulla nascita del writing a Milano attraverso la prospettiva di coloro che oggi si occupano della sua archiviazione e divulgazione.



**A CREATIVE
EXPLORATION OF
MY SPAM**
Chiara Toffoletto

4' Nel mare di dati e icone virtuali, si tenta di dare un volto e una biografia agli ignoti di internet, gli spam. Un'ironica esplorazione, una navigazione senza vera meta alla ricerca di identità fittizie.

BIO Chiara Toffoletto è una filmmaker milanese, il cui interesse è esplorare un cinema sensoriale. Lavora tra Italia e Svizzera.



LO SQUALO
Sabrina Zanolini

2' Un individuo senza scrupoli si aggira minaccioso tra le sedie e le scrivanie di un ufficio di provincia. Forse in cerca di fatture o colleghi da sbranare, mettendo alla prova le proprie competenze professionali.

BIO Sabrina Zanolini (Brescia, 2000) vive e lavora a Milano. Con la sua pratica esplora gli aspetti più intimi e paradossali della dimensione prestazionale.



TURISTI
Andrea Zendali

3' Visitatori di una mostra d'arte contemporanea in cui non c'è niente da capire, niente da vedere: sono solo lasciati a sé stessi, a performare il flâneur del white cube. Spaesati, come turisti che tentano di dare un significato a esperienze di viaggio tutte uguali.

BIO Andrea Zendali (Milano, 2000) è un artista multidisciplinare che lavora con immagini in movimento e fotografia digitale. Si specializza nel video e spesso si concentra su composizioni fotografiche.

Cercare nell'espanso l'avventura della creatività Conversazione con MASBEDO

Cristina Piccino

Il titolo del laboratorio, “Perdersi nell'espanso”, sembra alludere a una dimensione molteplice del gesto artistico.

Il riferimento è l'esperienza di quegli artisti che si espandono con la propria ricerca a diversi campi. Anche per noi è stato così, negli anni abbiamo lavorato nell'arte visiva, col cinema, la lirica, la performance. Quando abbiamo deciso di lasciare la nostra galleria perché volevamo andare in Islanda a filmare degli stravaganti islandesi ci hanno preso per scriteriati - (il progetto *Kreppa Babies* da cui è nato il film *Tralala*, 2008 ndr). Ci è anche capitato di lavorare nello stesso momento a una grande mostra, a un'opera lirica e a due film, c'era da impazzire. Di certo è una strada complicata, che comporta dei rischi ma siamo convinti che è l'unica per non rimanere fermi. Il concetto di espanso è una visione dell'arte come possibilità di attraversare più territori, di mettersi alla prova, di reinventarsi. Alle ragazze e ai ragazzi con cui lavoravamo abbiamo detto subito che dovevano avere fiducia nelle loro capacità senza rinchiudersi nelle certezze perché muoversi nella dimensione espansa permette di stare nel futuro. E questo anche se il “meticciano” non viene riconosciuto dal “canone” delle diverse arti, e soprattutto obbliga a abbandonare qualsiasi comfort zone. Al tempo stesso, o forse anche per questo, è un terreno molto fertile.

Quale è stato il metodo di lavoro?

Per prima cosa abbiamo deciso di trasformare l'idea del progetto laboratoriale in un progetto produttivo. Abbiamo lasciato piena libertà nelle scelte formali, siamo intervenuti soltanto con piccole suggestioni o dettagli, la cosa principale era che tutti avessero fiducia nella scelta di “perdersi nell'espanso”. A partire da qui potevano avventurarsi in quei luoghi anche scivolosi che contraddicono l'immagine un po' univoca dell'arte contemporanea legata soprattutto alle gallerie, alle Biennali o agli eventi specifici. In questo senso è stato molto importante che alla fine del percorso ci fosse la scadenza di Filmmaker: era un obiettivo che prevedeva un confronto col pubblico, con la sala, con la luce spenta.

Ciascuno dei dodici brevi film ha una sua specificità ma nell'insieme esprimono una cifra comune.

La pratica produttiva per noi doveva essere corale: tutti dovevano fare tutto partecipando ai lavori degli altri, essere a loro servizio, aiutarli. È stata la dimensione collettiva a garantire lo sviluppo individuale nel laboratorio. C'è chi ha realizzato il proprio lavoro alla Civica, chi fuori dopo averlo discusso ma prima di questo veniva messo in atto un costante movimento creativo anche molto veloce, fatto di passaggi da un ruolo all'altro, da una cosa all'altra. Provavamo a inventarci delle soluzioni, a sperimentare delle possibilità portandoli ogni volta su un banco di prova e sempre in modo che si mantenesse un movimento collettivo. C'era quasi una dinamica performativa nel lavoro, in cui la creatività veniva provocata da una serie di esercizi liberatori e urticanti insieme. Poi naturalmente ognuno ha messo nel prodotto finale quella che è la sua direzione, ci sono lavori in cui si intuisce una maggiore predisposizione per la narrativa, altri più concettuali o più vicini all'arte contemporanea o all'installazione. In questa diversità, che appunto rispecchia le caratteristiche individuali, la corrispondenza che li attraversa e li tiene insieme viene da queste premesse.



Bibi Seshanbe

Saodat Ismailova

Uzbekistan | 2022
 Colore | 52'
 V.O. Uzbeko

Regia
 SAODAT ISMAILOVA



Bibi Seshanbe – che si può tradurre come “La Signora del martedì” – è il nome di un rituale di benedizione molto diffuso nell'Asia centrale – fra Uzbekistan e Tadjikistan – in cui elementi di Animalismo e di Zoroastrismo, il fuoco e la cenere, si mescolano a una antica fiaba della tradizione locale - una ragazza perseguitata dalla crudele matrigna - che rimanda a quella di Cenerentola. Mettendo in campo una serie di intrecci nei quali vengono ripercorsi i diversi passaggi della vita di una donna, dalla nascita alla pubertà alla maternità alla morte.

Un piccolo gruppo di donne si siede in circolo, prepara dei cibi speciali della tradizione, accende le candele fatte a mano, condivide la storia di una giovane che trova la sua felicità, cerca di indovinare gli auspici della buona sorte guardando i disegni che appaiono nella farina.

Il punto di partenza per l'artista è stata l'esperienza di una casa d'accoglienza per le donne, sopravvissute alla violenza o al fuoco o rifiutate dalle loro famiglie, fondata da una dottoressa, Bibisora Aripova, e a partire da qui ha costruito la sua narrazione. Che scorre attraversando una molteplicità di suggestioni, fra gli elementi reinventati della fiaba, la figura di una “Signora del Martedì” contemporanea, e quel rito fuori dal tempo che si fa documento di una memoria e insieme materia delle immagini. Nei gesti delle donne di diverse generazioni lo sguardo dell'artista cattura l'intreccio fra saperi antichi e la realtà quotidiana che balena in quelle variazioni nel corso dei secoli, e nelle diverse culture del racconto di Cenerentola. E in questi interstizi si delinea una cosmologia del femminile tracciata sui confini di spazi reali e immaginari. Le donne, che sono al centro della sua ricerca artistica, diventano la parte fondante nelle questioni poste da un'identità che è storia e mito, che fonda quei luoghi, e che ci permette di scoprire e imparare qualcosa sul nostro statuto di essere umani.

La proiezione è organizzata in collaborazione con Careof e ArteVisione 2024.

Cristina Piccino

BIOGRAFIA

Saodat Ismailova (Tashkent, 1981) è un'artista e filmmaker che lavora tra cinema, suono e arte visiva. I suoi film e le sue installazioni riflettono sull'eredità coloniale, il femminile, le relazioni fra umano e ambiente. Dopo il diploma all'Istituto d'Arte di Tashkent, ottiene una residenza a Fabrica dove realizza *Aral: Fishing in an Invisible Sea* (2004) – premio miglior documentario al Torino Film Festival. Nel 2013 partecipa alla Biennale di Venezia, all'interno del Padiglione dell'Asia Centrale con la video installazione *Zukhra* e nel 2014

realizza il suo primo lungometraggio: *40 Days of Silence*. È ideatrice a Tashkent del gruppo di ricerca Davra, dedicato allo studio, alla documentazione e alla diffusione della cultura e della conoscenza dell'Asia centrale. Nel 2020 espone alla Biennale di Venezia *The Milk of Dreams* (2022) curata da Cecilia Alemani. I suoi lavori sono presenti in numerose istituzioni tra cui JOAN, Los Angeles (2024); Eye Filmmuseum, Amsterdam, Le Fresnoy – Studio national des arts contemporains in collaborazione con il

Centre Pompidou, Parigi (2023); Center for Contemporary Arts, Tashkent (2019); Tromsø Kunstforening, Tromsø, Norvegia (2017). I suoi film e le sue installazioni video sono stati presentati in mostre collettive internazionali come Diriyah Contemporary Art Biennale, Fondazione in Between Art and Film, Venezia (2024).

La sua prima antologica italiana, *A Seed Under Our Tongue*, a cura di Roberta Tenconi, è stata presentata all'Hangar Biccocca di Milano.



PROMETEO LIBERATO

IL NUOVO CINEMA PER ADRIANO APRÀ

Alberto Griffi
Anna Lajolo
Guido Lombardi
Adamo Vergine
Mario Schifano
Pia De Silvestris
Gianfranco Brebbia
Annabella Miscuglio
Tonino De Bernardi
Piero Bargellini
Silvio Loffredo
Vittorio Loffredo
Paolo Gioli
Franco Angeli
Massimo Bacigalupo
Gianfranco Baruchello
Mario Chessa
Pia Epreman
Alfredo Leonardi
Abbot Meader
Paolo Menzio
Giorgio Turi

PROMETEO LIBERATO - IL NUOVO CINEMA PER ADRIANO APRÀ

Luca Mosso



L'edizione 2024 di Filmmaker è dedicata ad Adriano Aprà (1940-2024), per noi un maestro vero, che ci ha insegnato a vedere e a programmare, che ci ha dedicato il suo tempo – la prima volta è stata nell'inverno del 1996 quando stavo curando il mio primo programma per Filmmaker - per aiutarci a disegnare un percorso attraverso il cinema saggistico, che ci ha fatto scoprire Van der Keuken e capire Godard e Marker.

Nelle *Note sul cinema saggistico* che scrisse per il catalogo di Filmmaker 1996, Aprà identificava nel documentario "imperfetto" la chiave per accedere alla forma nuova che si andava delineando e, nello stesso anno, in occasione della XV Rassegna Internazionale Retrospettiva di Pesaro, apriva il programma di *Il cinema e il suo oltre* scrivendo: "Siamo malati di fiction: malattia contagiosa, che si diffonde al ritmo della cinefilia – una volta privilegio di cappella, oggi debordante e consolatoria maniacalità". E a dare una risposta positiva a quella dichiarazione che un po' confusamente condividevamo, seguiva un elenco di 79 film e video e 2 cd rom (dal 1909 al 1996), tutti corredati da schede precise e ampia documentazione, che alimentavano la nostra ammirazione e allo stesso tempo suggeriva un percorso di ricerca storico-critica molto fecondo.

Quando, l'anno successivo a Pesaro con "Le avventure della nonfiction", Aprà propose un altro appassionante viaggio, da *Chang*, il documentario sugli elefanti di Cooper & Schoedsack, futuri registi di *King Kong a Immemory* di Chris Marker, passando per Gremillon, Welles e Godard ma anche da Frederick Wiseman, Emile de Antonio, Harun Farocki, Errol Morris, Hartmut Bitomsky (ai quali negli anni successivi avremmo dedicato retrospettive e omaggi), anche nella nostra testa il disegno si completò: le idee iniziavano a schiarirsi e il progetto autoformativo che stavamo seguendo era decisamente avviato. La programmazione festivaliera non è né il proseguimento della critica con altri mezzi né la sua alternativa antagonista, ma costituisce con quella uno degli poli di una dialettica in continuo divenire dove la scoperta del film e la verifica (sempre) incerta della sala cinematografica si confronta con la riflessione critica.

C'è quella lontana consapevolezza all'origine di *Prometeo liberato - Il Nuovo Cinema per Adriano Aprà*: una rassegna di film belli e, grazie anche al lavoro che Aprà ha avviato nel 1998 da conservatore della Cineteca nazionale, anche possibili. Il nostro modo di ricordare Adriano è di tornare al film che aveva visto per primo e che per primo aveva programmato, lontani nel tempo vicini nello spazio, tutt'ora capaci di generare emozioni e avviare riflessioni critiche.

I tre programmi curati da Tommaso Isabella sono ispirati ai suoi interventi del 1969 su "Cinema & Film" n. 7/8, dove i film di Bacigalupo, Bargellini, Brunatto, De Bernardi Leonardi e Vergine stavano accanto a quelli Amico, Baldi, Bertolucci, Ferreri, Olmi, Ponzì e Taviani sotto il titolo *Nuovo cinema italiano* e del n. 9 dove Aprà titola *Prometeo liberato* il suo pezzo dedicato a Pietro Bargellini e con Spila scrive della *Trilogia per un massacro* di Mario Schifano, e alle sue programmazioni del Filmstudio e di Dimensione Super8 la grande rassegna del 1975 dedicata al formato ridotto che includeva tra le sezioni l'Underground (in dimensione già retrospettiva), il Cinema d'artista e quello militante.

In questo percorso abbiamo incontrato, ancora una volta dopo la magnifica esperienza sul cinema di Alberto Grifi, Anna Maria Licciardello che ci è stata preziosissima guida nella programmazione, Fulvio Baglivi che ci ha offerto un costante e fecondo confronto e ha curato per *Fuori orario* due notti dedicate ad Aprà che integrano la nostra rassegna, Stefania Parigi che ha accolto con gioia la nostra proposta e ci ha consentito di collocare precisamente il testo *Underground italiano* che pubblichiamo a seguire e, infine, Tonino De Bernardi che ci ha comunicato la sua felicità di partecipare con due film al ricordo di Adriano. Grazie.

Il programma, a cura di Tommaso Isabella, è realizzato in collaborazione con il Centro Sperimentale di Cinematografia – Cineteca Nazionale e Archivio Nazionale del Cinema di Impresa e con il Museo Nazionale del Cinema di Torino, la Cineteca di Milano

L'UNDERGROUND INSEPOLTO

Tommaso Isabella



Pare che uno dei film più celebrati dell'underground italiano, *La verifica incerta*, prevedesse in origine un momento sacrificale: secondo quanto racconta Gianfranco Baruchello, il progetto era concepito come una proiezione-happening alla cui conclusione gli spezzoni di pellicola montati e massacrati da lui e Alberto Grifi sarebbero stati liberati dalle giunte di nastro adesivo e distribuiti tra il pubblico. Il trattamento brutale riservato al cinema hollywoodiano dai due autori doveva quindi sublimarsi in un rituale di condivisione e dispersione, uno smembramento in cui persiste l'aspirazione classicamente avanguardista a dissolvere i confini tra arte e vita in una celebrazione estatica e vagamente autodistruttiva.

Questo atto, seppur mancato, assume una qualità quasi profetica rispetto alle sorti del cinema sperimentale emerso in Italia tra gli anni '60 e '70: da una parte l'esplosione spontanea, gioiosa e rabbiosa, la rivolta contro i modi di produzione del cinema industriale, la necessità di un nuovo contesto per l'incontro tra film e pubblico, la rivendicazione di formati umili come l'8mm e il Super 8; dall'altra l'esaurirsi di quello slancio utopico nell'attrito della Storia, il mancato consolidamento di un nuovo territorio, i rischi di ripiegamento in un marginale elitarismo, le difficoltà materiali di preservare quei fragili formati.

Pochi come Adriano Aprà hanno saputo vedere con sguardo partecipe e critico le promesse e i limiti di questa esperienza, sia nell'incandescenza del suo farsi, quando nelle pagine di "Cinema & Film" auspicava un "nuovo cinema" che potesse comprendere Bertolucci e Bacigalupo, Ferreri e Bargellini, Olmi e De Bernardi, sia nel relativo disincanto della distanza temporale, che non gli ha mai impedito di continuare ad alimentare e trasmettere a nuove generazioni le braci di quel fuoco.

Questa piccola retrospettiva in suo onore cerca di fare tesoro delle sue osservazioni e intuizioni, confrontandosi con le vestigia di un cinema lacunare, che resiste l'istituzionalizzazione e resta una sorta di fantasma storico, evanescente, ma insepoltito, e perciò capace di ritornare a infestare i nostri schermi. I tre programmi cercano di evocare questo spettro abbracciando la sua fatale frammentarietà senza pretese di organicità o completezza, riunendo una manciata di titoli, alcuni più noti, altri più peregrini, e rintracciando fra essi affinità, tensioni comuni, linee di ricerca. Il primo confronta l'urgenza di un intervento immediato nell'attualità – *Tutto, tutto nello stesso istante*: titolo emblematico per un film la cui vicenda produttiva praticamente coincide col breve arco vitale della Cooperativa Cinema Indipendente – con sguardi che inquadrano il presente da una profondità temporale, siano la fantascienza psichedelica di Grifi o l'antropologia crepuscolare di Lajolo e Lombardi. Il secondo articola diverse declinazioni di quella vena amatoriale e familiare che Aprà individuava come una radice fondamentale dell'underground italiano, sempre sospesa tra l'immediatezza di un'intimità corporea e la presenza aliena della macchina da presa. Il terzo affronta infine la dimensione autoriflessiva di film che in vari modi rielaborano immagini pre-esistenti, tra found-footage ed expanded cinema: dal laboratorio alchemico di Bargellini al bric-à-brac nostalgico dei fratelli Loffredo, dal corpo a corpo con lo schermo video di Gioli e Angeli agli schermi moltiplicati e strabordanti di De Bernardi.

TUTTO, TUTTO NELLO STESSO ISTANCE

CCI – Cooperativa Cinema Indipendente / Massimo Bacigalupo, Piero Bargellini, Gianfranco Baruchello, Mario Chessa, Tonino De Bernardi, Pia Epremian, Alfredo Leonardi, Guido Lombardi, Abbot Meader, Paolo Menzio, Giorgio Turi, Adamo Vergine

Italia | 1968 - 1969 | 16mm > HD
Colore | 25' | V.O. Sonoro

È un film collettivo, risultato da una operazione priva di qualsiasi finalità estetica: verificare l'esistenza di una qual sintonia fra un gruppo abbastanza numeroso (dodici persone) di appartenenti alla Cooperativa indipendente. Qualcuno, che ne ha avuto l'idea, ha girati 60 metri di Ektachrome secondo gli umori – o i malumori – del momento e li ha dati a vedere agli altri. Gli altri hanno reagito, ognuno col suo pezzetto. Si era pensato, allora, di chiamare il film "lettera circolare". Non è stato così semplice e così rapido: l'operazione, iniziata nel giugno del '68, è terminata nel marzo del '69.

(Gianfranco Baruchello)

Il film non è una raccolta di spezzoni: ogni autore ha creduto di dare in piena coscienza la risposta più precisa ai temi fondamentali proposti. [...] ci si guarda molto chiaramente vicendevolmente in faccia, si alza lo specchio alla violenza, se ne è pervasi, in un sistema ad echi che spesso non permette di precisare latitudine e longitudine, di distinguere ciò che è dentro da ciò che è fuori, ciò che si vuole da ciò che NON si vuole. [...] È una costellazione visiva differenziata e vagamente minacciosa.

(Massimo Bacigalupo)

ORGONAUTI, EVVIVA! (UN VIAGGIO CON CARBURANTE EROGENO)

Alberto Grifi

Italia | 1968 - 1970 | 35mm | Colore
18' 30" | V.O. Sonoro

Grifi forza l'ottica tradizionale della mdp [...] e si serve di obiettivi speciali, deformanti, fino a giungere, attraverso le lenti, a una sorta di manipolazione pittorica della realtà *ripresa*. Penso a due film come *Transfert per kamera verso Virulentia* (1966-67) e *Orgonauti, evviva!* (1968-70), dove a volte si ha l'impressione di vedere le immagini su un televisore, deformate con lo spostamento di una manopola, come oggi è possibile fare. Invece qui la deformazione avviene in un rapporto fra la realtà (che è quasi un pretesto), la mdp con la sua ottica deformante ma rigida e la mobilità della mano che variando il rapporto fra ottica e realtà produce – disegna – l'immagine che viene impressa sulla pellicola. È, questo, un tentativo di forzare la natura stessa del cinema, un'ipotesi di cinema-limite in cui l'elemento più importante non mi sembra la lente, ma la mano: l'assunzione da parte dell'uomo della tecnologia cinematografica come l'estensione del suo occhio e della sua mano.

(Adriano Aprà)

D - NON DIVERSI GIORNI SI PENSA SPLENDESSERO ALLE PRIME ORIGINI DEL NASCENTE MONDO O CHE AVESSERO

TEMPERATURA DIVERSA

Anna Lajolo, Guido Lombardi

Italia | 1970 | 16mm > HD | B/N | 34' V.O. Sonoro

D ha origine e procede dalla penetrazione dell'irrealtà e della realtà. La loro compresenza è fondamento di una realtà ulteriore, futura, che il film ricerca e svolge come linguaggio dell'immaginazione e della precisazione politica. I personaggi, deformati con lo spostamento di una manopola, come oggi è possibile fare. Invece qui la deformazione avviene in un rapporto fra la realtà (che è quasi un pretesto), la mdp con la sua ottica deformante ma rigida e la mobilità della mano che variando il rapporto fra ottica e realtà produce – disegna – l'immagine che viene impressa sulla pellicola. È, questo, un tentativo di forzare la natura stessa del cinema, un'ipotesi di cinema-limite in cui l'elemento più importante non mi sembra la lente, ma la mano: l'assunzione da parte dell'uomo della tecnologia cinematografica come l'estensione del suo occhio e della sua mano.

(Guido Lombardi)

CIAO CIAO

Adamo Vergine

Italia | 1967 | 16mm (2 x 8mm) > HD
B/N | 6'
V.O. Muto

Forse è il più tipico stilema del cinema dilettantistico-familiare quello del "saluto". Infatti in ogni film-ricordo c'è sempre una persona che, o ferma o correndo o venendo incontro alla cinepresa, ad un certo punto alza il braccio ed agita la mano a salutare. La cosa mi ha colpito perché ho ricevuto la sensazione che questo gesto, inconsapevole e istintivo, ma comune a tutti i personaggi di tale cinema, nascesse dall'esigenza di recuperare l'«umano» messo in crisi dalla situazione a tre che determina la cinepresa, inframmettendosi fra il familiare-attore ed il familiare-regista. [...] Questo film è stato realizzato prelevando quattro sequenze, tipiche di questo fenomeno, dal primo film-ricordo 8mm che io stesso girai nel 1955 durante una gita.

(Adamo Vergine)

ANNA (ANNA CARINI NATURALE)

Mario Schifano

Italia | 1960 - 1969 | 16mm | B/N | 9'
V.O. Muto

Le cineprese sono cose che mi sono sempre servite a riprodurre degli spazi e delle figure con le quali poter restare anche quando ero solo. [...] Vedi, la pittura, nonostante tutto, non riesce a completarmi. È che gli uomini somigliano più al cinema che alla pittura: in un film camminano, mangiano, fanno l'amore, così come accade veramente; nella pittura no.

(Mario Schifano)

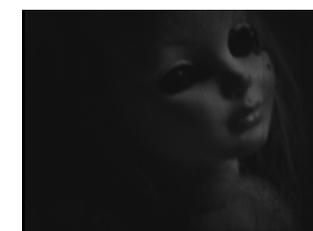
INFINITI SUFFICIENTI

Pia De Silvestris

Italia | 1969 - 1970 | 16mm > HD
B/N | 21'
V.O. Sonoro

Di questo film Straub diceva che era la storia di una donna. Infatti è il racconto di una madre con una bambina che guarda e osserva le altre madri con i loro bambini: all'ufficio sanitario sulle panchine del parco e in ultimo sul balcone una di esse guarda il mondo esterno e me che la riprendo.

(Pia De Silvestris)

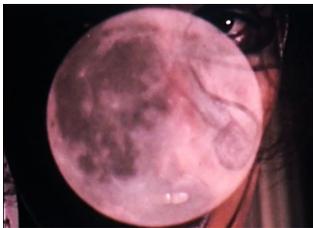


N.63 IDEA ASSURDA PER UN FILMMAKER - ESTER

Gianfranco Brebbia

Italia | 1969 | Super8 > HD | Colore
12' | V.O. Sonoro

Gianfranco Brebbia ha girato la sua prima pellicola cinematografica nel 1962 *Go- Kart*, 8 mm, b&n, durata 3,5'. Successivamente dal 1964 al 1974 ha portato a termine 109 film sperimentali in 8 mm/super 8. Il dato tecnico predominante in tutte le sue opere consiste nell'assoggettare la cinecamera come estensione del suo corpo/musica visiva / portando in primo piano il tempo cinematografico, rendendo fondamentalmente lo sviluppo della sequenza come successione non di azioni ma di immagini. In moviola sta tuttora lavorando il suo 66° film che porterà il titolo *Idea assurda per un filmmaker* super 8, colore, sonoro, proiezione per due schermi in parallelo. (Gianfranco Brebbia)



MAITREYA

Annabella Miscuglio

Italia | 1975 - 1976 | Super8 > HD
Colore | 5'
V.O. Sonoro

Parlare dei filmini significa per me parlare della mia vita: sono momenti di una esperienza, di un feeling, di comunicazione, di un affetto, che si esauriscono nel momento stesso in cui vengono vissuti. E se parlare o scrivere ha un senso, sento che per me ha senso parlare della vita e della propria ricerca, denudandosi, senza costruire teorie. [...] Questa esperienza racconta anche il passaggio spontaneo da un cinema ideologico all'uso del Super8; perché mezzo artigianale, non mediato dalla specializzazione e dalle gerarchie imposte dalla tecnica, più diretto. (Annabella Miscuglio)



FREGIO OVVERO AN ANGEL CAME TO ME

Tonino De Bernardi

Italia | 1968 | 8mm > HD | Colore | 24'
V.O. Sonoro

In *Fregio*, che è dell'inizio del '68, non v'è più un tentativo se non minimo di 'rappresentare'. È un momento di completa felicità: dai turbamenti del Bestiario De Bernardi passa alla più gioiosa e più vera ambiguità sessuale dei suoi allievi, che celebrano riti primaverili immediatamente trasferibili: "è il fregio d'un tempio, diciamo greco: e cioè il film va in senso orizzontale ma senza soluzione di continuità". È la prima volta che De Bernardi ci mostra, come farà spesso in seguito, il suo mondo quotidiano, senza trasposizioni e paure. (Massimo Bacigalupo)



TRASFERIMENTO DI MODULAZIONE

Piero Bargellini

Italia | 1968 | 16mm | B/N | 7' 30"
V.O. Muto

NELDA

Piero Bargellini

Italia | 1969 | 16mm > HD | B/N | 3'
V.O. Muto

Un ritratto di un'amica, Nelda. Un film esposto-sviluppato nel continuo spontaneo, atto di amore. Percepisco Nelda: donna-materia-energia, o la sua Unità... Esclamo: oh! la conoscenza di essere il reale presente scisso, oh! la presenza divenuta frazione biocosmica nel flash della meraviglia, oh si è accesa una lampada, le vibrazioni che scuotono il mio essere, oh il sussulto la pulsazione... oh la modulazione dei battiti cardiaci il cuore organo musicale, oh! io sono felice! ho perso il corpo amandolo... È il film che fino ad oggi mi è costato più fatica per ripresa e sviluppo... Un anno fa, di pomeriggio, dopo pochi minuti trascorsi nel mio studio a parlare con Nelda, a tempo di flash l'intero film mi balenò davanti agli occhi (in proiezione il film non è che la dilatazione spazio-temporale di quel flash). [...] La tecnica di sviluppo deriva da quella sperimentata per *Trasferimento di modulazione*, qui puntualizzata, applicata con coscienza scientifica responsabile, cioè sperimentale. A distanza di due mesi dalla realizzazione mi sono proiettato *Nelda*, provocando in me una serie di esclamazioni utilizzate per questa scheda. Pochi giorni dopo la proiezione ho inviato il film come atto di saluto e amore ad Adriano Aprà, un carissimo amico. (Piero Bargellini)



Trasferimento di modulazione, film siderale, è un film profondamente umano. La sua aspirazione è a un paradiso che preveda la morte. [...] L'operazione compiuta da Bargellini sul film pornografico di base è proprio quella di ridargli il senso della morte: ridargli un centro, un fine, un eros; restituirgli l'energia perduta nel meccanismo infernale della coazione a ripetere. Questo recupero della mortalità avviene non soltanto al livello di ciò che il film fa vedere (un teschio pulsante, una progressiva tendenza al nero...) ma anche al livello di ciò che il film è, nella sua materialità. Film di luce e di pulsazioni, *Trasferimento di modulazione* è un film realmente diverso a ogni proiezione. La luce del proiettore e la grandezza dello schermo lo trasformano e ne fanno, a ogni proiezione, un film unico, che vive e muore nell'arco di quella singola proiezione. Non solo. Per il modo particolare con cui è stato fabbricato, *Trasferimento di modulazione* è un film irripetibile, e l'unica copia che ne esiste è quindi destinata a scomparire dopo un numero x di proiezioni. Assistere a una proiezione di *Trasferimento di modulazione* è quindi non solo "vedere la morte al lavoro" ma percepirla nella vita del film che si deteriora; [...] Fare un film mortale sulla mortalità, mettendo in crisi tutto ciò che sapevamo sul cinema e sui suoi privilegi nei confronti della vita, non è uno dei meriti minori di Piero Bargellini. (Adriano Aprà)



LE COURT-BOUILLON

Silvio Loffredo, Vittorio Loffredo

Italia | 1964 | 16mm | B/N | 16'
V.O. Muto

I loro film sono oggetti trovati ed assemblages dei materiali più vari e passano continuamente dalle modelle grassocce alle immagini della storia, che in tal modo si sretoricizza, al patetico del ricordo d'infanzia e degli amici pittori. Questi films collage fatti essenzialmente di ricerca, di scelta di frammenti, non presentano risultati di studio nel senso tecnico formale. Il materiale è deciso anche se reperito in condizioni pessime; gli effetti sono casuali. Direi, dunque, che in queste opere, rubando un termine alla pittura, la pennellata è libera. Non si preoccupa di non essere tale. Né i contenuti sono choc. Dimostrazioni pacifiste. Foto di nudi. Foto autobiografiche, politica, storia. Materiale raro ma non rarissimo. Non eccitante in sé stesso... Eppure c'è un racconto, un discorso. Un discorso privo di compiacimenti. "Fatto di ironia, ma dove la presunzione è totalmente assente. Due dati estremamente difficili a separarsi". (Massimo Bacigalupo)

IMMAGINI DISTURBATE DA UN INTENSO PARASSITA

Paolo Gioli

Italia | 1970 | 16mm | B/N | 36'
V.O. Sonoro

Di gran lunga il più complesso e faticoso lavoro da me attuato sulle immagini-video. Diviso da titoli-poema e da allocuzioni visual-strutturali ha per protagonisti *detti* geometrici forniti dal quadrato *in prima persona* e da altri corpi plastici provenienti dal quadrato medesimo. Il *cascame* d'immagine viene a formarsi all'interno e ai bordi dei corpi suddetti, formato e trasformato da successivi interventi *diretti* anche sullo schermo vetroso del video usato come tavola luminosa, dove vengono a formarsi più strati di immagini.

(Paolo Gioli)

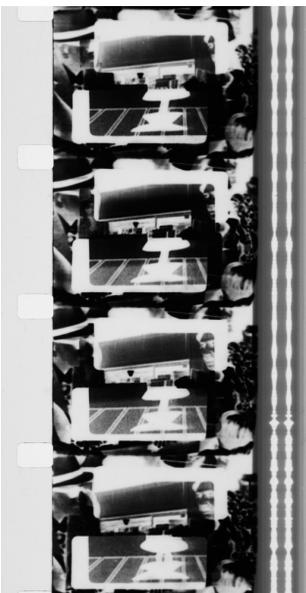
SCHEMI

Franco Angeli

Italia | 1968 | 16mm > HD | B/N | 15'
V.O. Muto
Courtesy Archivio Franco Angeli

La successione degli schermi televisivi, ripetuti e sovrapposti, testimonia l'interesse documentario dell'artista e la sua attenzione per le immagini e i simboli. Angeli testimonia "la realtà politica e sociale delle immagini esistenti", l'incessante flusso di informazioni del sistema mass-mediatico e la violenza delle immagini televisive, cui contrappone, nelle sue opere, la volontà di azione sul reale.

(Bruno Di Marino)



IL BESTIARIO

Tonino De Bernardi

Italia | 1967 | 8mm > HD | Colore
23' 30"
V.O. Sonoro

Il bestiario è a 4 schermi sovrapposti in parte a modo di croce sbilenca, ingloba in sé il Vaso etrusco e altri 3 films, i 4 schermi riportano per la loro disposizione all'unità pur affermando il vario e il molteplice diverso e esprimono il mio desiderio di andar oltre il fatto puramente cinematografico. Visto che a me non importa proprio nulla del Cinema né so quello che il Cinema sia e inoltre tendendo io a fatti sempre più globali e convoglianti il più Tanto da farmi venire il sospetto che il mio predecessore è per elezione Riccardo Wagner. Ma questo forse sarà meglio tacerlo. Dunque, *Il bestiario* ha tanti volti e sempre molti colori si da formare come un caleidoscopio, è a volte rutilante, ci sono tutte queste presenze fisiche, ci sono 3 altoparlanti nella sala che in zone diverse creano certi spazi sonori da cui poi risulta per sfasamenti contrasti unità simbiosi ecc. l'Uno e si rimbalza da questo a quello ma si rimane sempre nella cosa, c'è il desiderio di spettacolo e di ingoiare e di bombardare e più stimoli e è affermato l'artificio e si cercano altre realtà e si nega e si afferma e la cosa anche si autodistrugge per poi ancora affermarsi e così via.

(Tonino De Bernardi)



Underground italiano

Adriano Aprà

Era un tempo felice, prima della violenza omicida, prima della violenza suicida: prima delle armi e delle droghe pesanti. Si lottava per un sogno, alla fine degli anni Sessanta. Si lottava, anche nel cinema, su più fronti: su quello di un cinema "ufficiale" ma non vissuto ufficialmente, riscoperto allora nella sua autorialità, contro le sue premesse e le sue promesse industriali (diciamo pure il cinema hollywoodiano che, sull'onda dei "Cahiers du Cinéma", era "di" Hitchcock, Hawks, Lang, Ford, Minnelli, Anthony Mann, Preminger, Nicholas Ray, ecc. ecc., ma non troppo eccetera); su quello delle nouvelles vagues, fiorite quasi spontaneamente in tanti paesi di tutto il mondo, e che rimettevano produttivamente in questione contenuti e linguaggio dei classici, non di rado però ispirandovisi; e infine – compito di pattuglie ancor più minoritarie e emarginate delle precedenti, e non sempre le stesse – sul fronte dello sperimentalismo.

L'ardore giovanile non ci faceva supporre che il cinema classico, nutrimento primario della cinefilia, si sarebbe di lì a poco – ma al momento non ancora – imposto con troppa facilità, fino a trascinare per eccessive rivalutazioni; che le vagues ancora fresche avrebbero trovato una battuta d'arresto non tanto nei loro autori quanto nel cinema, che nel suo complesso, specie da noi, si sarebbe arroccato su posizioni in difesa di antichi privilegi e linguaggi o al massimo, come in USA, su posizioni mediane; e che lo sperimentalismo, già di per sé votato all'autoemarginazione, sarebbe andato ancor più underground, fino a dissolversi come movimento e sopravvivere, al massimo, e sempre in clandestinità, grazie a pochi filmmaker fedeli solo a se stessi.

C'era stata la voglia di riscrivere la storia del cinema sulla base di metodologie e di giudizi di valore drasticamente diversi da quelli appresi sulle riviste di cinema e nei cineclub; e, dopo essersi eletti padri più nobili con cui valeva la pena confrontarsi, c'era la necessità di trovare fratelli sugli schermi, per costruire una famiglia che travalicava con facilità confini geografici e culturali; ci fu poi improvvisa, inquietante, la scoperta di un altro cinema ancora, fuori dagli schermi a cui eravamo abituati, grandi o piccoli che fossero, cinema fatto con poche lire e per pochi spettatori, che non ci venne in mente di riallacciare a una troppo lontana "avanguardia", anche perché germinava fuori da regole artistiche, frutto più di bisogno istintivo che di giudizioso ragionamento.

Non dimentico, oggi che una nuova generazione appare interessata a ricostruire e ripercorrere quell'esperienza, che essa fu – per quanto riguarda lo sperimentalismo – davvero occulta, più viva nella memoria e nei discorsi che nelle proiezioni, e che a rigore, nel distacco storico, la si potrebbe dire pure "non accaduta": labili tracce su qualche rivista, copie sepolte in casa o sopravvissute in video, quando non perdute, e quasi sempre malconce: lettere d'amore senza (più) destinatari.

Rispetto ad altre esperienze europee più o meno coeve, quella dell'underground italiano è stata non solo ancora più marginale ma anche molto più povera (quanti film in 8 e in Super8) e molto meno programmata e organizzata. Essa nasce dovendo molto allo spontaneismo, cioè senza radici autentiche, anche se la distanza storica consente di coglierne qualcuna, ma con un po' di sforzo; c'è semmai alle origini una ibridazione assai confusa dove si intrecciano le avanguardie pittoriche e teatrali dell'epoca (ma non è un caso che Schifano e Bene facciano *bande à part*), una eco più o meno distante dell'underground statunitense (sbarcato in Italia, non va dimenticato, addirittura nel 1961 a Spoleto, poi nel 1964 a Porretta, poi a Pesaro, Torino e Roma nel 1967) e soprattutto un atteggiamento amatoriale nei confronti del fare cinema, che non è disgiunto dal cinema familiare propriamente detto. Del resto Massimo Bacigalupo e Piero Bargellini hanno debuttato proprio in ambito FEDIC, anche se davvero come outsiders.

Mi colpisce, rivedendo o ripensando a tanti film del nostro sperimentalismo, quanta voglia ci sia in essi di registrare quasi allo stato bruto lo spazio casalingo e circostante piuttosto che quella di dare forma a una ossessione artistica; e anche quando ci sono artisti a sconfinare nella cerchia privata essi sono assorbiti da uno sguardo "infantile" (è peraltro più un gioco di ora che di allora quello di riconoscere al passaggio volti diventati noti o celebri successivamente). Sono innanzitutto cineamatori Mario Masini, Paolo Brunatto, Tonino De Bernardi (nonostante i suoi colori squillanti, le sue deliranti sovrimpressioni, le colte citazioni che emergono nei costumi, nelle musiche o nelle



voci); perfino Alfredo Leonardi, che era poi quello che conosceva meglio gli americani e ne teorizzava, mi sembra oggi un naïf incorreggibile; Bargellini, che più di altri sembra ricercare un controllo formale che già allora ci consentiva di individuare in lui l'autore più stilisticamente avanzato, non solo mantiene il metodo dell'improvvisazione (sia pure incandescente e allucinata) nei suoi film più grafici ma è decisamente, e coscientemente, amatoriale se non altro nelle *Fractions of Temporary Periods*; e Adamo Vergine, che pure in *Es-pi'azione* ci dà un equivalente credibile di Michael Snow, nel precedente *Ciao-ciao* debutta concettualizzando lo *home movie*.

Fa eccezione in questo senso il cinema di Bacigalupo, che già allora mi intimidiva per i suoi collage di citazioni ultracolte, che spaziavano da Pound alle *Upanishad*, e che, incapace di decodificarle, mi accontentavo di apprezzare ad istinto (ma anche lui, a sorpresa, dichiara di aver girato *60 metri per il 31 marzo* in poco più di un giorno e addirittura, incredibile, di averlo montato in macchina). Per il resto sembrerebbe che le fonti culturali della maggior parte dei filmmaker siano di natura trash (dalla tv alla pubblicità al porno) o al massimo pop, con qualche anticipo sorprendente sui tempi come nei *found footage movies* dei fratelli Loffredo o nella trascrizione cinematografica dei frammenti televisivi di *Scusate il disturbo* di Giorgio Turi, che prefigurano le manipolazioni elettroniche del video ("scusate il disturbo" potrebbe essere d'altronde una descrizione emblematica dell'estetica approssimativa – lo dico senza ombra di denigrazione – del nostro underground).

Bisogna attendere di lì a poco filmmaker come Paolo Gioli o Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi – nonché su tutt'altro fronte il cambiamento di rotta di Anna Lajolo e Guido Lombardi verso un cinema e poi un video sempre più rigorosamente politicizzato (loro che nei primi film flirtavano con l'amatoriale) – per vedere uno sperimentalismo autoriflessivo più in linea con le tendenze estere dell'epoca. Ma ancora un cineasta degli anni Settanta come Gianni Castagnoli, che pure opera nelle arti visive e solo marginalmente nel cinema, si appropria del mezzo innanzitutto da amatore. A chiusura emblematica di quel tormentato periodo, Alberto Grifi, rivoluzionando, con Massimo Sarchielli, i suoi sperimentalismi fin troppo coscienti degli anni Sessanta (*Transfert per Kamera verso Virulentia*), ritorna alle origini del *cinéma vérité* e dello *home movie* portandole alle estreme conseguenze con la allora nuovissima tecnologia del video in *Anna*.

C'era già allora, a confondere questa mia visione familiare del cinema underground italiano, un "cinema d'artista", che aveva spesso altri circuiti e altri sostenitori: da Gianfranco Baruchello (che si incrocia negli anni con Grifi e poi con Lajolo-Lombardi) a Luca Patella, a Nato Frascà e altri che conobbi e conosco di meno. Forse in loro si può ritrovare una maggiore continuità con il lavoro teorico assai avanzato che si manifestò nelle arti visive, ma – nel mio pallido ricordo – con risultati assai meno compiuti di quelli che riscontravo nei naïf. Del resto, mi vien da pensare adesso, è proprio l'ingenuità connaturata al cinema, alle sue origini plebee, che amavo ritrovare senza rendermene conto nei nostri filmmaker, mentre già quelli americani erano arricchiti non solo da un dibattito artistico extracinematografico ma anche dalla sapienza che col tempo si era aggiunta a quel primigenio vagito (Brakhage come John Ford...).

Non è forse un caso se la Cooperativa del Cinema Indipendente, cioè il tentativo di organizzare i filmmaker dispersi alla maniera della Filmmakers' Coop. newyorkese, con un catalogo (ciclostilato) e dei prezzi di noleggio, ha scarsamente funzionato. Ricordo ancora, quando al Filmstudio c'ero io a dirigerlo, il cambiamento di tenore che avveniva già rispetto alle povere proiezioni del nuovo cinema o dell'underground americano. Il proiettore 8 o Super8 in sala, casomai complicato dal suono su nastro separato, dava alla proiezione più un carattere di happening che di spettacolo per cui si pagava un biglietto d'ingresso; e finiva poi, com'era logico, che si proiettasse, senza patemi d'animo, nella casa di qualche amico, casomai con spettatori assai raffinati. Veniva anzi teorizzato da qualcuno, forse proprio da Leonardi, che quei film non andavano "programmati" ma visti proprio in ambito privato, per non snaturarne il proposito.

Che dire allora del tentativo di conservazione, preservazione e restauro di quelle opere che oggi, come direttore della Cineteca Nazionale, mi propongo di fare? Se è vero che ogni restauro è una forma di interpretazione del mitico "originale" (e non starò a dire altro su questo controverso argomento), nel caso dell'underground italiano, più che in quello di altri paesi, questa interpretazione può sfiorare il tradimento. È giusto, per cominciare, gonfiare gli 8 e i Super8 in 16mm? Qualcuno allora lo fece, ma eccezionalmente. Nessuno – oggi che in Cineteca disponiamo delle macchine di Ventimiglia per il gonfiaggio – si è opposto all'idea, anzi a mio conforto si è a volte sorpreso che ci si desse tanta pena quando sarebbe bastato un buon trasferimento in



video, casomai digitale. Ma mi domando che ne avrebbe detto Bargellini, per il quale l'8mm era sia un modo per fare cinema con due lire che un'estetica, legata non solo alle modalità casalinghe della proiezione ma anche alla qualità dell'immagine (quei colori così diversi da quelli dei supporti più professionali che, mi spiegava, sono tali perché la pellicola amatoriale ha una gamma di risorse più ampia proprio perché l'industria ha previsto che vada in mano a non specialisti, e poi lui, da gran tecnico qual era, sapeva come tirarne fuori anche l'imprevisto). E fin dove è giusto ripulire, rimettere a nuovo pellicole dove le tracce dell'usura, le rigature e le spuntature sono la prova di quel destino di disfacimento e infine di rovina ineluttabile iscritto nei supporti privi di negativo? Se forse non si pongono nel caso dei nostri filmmaker problemi di posa luci o di resa dei colori in assenza delle marche di pellicole originali, che nel caso di certi americani sospetto siano ancora più complessi di quelli che ci poniamo quotidianamente per il cinema industriale, proprio perché mancano per definizione, nell'underground, regole stabili di sviluppo e stampa; ci sono altri problemi a rendere incerto il lavoro di restauro: penso al problema, non ancora risolto con certezza, di trasferire in ottico 16mm il suono magnetico di alcuni 8 e Super8 che nell'originale andava a 18 f/s; o al caso limite di alcuni film di Bargellini, come *Trasferimento di modulazione*, dove in fase di sviluppo, arrestandolo quando non si dovrebbe, egli fa emergere in certi momenti il colore da una pellicola in bianco e nero (ristampata su pellicola colore, come pure si è fatto con buoni risultati nel restauro curato dall'Immagine Ritrovata, si mantiene ciò che era a colori ma si aggiunge inevitabilmente una lieve patina di colore al bianco e nero, perdendo qualcosa di un contrasto essenziale all'estetica di questo film a suo modo unico).

Ma forse è vero soprattutto che la storia – o diciamo il passare del tempo – trasforma i film, vi aggiunge qualcosa che all'origine non si vedeva e vi toglie qualcosa che allora sembrava essenziale. Cambia lo sguardo, cambiano le condizioni fisiche della visione, cambiano le sale, i proiettori, gli amplificatori e gli altoparlanti, cambia ciò che nel cinema è, forse più che in altre arti, qualcosa di essenziale, aldilà del supporto materiale, che poi anch'esso, per quest'arte della riproduzione, non è più quello di una volta. Ed è forse vero che, per questo nostro cinema underground "senza storia", può cominciare un'altra storia, casomai con film un po' alterati, un po' "altri".

Publicato in "Cinegrafie" n.13, 2000, Editori Associati srl Ancona-Milano
Cineteca del Comune di Bologna



FILMMAKER MODERNS



IL FUOCO DI NAPOLI
ALESSANDRO ROSSETTO

POETENLEBEN
TOMMASO DONATI

BALLO FILES 24

Il fuoco di Napoli

Alessandro Rossetto



Italia, Francia | 1997
35mm | Colore | 58'
V.O. Italiano

Regia
ALESSANDRO ROSSETTO

Soggetto
CATYA CASASOLA

Fotografia
GIAN ENRICO BIANCHI, ALESSANDRO ROSSETTO

Montaggio
FABIO NUNZIATA

Suono
MARCO FIUMARA

Produzione
LIBRA FILM IN COLLABORAZIONE CON
RAITRE, CNC

Produttori
CATYA CASASOLA, ALESSANDRO ROSSETTO

Contatti
F.DIBIAGIO@CINECITTA.IT
RARA.ASSOCIAZIONE@GMAIL.COM



“Il mestiere è far esistere l'inesistente, è duro, pericoloso, però si può sempre inventare, fare nuovi esperimenti, preparare nove miscele... E tutto sa di polvere da sparo: i vestiti, la pelle, anche i soldi. Non ho mai visto i miei spettacoli, da sotto non si vede niente, vorrei qualcuno come me, il mio doppio che possa guardare i fuochi da lontano e raccontarmi”.

È una passione quella di Giuseppe Scudo prima di tutto, del lavoro, dei guadagni, dei rischi che affronta: per lui maestro dei fuochi di artificio quell'arte e la sua vita non si possono separare. Nelle stelle che accende nei cieli di Napoli ci mette le sue scommesse, la sua fantasia; l'intelligenza che ci vuole a confrontarsi coi pericoli e l'immaginazione che vince la paura. Il suo è un patrimonio antico, nel quale si fondono le tradizioni più ancestrali le storie che si sono mescolate sotto al Vulcano della sua città, Napoli, il fuoco come esorcismo dalle eruzioni della lava, dagli spiriti maligni, dai cattivi presagi. È nel suo universo che si avventura Alessandro Rossetto per il suo documentario d'esordio, tornato ora alla luce grazie al lavoro di restauro di Cinecittà Luce. Un film, e un autore che alla fine degli anni Novanta, curiosi di svelare nuovi sguardi nei nostri immaginari italiani, e nel racconto della “realtà”, affermano una forma cinema politica e di stile che diventerà riferimento per le generazioni successive di documentaristi.

Qui, nel paesaggio che unisce giostrine, specchi d'acqua, scorci industriali, il protagonista si muove con tranquillità, e la macchina da presa insieme a lui. Ne segue i gesti meticolosi, cattura la sua passione per le canzoni, i momenti familiari, e il quotidiano “banale” di quel lavoro che appare invece straordinario. Giuseppe scherza, accende un piccolo fuoco con la sigaretta. Racconta insieme agli altri che fabbricano i fuochi con lui dei momenti di spavento. Intanto la grana della pellicola di quelle immagini si fa anche memoria di luoghi oggi diversi, di una Napoli che sembra perduta. E in quelle fratture, in una epifania magica e insieme di tutti i giorni cattura con profondità lieve il senso di un mondo.

Cristina Piccino

BIOGRAFIA

Alessandro Rossetto (Padova, 1963) ha studiato antropologia e cinema a Bologna e Parigi. È autore cinematografico, regista e direttore della fotografia, produttore e docente. Esordisce nel 1997 con *Il Fuoco di Napoli*, a cui seguono *Bibione Bye Bye One* (1999), *Chiusura* (2001), *Nulla due volte* (2004), *Feltrinelli* (2006) e *Vacanze di guerra* (2010), presentati nei maggiori festival e con una distribuzione cinematografica e televisiva internazionale. Nel 2013 *Piccola Patria* viene presentato

nella sezione Orizzonti della Mostra del Cinema di Venezia. Nel 2019 realizza con lo stesso gruppo di attori *Effetto Domino*, liberamente tratto dal romanzo omonimo di Romolo Bugaro, presentato anch'esso alla Mostra di Venezia.

Fra il 2019 e il 2020 dirige a teatro lo spettacolo *Una banca popolare*, poi sceneggiato per il suo lungometraggio *The Italian Banker*.

È tra i fondatori dell'associazione Doc/it, membro del comitato scientifico del

premio di sceneggiatura Solinas e tiene cicli di lezioni e annualità didattiche in scuole di cinema e università. A cura della Cineteca Nazionale e Cinecittà Luce, è in corso il restauro dei suoi documentari realizzati in pellicola.

Poetenleben

Tommaso Donati



Svizzera | 2024
HD | Colore | 64'
V.O. Tedesco, Italiano, Inglese

Regia
TOMMASO DONATI

Soggetto
TOMMASO DONATI CON TESTI E POESIE
DI ROBERT WALSER

Fotografia
TOMMASO DONATI

Montaggio
TOMMASO DONATI

Suono
NICOLAS BUZZI, TOMMASO DONATI

Sound design
MASSIMO MARIANI

Interpreti
YARI BERNASCONI, REBECCA SCHMID,
LUKAS GLOOR, RETO SORG, JOANNA
WICHEREK, CARLA KELLER, JOANNA
WICHEREK, ELMAR HEMPEL, MARIA-
ANTONIA SCHERBER

Produzione
NOHA FILM, RSI - RADIO TELEVISIONE
SVIZZERA ITALIANA

Produttori
ANTONIO PRATA, RICCARDO ANNONI

Contatti
NOHA@NOHAFILM.COM

BIOGRAFIA

Tommaso Donati (Lugano, 1988) si diploma in regia presso l'EICAR a Parigi. Vive e lavora in Ticino. La sua ricerca combina un approccio narrativo con il cinema documentario e ruota attorno al tema della marginalità. I suoi cortometraggi sono stati proiettati in diversi festival nazionali e internazionali, tra cui Locarno film festival, le Giornate di Soletta, il Torino Film Festival e il Festival dei Popoli. Esordisce nel lungometraggio documentario con *Forma del primo movimento* (2022)



“Mi hanno assegnato un rifugio in campagna, un posticino curato e ricco di ornamenti. Ora vivo in campagna. Abitavo un tempo in piacevoli oziose città, non avevo nulla da fare se non sognare e riposare. Libri e dipinti hanno pur sempre un valore

Abitavo un tempo in piacevoli eleganti graziose città, qui nella vasta campagna svolgo lavori manuali. Libri e dipinti danno la vita perfino a un sempliciotto. Prendo dalla civetteria quel tanto di poesia”.

Lo scritto è di Robert Walser, scrittore e poeta svizzero (1878-1956), autore del sublime *La passeggiata*, e in particolare i suoi “microgrammi” sono la materia su cui lavora Tommaso Donati a partire, sostanzialmente, da una domanda: come mettere in relazione la scrittura poetica con le immagini? Non si tratta di illustrare la prima utilizzando le seconde ma di arrivare a una forma che, anche visivamente, ne sappia cogliere i ritmi, i respiri, le aperture all'immaginazione. E soprattutto la libertà poetica che tali composizioni fanno circolare nei dettagli del quotidiano.

Walser scrisse i “microgrammi” durante il suo ricovero nella clinica per malattie nervose di Herisau: una vasta quantità di foglietti coperti da una calligrafia minuscola, quasi segreta. Vennero decifrati grazie al lavoro di Jochen Greven insieme a Martin Jürgens - che ne trassero anche un romanzo, *Il brigante*, oltre a racconti e altre cose sparse pubblicati quasi trent'anni dopo. È dunque sul “mistero” di questa scrittura tracciata con una matita “che allevia il gesto di scrivere” - come diceva lo stesso Walser - che lavora il film cercando una corrispondenza fra la dimensione visiva e quella leggerezza del tratto, del tocco, dei frammenti che evocano le parole. La stessa “leggerezza” di quel rifugio nel mezzo della natura, che si cela in modo impalpabile dietro la superficie di pagine fitte, quasi a proteggersi dal peso del mondo, a ritrovare uno spirito bambino, un po' infantile e un po' folle.

Le immagini accettano il gioco, e provano a cercare questa libertà poetica in una finestra, su un muro, in un albero che assumono altri possibili significati. Nelle persone che passano davanti alla telecamera a intuirne le fragilità e le emozioni. Nel movimento di una città, dentro un tempo sospeso dove sarà forse possibile ancora un po' di quiete.

Cristina Piccino

Ha partecipato a vari programmi di sviluppo come Berlinale Talents, Zürich Film Academy e Locarno Residency di cui è stato uno dei vincitori nel 2022 con il progetto di lungometraggio di finzione, *Finestra su una città immaginaria*. Fra i suoi altri lavori: *L'epoca geniale* (2021); *Cligne-Musette* (2020); *Je parle a mes demons* (2019); *Monte Amiata* (2018); *Esseri* (2017).

FILM MUTI - MUSICALI DA ASCOLTARE CON GLI OCCHI. FRANCESCO BALLO

Matteo Marelli

«È il Santo protettore e animatore del cinema underground». Così Alfredo Leonardi presenta Jonas Mekas in un libro-reportage dei primi anni Settanta dal titolo *Occhio mio dio*, dedicato agli esponenti del New American Cinema. Così vediamo noi Francesco Ballo, un maestro-combattente, mai risentito né domo, che ha incoraggiato, aiutato, organizzato e dato una forte sostanza teorica, non solo ai capolavori del passato (smontati/rimontati), ma anche all'altro cinema, ai fuori norma, ai fuori mercato. "La sua passione per il cinema", come ha detto Luca Mosso, "travalica la dimensione dell'analisi e semina vocazione a fare cinema" (parole poste in calce al manuale d'uso *Francesco Ballo - Un uomo nel mirino* curato dall'allievo-discepolo-amico Gabriele Gimmelli, già coautore con Ilaria Pezone del prezioso *France - Quasi un autoritratto*).

Capisco mentre scrivo che non si può parlare di lui senza citare, appellarsi o chiamare in causa le tante persone scelte a fare da interlocutori, da poli dialettici (studiosi, studenti, compagni-militanti-cineasti & programmatori - spessissimo attori, comparse/apparizioni nei suoi progetti cinematografici che insieme compongono non solo una sterminata filmografia, ma anche un ideale album di famiglia): ciascuno, più o meno consapevolmente, satellite della galassia Ballo. Una galassia in continua espansione, che si arricchisce di sempre nuovi pianeti-esperimenti o che ritrova - come accade col programma che presentiamo quest'anno - comete che si credevano per sempre perse (*Tornado*, realizzato nel 1978 con gli studenti dell'Accademia di Urbino).

Ballo è uno sperimentatore cocciuto di forme differenti, che con i suoi lavori mette alla prova ciò che l'abitudine ci porta a considerare come degli a priori: con i film proposti in questa edizione (*Oltre ogni dubbio; C'erano i pesci; Viaggio senza sosta; Al giardino mancante; Riguardando*), per esempio, (ri)abilita il silenzio in sala. Una manciata di film muti-musicali da ascoltare con gli occhi: mi rendo conto che la definizione può sembrare paradossale, però, è proprio di questo che si tratta: senza alcuna distrazione sonora, al nostro sguardo è permesso concentrarsi completamente sulla musicalità interna alle immagini e sul rapporto tra le inquadrature, sul fraseggio, sul montaggio (scratching, visibile & udibile), sulla loro partitura, sul loro pattern ritmico, sulle catene armoniche e melodiche, sulle scale ascendenti e discendenti. Come scriveva lo stesso Francesco a riguardo di *Ortogonal*, un suo lavoro d'inizio secolo: "La perdita del sonoro fa raggiungere all'opera un'essenza puramente visiva e con un suono suo, mentale". Parole adatte per raccontare in sintesi anche questo palinsesto. Chiude *Tornado* del 1978, girato in Super8 con una Beaulieu a Urbino. Quasi un gesto a metà strada tra dadaismo, surrealismo e metafisica: il film prende infatti forme e tempi, personaggi e situazioni da classico del muto ("È un po' la fine e la rinascita del surreale personaggio di un detective che sembra solo un passeggero che viene ingoiato da un'azione preordinata") e li cala all'interno di una scenografia rinascimentale, come per vedere, provocatoriamente, l'effetto che fa.



OLTRE OGNI DUBBIO

Francesco Ballo

Italia | 2024 | 4K | Colore | 5' 17"
V.O. MutoRegia
FRANCESCO BALLOMontaggio
FRANCESCO BALLO, VALENTINA GUIDAProduzione
MÂD

Dentro uno strato che pare acqua o aria, ci si sente quasi perduti e ci si lascia andare come corpi senza sostanza. Gli occhi. La musica è nelle immagini.

C'ERANO PESCI

Francesco Ballo

Italia | 2023 | 4K | Colore | 8' 29"
V.O. MutoRegia
FRANCESCO BALLOMontaggio
FRANCESCO BALLO, ASTRID ARDENTIProduzione
MÂD

Un lungo esperimento dove le immagini mutano dentro un sistema apparentemente musicale che diviene altro.

**VIAGGIO SENZA SOSTA**

Francesco Ballo

Italia | 2024 | 4K | Colore | 11' 20"
V.O. MutoRegia
FRANCESCO BALLOFotografia
FRANCESCO BALLO, VALENTINA GUIDAMontaggio
FRANCESCO BALLO, VALENTINA GUIDAInterpreti
VALENTINA GUIDA, GUIDO D'ALESSANDRO, ILARIA PEZONE, ANTONIA DEL DUCA, MATTEO INAUDIProduzione
MÂD

Nell'oscuro e nel mistero di spazi come persi nella notte emergono strani personaggi che sembrano cercare di ricordare tempi che si allontanano.



Contatti
FRANCESCOBKALLO@GMAIL.COM

AL GIARDINO MANCANTE

Francesco Ballo

Italia | 2024 | 4K | Colore | 21' 29"
V.O. MutoRegia
FRANCESCO BALLOFotografia
FRANCESCO BALLO, PAOLO DARRAMontaggio
FRANCESCO BALLO, PAOLO DARRAInterpreti
GUIDO D'ALESSANDRO, LUCA BATTAGLINI, GABRIELE GIMMELLI, DAVIDE GHELFIProduzione
MÂD

Film dove il mistero convive attraverso un ironico humour nero tra personaggi, apparentemente irreali, che scrivono e leggono nel nulla. Emergono una sorta di azioni dove spiccano angoscia, malinconia e comicità. Film muto dove l'immagine diventa il ritmo musicale con la scelta formale di non muovere mai la macchina da presa.

**RIGUARDANDO**

Francesco Ballo

Italia | 2019 | 4K | Colore | 3' 31"
V.O. MutoRegia
FRANCESCO BALLOAssistenza
ASTRID ARDENTI, ANDREA SANARELLIProduzione
MÂD

Un film come fosse in piano sequenza con un tempo rallentato e a scatti in un interno in bianco e nero.

**TORNANDO**

Francesco Ballo

Italia | 1978 | Super8 | Colore
9' 08" | V.O. MutoRegia
FRANCESCO BALLOAssistenza
PIERPAOLO MARCACCIOFotografia
ENZO PRIMANTEMontaggio
FRANCESCO BALLO, PIERPAOLO MARCACCIOInterpreti
PINO PARINI, FRANCESCO BALLO, PIERPAOLO MARCACCIO, RICCARDO RUGGERI, GIUSEPPE DESIDERIAssistenza Produzione
CHRISTIAN CASSAR, TONI CETTA, GIULIO DI MARCO, RAFFAELE DI MARCO, ADELAIDE MURGIONI, ANTONIO PRIMANTEProduzione
FRANCESCO BALLO

Questo film del 1978 fu girato in Super8 con una Beaulieu a Urbino. Propone il senso del doppio, dell'azione violenta, dell'ossessione e del mistero che diverrà centro della mia ricerca successiva. In apparenza narrativo diviene invece perno per un'antinarratività giocata su una scenografia rinascimentale che si riserva di attraversare vie esterne al cinema classico. Anche se la struttura è fondata su didascalie e su tempi da cinema muto. È un po' la fine e la rinascita del surreale personaggio di un detective che sembra solo un passeggero che viene ingoiato da un'azione preordinata. Film realizzato con la partecipazione e la collaborazione entusiasta di molti studenti dell'Accademia di Urbino proprio nel 1978. Sinteticamente: il ritorno negli spazi rinascimentali di Urbino di un detective che si perde e muore perché non uno ma due sono i killer... ma ci sarà una sorpresa.



TEATRO SCONFINATO



IL PIANTO DEGLI EROI. L'ILIAD E LE TROIANE NEL CARCERE DI BOLLATE
BRUNO BIGONI, FRANCESCA LOLLI

HIJOS DE BUDDHA
STUDI PER SCENE
ALESSANDRO ROSSETTO

Il pianto degli eroi. L'Iliade e le Troiane nel carcere di Bollate

Bruno Bigoni,
Francesca Lolli

Italia | 2024
HD | B/N, Colore | 74'
V.O. Italiano, Spagnolo, Arabo, Inglese

Regia
BRUNO BIGONI, FRANCESCA LOLLÌ

Fotografia
FRANCESCA LOLLÌ

Montaggio
BRUNO BIGONI, FRANCESCA LOLLÌ

Suono
GENNARO MUCCIOLI

Interpreti
GIANLUCA CIVARDI, GIANCARLO DI MEGLIO, SALVATORE EMPOLI, OMAR FATHI, AZZAB IBRAHIM, CHERKAOUI FILAL, HAMZA GUESMI, GUIDO MALECI, COSMIN MARIN MOLDOVAN, KARL MIGUEL SALCEDO FERNANDEZ, NEIFI SANTANA SANCHEZ, NICOLA SAPONE, CORINNA AGUSTONI, GIULIA BATTISTI, SUSAN BONOTTI, BENEDETTA CESQUI, RICCARDO MAGHERINI, LIVIA VILLANI, DEBORA ZUIN

Musiche
NICOLA SAPONE, SANTANA LOOK, LUCA FRANCCINI, DEN BASS

Produzione
IULMOVIE LAB, ALTAMAREA FILM MILANO

Contatti
LOLLI.FRANCESCA@GMAIL.COM

BIOGRAFIE

Bruno Bigoni (Milano, 1950) nel 1972 è uno dei soci fondatori dell'Elfo con cui lavora per anni come attore, e nel 1979 e fra gli ideatori e fondatori di Filmmaker. Esordisce alla regia nel 1983 con *Live* - diretto insieme a Kiko Stella, a cui fa seguito *Nome di battaglia Bruno* (1987). Nel 1990 fonda con Minnie Ferrara e Kiko Stella la Minnie Ferrara & Associati, società di produzione e distribuzione con cui realizza i suoi lavori seguenti.

Fra gli ultimi titoli della sua filmografia;



Nel carcere di Bollate è in atto la rievocazione dell'*Iliade* di Omero e delle *Troiane* di Euripide, ma la prima cosa a cui si è messi di fronte è la fusione tra persone e personaggi: ogni detenuto infatti presenta sé stesso come l'eroe che interpreta, ne tratteggia la personalità come fosse la propria, racconta le ragioni che lo muoveranno attraverso la guerra troiana, e ne analizza conflitti interiori e reconditi moti dell'animo. Più che una semplice recitazione, va in scena una sorta di psicodramma dove la funzione catartica della tragedia euripidea e la necessità eroica e pedagogica del poema omerico sembrano riattivarsi come espressione intima e soggettiva.

Non c'è costume, non c'è scenografia e nessun 'dietro le quinte', e l'ira di Achille, la disperazione di Priamo e l'astuzia di Ulisse si fondono con le cicatrici e le battaglie dei detenuti. Tanto che il carcere e le celle sono costantemente menzionati tra i dialoghi come fossero l'ultimo vero campo di battaglia, o palcoscenico, in cui far risuonare tutti i dubbi e le incertezze umane che hanno mosso i protagonisti (in questo caso soprattutto i vinti) delle guerre di ogni tempo. "L'*Iliade* - scrivono i registi - ci costringe a ricordare qualcosa di fastidioso ma inesorabilmente vero: per millenni la guerra è stata, per gli uomini, la circostanza in cui l'intensità della vita si sprigionava nella sua massima potenza e verità. L'unica possibilità per cambiare il proprio destino, per trovare la verità di se stessi, di assurgere a un'alta consapevolezza etica. Di contro alle anemiche emozioni della vita e alla mediocre statura morale della quotidianità, la guerra rimetteva in movimento il mondo e gettava gli individui al di là dei consueti confini, in un luogo dell'anima che doveva sembrar loro, l'approdo di ogni ricerca e desiderio".

Le niche che partecipano su un livello di coinvolgimento dichiaratamente fittizio sono le donne, interpretate da attrici professioniste che rimarcano la funzione per lo più passiva e laterale dei propri ruoli di mogli, schiave, figlie, ostaggi, nonostante sia proprio una donna, Elena, il più celebre casus belli di tutta la letteratura epica occidentale.

Arianna Tremolanti



Sull'*Anarchia* (2015); *Chi mi ha incontrato, non mi ha visto* (2016); *My war is not over* (2017) sul reduce di guerra Harry Shindler, presentato al Torino Film Festival e finalista ai Nastri D'Argento 2018 come miglior documentario italiano. Nel 2022 realizza *5 Stanze* a cui segue *La misura del coraggio* (2023).

Francesca Lolli (Perugia, 1976) è regista, video artista e performer. Si diploma alla scuola di Teatro Arsenale come attrice e

in scenografia all'Accademia di Belle Arti di Brera. La sua ricerca si concentra sulle diversità di genere e le questioni sociopolitiche. Tra i suoi lavori più recenti: *Voglio vivere senza vedermi* (2019, coregia Bruno Bigoni); *Tre donne* (2020, coregia Bruno Bigoni); *La santa e la puttana* (2021); *Run, baby!!!* (2022); *Oh, my tits* (2023). La sua videoperformance *HR+* (2020) è miglior corto italiano all'Hacker Porn Film Festival.

Hijos de Buddha

Alessandro Rossetto

Italia | 2024
Dolby Digital | 45'
V.O. Italiano

Regia
ALESSANDRO ROSSETTO

Testo
NICOLÒ SORDO

Montaggio
ANDREA GIORGELLI

Interpreti
MARINA ROMONDI, FATOU MALSERT, ALEJANDRO BRUNI, ROBERTO LATINI, GIORGIO SQUILLONI

Produzione
RARA CON IL SOSTEGNO DI CASA
FELLINI GAMBETTOLA

Contatti
ALESSANDROROSSETTO28@GMAIL.COM
COM
RARA.ASSOCIAZIONE@GMAIL.COM

BIOGRAFIA

Alessandro Rossetto (Padova, 1963) ha studiato antropologia e cinema a Bologna e Parigi. È autore cinematografico, regista e direttore della fotografia, produttore e docente. Esordisce nel 1997 con *Il Fuoco di Napoli*, a cui seguono *Bibione Bye Bye One* (1999), *Chiusura* (2001), *Nulla due volte* (2004), *Feltrinelli* (2006) e *Vacanze di guerra* (2010), presentati nei maggiori festival e con una distribuzione cinematografica e televisiva internazionale. Nel 2013 *Piccola Patria* viene presentato nella sezione Orizzonti della Mostra del Cinema di Venezia. Nel 2019 realizza con lo stesso gruppo di attori *Effetto Domino*, liberamente tratto dal romanzo omonimo di Romolo Bugaro, presentato anch'esso alla Mostra di Venezia. Fra il 2019 e il 2020 dirige a teatro lo spettacolo *Una banca popolare*, poi sceneggiato per il suo lungometraggio *The Italian Banker*. È tra i fondatori dell'associazione Doc/it, membro del comitato scientifico del premio di sceneggiatura Solinas e tiene cicli di lezioni e annualità didattiche in scuole di cinema e università. A cura della Cineteca Nazionale e Cinecittà Luce, è in corso il restauro dei suoi documentari realizzati in pellicola.



In un appartamento a due passi dalla stazione Termini a Roma, dove si sostituisce una giovane donna dell'Africa profonda, si nasconde un portale mistico in cui parlare con Buddha in persona, nientemeno. È Maria Sanchez Misericordia, spagnola trapiantata in Italia, ad intrattenere questi dialoghi soprannaturali in cui chiede però cose molto concrete. *Hijos de Buddha*, "mise en espace sonora" da cui prenderà vita uno spettacolo teatrale, si ispira a una delle tante storie vere di violenza e disperazione delle nostre metropoli. Con un registro che oscilla tra il grottesco, il realistico e il tragico, il testo di Nicolò Sordo ci fa entrare nella vita di Maria Sanchez, che sfrutta la giovane GiraGira promettendole di farle ottenere i documenti necessari alla permanenza in Italia. Il rapporto tra le due donne - "duro, scorretto, ma vitale e alchemico, nel quale Hijo, figlio degenere di Maria, si inserisce in contrappunto", come recitano le note di regia - è al centro della narrazione, insieme ai loro destini scelti o obbligati. È interessante come la condizione di solitudine e povertà delle immigrate Maria e GiraGira acquisisca un senso sul piano socio-economico quanto su quello spirituale e simbolico; invece di cercare risposte, sarà possibile solo trovare delle immagini.

Realizzata con gli attori prescelti per il futuro spettacolo, la *mise en espace sonora* "porta anche alla luce la peculiarità internazionale del progetto e un preciso punto di vista sulla lingua italiana, che in *Hijos de Buddha* appare come lingua franca, quasi esclusivamente parlata da persone per le quali non è la lingua madre, ed evoluta grazie ai prestiti dalle lingue d'origine". Nel venire a patti col passato nel caso di Maria, e nello scegliere con determinazione un'altra vita per GiraGira, le due donne si confrontano con un fondo duro e difficile da scalfire in cui l'amore appare sempre essere altrove.

Lucrezia Ercolani

Studi per scene

Alessandro Rossetto



Italia | 2024
2K | Colore | 38'
V.O. Italiano

Regia
ALESSANDRO ROSSETTO

Fotografia
LUCA ZAMBOLIN

Montaggio
MATTEO SERMAN

Suono
MARCO ZAMBRANO

Interpreti
GIULIA BRIATA, ANGELO CALLEGARIN,
MARTA DAL SANTO, VLADIMIR DODA,
MARTA LUCINI, FRANCESCO LUNARDI,
DEBORA PALMIERI, ELEONORA
PANIZZO, ELISA PASTORE, CHIARA
PELLEGRIN, GIULIA ALESSANDRA
SPINA, VINCENZO TOSETTO, MATTIA
ZAVARISE

Musiche
ANNA DALLA BONA, VALERIO VIGLIAR

Produzione
PROGETTO TESEO, TEATRO STABILE
DEL VENETO, ACCADEMIA TEATRALE
VENETA

Contatti
ALESSANDROROSSETTO28@GMAIL.
COM

BIOGRAFIA
Vedi scheda "Hijos de Buddha"

Cosa viene "prima" del palcoscenico e dei riflettori? Quali potenzialità si sprigionano nel non finito? Sono alcune delle domande sollevate da *Studi per scene*, il film realizzato da Alessandro Rossetto nell'ambito del Corso di specializzazione in recitazione cinematografica ideato da Nicoletta Maragno. Si susseguono sullo schermo stralci di situazioni drammatiche, tratte da opere tanto lontane nel tempo quanto recenti - da Goldoni a Lucia Calamaro, da Euripide a Koltès, da Shakespeare a Vitaliano Trevisan, da Ibsen a Yourcenar - interpretate dagli allievi del corso. Sono loro stessi ad aver scelto i monologhi, che in un secondo momento sono stati resi dialogici e adattati per la telecamera. È la passione amorosa a essere soprattutto protagonista, nei dintorni dei canali veneziani di cui a volte cogliamo l'acqua brillante. La priorità dei giovani interpreti sembra quella di restituire il pathos di quei testi, facendosi materia dell'oppressione delle relazioni e della vibrazione dei sentimenti.

Nel corso di recitazione hanno avuto la possibilità di incontrare maestri con diversi background - da Sonia Bergamasco a Silvio Soldini, da Lucia Mascino a Giulio Scarpati, da Matteo Oleotto a Andrea Pennacchi passando per lo stesso Rossetto - e sembrano pronti a raccogliere il testimone. La forza di *Studi per scene* è proprio questo "prima": carriere che si preparano a sbocciare, spettacoli o film immaginati ma mai davvero realizzati. Il teatro del '900, da Grotowski in poi, ha dato grande valore al processo di ricerca, al piano pre-performativo, al laboratorio come luogo di sperimentazione che non sottostà alle logiche dello spettacolo confezionato. *Studi per scene* ci mostra questi lavori in potenza, facendoci allo stesso tempo interrogare sui punti di incontro e di maggior distanza della recitazione tesa tra il cinema e il teatro.

Lucrezia Ercolani



FILMMAKER EXPANDED



43° 43' 23.7972" / 7° 21' 32.3022"

SARA TIRELLI

COS ENDINS
GIANLUCA ABBATE

GROSSE
GIULIA BRUSCO

GUASTO TEMPORALE
EMILIA GOZZANO

SWEET END OF THE WORLD!
STEFANO CONCA BONIZZONI

THE ART OF CHANGE
SIMONE FOUNGNIER, VINCENT ROOIJERS

WWWHISPERS
EMANUELE DAINOTTI, ROEL HEREMANS

CARTOGRAFIE DEL VIRTUALE

Valeria Polidoro

Istituito in collaborazione con il gruppo di ricerca AN-ICON dell'Università degli Studi di Milano per valorizzare le opere in Realtà Virtuale che dialogano con il linguaggio cinematografico e performativo, il concorso "Gradi di Libertà" giunge alla terza edizione, confermandosi un'audace piattaforma di esplorazione delle più recenti sperimentazioni e produzioni nel panorama della VR in Italia.

Anche quest'anno la selezione ha avuto un doppio esito: oltre a scoprire un nucleo di giovani talenti che si avventurano per la prima volta in questo territorio, troviamo anche autrici e autori che utilizzano la Realtà Virtuale come linguaggio primario della loro ricerca artistica, a testimonianza della crescente maturità espressiva e versatilità di questo medium.

Nonostante le capacità produttive siano spesso molto contenute, la qualità di queste opere emerge chiaramente nella varietà delle soluzioni creative, che mostrano contaminazioni con altri linguaggi come la performance, il teatro e il cinema documentario, nonché ibridazioni e innovative espressioni visive con innesti di computer grafica, AI e software per la generazione di immagini virtuali.

In questa direzione, l'artista Sara Tirelli presenta *43° 43' 23.7972" / 7° 21' 32.3022"*, il primo video di una trilogia concepita nell'ambito di un progetto di ricerca che esplora la spazializzazione dello sguardo imposta dalle immagini immersive in movimento, attraverso l'utilizzo di Google Earth e l'intelligenza artificiale. Sulle righe del documentario a 360°, *Grosse* di Giulia Brusco ci introduce nel mondo del bodybuilding, seguendo i rituali di preparazione, la routine e le sfide quotidiane di quattro atlete, che ogni giorno si confrontano con pregiudizio e stereotipi. *Cos Endins* dell'artista Gianluca Abbate è una lisergica performance dell'autore e poeta spagnolo Eduard Escoffet, ambientata nella città di Matera, mentre *The Art of Change* di Simone Fougner e Vincent Rooijers, attraverso uno spazio virtuale interamente dipinto e animato in Quill, si offre come viaggio musicale immersivo sul cambiamento nella vita. Esito di una residenza artistica a Wuhan in Cina, *wwwhisps* di Emanuele Dainotti e Roel Heremans riflette sul concetto di privacy reinterpretando il gioco del telefono senza fili per esplorare la pratica del sussurrare come potenziale luogo sicuro e di resistenza identitaria. In anteprima mondiale, *Guasto Temporale* di Emilia Gozzano – vincitrice del premio Rai Cinema Channel VR a Filmmaker 2023 – è un'animazione a 180° che racconta un impossibile viaggio in treno verso un altrove onirico, interrotto da continui cortocircuiti temporali. Anche *Sweet end of the World* di Stefano Conca Bonizzoni ci pone nel ruolo di spettatori grazie al formato 180°, lasciandoci assistere in tutta tranquillità all'apocalisse dell'umanità che, narrata con inquietante dolcezza e una sapiente integrazione tra riprese dal vero e CGI, trasforma il disastro imminente in una fiaba della buonanotte.

Accomunate tutte dalla forma del contenuto lineare e non interattivo, le sette opere selezionate concorrono anche quest'anno a due premi: il Premio Gradi di Libertà per la miglior opera italiana in VR, del valore di € 2.000, e il premio Rai Cinema Channel VR del valore di € 3.000 in forma di contratto di acquisto dei diritti web dell'opera per tre anni, resa visibile su raicinema.it, sui siti partner e sulla APP Rai Cinema Channel VR.



43° 43' 23.7972" / 7° 21' 32.3022"
SARA TIRELLI



Utilizzando il sistema di visualizzazione satellitare di Google Earth, *43° 43' 23.7972" / 7° 21' 32.3022"* simula un volo sopra il sentiero di Nietzsche che porta a Èze, dove scrisse la terza parte di *Così parlò Zarathustra*. Volando, ascoltiamo voci e monologhi generati dall'AI che riflettono sul tema dell'illusione e della simulazione. I mondi digitali contemporanei si oppongono così al nichilismo nietzschiano, interrogandosi sulla percezione dell'autenticità e sul rapporto, sempre in evoluzione, tra creatività umana e artificiale. Cosa avrebbe pensato Nietzsche della realtà virtuale?

43° 43' 23.7972" / 7° 21' 32.3022" è il primo capitolo una trilogia concepita nell'ambito del progetto di ricerca Reboot Horizon 2022 presso l'Università della Costa Azzurra, Campus George Méliès, Cannes.



Italia, Francia | 2024
VR 3DoF, 360 | 5' 15" | V.O. Inglese

Produzione
FILMMAKING WITH LOVE, UNIVERSITÀ DELLA COSTA AZZURRA, CANNES PER IL PROGETTO DI RICERCA REBOOT HORIZON 22

COS ENDINS
 GIANLUCA ABBATE


Esiste un territorio da negoziare oltre la superficie di ciascuno, sotto i tanti strati che soggiacciono alle ripetizioni generazionali: una cavità che risuona dell'identità intima e unica di ognuno. Le voci che popolano questo film ci conducono in diversi luoghi di Matera, dagli agglomerati turistici, agli spazi interni della città tra grotte, cisterne, vicoli e stanze fino al nocciolo inviolabile del corpo stesso: il piacere e il desiderio per altri corpi che nessuno può cancellare.

GROSSE
 GIULIA BRUSCO


Il palco. Quei cinque minuti di gloria in cui ogni atleta mostra al mondo il frutto dei propri sforzi. Per arrivarci, la bodybuilder affronta una preparazione serrata, fatta di allenamenti intensi e diete rigorose. Poi, il camerino: le ultime rifiniture, il costume, il tan, il pump, e, infine, un confronto intimo davanti allo specchio prima di entrare in scena. Il documentario immersivo *Grosse* indaga le motivazioni, i sacrifici e le sfide del mondo del bodybuilding, osservando con grande delicatezza le vite e le storie di quattro atlete di punta durante la preparazione a una competizione.

GUASTO TEMPORALE
 EMILIA GOZZANO


Un narratore inaffidabile ci accompagna in un viaggio metafisico verso un altrove etereo, dove calma e quiete regnano sovrane. In treno – sospesi in un'ambientazione infinita e statica à la Miyazaki – il tempo improvvisamente si arresta: la nostra presenza in quel mondo ha destabilizzato l'equilibrio del luogo, piegandone le regole temporali e generando un loop in cui tutto viene continuamente distrutto e ricostruito.



Italia | 2024
 VR 3DoF, 360 | 3'40" | V.O. Inglese

Produzione
 EMILIA GOZZANO

SWEET END OF THE WORLD!
 STEFANO CONCA BONIZZONI


Un tempo, uomini e dei banchettavano insieme, seduti alla stessa tavola. L'avidità umana, tuttavia, trasformò gli scarti di quei banchetti in una montagna sacra, destinata a raggiungere l'Olimpo. Questa è la fiaba che una madre narra al suo fanciullo mentre lo nutre al seno, un mito della buona notte per una buona fine del mondo. *Sweet end of the World!* ci conduce così in un viaggio onirico tra mito e realtà, in un presente atemporale e distopico dove l'umanità, sull'orlo dell'apocalisse, può confrontarsi con il proprio destino.

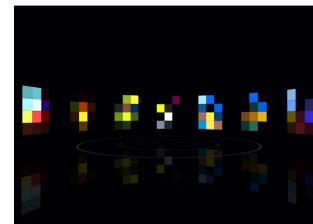


Italia | 2024
 VR 3DoF, 360 | 15'52" | V.O. Inglese

Produzione
 OFFICINE CREATIVE, NOTTE AMERICANA, MOTION PIXEL

THE ART OF CHANGE
 SIMONE FOUNGNIER, VINCENT ROOIJERS


The Art of Change è un viaggio audio-visivo attraverso il tempo e lo spazio nelle profondità dell'io. Utilizzando un "feedback loop" di memo vocali registrati e rivolti a sé stessa dalla protagonista nel passato e nel futuro, l'opera disegna una mappa multisensoriale della vita, posizionando alcuni momenti cruciali. Il viaggio attraversa il passato, il presente e il futuro, dando forma a esperienze archetipiche familiari a molti: la maestosa solitudine di un grande albero, la sfidante vetta di montagna insormontabile, la banalità di un ordinario ufficio e il desiderio di fuga, insieme a luoghi più astratti e immaginari. Attraverso uno spazio virtuale complesso e stratificato, l'opera è un viaggio musicale, visivo e multidimensionale nell'intimità del sé.



Italia, Paesi Bassi, USA | 2024
 VR 6DoF | 10'50" | V.O. Inglese

Produzione
 FUNILAB, STUDIO SYRO, BROKEN LEVEE

WWWHISPERS
 EMANUELE DAINOTTI, ROEL HEREMANS


Il gioco d'infanzia "Chinese Whispers" (o "Telefono senza fili"), in cui una fila di bambini si passa un messaggio creando un'interazione giocosa e intima basata sull'equivoco, genera uno spazio sonoro chiuso tra i partecipanti, che evoca concetti di privacy, intimità, resistenza e fiducia. Nella società cinese contemporanea, le nuove generazioni adottano il sussurrare come pratica per navigare tra identità autentiche e costruzione di personaggi e avatar. All'intersezione tra linguaggio e silenzio, il sussurro delicato diventa espressione della possibilità/virtualità di uno spazio sicuro di resistenza.

L'opera è stata realizzata durante il programma di residenza artistica K11 Group X ArtReview a Wuhan (Cina).



Cina, Belgio | 2024
 VR 3DoF, 360 | 8'04" | V.O. Inglese, Cinese

Produzione
 K11 ART FOUNDATION, EMANUELE DAINOTTI, ROEL HEREMANS

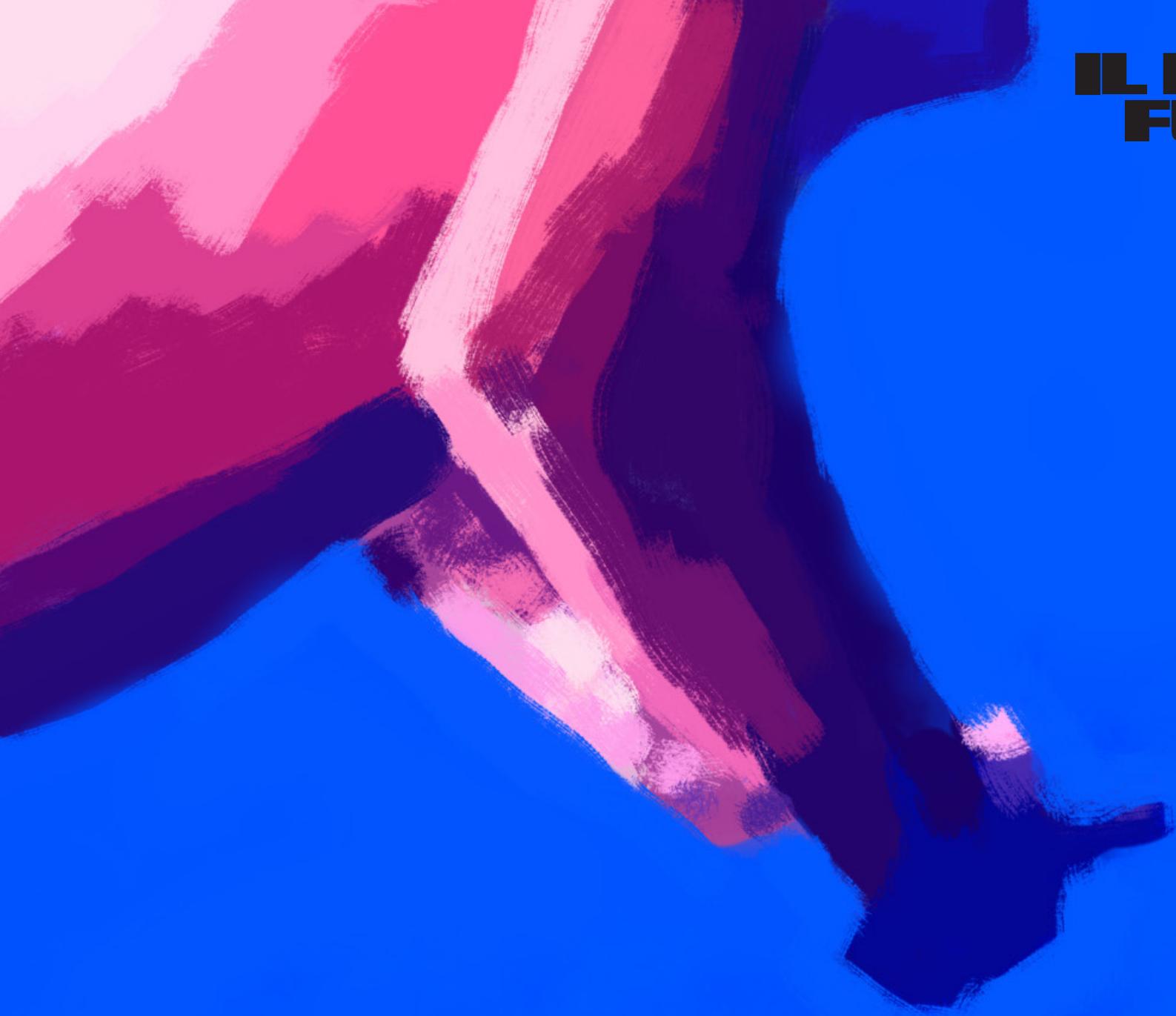
Italia | 2019
 VR 3DoF, 360 | 8'53" | V.O. Catalano | Sub Inglese

Produzione
 RETE CINEMA BASILICATA, ANTONELLO FARETTA, ADRIANA BRUNO

Italia | 2024
 VR 3DoF, 360 | 12'09" | V.O. Italiano

Produzione
 CIVICA SCUOLA DI CINEMA LUCHINO VISCONTI

IL NOSTRO FUTURO



Sulla terra leggeri

Sara Fgaier



Italia, Francia | 2024
16 mm | Colore | 95'
V.O. Italiano, Francese

Regia
SARA FGAIER

Soggetto
SARA FGAIER, SABRINA CUSANO

Sceneggiatura
SARA FGAIER, SABRINA CUSANO,
MAURIZIO BUQUICCHIO

Fotografia
ALBERTO FASULO

Montaggio
SARA FGAIER, ALINE HERVÉ, ENRICA
GATTO

Suono
ADRIANO ALAMPI

Interpreti
ANDREA RENZI, SARA SERRAIOCCO,
EMILIO FRANCIS SCARPA, LISE LOMI,
STEFANO ROSSI GIORDANI, AMIRA
CHEBLI, ELYAS TURKI

Musiche
CARLO CRIVELLI

Produzione
LIMEN, AVVENTUROSA, DUGONG FILM
CON RAI CINEMA

Contatti
F.DIBIAGIO@CINECITTA.IT

BIOGRAFIA

Sara Fgaier (La Spezia, 1982) è una regista, montatrice e produttrice italo-tunisina. Dopo gli studi di Storia e Critica del Cinema a Bologna, ha continuato la sua formazione cinematografica all'interno del laboratorio di regia di Marco Bellocchio di Bobbio. Nel 2012 è stata la prima italiana a ricevere il Premio Rolex per le Arti che le ha permesso di lavorare un anno a New York sotto la tutela di Walter Murch. Nel 2014, con *L'umile Italia* in co-regia con Pietro Marcello,

Sulla terra leggeri si apre con qualche riga da Julian Barnes: "Siamo creature destinate al piano orizzontale, a vivere coi piedi per terra, eppure – e perciò – aspiriamo a elevarci". E la dimensione letteraria, non solo per il rimando all'autore e al suo *Livelli di vita* (Einaudi) attraverso l'opera prima di Sara Fgaier. Una storia d'amore e di vite sospese, dolori inaccettabili e improvvise consapevolezza verso una rinascita, nuovi inizi che saranno forse anche un diverso mondo, e che nello sguardo dell'autrice si fanno materia di cinema. Un uomo, professore di etnomusicologia, all'improvviso perde la memoria. Non riconosce nessuno, neppure la figlia Miriam e il nipotino. E chi è quella gente davanti a una bara che lo abbraccia? È da questo che fugge, da quel lutto che non può nemmeno nominare? La perdita della moglie che è stata il suo amore di sempre, sin da una lontana notte davanti al mare, con la promessa di ritrovarsi tre mesi dopo in Tunisia che lei non aveva mantenuto.

Un volto torna, si confonde, si fa moltitudine di volti femminili senza nome. Forse le risposte che cerca sono nelle pagine di vecchi diari rimaste però bianche, fra le parole di un ragazzo che gli continuano a dire di una ragazza amata, perduta, ritrovata. Dove cercano di portarlo quelle esperienze altrui? Di sé l'uomo non sa nulla, lui stesso è una pagina bianca, ciò che è accaduto fin lì ha una forma vaga; c'è senz'altro qualcosa che gli appartiene, ma come ritrovarne il senso intero?

Il mare è invece un colore luminoso e una promessa. Come il movimento da una parte all'altra delle rive, l'Italia e le città tunisine. Il tempo si contrae, si espande, si accartocchia; respira col cuore dolcezza, paura, lacrime. Ciò che si è e ciò che si può ancora essere, quel che si pensa perduto e che invece rimane per sempre in qualche angolo segreto; si deve solo riuscire a scoprirlo. Esistiamo davvero senza amore? Questo assoluto in cui il protagonista per ritrovarsi deve ritrovare l'amata, e come Orfeo farla rivivere ma nella sua memoria, è il punto di partenza e la cifra formale su cui l'autrice costruisce la propria narrazione. Non si tratta di scrivere una storia d'amore ma di renderla visibile, di farla immagine prima che parola, con cui darle una voce. E la memoria si fa piano piano intima e collettiva fra gli archivi di vite anonime e insieme riconoscibili nell'esperienza di ciascuno: associazioni astratte, piccoli segni di qualche altrove. L'immaginario di un Novecento che si mescola alla vita e a una magnifica invenzione di cinema.

partecipa al film collettivo *9X10*. Nel 2018 realizza dieci corti per *Storia di un'amizizia*, adattamento teatrale de *L'amica geniale* di Elena Ferrante, a opera di Fanny & Alexander. *Gli anni* (2018) ispirato al romanzo di Annie Ernaux vince il premio del miglior cortometraggio dell'Accademia del Cinema Europeo e il Nastro d'Argento come miglior corto documentario.

Nel 2023 fonda la società di produzione indipendente Limen, dopo Avventurosa

nel 2008 con Pietro Marcello. Questa collaborazione produce una serie di film di cui è montatrice e produttrice - *La bocca del lupo* (2009); *Bella e Perduta* (2015). Tra i suoi altri lavori brevi *La padrona mia* (2016) videoclip per una canzone di Vinicio Capossela; *L'umile Italia* (2014); *Arturo* (2014); *L'approdo* (2013). *Sulla terra leggeri* (2024) è il suo primo lungometraggio.

Il tuo esordio nel lungometraggio di finzione si nutre anche di molti materiali d'archivio. Come hai lavorato con le diverse fonti?

Volevo creare un collage di materiali diversi, sono partita da alcune riprese del carnevale sardo e dai rituali in Nord Africa. Poi, man mano che il progetto si sviluppava, mi sembrava ci fosse un nesso con la storia del protagonista nell'esplorazione di questo fantasma attraverso la voce fuori campo; non avevo idea allora che avrei completamente riscritto il film in fase di montaggio. *Sulla terra leggeri* è un film stratificato, ma con l'obiettivo di raggiungere anche una certa semplicità della storia. Mi interessava in particolare raccontare questo personaggio sul punto di perdersi, nel mezzo di una profonda crisi, perché proprio lì si pone in una condizione in cui qualcosa si può rivelare. Questa fantasmagoria d'immagini mi ha permesso poi di cercare la sua amata attraverso il volto di molte, un processo quasi impossibile di ricostruzione che si completa con diverse declinazioni della perdita. L'archivio, infine, ha creato la possibilità di dare vita a una sorta di immagine-limbo, perfetta per raccontare una storia d'amore tra fantasmi.

I personaggi del film sembrano sempre sul punto di cadere, come se fossero attratti da un baratro.

Abbiamo lavorato sul senso della vertigine, perché l'amore ci può far sollevare ma ci fa anche radicalmente esporre; ci fa vivere un rischio che può essere percepito come trovarsi al limite di un burrone. Volevo indagare in maniera particolare chi siamo in relazione a chi eravamo. Penso che chiunque di noi può fare fatica a riconoscersi rispetto al proprio passato, se si pensa alle situazioni vissute, alle persone incontrate e poi sparite per sempre. Quella di Jean, il protagonista, è una lotta per salvare dall'oblio la storia della sua amata. L'idea è che di fronte a questa perdita riesca a avere un'altra possibilità, un'altra vita. È un discorso che sfocia nel metafisico: il ricordo di qualcuno è come se aggiungesse un "plus" di esistenza. I morti non vogliono essere dimenticati, anzi continuano ad agire, anche se in altri modi rispetto a prima, fino a quando noi non decidiamo di cancellarli.

Come si è svolto il processo di scrittura? Quali sono state le tue influenze?

Era la prima volta che scrivevo un film, ci pensavo da diverso tempo ma ancora non avevo chiaro il progetto in mente. Il primo cambiamento è arrivato con il mio cortometraggio *Gli anni*, che in qualche modo mi ha preparata a questo passaggio. Lì infatti avevo scritto il testo di una voce, che poi è diventata la mia; da quell'esperienza è nata l'idea di affidare la narrazione a un diario. Degli amici mi hanno regalato il libro *Livelli di vita* di Julian Barnes, l'ho letto ossessivamente una volta dopo l'altra. All'inizio mi sembrava inadattabile, ma ero affascinata dal principio iniziale: se metti insieme due cose che non erano mai state insieme, il mondo cambia. Rispetto alle influenze, c'è senz'altro un legame col cinema francese, che io amo molto; diverse persone mi hanno chiesto se mi fossi ispirata a Alain Resnais ma in realtà non c'è stato uno studio diretto dei suoi film. Ho lavorato con Pietro Marcello per circa dieci anni e sicuramente questo ha lasciato una traccia importante, vedo una continuità con film come *La bocca del lupo*, e poi la società che abbiamo creato insieme, Avventurosa, ha co-prodotto il film anche con un ruolo esecutivo.

Lucrezia Ercolani



LE PRIME PAROLE DI UN FILM



Ai primi di agosto è stato girato a Bobbio un dialogo tra Paola Piacenza e Marco Bellocchio, riprese organizzate e prodotte da Filmmaker, grazie a un bando della Fondazione di Piacenza e Vigevano. Le riprese sono state effettuate nel Museo Diocesano di Bobbio. Direzione della fotografia di Pierluigi Laffi, operatore Greta Mauri, fonico Fabio Vassallo, produzione esecutiva Luca Mosso.

Riportiamo qui l'anticipazione di una parte del dialogo.



PAOLA PIACENZA

Tu di Piacenza hai parlato sempre molto poco, ne hai parlato un po' in *Addio del passato*. Parli sempre di Bobbio dove passavi tre mesi all'anno, ma nove li passavi a Piacenza. Per me Piacenza ha rappresentato il luogo da cui scappare, ecco, e per te? Perché i luoghi ci formano, anche quando poi ce ne andiamo, ci lasciano dei residui... Ci sono queste scene in *Vacanze in val Trebbia* in cui discuti con Gisella Burinato che ti dice: "Vendi 'sta casa" e tu rispondi: "Non si tratta solo di vendere una casa, è abbandonare il passato, è tagliare il cordone". E poi c'è la profezia di Gianni Schicchi: "Tu tornerai sempre". Tu hai fatto ripetute perentorie dichiarazioni di abbandono che poi hai regolarmente tradito.

MARCO BELLOCCHIO

Sì, le ho tradite tutte. C'è stato un periodo, dopo il '68 in cui le mie idee, prima politiche, poi psichiatriche, mi spingevano a una separazione definitiva, come se non ci fosse nessuna possibilità di conciliare quel passato con quello che io volevo fare e diventare. E quindi c'è stato un lungo periodo fino alla nascita di mia figlia Elena... Quell'anno, sì, ero già tornato sporadicamente, ma quell'anno venni qui a Bobbio con Francesca e la bambina che aveva 7 mesi, e in quel corso - perché ancora non si pensava di proiettare dei film, ma di fare un corso - allora ho ritrovato l'interesse per questo luogo, proprio perché non c'era una dimensione nostalgica e perciò mortuaria rispetto al passato, ma si trattava di rivivere con una attività - che era la mia - in questi luoghi. Rifare la storia, questo è stato molto importante, come anche ritrovare una serie di persone della mia famiglia che erano state fortissimamente trascurate: le mie sorelle, Alberto, Piergiorgio all'ultimo momento. Non è stata una riconciliazione, ma uno scoprire in questi rapporti umani qualcosa che prima mi sembrava completamente esaurito e che non fosse più interessante tornarci sopra. E invece è stata la scoperta lenta, perché per come sono io - io sono nemico della fretta - puoi anche portare a casa le immagini, perché abbiamo esperienza, ma per andare a fondo... *Marx può aspettare*, che è un film che mi piace moltissimo, il suo valore sta in un tempo di lavorazione di quasi cinque anni.



PAOLA PIACENZA

Mi viene in mente quello che aveva scritto Serge Daney, credo per *Gli occhi la bocca*: che con i *Pugni in tasca* avevi dichiarato guerra alla borghesia italiana, ma vent'anni dopo, una dozzina di film dopo, scoprivi che quell'odio era la punta di un iceberg che nascondeva una quantità incredibile di amore. E lì forse era proprio per la madre che era uscita una specie di gratitudine, per quella relazione così primaria...



MARCO BELLOCCHIO

Sicuramente era scomparsa la rabbia. Ma proprio perché mia madre era ancora viva - l'ho detto ed è la verità - ci fu su *Gli occhi la bocca* un lavoro molto partecipe, ma con delle censure dovute al fatto che mia madre era ancora viva. Siccome parlavo del suicidio di un gemello, non è paragonabile rispetto alla libertà che io ho preteso da me facendo *Marx può aspettare*. Ma sicuramente non c'era più... la rabbia. Mi ricordo quel grande amico gesuita, Fantuzzi, che mi disse: "L'inganno verso vostra madre, il non dirle la verità... e il suo dolore, devi anche riconoscere che lì c'era un immenso amore". Magari facendo scelte anche sbagliate, però effettivamente non era una madre... Lo faccio dire a Sergio Castellitto nell'*Ora di religione*: "Era stupida", con tutto il rispetto per mia madre. Ma non capiva e quindi ci costringeva a subire certe realtà molto violente. Certo, erano altri tempi.

Filmmaker Festival 2024
16 – 24 Novembre
Milano



Filmmaker Festival

16-24 Novembre 2024
Milano

FILMMAKER

www.filmmakerfest.com