

# **Filmmaker Festival 2025**

15 – 23 Novembre  
**Milano**

Con il contributo di



E di



In collaborazione con



Media Partner



Partner Tecnici



Il catalogo è pubblicato in occasione di Filmmaker Festival 2025  
Milano, 15–23 novembre 2025

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 e LARA CASIRAGHI

VALIE EXPORT Body Documents  
TOMMASO ISABELLA

Filmmaker Expanded  
UN PROGETTO DI XR LAB (CRC EXT), AN-ICON E FILMMAKER MARGHERITA FONTANA, BARBARA GRESPI, LUCA MOSSO, ANDREA PINOTTI, VALERIA POLIDORO, CON IRENE MAGRI

Organizzazione  
GRETA MAURI con ARTURO GARAVAGLIA, CHIARA TETTAMANTI

Movimentazione copie e documentazione  
LARA CASIRATI

Ospitalità  
FRANCESCA PESCHIERA

Segreteria giurie  
CARLOTTA CARMINATI

Coordinamento volontari  
LUNA MAIORE

Ufficio stampa  
CRISTINA MEZZADRI, REGINA TRONCONI - AIGOR

Digital Communication manager  
ROSA ULIASSI, ILARIA REITANO

Green manager  
GRETA MAURI

Immagine festival e sigla  
STEFANO RICCI

Identità e progetto grafico festival  
RICCARDO REDEGHIERI

Tutor gruppo video  
JACOPO MUTTI

Documentazione fotografica  
ESTER DERIU, MARIKA CECALUPO, OLHA KRYSHATAN, NADIA TRITARELLI, FAUSTINA VAN THIENEN, SOFIA VENDRAMIN, CAMILLA ZALI

Sottotitoli  
NICOLA FERLONI, JACOPO OLDANI, 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

Amministratore  
SILVANA D'ERRICO

Mezzi di ripresa  
NIKON

Green mobility partner  
ZITY

Filmmaker Expanded 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), ospitato dal Dipartimento di Filosofia "Piero Martinetti" dell'Università degli Studi di Milano nell'ambito del progetto "Dipartimenti di Eccellenza 2023-2027" attribuito dal Ministero dell'Università e della Ricerca (MUR).

CATALOGO

Redazione  
NICCOLÒ DELLA SETA ISSAA, ARIANNA TREMOLANTI, LUCREZIA ERCOLANI, ANTONIO PEZZUTO, CRISTINA PICCINO (COORDINAMENTO)

Progetto grafico e impaginazione  
RICCARDO REDEGHIERI

Testi e schede  
FULVIO BAGLIVI, ANDREA CACCIA, LARA CASIRATI, NICCOLÒ DELLA SETA ISSAA, LUCREZIA ERCOLANI, MARGHERITA FONTANA, TOMMASO ISABELLA, MATTEO MARELLI, MAZZINO MONTINARI, GIONA A. NAZZARO, ANTONIO PEZZUTO, VALERIA POLIDORO, CRISTINA PICCINO, GIULIO SANGIORGIO, ARIANNA TREMOLANTI

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).

RINGRAZIAMENTI

Alessandro Giuli – MiC Ministero della Cultura  
Francesca Caruso – Regione Lombardia, Assessore alla Cultura  
Tommaso Sacchi – Comune di Milano, Assessore alla Cultura  
Giorgio Carlo Brugnoli – MiC – DG Cinema e Audiovisivo  
Nicoletta Finardi – Regione Lombardia  
Francesca Calabretta – Comune di Milano

Barbara Grespi, Andrea Pinotti - XR Lab (Centro di Ricerca  
Coordinata EXT) e AN-ICON, Dipartimento di Filosofia  
“Piero Martinetti” dell'Università degli Studi di Milano  
Susanne Ranetzky, 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  
Silvia Pareti, Matteo Pavesi, Enrico Nosei - Cineteca di Milano  
Annamaria Tosto, Antonio Parente, Rico Colangelo,  
Luigi Abiusi – Apulia Film Commission

Franco Di Sarro, Marcello Seregni – Gruppo Di Sarro  
Marta Bianchi, Marta Cereda, Emanuele Zamponi – Careof  
Roberto Turigliatto, Fulvio Baglivi – Fuori orario – Raitre  
Francesco Fimognari – Arti Grafiche Fimognari

Minnie Ferrara, Giuseppe Baresi, Tonino Curagi, Germana  
Bianco – Civica Scuola di Cinema Luchino Visconti  
Marco Scotini, Vincenzo Cuccia, Marianna Schivardi, Andris  
Brinkmanis, Stefania Carbonara, Gabriele Sassone, Anna  
Fumagalli – Naba 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,  
Catherine Bizern, Ottavia Fragnito, Emilia Gozzano, Lucia  
Malerba, Niccolò Manzolini, Alessandra Speciale.

Nick Johnson (Sobey Road Entertainment)  
Jasmina Vignjevic (Syndicado)  
Flavio Arnone (Lights On)  
Simone Fiorentino (Gioia Film)  
Wouter Jansen (Square Eyes)  
Anastasia Piazzotta, Marta Marchesi (Wanted)  
Matthieu de Laborde (Iskra)  
Sayonara Film  
Minnie Ferrara, Germana Bianco, Roberta Perego  
(Civica Scuola di Cinema Luchino Visconti)  
Dylan Lustrin (neugerriemschneider)  
Andrea Gatopoulos (Gargantua)  
Gerald Weber (Sixpack)  
Martina Droandi (Odd Slice Films)  
Matteo De Liberato (Allegorie Film)  
Daniel Baur (K5 International)  
Xu Jing (Rediance Films)  
Dario Bonazelli (I Wonder Pictures)  
Hussein Akbaraly (Les Films du Losange)  
Edoardo Colombo, Marco Longo, Francesca Monti (CISA)  
Vincenzo Cuccia (NABA)  
Gianluca Pignataro, Eduardo De Mennato (Fandango)

INDICE P. P.

SIGLA	9	INTERFERENZE. LUCIANO BERIO E IL CINEMA	109
FILM DI APERTURA	11	Le fond de l'air est rouge Elea Classe 9000 Il canto d'amore di Alfred Prufrock La memoria del futuro	
CONCORSO INTERNAZIONALE	17	FILMMAKER EXPANDED	117
		Afterlives As Estações Di notte L'albero di trasmissione 2. La vendetta Little boy Mare's Nest Mater Insula Merging Bodies Morgenkreis Nuit obscure - "Ain't I a child?" Paul Tales of the Wounded Land The Vanishing Point	
PROSPETTIVE	47	PROGETTO DEATH AGENDA	123
		Corpi Estranei Disco D(e)ad Etaf Frana futura GRWM Il passaggio Il viaggio di ritorno Imaging La lucciola Léa Est Partie Avec Les Fleurs Le isole non si sentono mai sole Manual of Self-Destruction Outside the Box: An Authentic Portrait of Charlemagne Palestine Proprio qui Sueña ahora Suspension of Belief The Silent Majority of Good Romanian People Unidentified Waltzer We are animals	
FUORI CONCORSO	71	CONVEGNO	129
		Il documentario italiano nell'era della post-verità: confini, estetiche, industria	
VALIE EXPORT	85		
		VALIE EXPORT BODY OF DOCUMENTS	
FILMMAKER MODERNS	93		
		1799, Diario A C I D O Cacciatori d'Uranio Io mi sono conosciuto nel sogno Le feste senza fine L'hermite Los Ingrávidos MOTI A LUOGO FRANCESCO BALLO 25	

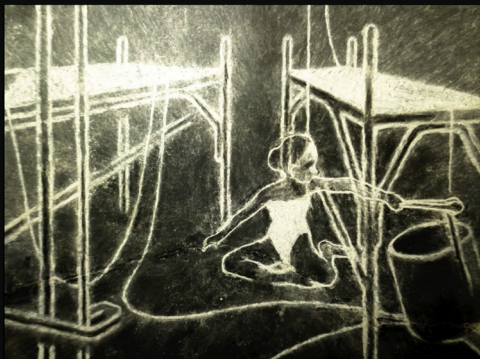
## Milano, 2025

Luca Mosso

L'edizione 2025 di Filmmaker è dedicata a Goffredo Fofi (1937-2025), collaboratore del festival negli anni ottanta, interlocutore costante nei decenni successivi, riferimento fondamentale per me nell'attività di critico e di programmatore e ispiratore convinto e convincente di pratiche di lavoro il "meno autoritarie possibili". Nella costruzione del progetto di Filmmaker 2025, ho molto pensato a lui e alla sua capacità di affrontare lucidamente le difficoltà del presente.

Nel testo che presentava *Le fond de l'air est rouge* di Marker, che programmiamo nella sezione Interferenze, tracciando il bilancio di 10 anni di cinema militante scriveva che "il consuntivo di questa storia non è politicamente positivo, lo è invece quanto a messe di insegnamenti specifici".

Con lo stesso atteggiamento credo si debbano affrontare le emergenze politiche, sociali e ambientali di oggi, con il massacro di Gaza, con le prospettive di guerra che incombono, con l'ingiustizia climatica che minaccia il pianeta e i suoi abitanti. Con la consapevolezza che il ruolo del cinema si giochi in quello che mostra (e in quello che nasconde) e non nelle dichiarazioni pubbliche, abbiamo scelto film che prendono posizione a partire dall'esperienza diretta e dalla assunzione personale di responsabilità, che articolano la propria critica, esplorano la profondità dei sentimenti e offrono visioni potenti e suggestive.



SIGLA



# SIGLA

MEMORIE MODERNISSIME  
STEFANO RICCI



# FILM DI APERTURA

GHOST ELEPHANTS  
WERNER HERZOG

# GHOST ELEPHANTS

## Werner Herzog

“Quando ho incontrato il personaggio di questo film mi si è presentato con grande urgenza un progetto inaspettato, che sembrava la caccia a Moby Dick, la balena bianca. Come molti altri miei lavori anche questo è un’ esplorazione dei sogni e dell’immaginazione, messi a confronto con la realtà, e mi ha portato in quella che gli abitanti locali chiamano la Terra ai confini del mondo”. È dunque ancora una ricerca impossibile, fra l’umano e la natura, il terreno che Herzog sceglie di indagare nel suo nuovo film. Il protagonista, Steve Boyes, un biologo sudafricano insegue da dieci anni un misterioso branco di elefanti fantasma sugli altipiani dell’Angola. Per questa nuova spedizione parte con un gruppo di esperti cercatori di tracce, i migliori rimasti, dalla Namibia. Ma non sarebbe meglio lasciare gli elefanti nel sogno proprio come la balena bianca? In fondo lo stesso studioso spera di non trovarli mai così da continuare questa ricerca infinita che è divenuta la propria esistenza.

Herzog lo segue, anche lui non sembra interessato agli elefanti ma piuttosto agli incontri con gli esseri viventi, alle epifanie improvvise del paesaggio, all’ostinazione spesso eroica del desiderio, alla consapevolezza di appartenere all’ecosistema radicata in chi abita quei luoghi. Fiducioso nel gesto di filmare, restituisce una riflessione sul cinema documentario, interroga l’ambiguo potere dello sguardo, diverte con la sua ironica narrazione dove la forza del mito prevale sull’evidenza del reale.

Cristina Piccino

### BIOGRAFIA

Werner Herzog (Monaco di Baviera, 1942), nato Werner Stipetic, cresce in una valle remota delle montagne bavaresi. La leggenda racconta che ha sviluppato progetti cinematografici sin dall’adolescenza e che, non avendo trovato finanziatori, inizia a lavorare come saldatore in fabbrica. È una delle tante storie che compongono l’avventurosa biografia del regista. E il suo cinema si intreccia a questa tensione, con film che attraversano il mondo, in una relazione impossibile fra uomo e natura, set in zone pericolose, rischiando anche la vita. A diciannove anni Herzog abbandona gli studi di

Storia e Letteratura e comincia a viaggiare a piedi, e nel 1962 realizza il suo primo film, il cortometraggio *Herakles* (Ercole). Nel 1967 esordisce nel lungometraggio con *Lebenzeichen* (Segni di vita, 1967), girato sull’isola di Kos, in Grecia che vince l’Orso d’argento alla Berlinale.

Da allora ha scritto, prodotto, diretto oltre 80 film, molti dei quali diventati dei classici del cinema moderno: *Land des Schweigens und der Dunkelheit* (Paese del silenzio e dell’oscurità, 1971); *Herz aus Glas* (Cuore di vetro, 1976); *La Soufriere* (1977); *Nosferatu* (1978); *Wojzeck* (1979);

USA | 2025

4K | Colore | 99’ | V.O. Inglese

Regia

WERNER HERZOG

Sceneggiatura

WERNER HERZOG

Fotografia

ERIC AVERDUNG,  
RAFAEL LEYVA

Montaggio

MARCO CAPALBO,  
JOHANN FORSTER

Musica

ERNST REIJSER

Produzione

THE ROOTS PRODUCTION,  
SERVICE,  
SKELLIG ROCK,  
SOBEY ROAD ENTERTAINMENT

Contatti

BRIAN@SOBEYROADENTERTAINMENT.  
COM

*Fitzcarraldo* (1982); *Cobra verde* (1987); *Lektionen in Finsternis* (Apocalisse nel deserto, 1992) *Grizzly Man* (2005); *Cave of Forgotten Dreams* (2010); *The Fire Within: Requiem for Katia and Maurice Krafft* (2022). Il più recente dei suoi libri è *Il futuro della verità* (Feltrinelli).





## HERZOG ON HERZOG

Cristina Piccino

### La realtà, l'immaginario

Quando si gira un film ci si scontra con la realtà e con alcuni vincoli che non esistono al momento della scrittura. Nel mio caso, la forma più difficile di confronto con la realtà è stata far passare una nave di 360 tonnellate in un unico pezzo sopra una montagna - il film a cui si riferisce è *Fitzcarraldo*, 1984, ndr. Durante le riprese devo tenere conto del fatto che sto raccontando una storia, il mio obiettivo è rendere visibili i paesaggi interiori per farne percepire la poesia. Tutte queste proiezioni dell'immaginario entrano in contraddizione con la situazione concreta delle riprese. Non si tratta di materialismo, ma di accettare che il mondo reale detta le sue leggi e che non possiamo piegarlo al nostro volere. La realtà in sé è ostile alle riprese di un film, si oppone sempre in un modo o nell'altro.

Con la scrittura invece è diverso. Ho sempre scritto, anzi potrei dire che la scrittura è arrivata per me prima del cinema, quando avevo quindici o sedici anni scrivevo poesie. Negli anni Settanta ho raccolto in un diario che è poi diventato *Sentieri nel ghiaccio* (Guanda), in cui narravo l'esperienza del mio viaggio a piedi da Monaco a Parigi per salvare la mia amica Lotte Eisner. Naturalmente ho scritto anche le sceneggiature dei miei film ma la scrittura di un libro si colloca su un piano diverso. È una differenza che percepisco in tutte le mie opere letterarie, compreso quel memoir della mia vita – anche se poi non lo è fino in fondo – che è *Ognuno per sé e Dio contro tutti* (Feltrinelli). All'origine di questa frase, che è un po' il mantra della mia esistenza, ci sono uno scrittore brasiliano, Mario de Andrade, e il suo romanzo *Macunaima. L'eroe senza nessun carattere*. Il Cinema Novo brasiliano ne era stato ispirato per un film (*Macunaima*, Joao Pedro de Andrade, 1969, ndr), io all'epoca stavo finendo *Jeden für sich und Gorr gegen alle* (*L'enigma di Kaspar Hauser*, 1974) e non sapevo che titolo dargli. Sono andato a vedere quel film e a un certo punto qualcuno pronunciava questa frase, o almeno così si leggeva nei sottotitoli: “Ognuno per sé e Dio contro tutti”. Mi si è fermato il cuore e mi sono detto che quello era il titolo che cercavo. Così ho rubato il titolo per il mio memoir da un mio stesso film.

### Passioni estreme

Nella mia vita ho sempre desiderato andare lontano da dove venivo, dalla storia della Germania, da tutto questo. Si trattava forse di viaggiare e allo stesso tempo di avvicinarsi al pericolo. Nella giungla, nel Sahara, in Antartide, sui vulcani. In generale, la natura di ciò che mi piace raccontare mi spinge agli estremi. Ma attenzione, sono un professionista, so accettare un “no”. Ci tengo a tornare vivo dalle riprese per montare il film! In fondo fare film è sempre rischioso. Ho spesso notato che le persone coraggiose dal punto di vista fisico lo sono anche dal punto di vista artistico. E sì, dal punto di vista artistico, si può dire che nella mia vita ho dato prova di coraggio. Tuttavia ho sempre fatto ciò che era fattibile. Non mi sono mai assegnato compiti monumentali, impossibili da portare a termine. Bisogna saper valutare le proprie capacità, altrimenti ci si condanna a non realizzare più film. È una professione spietata, che non concede tregua. Del resto pochi registi hanno avuto una carriera cinematografica lunga, almeno tra i grandi.

### La leggerezza dell'umorismo

Per molto tempo mi è stata affibbiata l'immagine di un teutonico cupo che predicava l'apocalisse, da cui ho avuto molta difficoltà a liberarmi. L'umorismo è necessario per controbilanciare gli eventi tragici.

### La memoria, la storia

Sono cresciuto fra le rovine della seconda guerra mondiale, la Germania era stata rasa al suolo. Quando ero appena nato la nostra casa è stata bombardata così mia madre ha preso me e mio fratello maggiore e si è rifugiata fra le montagne. Lì ho vissuto un'infanzia meravigliosa, anche se abbiamo conosciuto la fame, la povertà, il rischio quotidiano. Ovunque c'erano armi abbandonate, avevamo quattro o cinque anni e capitava di trovare una pistola, un fucile, delle granate inesplose che a volte facevamo saltare.

Però eravamo anche molto isolati, non sapevo nulla della Germania, del nazismo, e poi della denazificazione, ci hanno insegnato queste cose più tardi. Ho scoperto che oltre la città di Rosenhein che distava da noi circa 40 km c'era altro quando una notte mia madre svegliò me e mio fratello, e ci portò, avvolti in coperte, in un luogo da cui si vedevano i bombardamenti. Il cielo era rosso e arancione. Quel momento è rimasto impresso nella mia memoria per sempre. Ho capito che il mondo era in guerra, poi ho compreso il nazismo dei miei genitori, sia mio padre che mia madre erano molto convinti anche se lei si è resa conto prima che sarebbe finita male. Lui invece è rimasto intrappolato nella propria ideologia. Non abbiamo mai discusso insieme di questo, quasi non lo conoscevo, non sono cresciuto con lui e per me è rimasto un enigma. La persona importante della mia vita, a cui devo la mia formazione è Lotte Eisner. È stata lei a dirmi di guardare *Nosferatu* di Murnau. Volevo fare un film con cui confrontarmi con la grande storia del cinema da tedesco; avevamo i film della Repubblica di Weimar, quelli nazisti, espressione di un tempo barbaro, ma appartengo a una generazione di registi senza padri, quindi cercavo delle connessioni. Quando l'ho visto ho capito che non dovevo fare un remake ma una nuova creazione.



# CONCORSO INTERNAZIONALE

AFTERLIVES  
KEVIN B. LEE

[01]

AS ESTAÇÕES  
MAUREEN FAZENDEIRO

[02]

DI NOTTE  
ANOUK CHAMBAZ

[03]

L'ALBERO DI TRASMISSIONE 2. LA VENDETTA  
FABRIZIO BELLOMO

[04]

LITTLE BOY  
JAMES BENNING

[05]

MARE'S NEST  
BEN RIVERS

[06]

MATER INSULA  
FATIMA BIANCHI

[07]

MERGING BODIES  
ADRIAN PACI

[08]

MORGENKREIS  
BASMA AL-SHARIF

[09]

NUIT OBSCURE - "AIN'T I A CHILD?"  
SYLVAIN GEORGE

[10]

PAUL  
DENIS CÔTÉ

[11]

TALES OF THE WOUNDED LAND  
ABBAS FAHDEL

[12]

THE VANISHING POINT  
BANI KHOSHNOUDI

[13]

# ESSERE NEL MONDO

Cristina Piccino

Sulla copertina di uno degli ultimi numeri i “Cahiers du Cinéma” si chiedono: “Gaza: e adesso cosa fa il cinema?”. È una domanda che rimanda a una scelta di campo, di punto di vista, di distanza e di prossimità: a una politica del cinema prima che a un cinema politico. Gli undici titoli nel Concorso internazionale di Filmmaker 2025 accolgono la sfida che attraversa l'intera programmazione del festival, quella cioè di un cinema che nel proprio gesto filmico si assume sempre una responsabilità rispetto al mondo presente. Ogni autrice e ogni autore rappresentano il segmento di una ideale mappa del nostro tempo – e per un archivio del futuro - che restituisce i conflitti in corso, i femminismi e le questioni di genere, l'ecologia, le realtà dei migranti, la ricerca di una società più giusta e inclusiva.

Con il genocidio e le guerre armate da Israele nell'intera regione si confronta in modo diretto Abbas Fahdel, *Tales of The Wounded Land* è un diario per immagini che narra a partire dal vissuto del regista l'attacco di Israele alle città e ai villaggi libanesi del sud, dove Fahdel abita con la moglie e la figlia. Quest'ultima diviene lo sguardo narrante: è attraverso le sue emozioni che seguiamo il loro esodo, il ritorno dopo l'intermittente cessate il fuoco, la devastazione e il dolore degli abitanti e dei luoghi. Una forma intima che si fa denuncia di un sentimento collettivo. Più obliquo ma altrettanto radicato nella contemporaneità è *Afterlives* di Kevin B.Lee: un desktop film che si mescola al video essay per indagare la rappresentazione della violenza contemporanea.

Il corpo delle donne come campo di battaglia dalla traumatica rivoluzione khomeinista nel 1979 a oggi, è al centro di *The Vanishing Point* di Bani Khoshnoudi. Muovendosi intorno a un “tabù” familiare - la vicenda della cugina uccisa in carcere dal regime - l'autrice arriva fino all'Iran di oggi, al movimento Donna Vita Libertà nel quale i diritti delle donne diventano la necessaria base per il futuro. Le questioni di genere risuonano in *Mater Insula* di Fatima Bianchi, in anteprima mondiale, dove diverse donne e madri danno voce all'esperienza della maternità, alle sue contraddizioni e complessità insondabili condividendo il proprio vissuto.

Artista e filmmaker Anouk Chambaz esplora in *Di notte* le memorie infantili e i loro traumi, in un film sulla frontiera geografica e delle immagini.

Con *little boy*, titolo che rimanda al nome della bomba sganciata dagli americani su Hiroshima, James Benning traccia una storia del paesaggio sociale e politico degli Stati Uniti dagli anni Cinquanta a oggi attraverso i discorsi dei suoi presidenti.

Adrian Paci trasporta la sua ricerca di artista nelle immagini in movimento: *Merging Bodies* lavora sulla tensione fra il corpo degli operai, la materia e il ritmo della fabbrica sovvertendo in una idea di “reincantamento” l'attività quotidiana.

Denis Côté in *Paul* indaga le distopie delle emozioni. La figura di un ragazzo sovrappeso e depresso che ha trovato la sua dimensione nel nickname social con cui si propone come “slave” racconta la storia di una rinascita ma anche lo sfruttamento consensuale nella comfort zone della rete.

Parlano di migrazioni i lavori Sylvain Geeorge (*Nuit obscure- Ain't I a Child?*) e Basma al-Sharif (*Morgenkreis*). George conclude la trilogia *Nuit obscure* ritrovando a Parigi i ragazzi che ha filmato per diversi anni a Melilla: qui le loro strategie di sopravvivenza rivelano la crisi delle democrazie europee. La stessa messa in evidenza da al-Sharif, di origini palestinesi, nella vicenda di un padre e di un figlio in Germania alle prese col questionario dell'integrazione.

Come sarebbe un mondo senza adulti? Prova a immaginarlo Ben Rivers in *Mare's Nest*, ispirato a Don De Lillo. Dopo un'apocalisse sono rimasti soltanto i bambini, anche il linguaggio è mutato, forse è possibile ripartire verso un futuro di pace.

L'invenzione di un territorio guida Maureen Fazendeiro nel suo lungometraggio di esordio, *As Estações* (Le stagioni). Girato nell'Alentejo, in Portogallo, in 35 mm, fra le tracce della Rivoluzione portoghese del 25 aprile e le leggende di una terra e dei suoi abitanti, è un “film di archeologia” attraverso il ciclo delle quattro stagioni.

Bari ieri e oggi, le incessanti gentrificazioni. Nel ritorno ai personaggi del suo film di undici anni fa con *L'albero di trasmissione 2 – La vendetta* Fabrizio Bellomo indaga le trasformazioni forzate di un quartiere e dei suoi abitanti.

# GIURIA



GIANLUCA DE SERIO

Gianluca De Serio (Torino, 1978), artista e regista, lavora insieme con suo fratello Massimiliano dal 1999. Negli anni hanno prodotto film, documentari, di finzione e sperimentali, che hanno partecipato a importanti festival di cinema nazionali e internazionali, aggiudicandosi numerosi premi. Tra le loro opere: *Canone effimero* (2025), *Spaccapietre* (2020), *I ricordi del fiume* (2015), *Sette opere di misericordia* (2011), *Bakroman* (2010). Candidati due volte ai David di Donatello per il Miglior Cortometraggio (*Zakaria*, 2006 e *Mio fratello Yang*, 2005), e vincitori del Nastro d'Argento Migliore Produzione (*Zakaria*, 2006); Migliore Sceneggiatura (*Mio fratello Yang*, 2005); Miglior Cortometraggio (*Maria Jesus*, 2004). Con le loro installazioni hanno partecipato a numerose mostre collettive e personali, esponendo, tra gli altri, al MAXXI Roma, Macro Roma, Pac Milano, documenta, Kassel, Manifesta, Trento. Insieme ad alcuni amici e collaboratori, hanno fondato nel 2012 Il Piccolo Cinema - Società di Mutuo Soccorso Cinematografico, nella periferia nord di Torino.



BARBARA GRESPI

Barbara Grespi insegna Film Studies e Archeologia dei media presso il Dipartimento di Filosofia “Piero Martinetti” dell'Università degli Studi di Milano. La sua ricerca ha indagato le dimensioni non oculocentriche dei media ottici, quali la fotografia, il cinema e, recentemente, le realtà estese. Il suo interesse si è concentrato sui gesti come interfacce tra il corpo e le tecnologie mediatiche. Ha studiato la fotografia di scena e di set e, il ruolo dell'off screen e delle cornici corporee negli ambienti di realtà estese.

Tra le sue monografie più recenti: *Il cinema come gesto* (2017), *Figure del corpo* (2019), *Dalla parte delle immagini* (con Luca Malavasi, 2022), mentre tra i volumi co-curati: *Harun Farocki* (2017), *Apparizioni* (2018), *Bodies of Stone in the Media, Visual Culture, and the Arts* (2020), *Tattoo and the Moving Image* (2020), *Mediarcheologia* (2023), *Il postfotografico* (2024). È editor della rivista “Cinema & Cie” e responsabile del progetto di ricerca ARTCHAE: Rediscovering video and installation art as an archaeology of telepresence. Coordina l'XR Lab, un laboratorio di ricerca sulla media art che affrisce ad EXT - Centro di ricerca coordinata sulla realtà estesa.



CATERINA ORSENIGO

Caterina Orsenigo scrive di ecologia politica, cultura e immaginari per diversi giornali e riviste. È laureata in filosofia a Milano e in letterature comparate a Parigi. Con Prospero Editore ha pubblicato il romanzo di viaggio *Con tutti i mezzi necessari*. Organizza passeggiate letterarie con l'associazione Piedipagina e fa parte del comitato organizzativo del corso di perfezionamento in Ecosocialismo dell'Università Bicocca.

# AFTERLIVES

## Kevin B. Lee

Germania, Francia, Belgio | 2025  
Desktop, Digitale | Colore | 88'  
V.O. Inglese

Regia  
KEVIN B. LEE

Sceneggiatura  
KEVIN B. LEE

Fotografia  
GINAN SEIDL

Montaggio  
JANINA HERHOFER,  
KEVIN B. LEE

Suono  
ALINE BONVIN,  
LASZLO UMBREIT,  
RÉMI GERARD

Interpreti  
KEVIN B. LEE,  
MOREHSHIN ALLAHYARI,  
NAYA ZARABIAN,  
ANNE SPECKHARD,  
SEBASTIAN BADEN,  
BERND ZYWITZ,  
YORCK BEESE,  
KATRIN RADERMACHER

Musiche  
MAYA SHENFELD,  
TADKLIMP

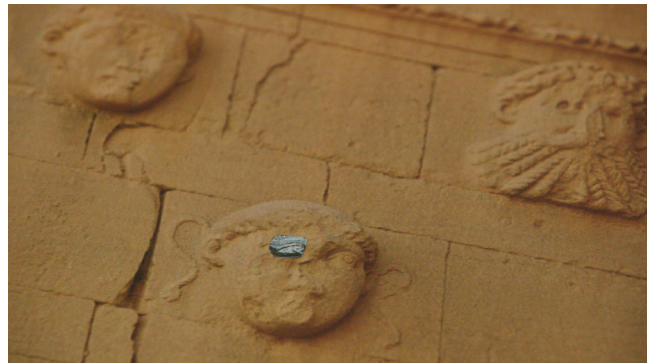
Produttori  
CAROLINE KIRBERG,  
VINCENT METZINGER,  
BEATA SABOOVA,  
MAREIKE BERNIEN

Produzione  
PONG FILM,  
NAOKO,  
PIVONKA

Contatti  
MAIL@PONG-BERLIN.DE  
DISTRIBUTION@ARSENAL-BERLIN.DE

### BIOGRAFIA

Kevin B. Lee è professore per il Futuro del cinema e delle arti audiovisive presso l'Università della Svizzera italiana (USI). Combinando cinema, ricerca sui media e critica, ha prodotto 400 video-saggi. Il suo pluripremiato vincitore *Transformers: The Premake* ha introdotto il formato del “documentario desktop” ed è stato nominato uno



Un desktop film che si mescola col video essay, nella ricerca e nell'esplorazione del nostro rapporto con le immagini e con le icone, in particolare quelle che ritraggono la violenza e la propaganda estremista. Partendo da questi concetti nasce il primo lungometraggio documentario di Kevin B. Lee, *Afterlives*. Uno stile che è ormai il marchio di fabbrica del regista statunitense residente in Europa, già autore di oltre quattrocento video essay.

In *Afterlives* il mondo virtuale e quello fisico si uniscono, attraverso l'aggiunta agli screen recording e alle immagini 3D di interviste e dialoghi di Lee con altri esperti, studiosi e attivisti. Il voice-over di Lee ci accompagna lungo tutto il viaggio nell'origine della violenza, le sue rappresentazioni e gli effetti della sua visione sui nostri corpi. I termini che si presentano a noi e a Lee nella sua indagine sono numerosi ma uno su tutti è centrale, il cosiddetto “effetto medusa”: provare una sensazione di paralisi davanti a un'immagine catastrofica, come se la si stesse vivendo in prima persona. La Medusa, creatura mitologica capace di pietrificare col solo sguardo e trasformata in mostro proprio perché vittima di violenza, diventa così un'icona centrale nella ricerca dell'autore alle origini della brutalità umana, un simbolo sia dei profondi pericoli della visione che del suo potenziale trasformativo.

Ugualmente centrale è il concetto di “colonialismo digitale”, secondo cui gli atti di violenza culturale sono un ciclo che si ripete, si tramanda e si tramuta, in un lungo processo di secoli, dalla pietra fino all'intelligenza artificiale. In una realtà ormai dominata dal bombardamento, contro il nostro consenso, di immagini violente, *Afterlives* è un'opera estremamente attuale e che ci pone davanti a delle domande oggi giuste e fondamentali: esiste un modo per affrontare le rappresentazioni della violenza senza esserne schiacciati o soggiogati? Possiamo guardare senza mai davvero sentirci complici?

Niccolò Della Seta Issaa

dei migliori documentari del 2014 da “Sight & Sound”. I suoi lavori sono stati presentati al Museum of Modern Art, alla Berlinale e all'International Film Festival Rotterdam, nonché su siti web come “The New York Times”. I video-saggi *Reading // Binging // Benning* e *Once Upon a Screen: Explosive*

*Paradox* hanno ricevuto il maggior numero di menzioni nei sondaggi sui video-saggi di “Sight & Sound” del 2017 e del 2020. È responsabile del progetto di ricerca del Fondo Nazionale Svizzero per la Ricerca Scientifica “The Video Essay: Memories, Ecologies, Bodies”.

**Come hai scelto la struttura di *Afterlives*? C'è una sorta di ipertestualità della regia, che riflette l'esperienza contemporanea dei media, ma allo stesso tempo appare come un flusso di coscienza.**

Una cosa che ho imparato dal progetto è che il documentario desktop non è completo in sé, come la vita online. Devi uscire, prendere ossigeno e aria fresca. Da un lato, mi piace pensare che *Afterlives* sia collegato alla tradizione del video-essay, che cerca di comprendere come la mente possa muoversi attraverso le immagini e possa esprimere un flusso di coscienza non necessariamente lineare. Un modo di pensare che riflette come si naviga sul web: aprendo browser, incontrando diverse informazioni, elaborandole. Dall'altro, si tratta anche di creare un ritmo vicino al cinema tradizionale. Il cinema ha bisogno di tempo, per realizzare un lungometraggio è necessario riflettere ed elaborare l'argomento. Si tratta di cercare di raggiungere uno stato di forte attenzione, uno stato di cura verso ciò che stiamo guardando. Per questo penso che sia importante guardare *Afterlives* sul grande schermo, perché offre un'immersione che intensifica lo stato di attenzione.

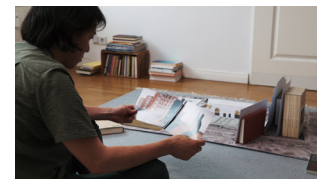
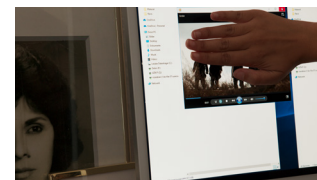
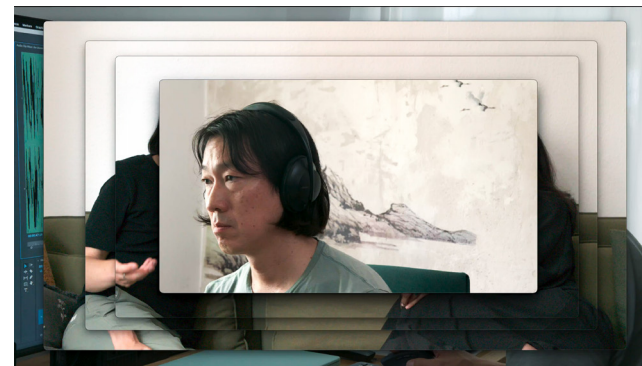
**Vedendo le immagini violente che ci appaiono ogni giorno, in particolare da Gaza, come possiamo affrontarle senza rimanere paralizzati come se guardassimo Medusa?**

È importante avere un'immagine alternativa in mente, in modo da non essere completamente sopraffatti. Queste immagini che ci arrivano rimangono comunque preziose per il loro valore documentario, soprattutto quando ci sono molti che cercano di negare la realtà. Sono travolgenti dal punto di vista emotivo, ma per affrontarle bisogna anche mettere in discussione la propria relazione con esse. Bisogna chiedersi: Qual è il mio modo di prendermi cura degli altri? Anche la cura ha una dimensione politica. Mi sembra che il mio film, in un certo senso, non sia mai completamente soddisfatto con un unico modo di prendersi cura. Pur sapendo che c'è sempre una modalità che può essere dannosa, un concetto che emerge nel film chiamato “cura violenta”, in particolare in relazione al colonialismo. Mi piace pensare che, per quanto mi riguarda, io occupo una posizione duplice riguardo al modo di prendermi cura. Una posizione legata, da un lato, al riconoscimento che le immagini sono un riflesso della realtà, dall'altra parte, che le immagini sono solo immagini.

**Sei professore del Futuro del cinema e dell'audiovisivo a Lugano. Qual è il futuro del cinema per te?**

Non saranno lo streaming o l'intelligenza artificiale ciò che determinerà il suo futuro. Dobbiamo assumere un ruolo attivo nel plasmare ciò che sarà, rivendicarlo per noi stessi. Se crediamo ancora nell'esperienza cinematografica, nel guardare i film insieme nei cinema, nei festival cinematografici e in tutte le situazioni comunitarie. Il cinema non è solo una forma d'arte, ma è una pratica culturale. È un modo per stare insieme. E credo che sia una questione piuttosto importante in un mondo così diviso e polarizzato. Penso che il cinema sia qualcosa che potrà unirli.

Niccolò Della Seta Issaa



AS ESTAÇÕES

Maureen Fazendeiro

Portogallo, Francia, Spagna, Austria  
2025  
16mm, Super8 | Colore, B/N | 82'  
V.O. Portoghese, Tedesco

Regia  
MAUREEN FAZENDEIRO

Sceneggiatura  
MAUREEN FAZENDEIRO

Fotografia  
ROBIN FRESSON,  
MARTA SIMÕES

Montaggio  
TELMO CHURRO,  
MAUREEN FAZENDEIRO

Suono  
LUCA RULLO,  
XAVIER SOUTO,  
VASCO PIMENTEL

Interpreti  
SIMÃO RAMALHO,  
CLÁUDIO DA SILVA,  
ANA POTRA,  
MANUEL LEITÃO,  
ANTÓNIO SOZINHO

Musiche  
LUÍE J MARTINS

Produttori  
LUIS URBANO,  
SANDRO AGUILAR,  
VALENTINA NOVATI,  
BELI MARTINEZ,  
LUKAS VALENTA RINNER

Produzione  
O SOME E A FÚRIA

Contatti  
INFO@SQUAREEYESFILM.COM

BIOGRAFIA  
Maureen Fazendeiro (Créteil, 1989) è regista e sceneggiatrice. Studi di arte, cinema e letteratura all'Università Denis Diderot di Parigi, esordisce nel 2014 col mediometraggio *Motu Maeva*, che premiato al Fid Marseille ottiene numerosi riconoscimenti in altri festival. A questo segue *Sol Negro* (2019). Con Miguel Gomes co-dirige *Diario de Otsuga* (2021), lavora in *Grand Tour* (2024) – di cui ha scritto la sceneggiatura ed è casting director. Insieme hanno scritto



Negli anni Quaranta due archeologi tedeschi, Georg e Vera Leisner, percorrono il Portogallo, in particolare la regione dell'Alentejo, alla ricerca dei dolmen, le antiche tombe megalitiche preistoriche di cui compilano col loro lavoro da pionieri un prezioso inventario per la penisola Iberica. Nel corso del viaggio tengono una corrispondenza con gli amici rimasti in Germania, le lettere parlano della guerra, anche la loro casa a Monaco è stata distrutta. E mentre scavano in un passato che è l'alba della civiltà europea, così stridente con quel loro presente di ferocia, possono rispondere ai loro interlocutori parlando di ciò che scoprono, della natura intorno che muta nel corso delle stagioni, quasi a creare un'alterità a quel reale che si fa spazio fantastico. A partire da qui l'autrice compone la sua narrazione seguendo le tracce degli archeologi e le suggestioni che affiorano dalle memorie dei luoghi e di coloro che li abitano con un movimento mai lineare, fatto di frammenti, momenti di incanto, improvvise epifanie. E sul bordo tra gli archivi e il nostro tempo disegna il paesaggio del suo territorio: una cartografia di immaginario e di storia. È un film archeologico *As Estações*, e lo dichiara quasi come affermazione di poetica nelle sequenze iniziali dove vediamo un gruppo di giovani archeologi al lavoro su un sito. Con lo stesso piacere della scoperta e dell'inatteso il racconto vagabonda in costanti detour e su nuove piste, si sofferma sull'ascolto che è tempo, spazio, luce, movimento di un gesto cinematografico. Incontriamo pastori, contadini, poeti. Nel villaggio un gruppo di persone è seduto in tondo e intona le canzoni di lotta dei giorni della rivoluzione contro la dittatura e i padroni del latifondo, in quelle parole scivolano altre storie, forse leggende: un'oralità di eroi e di briganti, di miti lontani eppure sempre vividi. Di una memoria resistente come la grana del film, la pellicola e la sua fisicità. Nel ritmo delle stagioni il territorio rivela le sue trasformazioni e i suoi vissuti che sono anche quelli di una storia collettiva, di passato e di un presente che si fondono nella materia del cinema.

Cristina Piccino

anche la sceneggiatura del prossimo film di Gomes, *Savagery*. Nel 2025 realizza *Les Habitants*. *As Estações* è il suo primo lungometraggio documentario. Vive e lavora a Lisbona.

Il film si apre su un sito con dei giovani archeologi a lavoro. E il riferimento all'archeologia sembra guidarne il movimento, la sua ricerca lungo tracce meno visibili. Da cosa nasce questa struttura?

Avevo in mente un “film archeologico” sin dall'inizio che per me significava cercare le stratificazioni del tempo utilizzando il cinema. Quando ho letto un articolo sui coniugi Leisner, due archeologi tedeschi che hanno percorso il Portogallo negli anni Quaranta, ho pensato che quell'esperienza poteva essere un riferimento. Non solo il loro lavoro rimandava alla storia ma conteneva un'analisi scientifica dell'area - misurazioni, fotografie, mappe, appunti sul campo - che mi hanno aiutato a comprenderla. Al tempo stesso non pensavo a un film contemplativo “sul” paesaggio ma a un racconto che includesse le vite di chi lo abita, o lo ha abitato; dunque gli archeologi, la Rivoluzione portoghese, il presente, la memoria. Ho cercato di inventare un territorio che ci appartiene, formato da vissuti e immaginario. La questione della proprietà non è secondaria: appropriarsi di quei luoghi rimanda alle battaglie degli abitanti durante la rivoluzione con l'occupazione delle terre e le cooperative agricole. E anche al fatto che oggi i grandi proprietari sono gli stessi di prima. Mi interessava pensare alla proprietà non solo in termini materiali ma emozionali.

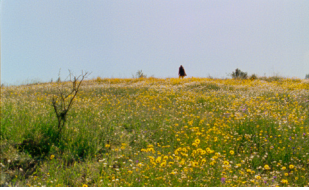
La tua cartografia guarda alla cultura orale, unisce canzoni popolari di lotta, archivi, miti, leggende. Come hai lavorato su questi materiali?

Una delle prime cose che hanno fatto i Leisner è stata chiedere alle persone che lavoravano nei campi dove potevano trovare le grandi pietre. I dolmen erano spesso chiamati “case dei Mori”, erano ispirazione di storie e leggende che avevano come protagonista un “Moro incantato” a volte metà donna e metà serpente. Per restituire la storia in quel paesaggio dovevo muovermi fra il lato scientifico e quello mitologico. La musica che ascoltiamo nel film è stata raccolta e registrata da Michel Giacometti, un bravissimo studioso che ha fatto un grande lavoro di catalogazione della musica popolare portoghese. Io sono straniera in Portogallo, forse anche per questo avevo il desiderio di inventare un territorio ma volevo farlo insieme alle persone che filmavo e non come una mia proiezione personale. Così ho ascoltato ciò che dicevano, che cantavano: era fondamentale condividere la scrittura del film.

In che modo è avvenuta questa condivisione? Ci sono diversi passaggi quasi “di finzione” accanto ai gesti quotidiani.

Ho raccolto tante leggende e ho chiesto agli abitanti di scriverne nuove; le poesie che ascoltiamo sono state composte per le scene in cui vengono dette. Lo stesso accade coi bambini, ho domandato loro di inventare dei giochi a partire da storie che avevamo scoperto assieme. Ognuno poi ci ha messo del suo lavorando fra reale e immaginario. Il riferimento alle *Metamorfosi* e la partecipazione degli abitanti come attori sono sempre stati lì. Ho girato nel corso di quattro momenti che sono quelli delle stagioni, le riprese contengono molti materiali e persone, i cacciatori, i pastori e via dicendo, a cui si sono aggiunti gli archivi. Ma al centro della messinscena rimane sempre la relazione.

Cristina Piccino



# DI NOTTE

Anouk Chambaz

Italia, Svizzera | 2025  
16mm | Colore | 8'  
V.O. Italiano

Regia  
ANOUK CHAMBAZ

Sceneggiatura  
ANOUK CHAMBAZ

Fotografia  
CLAUDIA SICURANZA

Montaggio  
ANOUK CHAMBAZ,  
ANTOINE FLAHAUT

Suono  
ILÛ SEYDOUX

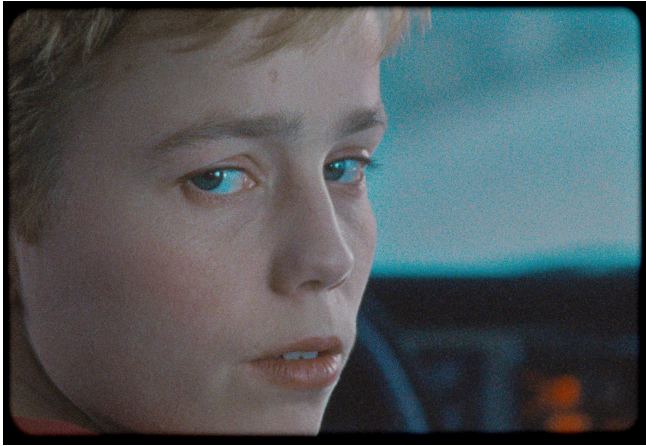
Interpreti  
GABRIELLE PIALOUX

Musiche  
CAPUCINE SEURET

Produttrici  
RACHELE D'OSUALDO,  
AUGUSTA ENITI,  
ANOUK CHAMBAZ

Produzione  
ALTREFORME,  
RASOIR BOUÉE

Contatti  
INFO@GIOIAFILM.COM



Un lavoro di otto minuti, nato da Mind the border, residenza artistica ideata e prodotta da Altreforme, che si è svolta tra Gorizia e Nova Gorica (città capitali europee della cultura 2025) e pensata con l'obiettivo di indagare poeticamente il confine, questa volta non inteso come elemento di separazione tra due identità nazionali, ma come luogo di incontro e convivenza.

Un nuovo “film-dipinto” girato in 16mm e successivamente trasferito su supporto digitale, nel quale alla luce del crepuscolo, un'automobile blu percorrere una strada, tra montagne e foglie morte. Alla guida, mentre il tempo scorre, una donna canta una inquietante e dolcissima ninna nanna, dedicata ad un bambino che non vediamo, probabilmente abusato. (“ho paura ... piovono le botte ... ho freddo ... cantano le urla”). E mentre una lacrima le riga il volto, il suo sguardo si allontana dal percorso che la macchina sta compiendo per rivolgersi verso lo spettatore. Per poi perdersi.

Un viaggio sulla frontiera, tra Italia e Slovenia ovviamente, ma soprattutto tra la notte e il giorno, il buio e la luce, il sonno e la veglia, la memoria e l'immaginazione, l'ignoto e il familiare, la magia e la realtà. Confini geografici, biologici o psicologici.

Anouk Chambaz procede zigzagando, e se da un lato avvicina moltissimo la macchina da presa al volto della protagonista, con strettissimi primi piani, (come già ci ha mostrato nei suoi lavori precedenti), trasformando così il volto in materia attraverso la quale l'opera prende vita; dall'altro guarda dall'alto la macchina e le strade tortuose. Un punto di vista che mette in crisi la centralità dell'essere umano per rivendicare la forza quieta e placida della natura, ponendo la scena in uno spazio e in un tempo sospeso fra le montagne e i sentimenti.

Antonio Pezzuto

## BIOGRAFIA

Anouk Chambaz (Losanna,1993) laureata in cinema e in filosofia a Losanna e a Roma, ha fondato assieme a Timothée Zurbuchen “Rasoir Bouée”, associazione che sostiene esperimenti nel cinema. Dal 2015 ha diretto numerosi video, tra i quali *Victoria* (2015), *A view from the Cliff* (2021), *The Sentinels* (2022), *Mon rire est cascade* (2023). Finalista nel 2022 di ArteVisione LAB, promosso da Careof, a Milano, le sue opere sono state esposte

in varie istituzioni tra cui MUSE - Museo delle Scienze (Trento), MACTE - Museo d'Arte Contemporanea di Termoli (Termoli), Museo Novecento e Palazzo Vecchio (Firenze), Fondazione Sandretto Re Rebaudengo (Torino), Biennale di Gubbio (Gubbio), Straperetana - Galleria Monitor (Pereto), Fondazione Bevilacqua La Masa (Venezia), Galleria d'Arte Moderna (Roma), Baleno International (Roma), Vilnius Film Festival (Vilnius), Newark Museum (USA).

## Qual'è stato il processo creativo per *Di notte*?

È un cortometraggio che nasce da un contesto particolare. Nova Gorica e Gorizia, sono capitali della cultura europea nel 2025, e c'era la possibilità di accedere a dei fondi. Sono stata invitata dalla casa di produzione Altreforme a pensare un progetto per partecipare al bando. Ho dovuto pensare a un modo per avvicinarmi a questo territorio che non conoscevo. Sapevo solo che era un territorio multiculturale, di frontiera, il punto d'arrivo della rotta dei Balcani. Somigliava molto al contesto dove sono nata io, a Renault, una piccola città operaia in Svizzera. Allora ho pensato di lavorare sull'infanzia. Ho poi fatto una residenza di dieci giorni lì, la domanda che guidava la mia ricerca era: ti ricordi le ninne nanne della tua infanzia? Nessuna delle persone che ho intervistato però se le ricordava, la cura dell'infanzia che cercavo non c'era. E quindi ho lavorato sull'assenza, sulla sospensione che ti dà vivere in un luogo di frontiera.

## Perché hai deciso di utilizzare la pellicola?

Lavorando sempre sul concetto di confine, l'idea era di avere una materia filmica che fosse anch'essa un po' sospesa fra le cose. Ho quindi voluto fortemente la pellicola perché dà questa sensazione, ha una sua particolare materialità. Ci sono modi per simulare la pellicola con il digitale, puoi aggiungere la grana, però non è lo stesso effetto. Poi c'è anche il fatto che quando giri con la pellicola ti devi preparare tantissimo, abbiamo girato in totale quindici minuti e il montaggio finale è di otto. Avevamo sette rulli da tre minuti, quindi ventuno minuti disponibili al massimo. Finiti i cinque giorni di riprese non sapevamo ancora se su quella pellicola c'era davvero quello che cercavamo. Inoltre, per il tipo di luce che volevo, potevamo girare sempre e solo in due finestre di venti minuti, al crepuscolo e all'alba. In un certo senso, sono andata alla ricerca attraverso questo tipo di rigore del sentimento, anche un po' magico, di essere lì sospesa.

## In *Di notte* c'è una bellissima canzone che risulta centrale. Chi l'ha scritta e come è nata?

L'ho scritta io, a partire dalle ninne nanne che sono riuscita a recuperare nelle varie lingue del posto. Il testo è stato poi messo in musica da Capucine Seuret, una compositrice svizzera. In verità avevamo due versioni, fino all'ultimo momento non sapevamo quale usare. La prima era ispirata alla musica romantica dell'Ottocento, però con queste immagini era troppo, ho pensato fosse più interessante avere una musica più moderna con dei sintetizzatori anni Ottanta. La struttura musicale torna tre volte, ogni volta è molto simile ma con delle piccole variazioni. È come un loop da cui non si può fuggire, c'è anche una forte ispirazione dal lavoro che ho fatto sulla memoria. Il film ha origine dalle testimonianze di molte infanzie violente che ho raccolto. Volevo ragionare sull'indicibilità del dolore, che qui riesce ad essere espresso soltanto attraverso il canto.

Niccolò Della Seta Issaa



# L'ALBERO DI TRASMISSIONE 2. LA VENDETTA

Fabrizio Bellomo

Italia | 2025  
HD | Colore | 90'  
V.O. Italiano

Regia  
FABRIZIO BELLOMO

Fotografia  
FABRIZIO BELLOMO

Montaggio  
FABRIZIO BELLOMO

Suono  
FABRIZIO BELLOMO

Interpreti  
SIMONE CILIBERTI,  
ROCCO CILIBERTI e PARASOLE

Produzione  
FRICCI CARELLA FILM,  
FABRIZIO BELLOMO

Contatti  
FABRIZIOBELLOMO@MSN.COM



“La prima regola per vendere una città sul mercato globale è restituirne un’immagine di entusiasmo compatta, collettiva, in cui ogni individuo rappresenta un atomo di energia vibrante”. Lucia Tozzi lo scrive a riguardo di Milano, o meglio dell’invenzione di Milano; ma quel modello, come la cronaca recente ha raccontato che già qui è stato importato, può essere replicato, così da espandere a livello nazionale un’idea di spazio urbano liber(ist)a & progressista. E chi abita questo spazio deve obbedire e conformarsi: essere uguale agli altri nel consumare, nell’essere felice, nell’essere libero. Pena l’emarginazione. Come accade a Simone, già protagonista 11 anni fa - allora ritratto insieme agli altri uomini della famiglia Ciliberti - del precedente *L'albero di trasmissione*, costretto a dismettere il proprio laboratorio-officina e con esso le sue creazioni di rottami, emblemi di un’inventiva antiproduttiva, di un’utopia fragile ma realizzata. Sembra però che vivere ai margini del presente, in una precarietà che è scelta e non una sciagura, sia ormai una libertà non più consentita. Questo nuovo lavoro di Fabrizio Bellomo è un film biografico (su un uomo, un anticonformista e sul suo quartiere), un sequel e a sua volta un film nel film, ma anche e soprattutto una riflessione sul ruolo del cinema verso i soggetti che racconta e sul mandato umanista del documentario. Un film che chiede d’interrogarci su cosa dobbiamo ricordare, preservare, raccontare. E da quale distanza farlo.

Matteo Marelli

## BIOGRAFIA

Fabrizio Bellomo (Bari,1982) ho partecipato alla 16a e alla 19a edizione del Padiglione Italia della Mostra Internazionale di Architettura della Biennale di Venezia, prima con il progetto Villaggio Cavatruelli e successivamente con l'installazione *Abito Mari*, commissionata dalla Fondazione Menna di Salerno. Con *Commedia all'italiana* (2021) ha vinto il Premio Speciale della Giuria nella sezione Italiana.doc del Torino film festival.

Tra le mostre personali si segnalano: *Meccanicismo* (2018) al KCB di Belgrado, *'Nziembru* (2024) alla Fondazione Elpis di Milano e *Abito Mari* (2025) al GOCAT di Tirana. Ha esposto al MACRO di Roma, alla Triennale di Milano, alle Scuderie del Quirinale di Roma, alla Fondazione Pino Pascali di Polignano a Mare, al Kreuzberg Pavillon di Berlino. Ha sviluppato progetti in collaborazione con (o su commissione di) diverse istituzioni, tra cui: Fondazione

Giangiaco Feltrinelli, Fondazione Forma, Careof, Fondazione Elpis & Galleria Continua.

## L'ALBERO DI TRASMISSIONE 2. LA VENDETTA

Cosa ti ha portato a ritornare sui luoghi de *L'albero di trasmissione*?

Non ho mai smesso di frequentarli. Simone, il protagonista anche dell'*Albero di trasmissione*, da quando facemmo il primo film è diventato ed è rimasto un mio caro amico. Quando per caso passando di lì a salutarlo come faccio frequentemente, ho trovato le ruspe in azione, la mia compagna Graziana mi ha guardato, ha tolto il suo smartphone dalla custodia dove lo tiene solitamente e me lo ha dato in mano, come per dire: inizia a filmare 'sto nuovo film. Io ho un vecchio smartphone di una decina d’anni, il suo è più nuovo e performante.



Il racconto di luoghi non conformi rispetto alle politiche del territorio, può considerarsi anche una scelta politica?

La narrativa può esser politica? E la politica può esser narrativa?

Il tuo è uno sguardo di estrema prossimità ai personaggi che racconti: da dove nasce questo bisogno?

Il bisogno di raccontare alcune storie non lo so da dove nasce, probabilmente dal bisogno di generare buona narrativa, credo alla fine sia solo da quello, dalla consapevolezza dell’impotenza di incidere che genera la voglia di provare a fare buona narrativa. Se mai ci si riuscisse. La decisione di girare con lo smartphone risponde alla necessità di rimanere comodi, in questo caso diventa la scelta più logica. Qualcuno se la venderebbe ricamandoci su.

Lara Casirati



LITTLE BOY

James Benning

USA | 2025

2K | Colore | 74'

V.O. Inglese

Regia

JAMES BENNING

Fotografia

JAMES BENNING

Montaggio

JAMES BENNING

Produttore

JAMES BENNING

Contatti

DYLAN@NEUGERRIEMSCHNEIDER.COM



Una genealogia degli Stati Uniti d’America è la sfida che, con sempre maggiore convinzione, James Benning sembra aver scelto per il suo cinema. Dopo la geografia, sospesa tra realtà e immaginazione, di *The United States of America* (2022, in concorso a Filmmaker) e il territorio plasmato dal razzismo di *Allensworth* (2024) il regista di Milwaukee è tornato affidandosi alla scelta di «discorsi», più o meno celebri, che delineano la traiettoria di una nazione, dove tutto sembra cambiare per rimanere lo stesso. Al momento di congedarsi dal ruolo di presidente, Eisenhower dava voce a un ritornello che tanto risuona anche oggi: bisogna armarsi per mantenere la pace e la grandezza del Paese. E poi la propaganda vergognosa per la segregazione razziale, lo sfruttamento dei lavoratori ispanici, il nodo irrisolto del Medio oriente, su cui Hillary Clinton arriverà ad ammettere: la radicalizzazione è anche colpa nostra. E ancora le questioni più recenti, il futuro rubato dalla crisi climatica e Trump al potere. Un affresco di conflittualità, di cui Benning, nato nel 1942, è testimone e custode. Un flusso uditivo che trova il suo contraltare visivo in un’operazione in sé enigmatica, la costruzione di modellini di edifici. Come sempre Benning non offre un’interpretazione esplicita dei suoi congegni filmici, ma prevede il tempo necessario affinché lo spettatore possa osservare, metabolizzare e infine fare proprio il film. In *little boy* è l’atto del costruire ad essere centrale: l’essere umano ha sviluppato tecniche sofisticate per dare vita ai suoi rifugi, alle sue industrie, alle sue nazioni, e da un certo momento in poi anche alla propria autodistruzione. È una mimesi di quanto compiva già la natura, come suggerisce l’architettura scheletrica di un dinosauro nel primo quadro del film. Allora forse l’invenzione di “Little boy”, la bomba atomica sganciata su Hiroshima nel 1945, può essere letta come l’ennesima era glaciale a cui inconsciamente il tutto anela? In questa visione pessimista, le canzoni che di volta in volta accompagnano i modellini costruiti dallo stesso regista - dove i pezzi collimano come in un cubo di Rubik - sono una boccata d’aria fresca, un’apertura verso il “fuori”, una pausa necessaria del perenne scontro politico a cui non possiamo sottrarci.

Lucrezia Ercolani

**BIOGRAFIA**  
James Benning (Milwaukee, 1942), ha studiato e insegnato matematica prima di girare il suo primo film nel 1971. Artista da sempre indipendente, il suo lavoro si situa nel solco delle avanguardie e in particolare del cinema strutturale. La sua opera dialoga fin da principio con la cultura popolare e folk americana (*One Way Boogie Woogie*, 1977). I primi film sono

incentrati sul rapporto tra la durata delle bobine della sua Bolex 16mm e la temporalità che può essere imposta dal soggetto dell'inquadratura (*RR 2007, 13 lakes* 2004). Il digitale (a partire da *Ruhr*, 2009) imprime una svolta al suo modo di lavorare, consentendo delle durate molto più libere e provocando la ricerca di nuove strutture su lavori girati in precedenza (*Faces; Easy*

*Rider; United States of America*). I lavori e le esposizioni video di James Benning sono stati supportati, acquisiti e ospitati in diversi festival, musei e luoghi d'arte del mondo intero.

Hai parlato di *little boy* come di un lavoro “complementare” a un tuo precedente film, *American Dreams (lost and found)* (1984). In che senso?

Entrambi nascono dal desiderio di lavorare sul mio passato, di costruire una sorta di diario nel quale ripenso a ciò che ho vissuto. In effetti questo film mi è venuto in mente rivedendo *American Dreams (lost and found)* dopo il restauro. Per me era stato un film di passaggio all'età adulta, e ora che l'ho superata da tempo ho pensato a un film che fosse invece la sintesi delle politiche che ho vissuto nel corso della mia vita. A partire da qui ho deciso che l'avrei realizzato dal punto di vista di un ragazzino. Così ho voluto costruire dei modellini di ferrovie per fare riferimento a una sorta di passione infantile, quando anche io facevo trenini in miniatura. Ho chiesto a otto persone diverse di dipingerli per me, perché trovavo interessante vedere come ognuna l'avrebbe fatto a seconda dell'età e della propria conoscenza del mondo. In un certo senso si tratta di un film molto semplice ma che affronta questioni molto complesse.

La musica è qui una componente fondamentale della narrazione.

Considero la musica un'arte molto personale, che si ricollega alle idee stesse di un film, non la utilizzo mai come “colonna sonora” con cui intrattenere lo spettatore, ogni canzone rimanda a esperienze personali e al mondo. La prima è di Ricky Nelson. Aveva un programma televisivo sulla vita della sua famiglia, erano tutti dei musicisti. Nelson all'età di 16 o 17 anni faceva parte di un gruppo in quel programma ed è diventato una rockstar nella vita reale. Io avevo la sua età, c'è quindi un riferimento alla mia vita. Poi una canzone come *Dancing in the streets* è uscita mentre c'erano delle rivolte nelle città americane: i grandi media non ne permettevano la diffusione e questo le dà un contesto politico molto forte che la maggior parte delle persone non conosce più. Le scelte sono quindi molto intime e molto politiche allo stesso tempo.

A fare da “controcampo” ai brani musicali ci sono le voci della politica. Con quali criteri le hai scelte?

È stato molto difficile ma ho cercato di includere quelle che rimandavano alle esperienze politiche che ho vissuto. Il discorso di Eisenhower l'ho usato in molti film prima di questo, ma ne avevo in mente parecchi altri, anche più radicali, in modo da avere tutti i punti di vista della politica. Perciò volevo interventi come quello di Reagan, che mente completamente. E lo stesso vale per Hillary Clinton. Volevo anche qualcosa sulla questione ambientale: c'è quindi questo discorso di una ragazzina (Severn Cullis-Suzuki, ndr) che è notevole sotto due aspetti: mostra l'attivismo di una bambina, ma mette anche in discussione il linguaggio del discorso che, a mio parere, è stato scritto da un adulto. Ho incluso naturalmente Trump, quando l'ho girato voleva essere un monito, adesso appare come un film deprimente. Il fatto è che non è più il tempo degli avvertimenti ma dell'azione.

Cristina Piccino



MARE'S NEST

Ben Rivers

UK, Francia, Canada | 2025  
16mm | Colore, B/N | 98'  
V.O. Inglese, Catalano

Regia  
BEN RIVERS

Sceneggiatura  
BEN RIVERS

Fotografia  
BEN RIVERS,  
CARMEN PELLON

Montaggio  
ARMILIA ARIPIN,  
BEN RIVERS

Suono  
DANA FARZANEHPOUR,  
PHILIPPE CIOMPI,  
BEN RIVERS

Interpreti  
MOON GUO BARKER

Produttori  
BEN RIVERS,  
ANDREA QUERALT,  
AONAN YANG,  
ANDREAS MENDRITZKI,  
FABRIZIO POLPETTINI,  
FRANÇOIS BONENFANT

Produzione  
URTH FILMS,  
4A4 PRODUCTIONS,  
LA BÊTE,  
LE FRESNOY - STUDIO NATIONAL DES  
ARTS CONTEMPORAINS,  
GREENGROUND PRODUCTIONS

Contatti  
INFO@REDIANCEFILMS.COM



“Abbiamo il mito a proteggerci quando la storia impazzisce”. Una landa desolata e post-apocalittica ai confini del tempo e dello spazio, un luogo al contempo all'inizio e alla fine del mondo, dove tutti gli adulti sono scomparsi. È qui che la piccola Moon si ritrova a vagare, in un viaggio a tappe che si alterna fra i colori e il bianco e nero. Ad aprire e suddividere i cinque capitoli che compongono *Mare's Nest* dei cartelli con delle scritte bianche, in gesso, su fondo nero, un chiaro richiamo sia al mondo dei bambini ma anche al cinema del periodo muto. Non si tratta di un caso, *Mare's Nest* è anche un percorso in sottrazione sul senso delle parole e su come esse vadano a formare la realtà che ci circonda. Partendo da una presenza carica e un uso abbondante dei dialoghi, andando avanti nel viaggio di Moon questi ultimi tendono infatti a decadere fino a scomparire, lasciando spazio all'essenza delle cose, che a loro volta perdono il loro significato che le teneva incatenate al passato e al vecchio mondo. Il regista e artista britannico si è ispirato alla pièce teatrale di Don De Lillo – al quale ha chiesto direttamente la sua benedizione per l'adattamento – *The Word for Snow* (2007), un'opera complessa che aveva già al suo interno un ragionamento legato alle parole e al loro significato, ma che contiene soprattutto una profonda riflessione sulla crisi climatica e il futuro del pianeta. Sono tutte caratteristiche che il film ha volutamente ereditato e che l'autore è riuscito ad amplificare attraverso i numerosi incontri che si susseguono lungo il viaggio della piccola protagonista. A cominciare da un saggio e dal suo traduttore dentro una baita di montagna, tutti i coetanei di cui via via la bambina fa conoscenza le mostrano nuove e diverse possibilità di vita e di futuro. In questa poetica distopia si racchiude dunque una speranza: in un mondo senza più i difetti degli adulti tutto può essere ricostruito, forse questa volta in pace.

Niccolò Della Seta Issaa

BIOGRAFIA  
Ben Rivers (Somerset,1972) è un artista e regista con base a Londra. Nella sua carriera ha realizzato circa 40 cortometraggi e lungometraggi. Il suo stile registico si colloca a metà strada tra il documentario e la finzione. Ha vinto il secondo EYE Art Film Prize nel 2016 e il Premio FIPRESCI alla 68ª Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia per il suo primo lungometraggio *Two Years at Sea* (2011). Recentemente è stata dedicata

una retrospettiva alle sue opere al Jeu de Paume di Parigi. Nel 2019 ha collaborato con l'autrice thailandese Anocha Suwichakornpong al film *Krabi*, 2562. Il suo ultimo lungometraggio, *Bogancloch*, è stato presentato in anteprima nella competizione principale di Locarno e ha vinto il secondo premio per il miglior lungometraggio al Festival dei Popoli e il Prix Nouvelles Vagues al Festival International du Film de La Roche-sur-Yon.

*Mare's Nest*, con il quale si è aggiudicato il Pardo verde, segna la sua terza partecipazione alla competizione principale di Locarno.

In *Mare's Nest* sembra di essere allo stesso momento alle origini e alla fine del mondo. Dove è stato girato il film?

A Minorca in Spagna, nel deserto di Los Monegros. È come se i bambini fossero in un mondo post-tecnologico, post-capitalista e per reinventarsi hanno bisogno di essere fuori dal tempo e dalla storia. Mi piacciono questi tipi paesaggi dove si vedono solo i resti del passato umano. Le cave del film sono bellissime per questo. Si vedono questi enormi spazi nella terra che sono stati scavati da degli esseri umani. In verità sono andato a Minorca la prima volta perché avevo visto il labirinto di pietra. L'isola poi aveva questo paesaggio incredibile, con queste bellissime cave enormi. Ho scoperto che alcune di quelle grotte erano abitate anche fino agli anni Settanta. Volevo dei luoghi che apparissero fuori dal tempo, difficili da collocare, primitivi.

Il viaggio della bambina protagonista, Moon, avviene non solo nello spazio ma anche nel tempo. E afferma una potente riflessione sull'ambiente e sul futuro del pianeta.

Sì, penso sia abbastanza chiaro. Sono preoccupazioni che abbiamo in molti. E penso che il mondo in cui viviamo oggi, dal punto di vista ecologico e politico, sia piuttosto cupo. Generalmente mi sento pessimista. Ma volevo realizzare un film che trasmettesse speranza. Anche se si tratta di una situazione inquietante si apre a una condizione che offre la possibilità di un cambiamento radicale. Il mio è un pessimismo a breve termine. Sul lungo termine invece bisogna sperare, bisogna avere la sensazione che le cose possano cambiare, che possiamo allontanarci dal capitalismo fascista e avvicinarci a un'altra fase dell'umanità, più gentile e premurosa. Alla fine, nell'ultima scena c'è speranza. Nel film è come se Moon stesse riscoprendo il mondo, cercando di capirlo. Con il sonoro volevo dare la sensazione che anche la Terra a volte si stesse trasformando e rimodellando. Tutti gli adulti sono scomparsi, quindi è come se la Terra stesse cercando di livellarsi, per ritornare a una nuova forma.

*Mare's Nest* si ispira a una pièce teatrale di Don De Lillo, *The Word for Snow* (2007), che dà anche il titolo al secondo capitolo del film. Perché hai deciso di utilizzarla?

Quando l'ho letto ho pensato che potesse essere davvero potente se interpretato attraverso la prospettiva di tre bambine. Mi sono chiesto: e se tutte queste parole cariche di ansia sul mondo fossero pronunciate da dei bambini, come cambierebbero? Ho chiesto a De Lillo il permesso e mi ha dato la sua benedizione. Anche alla fine del mondo tutto ciò che rimane sono solo le parole, anche le lingue scompaiono. Ecco perché la prima metà del film è più incentrata sul linguaggio. Ma andando avanti anche il linguaggio scompare. È come se le bambine già dall'inizio ne mettessero in discussione persino la necessità. La cosa incredibile dei bambini è che puoi metterli in una stanza e, anche se sono diversi, troveranno il modo di comunicare e stare insieme.

Niccolò Della Seta Issaa



MATER INSULA

Fatima Bianchi

Francia, Italia | 2025  
4K | Colore | 75'  
V.O. Francese

Regia  
FATIMA BIANCHI

Sceneggiatura  
FATIMA BIANCHI,  
SÉVERINE MATHIEU

Fotografia  
LAURA DELLE PIANE

Montaggio  
LAURELINE DELOM,  
FATIMA BIANCHI

Suono  
CHRISTINE DANCAUSSE,  
PIERRE ARMAND

Interpreti  
JUSTINE ASSAF,  
MARYAM KABA,  
FABIENNE LACOUDE,  
KELLY MARTINS,  
BLANDINE PAPILLON,  
DORA SELA,  
DIEGO CRÉMOIS DOS SANTOS,  
SHANA MANSOURI

Musiche  
ALESSANDRO BOSETTI,  
MYRIAM PRUVOT

Produttrici  
CLOTHILDE BUNOD,  
MARTA CEREDA,  
MARTA BIANCHI

Produzione  
LA SOCIÉTÉ DU SENSIBLE,  
CAREOF MILANO

Con la partecipazione di  
FRANCE TÉLÉVISIONS

Contatti  
CONTACT@DUSENSIBLE.EU

BIOGRAFIA

Fatima Bianchi (Milano, 1981) è montatrice e regista di film al confine tra il documentario e la videoarte. Cerca di creare nuove narrazioni basandosi su diverse forme di temporalità. Utilizza la realtà come punto di partenza per generare una forma di documentario che sfugga alla trappola della rappresentazione, per creare nuovi linguaggi a partire da sistemi esistenti. Laureata all'Accademia di Belle Arti di Milano, i suoi film e le sue installazioni



Quanto l'esperienza della maternità, nelle sue complessità insondabili, sia ancora un tabù è dimostrato dal film di Fatima Bianchi, *Mater Insula*. Cinque donne sono riunite in uno studio di registrazione e parlano liberamente del proprio vissuto, di donna e di madre. Seppure tra loro si crei quasi immediatamente una complicità, emerge come nessuna storia assomigli all'altra. Ognuna consegna una riflessione, un sentito, un bagaglio familiare differente. Perché è chiaro che scegliere di diventare madre o di non diventarlo porti con sé un mondo: il rapporto con i propri genitori, le norme sociali, i desideri del corpo, la volontà o meno di fare carriera. E in modo più implicito, è la relazione tra essere umano e natura in gioco - se la biologia ci lega agli altri viventi, l'assunzione cosciente della responsabilità genitoriale e la possibilità di scegliere ci gettano forse altrove. Questo legame potente eppure irrisolto torna nella parte finzionale del film, dove vediamo le donne del "cerchio" svolgere un atto ormai quasi dimenticato come quello di lavare i panni a mano. Si tratta in realtà di grandi lenzuola bianche, che vengono immerse nel mare cristallino della Francia del Sud. Il talamo e l'acqua, due elementi simbolici al cuore del dare la vita, che incontrano un dovere sociale così a lungo imposto e persino identificato con le donne. Cosa farne oggi di questa eredità, non aggirabile eppure scomoda? La risposta del film è che riuscire a parlarne con franchezza è già una forma di liberazione. Affinché ciò sia possibile, è necessario uno spazio protetto: una stanza ma anche un'isola, come le Iles du Frioul dove si trovano le donne, luogo che non viene però mai nominato. Le loro parole arrivano come carezze perché, con semplicità, hanno il coraggio di dire ciò che non si può - «riesco a capire il moto psicologico di chi uccide il proprio bambino». Ma ancor di più, i messaggi anonimi che vengono letti restituiscono tutta la difficoltà del diventare genitori, il desiderio intimo di fuggire, la sensazione di aver perso la propria vita. Non vi è risposta o soluzione possibile, solo l'accogliere un vissuto per come esso è. Il finale ci consegna un coro con donne e madri di tutte le età, un filo rosso che lega le generazioni passate e quelle a venire.

Lucrezia Ercolani

sono stati esposti in numerosi festival e gallerie, tra cui Visions du Réel, Cinéma Vérité Tehran, Open City Documentary, Kinopanorama Roma, ZagrebDox, Filmmaker Festival, Mediterranea 18 Young Artists Biennale, Les Instants Vidéo, Fondazione Merz di Torino. Con il suo film *Notturmo* è stata selezionata alla Settimana Internazionale della Critica della 73ª Biennale di Venezia. Tra i premi e le menzioni che ha ricevuto: Primo Premio

Filmmaker Festival con il suo film *Tyndall*, Primo Premio Fondazione Libero Bizzarri, Primo Premio ArteVisione 2020 Careof, Vincitrice Italian Council 2022. Ha firmato come montatrice, tra gli altri, *Aswang* di Alyx Arumpac (Miglior Montaggio Famas Digital Philippine 2020).

Il film intreccia un piano simbolico con le immagini delle donne su un'isola, e uno di esperienze vissute con le loro parole nello studio di registrazione. Come sei arrivata a questa scelta formale?

Avevo letto un libro in cui si parlava di come i figli mettono in prigione le proprie madri. All'epoca mia figlia aveva tre anni, mi sono sentita subito proiettata in questa dimensione faticosa della maternità. Uno dei miei luoghi del cuore sono le isole Friuli, di fronte a Marsiglia, in quel periodo ci andavo spesso a camminare. Grazie al premio di ArteVisione ho avuto la possibilità di scrivere liberamente questo progetto legato all'isola, poi è iniziata la produzione del film. Ma la visione dell'isola è rimasta, mi affascinava quella dimensione in contrasto con il resto. Nello stesso periodo partecipavo a dei gruppi di parola dove ho incontrato altre madri con cui parlavamo dei nostri sentimenti contrastanti rispetto alla maternità. Da qui ho scelto dei temi, le persone che si vedono nel film sono delle attrici, nel senso che molte di loro lavorano a teatro o nello spettacolo, anche se quelle di cui parlano sono le loro reali esperienze. Le testimonianze lette appartengono invece alle madri che hanno preferito non farsi filmare. Solo i bambini sono attori scelti con un cast, è un modo per proteggerli. La dimensione dello studio mi sembrava invece la più aderente al lavoro sulla parola, e esprime anche il desiderio di registrare queste storie lasciando un archivio nel tempo.

Vorrei tornare all'idea della maternità come un'isola. Puoi dire meglio in che senso?

È un sentimento comune, che ho vissuto anche io quello di una maternità che somiglia a un lavoro a loop, che viene tramandata da un sistema patriarcale come parte di una catena generazionale nella quale anche l'idea dell'accudimento è messa in secondo piano. Le immagini sull'isola, con le donne che lavano le lenzuola a mano alludono a questa dimensione da catena di montaggio delle vite femminili, con un carico di un lavoro che spetta interamente alle donne. Oggi forse si sta raggiungendo un equilibrio diverso, e si rivendica una maggiore parità, ma è vero che laddove mancano un sostegno dello stato o strutture come gli asili nido ecc, è molto difficile per una donna far coincidere la vita professionale con la maternità. C'è anche una forte ambivalenza che riguarda la dicotomia fra un amore fusionale con i figli e il desiderio di libertà delle donne. Ma questo accade sempre perché siamo ancora all'interno di una società patriarcale.

Le parole delle protagoniste ci restituiscono in effetti una dimensione molto complessa della maternità oggi.

È lo specchio dei tempi, le coppie e le famiglie esplodono, si rendono conto che una certa struttura non può più funzionare alla prova con la realtà attuale e tutto appare scoordinato specie per le generazioni più giovani. Oggi non esiste più una comunità come un tempo, si lavora da casa, ci sono sempre mille cose da tenere sotto controllo: l'idea dominante è che le madri hanno dei superpoteri e possono fare tutto. E spesso visto che i salari degli uomini sono mediamente più alti viene chiesto alle donne di stare a casa. È un problema di responsabilizzazione che riguarda la maternità e prima ancora tutte le questioni di genere nella società.

Cristina Piccino



# MERGING BODIES

Adrian Paci

Italia | 2024  
4K | Colore | 23'  
V.O. No dialoghi

Regia  
ADRIAN PACI

Sceneggiatura  
ADRIAN PACI

Fotografia  
ERFORT KUKE

Montaggio  
ERFORT KUKE

Suono  
ADMIR SHKURTAJ

Musiche  
ADMIR SHKURTAJ

Produzione  
LAMINAZIONE SOTTILE,  
KUBE STUDIOS

Contatti  
CONTACT@KUBESTUDIOS.COM



Catturare l'essenza della materia con i mezzi del cinema è una sfida antica, che cambia insieme all'evoluzione delle possibilità tecnologiche. La particolarità di *Merging Bodies* - film realizzato da Adrian Paci su commissione della famiglia Moschini, proprietaria dell'azienda Laminazione Sottile di Caserta, per celebrarne il centenario - è di porsi al crocevia tra interesse scientifico, estetico e sociale con uno sguardo evocativo. La meraviglia viene risvegliata di fronte alle mutevoli declinazioni di un materiale che sa farsi incandescente, brillante, semiliquido, semisolido, rifrangente. Non per magia, certo, ma per il lavoro di una squadra di operai specializzati, anima dell'azienda. Le loro tute argentate rimandano a una immaginaria missione nello spazio, mentre l'oggetto della loro pratica riguarda invece i misteri della Terra: un nesso inscindibile tra cosmo e mondo. Paci riesce a celebrare l'attività della trasformazione dell'alluminio con uno sguardo che non è mai retorico o fine a se stesso, piuttosto genuinamente curioso e aperto alla sorpresa. Una vera lezione da parte dell'artista albanese, celebre a livello internazionale, che con le sue opere dalla grande potenza visiva, dentro e fuori i musei, è sempre riuscito a intercettare le forze sociali del presente e la loro relazione con l'individuo, come nei lavori che richiamano la ferita aperta delle migrazioni (tra cui il cortometraggio *Centro di permanenza temporanea*, 2007). Un legame tra parte e tutto che si riflette nell'ecosistema della fabbrica, dove le operazioni delle macchine, la fatica dell'essere umano, la versatilità del materiale e l'apparizione dell'arte sono un tutt'uno. Il risultato è un piccola poesia del lavoro: per quanto le due dimensioni siano spesso inconciliabili, per lo sfruttamento non eludibile, il cinema può farci assaporare l'idea di un reincantamento della propria attività quotidiana.

Lucrezia Ercolani

## BIOGRAFIA

Adrian Paci (Scutari, 1969) ha studiato pittura all'Accademia di Belle Arti di Tirana. Nel 1997 ha lasciato l'Albania in seguito all'inasprirsi della situazione politica. La sua pratica multidisciplinare, che spazia dal video all'installazione, dalla pittura alla fotografia, esplora i temi dell'esilio, dell'identità e dello sfolamento, spesso radicati nella sua esperienza personale. Tra le sue opere più significative figurano *Apparizione* (2001), *Home to Go* (2001)

e *The Column* (2013). I suoi lavori sono stati esposti alla Biennale di Venezia, al MoMA PS1, alla Tate Modern e al MAXXI. Durante la sua carriera artistica ha avuto mostre personali in varie istituzioni internazionali come Cukrarna, Ljubljana (2024), Museum of Art, Haifa (2022); Kunsthalle, Krems (2019); Galleria Nazionale delle Arti, Tirana (2019); Chiostri di Sant'Eustorgio, Milano (2017); Museo Novecento, Firenze (2017); MAC, Musée d'Art Contemporain

de Montréal (2014); Padiglione d'Arte Contemporanea – PAC, Milano (2014); Jeu de Paume, Paris (2013); National Gallery of Kosovo, Prishtina (2012).

Quali sfide le ha posto riprendere un materiale così cangiante come l'alluminio e con che tipo di sguardo lo ha osservato?

*Merging Bodies* nasce con la volontà di mettere in relazione la materia dell'alluminio nelle sue diverse fasi con il corpo degli operai, ma anche con la fabbrica come un grande corpo e le macchine come gli organi di questo corpo. La trasformazione della materia avviene nell'incontro con questi altri corpi e lo sguardo da una parte segue questa trasformazione e dall'altra la sottolinea con attenzione ma anche con curiosità e affetto.

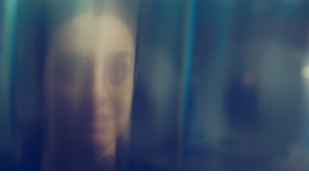
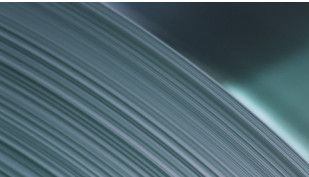
Com'è stato coinvolgere i lavoratori della fabbrica e quale ruolo hanno per lei all'interno del film?

Considerando la fabbrica un grande corpo, i lavoratori diventano dei corpi attivi ma anche le uniche presenze dotate di volto. Quest'ultimo è spesso un elemento importante nei miei lavori e anche qui ritorna la presenza dei volti. La chiusura del film è una lunga carrellata di volti riflessi sulla superficie dell'alluminio.

Come interpreta il rapporto tra lavoro e espressione artistica e in che modo si inserisce questo film all'interno della sua opera?

L'espressione artistica non è per me un territorio separato. Essa ha bisogno di nutrirsi del rapporto con il mondo e parte di questo è anche il mondo del lavoro. Anche se viviamo nell'era della dematerializzazione del lavoro e dell'intelligenza artificiale, credo che il corpo e la dimensione fisica del lavoro sia ancora un territorio fertile per nutrire aspirazioni, immaginazioni e fantasie. Credo che *Merging Bodies* aggiunga un altro tassello nel corpo dei miei lavori video esplorando il tema della trasformazione e del cambiamento della materia in un contesto dove la presenza umana rimane fondamentale. Poi il corpo del mio lavoro si articola anche in altri tipi di espressione che vanno oltre l'immagine in movimento, perché io provengo da un'educazione pittorica e continuo a dipingere. Ho sempre però cercato di creare un corpo fluido di lavori che mantengono una dimensione organica pur nella diversità.

Lucrezia Ercolani



MORGENKREIS

Basma al-Sharif

Canada, Emirati Arabi Uniti | 2025  
16 mm | Colore | 20'  
V.O. Arabo, Armeno, Tedesco

Regia  
BASMA AL-SHARIF

Fotografia  
SIMON VERONEG

Montaggio  
JUNA SULEIMAN,  
BASMA AL-SHARIF

Suono  
FEDERICO CHIARI

Interpreti  
MOHAMMAD ALI,  
PANOS APRAHAMIAN,  
PHILIP WIDMAN,  
FADI ABDELSHAFI,  
JASMINA METWALY

Musiche  
MAURICE LOUCA

Produzione  
THE VEGA FOUNDATION,  
THE SHARJAH ART FOUNDATION

Contatti  
ONE@THEVEGAFOUNDATION.COM



Dopo aver lasciato il proprio Paese alle spalle, quando ci si può davvero sentire a casa? *Morgenkreis* attinge all'esperienza della stessa regista, nata in Kuwait da genitori palestinesi, cresciuta tra la Francia, gli Stati Uniti e la striscia di Gaza, e ora di base a Berlino. In questo poema visivo che ama infrangere ogni regola racconta lo spaesamento di un padre e un figlio nella capitale tedesca. La loro vita è tenuta insieme da un filo precario di pratiche e abitudini che ancora devono davvero trovare il proprio senso sotto il cielo plumbeo della città. Prima di presentarceli, al-Sharif ci aveva trasportato in un viaggio in macchina dalla centrale Potsdamer Platz alla periferia sud-est, oltre il quartiere Neukölln. Gli edifici imponenti, apparentemente muti, schiacciano chi vi passa vicino. A parlare però c'è un ufficiale della sezione immigrazione, le sue parole risuonano nella testa del signor Abrahamyan. Sono domande che indagano, che riaprono ferite, che cercano risposte lì dove ancora non ce ne sono, e che non comprendono la complessità che caratterizza ogni storia di migrazione. La possibilità del "ritorno" si carica di un significato particolare, nelle immagini dei palestinesi che, lo scorso gennaio, si dirigevano in massa verso il nord della Striscia, nella speranza di ritrovare la propria casa dopo uno dei tanti esodi imposti dagli ordini di evacuazione israeliani. Il piccolo Adnan non sembra pronto per andare all'asilo, quello con il papà è l'unico legame ancora integro, non è disposto a lasciarlo. In questa condizione dominata dalla tristezza, la regista decide di sparigliare le carte e immaginare un finale felice e liberatorio, quando al *kindergarten* risuonano ritmi mediorientali. Allora sarà forse possibile danzare e ritrovare i colori che il grigiore berlinese aveva tolto. Un po' di caos giocoso in un ordine freddo, che a sua volta cela un caos distruttivo che risuona nella mente.

Lucrezia Ercolani

BIOGRAFIA  
Basma al-Sharif (Kuwait, 1983) è un'artista palestinese che lavora nel campo del cinema e delle installazioni. Ha sviluppato la sua pratica artistica in modo nomade tra il Medio Oriente, l'Europa e il Nord America e attualmente vive a Berlino. La sua pratica artistica esamina la ciclicità dei conflitti politici e l'eredità del colonialismo attraverso opere satiriche, immersive e liriche. Ha conseguito un Master of Fine Arts presso l'Università dell'Illinois a

Chicago nel 2007, nel 2024 è stata nominata per l' Aware Award. Tra le sue principali mostre figurano: The Hannah Ryggen Triennial, The Place I was Condemned to Live, de Appel Amsterdam, la quinta edizione della Kochi-Muziris Biennale, la Ruttenberg Contemporary Photography Series per il Museum of the Art Institute of Chicago, Modern Mondays al MOMA, Berlin Documentary Forum e Manifesta 8. I suoi film sono stati proiettati nei festival

internazionali di Locarno, Berlino, Mar del Plata, Milano, Londra, Toronto, New York, Montreal e Yamagata, tra gli altri. La sua prima mostra alla Imane Farès, *On Love & Other Landscapes*, con Yazan Khalili, si è tenuta nel 2013. La sua monografia *Semi-Nomadic Debt-Ridden Bedouins* è stata pubblicata da Lenz nel maggio 2025.

Il protagonista del film è sottoposto ad alcune domande, molto insistenti, sul suo status di immigrato in Germania. Da dove hai preso ispirazione?

Quei dialoghi sono scritti sulla base di molte ricerche che ho fatto sulle politiche in diversi paesi europei, e a partire anche dalla mia esperienza personale. Le organizzazioni governative scrivono report per determinare se un individuo si è integrato con successo nella società: se la persona arrivata in Germania ha degli amici tedeschi è un punto a favore, perché avere legami solo con la propria comunità potrebbe indicare un'ostilità verso il paese di arrivo. Tutto è concepito in modo per cui la cultura occidentale è pienamente sviluppata e i migranti devono solamente adattarsi al modo di vivere della popolazione locale e sopprimere la loro cultura di origine. Mi sono trasferita a Berlino in maniera inaspettata, quando portavo mio figlio all'asilo mi chiedevano di continuo: hai provato a imparare il tedesco? Una domanda per me molto aggressiva. Il punto è sempre lo stesso, cosa stai facendo per adattarti? E queste micro aggressioni accadono anche in luoghi che dovrebbero essere sicuri e confortevoli come appunto l'asilo, che torna nel film. Ho deciso che il protagonista dovesse essere armeno libanese, non si tratta solo della Palestina che mi riguarda più da vicino, ma del dislocamento violento e del rifiuto di riconoscere un popolo.

La relazione tra padre e figlio si esprime attraverso gesti delicati ma significativi. Come hai lavorato su questo aspetto?

È stata molto laboriosa la parte di scrittura del loro rapporto, volevo girare tutto con la steadicam per cui avevo bisogno più di interazione che di dialogo. Volevo mostrare questi momenti di intimità e come la violenza dello Stato fosse presente anche al loro interno. Era quasi come una danza, riferendomi anche al "circolo" nel titolo del film, che però è un riferimento alla struttura degli asili in Germania. Ho deciso poi di lasciare un finale aperto, ci fa riflettere sul ruolo dei bambini, sul loro indottrinamento e su come le cose possano cambiare velocemente, come recita il testo della canzone: "Svegliati e fai attenzione".

Prima citavi le tue origini palestinesi: quale credi sia il ruolo dell'arte e del cinema in un periodo storico come questo?

Anche prima del genocidio ho sempre pensato che l'arte avesse lo scopo di creare uno spazio laterale rispetto all'attivismo e all'azione diretta, per riflettere sulle cose in modo diverso, senza quel tipo di urgenza. Con la pratica artistica non bisogna trovare necessariamente risposte ma piuttosto mostrare prospettive multiple. Mi sembra incredibile il fatto che in Palestina stiano ancora scrivendo poesie, dipingendo quadri e danzando con quello che avviene sul campo, eppure è così. Forse è anche un modo di testimoniare il desiderio di sopravvivere, e di lasciar vivere la propria immaginazione. Credo che questo renda i piani sionisti più difficili da completare. Per noi che siamo in Europa fare arte con le persone sotto le bombe è atroce, ma sento che i lavori degli altri mi offrono un conforto, e per questo continuo ad andare avanti anche io.

Lucrezia Ercolani



NUIT OBSCURE - "AIN'T I A CHILD?"

Sylvain George

Svizzera, Francia, Portogallo | 2025  
2K | B/N | 164'  
V.O. Arabo, Francese, Spagnolo

Regia  
SYLVAIN GEORGE

Fotografia  
SYLVAIN GEORGE

Montaggio  
SYLVAIN GEORGE

Suono  
SYLVAIN GEORGE

Produttori  
MARIE-NOËLLE GEORGE,  
OTTAVIA FRAGNITO,  
EUGENIA MUMENTHALER

Produzione  
NOIR PRODUCTION,  
ALINA FILM,  
KINTOP

Contatti  
NOIRPRODUCTION.DISTRIBUTION@  
GMAIL.COM

BIOGRAFIA  
Sylvain George (Lione, 1968), cineasta, attivista, dopo gli studi in filosofia, diritto e cinema (Ehess Sorbonne), si dedica alla regia. Nel 2006 esordisce con le prime due parti della serie *Contrefeux* riunite in un documentario intitolato *Contrefeux 1 et 2: Comment briser les consciences? Frapper!*, a cui seguono *Contrefeux 3: Europe année 06 (Fragments Ceuta)* e *Contrefeux 4: Un homme idéal (Fragments K)*. Realizza poi *No Border* (2008); *N'entre*



La Tour Eiffel si staglia scintillante davanti agli occhi di Malik, Mehid, Hassa ma il sogno europeo che da Melilla li ha portati a Parigi è svanito fra quelle politiche migratorie che negano loro ogni futuro. Le prime immagini del film sono di uno smartphone: un gruppo di ragazzi attraversa il mare su uno Zodiac, “L'Europa fratello, l'Europa!” gridano. E dopo? Quale paese sia quello di arrivo poco importa, ovunque sarà lo stesso: strada, arresti, fughe, fogli di via, botte. È una strategia di sopravvivenza che provano a pensare come un'avventura. L'Europa non è diversa dalla fortezza di Melilla, le rive si specchiano l'una nell'altra. Qui come lì i loro corpi in fuga disegnano nuove geografie urbane: un sottopassaggio dove sistemare la tenda, un angolo del parco per dormire, un albero su cui lasciare lo zaino. La polizia quando arriva li picchia o li porta via. Intorno i turisti si fotografano, gli innamorati si baciano, il palazzo regale del sovrano del Marocco è costato milioni e da noi si muore di fame, commenta un ragazzo dichiarando la sua personale destituzione del re. Capitolo conclusivo di una trilogia sulle migrazioni che ha impegnato l'autore per molti anni fra dei giovanissimi migranti e la loro ricerca di un altrove, “*Ain't I a Child?*” trova il suo respiro in immagini potenti, nel bianco e nero di luce e buio, e soprattutto in una relazione che George costruisce giorno dopo giorno coi soggetti ripresi. Il pudore del suo sguardo restituisce senza alcun vittimismo o retorica contraddizioni, aspettative, rabbia. Questi giovani migranti con la loro presenza affermano i paradossi e le violenze della nostra realtà, e una sopraffazione resa politica in cui la democrazia si svuota di significato. Ogni immagine diventa allora un interrogativo che ci viene posto, e la dichiarazione di un mondo che ci riguarda. Un gesto cinematografico di lotta e di consapevolezza.

Cristina Piccino

*pas sans violence dans la nuit* (2008); *L'impossible - Pages arrachées* (2009). *Qu'ils reposent en révolte (Des figures de guerres)* (2010). Nel 2011 *Les Éclats (ma gueule, ma révolte, mon nom)* viene premiato come miglior documentario internazionale al Torino Film Festival. A questo seguono: *Vers Madrid* (2013); *Paris est une fête – Un film en 18 vagues* (2017). Con *Nuit obscure – Feuilles sauvages* (2022) vince il Concorso internazionale

di Filmmaker lo stesso anno. Insieme a questo e al successivo *Nuit Obscure – Au revoir ici, n'importe où* (2023), “*Ain't I a Child?*” forma una trilogia sulle migrazioni.

NUIT OBSCURE – "AIN'T I A CHILD?"

In *Ain't I a Child?* ritroviamo i giovani migranti che da Melilla sono arrivati a Parigi. Il loro sogno di felicità però si è perduto nella violenza delle politiche migratorie europee. Come hai strutturato questo passaggio?

Il movimento da Melilla a Parigi non disegna “un'avanzata” geografica o narrativa ma uno spostamento laterale all'interno dello stesso sistema di gestione delle esistenze. Il mio lavoro consiste nel mostrare come la violenza dei confini, una volta interiorizzata nel territorio europeo si trasforma senza scomparire. E se a Melilla si incarnava nell'enclave militare, a Parigi si esercita attraverso quella che definirei una sovranità dell'annullamento. La ricerca formale in *Ain't I a Child?* si è adeguata a questa metamorfosi cercando di sviluppare una grammatica cinematografica della precarietà. Il “passaggio” a Parigi è quindi il rivelatore più acuto di ciò che attraversa la trilogia: l'Europa non si limita a gestire i flussi migratori, ma governa attraverso le migrazioni, con la produzione deliberata di vite in sospenso. *Ain't I a Child?* prova a dare una forma cinematografica a questa macchina che produce invisibilità dimostrando come il sogno non si “perde” ma viene confiscato da un ordine politico fondato sull'esclusione.

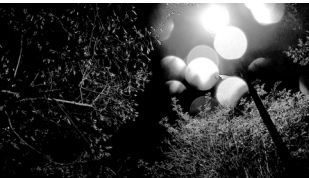
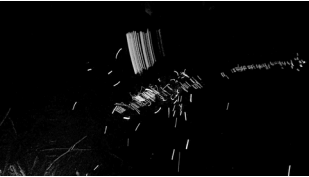
In che modo hai costruito la relazione con i tuoi personaggi? Riesci a essergli sempre molto vicino.

La prossimità è resa possibile da un coinvolgimento a lungo termine. Si trattava di stabilire una presenza continua, la camera, in questo contesto, non era uno strumento di ripresa, ma il mezzo di uno sguardo condiviso. La sua presenza era negoziata costantemente, non con contratti scritti ma con l'ascolto sensibile dei micro gesti che scandiscono le vite nell'invisibilità. Era fondamentale tenere una giusta distanza nella quale la loro presenza può emergere senza essere confiscata dal desiderio dell'immagine. La prossimità si realizza dunque grazie a un decentramento radicale che permette allo spazio e al tempo del film di essere abitati dal loro modo di stare al mondo.

I migranti e le politiche migratorie europee sono al centro del tuo cinema, sia come soggetto che come ricerca formale. Cosa ti ha portato a questa scelta?

All'origine c'è una duplice convinzione, politica e cinematografica, che si è imposta più di quindici anni fa sulla costa di Calais. Lì non ho visto una “crisi” migratoria, ma l'attuazione violenta e metodica di un progetto politico: la produzione deliberata di precarietà e indigenza come strumento di governance. Ben presto è diventato evidente che lavorare su questo argomento richiedeva altre forme documentarie. Quelle dominanti mi sembravano partecipare alla stessa economia del visibile che spettacolarizza la sofferenza o la inquadra in una rassicurante narrazione umanitaria trascurando la natura strutturale di questa violenza. Volevo invece una forma con cui restituirla. La politica non è solo il “soggetto” del film, ma deve essere nella sua stessa texture, nella materia sonora e visiva, nel montaggio. Alla base c'è il rifiuto che queste persone siano ridotte a vittime. Si tratta invece di restituire l'intensità di esistenze che sebbene intrappolate in meccanismi di cancellazione resistono e inventano modi di vita.

Cristina Piccino



PAUL  
Denis Côté

Canada | 2025  
4K | Colore | 87'  
V.O. Francese, Inglese

Regia  
DENIS CÔTÉ

Fotografia  
VINCENT BIRON,  
FRANCOIS MESSIER-RHEAULT

Montaggio  
TERENCE CHOTARD

Suono  
TERENCE CHOTARD,  
STÉPHANE BERGERO

Interpreti  
CLEANING SIMP PAUL

Musiche  
CHANTALE MORIN

Produttori  
HANY OUICHOU,  
KARIN BÉLANGER,  
DENIS CÔTÉ

Produzione  
COOP VIDÉO DE MONTRÉAL

Contatti  
HANY.OUICHOU@COOPVIDEO.CA



Paul è un giovane ragazzo sovrappeso, affetto da una tremenda depressione e ansia sociale che gli impedisce di avere qualsiasi tipo di rapporto amoroso o di amicizia. Su internet e sui social si fa chiamare “Cleaning Simp Paul”, nickname con cui si propone come “slave” per pulire le case delle sue mistress, la sua unica vera e propria valvola di sfogo e di contatto con un altro essere umano. Ma non solo. Paul condivide quotidianamente il suo “viaggio di rinascita” sulle proprie pagine social, in un continuo scambio e scontro fra ciò che è, il suo io fisico, e ciò che vorrebbe essere, la sua immagine riflessa, il suo simulacro. Fino a qua potrebbe sembrare una storia inventata, troppo strana per essere vera. E invece è tutto reale, “Cleaning Simp Paul” ha davvero una pagina social da decine di migliaia di followers. Denis Côté con *Paul* – a tratti una sorta di meta-documentario – è capace di rimaterializzare una storia dolorosa senza alcun tipo pregiudizio, senza l'intenzione di farci provare pietà per il "simp", tantomeno vivisezionarne le motivazioni del perché lui sia così. La scelta di Côté, attraverso una delicata regia, è lasciare che sia Paul stesso a raccontarsi, per la prima volta senza alcun filtro Instagram a fargli da scudo, con tutte le sue idiosincrasie, paure e fragilità. L'unico modo che ha Paul per controllare le sue ansie è ricreare un sé stesso alternativo, fittizio, ed è questo sicuramente l'aspetto del contemporaneo che Côté riesce a farci toccare più da vicino. In un certo senso, nonostante forse non sia l'intento del regista canadese, *Paul* è la dimostrazione più sincera, anche se estrema, di un sentimento comune alla società di oggi. Perché quando tutto ciò che abbiamo attorno appare incontrollabile, l'istintiva reazione umana è chiudersi a riccio, crearsi una realtà parallela, per poter tentare di aggrapparsi alle pochissime certezze rimaste. A quel punto resterà però poi da chiedersi: cos'è davvero reale, ciò che siamo o ciò che mostriamo?

Niccolò Della Seta Issaa

BIOGRAFIA  
Denis Côté (New Brunswick, 1973), ha fondato la Nihil Productions negli anni '90 e ha prodotto e diretto quindici cortometraggi indipendenti mentre lavorava come giornalista e critico cinematografico dal 1995 al 2005. Il suo primo lungometraggio, *Les états nordiques* (2005), ha vinto il Pardo d'oro al Festival internazionale del film di Locarno. Nel 2007 ha diretto *Nos vies privées* e *Curling*, il suo quinto lungometraggio, che ha ottenuto riconoscimenti

al Festival di Locarno ed è stato proiettato in più di settanta festival. *Vic + Flo ont vu un ours* ha vinto l'Orso d'argento per l'innovazione alla Berlinale nel 2013. *Hygiène sociale* ha vinto il premio per la migliore regia nella sezione Encounters alla Berlinale nel 2021. I film pluripremiati di Denis Côté hanno girato a lungo nei festival cinematografici, con oltre quaranta retrospettive dedicate alla sua opera. Nel 2024 riceve il Premio Albert-Tessier, la più alta

onorificenza cinematografica del Quebec, in riconoscimento della sua intera opera. Denis Côté vive e lavora a Montreal.

Come hai incontrato Paul? E in che modo hai lavorato insieme a lui?

Ci ha messi in contatto una persona che lo frequentava, il suo profilo pubblico dove si rappresentava come uno che dona la sua vita a servire le donne mi aveva incuriosito. Mi chiedevo che tipo fosse e così ho voluto conoscerlo. Sapevo dall'inizio che sarebbe stato un progetto pericoloso, avrebbe potuto essere voyeuristico, per questo era necessario mantenere una distanza. Doveva essere un'osservazione senza giudizio e quando lo fai nel modo giusto ti innamori del tuo soggetto. Paul è qualcuno che parla poco e soprattutto non gli piace parlare agli uomini. Vuole diventare celebre, ama apparire nel suo telefono, su Instagram o su YouTube ma non nella vera vita. Mi ha raccontato qualcosa di sé, io gli ho proposto questo progetto, lui ha accettato senza però amarmi molto, durante la lavorazione evitava di parlarmi. È stato un film difficile, Paul era sempre freddo, distaccato rispetto al lavoro comune, con lui non sono mai riuscito a avere una relazione amichevole o almeno di condivisione. Di solito preferisco essere più connesso ai miei soggetti.

Cosa intendi per “connessione al soggetto”? Nel film sembra che questa prossimità abbia trovato un compimento.

Ci sono attori o soggetti più empatici, Paul invece non si fidava né di me né della macchina da presa. Dopo che ha visto il film era molto fiero e felice ma ci sono voluti sette mesi perché accettasse di guardarlo. Quando parlo di relazione mi riferisco alla possibilità di avere un confronto, nel caso di Paul tutto avveniva per e-mail. Io gli scrivevo chiedendogli se un certo giorno lui o la dominatrice erano disponibili, fissavamo gli orari e si girava. Il film ne restituisce un ritratto caloroso ma il processo in sé è stato un gioco al gatto e topo continuo fra di noi. Io appunto non gli piacevo prima di tutto perché sono un uomo e Paul preferisce le donne; inoltre viveva la mia presenza, il fatto che lo filmassi, come una costrizione. Per placare la sua ansia ha bisogno di controllare tutto, la vita reale non lo interessa, per lui c'è solo il telefono che è il suo “safe space”, il resto esiste quando può rinchiuderlo là dentro. Forse la situazione più simile è stata la lavorazione di *A Skin So Soft* (2017) il mio film sui bodybuilders con la differenza che loro amavano mettersi in mostra. Anche in quel caso come in *Paul* c'era il rischio del voyeurismo o di passare per il regista che “sfrutta” i propri soggetti rimanendo nascosto dietro la macchina da presa. Per questo è necessario trovare una giusta distanza dello sguardo.

La rappresentazione social, al di là di Paul, è anche una caratteristica del contemporaneo.

Fabbricare un’“altra” vita sui social è senz'altro comune oggi, nel caso di Paul lui dal vivo è una persona piuttosto noiosa ma perché è il primo a annoiarsi. E non è nemmeno uno molto cinematografico, però appena entra nel suo telefono si trasforma. Io sono uno che preferisce ancora stare nella vita reale, magari vado su Instagram per una ricetta. Per molti stare sui social è un modo di placare l'ansia, di certo è così per Paul. Molte donne lo utilizzano per potenziare i contenuti dei loro profili su OnlyFans, lo filmano così da attrarre i clienti facendosi pagare anche 400 dollari a contatto. L'aspetto interessante è che è un sistema di sfruttamento basato sul consenso dove tutti si utilizzano reciprocamente. Alla fine quello che doveva essere un film su una persona ansiosa che vive nei social è diventato un racconto del contemporaneo. Sorprende persino me che non faccio mai quasi mai dei film a “tema”.

Cristina Piccino



TALES OF THE WOUNDED LAND

Abbas Fahdel

Libano | 2025  
4K | Colore | 120'  
V.O. Arabo

Regia  
ABBAS FAHDEL

Fotografia  
ABBAS FAHDEL

Montaggio  
ABBAS FAHDEL

Suono  
ABBAS FAHDEL

Interpreti  
CAMELIA ABBAS,  
NOUR BALLOUK

Produzione  
NOUR BALLOUK CO.

Contatti  
NOURBALLOUK@HOTMAIL.COM



*Tales of the Wounded Land* inizia con un funerale collettivo ripreso dall'alto: il drone plana su una lunga processione di persone e di bare che attraversa le macerie del lutto portandoci subito in quella “terra ferita” a cui allude il titolo del film. Che è il Libano, in particolare la regione del sud dove il regista vive, devastata dall'aggressione israeliana nel 2024, un nuovo capitolo in una lunga storia di occupazione e di violenza a cui il regista aveva dedicato il precedente film, *Tales of a Purple House* (2022) che con questo costituisce nelle sue intenzioni un dittico.

Fahdel filma a partire da sé e dalla propria famiglia, la moglie Nour Ballouk, gallerista e artista e la figlioletta Camelia che di questa narrazione diviene il centro e lo sguardo. La incontriamo prima della “guerra” che in realtà è sempre stata lì pure se non ufficialmente dichiarata, nella loro casa circondata da un bellissimo giardino. Mentre gioca sulla terrazza con gli amati gatti, nei suoi occhi vediamo le bombe che cadono poco distanti, i missili che colpiscono le case e le polverizzano, i vetri che tremano, le tende che ondeggiano. Per tranquillizzarla Nour inventa storie, le dice che sono i fuochi d'artificio o che il rumore arriva dalla pancia dei gatti, e lei fa finta di crederci con la forza incredibile dei bambini che riescono a trasformare in quotidiano anche quel terrore. Quando la situazione peggiora i tre partono lasciandosi tutto dietro. Al ritorno col cessate il fuoco non sanno cosa troveranno ma la loro casa, seppure danneggiata c'è ancora, sembra averli aspettati. Nel paesaggio distrutto, in cui piange Nour, la bimba dopo le lacrime inizia a inseguire i suoi giochi, i gatti, sorride con la forza di un'innocenza che diventa stare nel mondo. È questa la resilienza?

Il cinema di Fahdel è politico nella sua poesia, afferma la scelta di confrontarsi con un conflitto e le sue conseguenze senza delegare mai al proprio soggetto la sua forma. Anzi a partire da qui si avvicina con delicatezza e pudore a quella “terra” e alla sua “ferita” che riguarda persone, cose, animali, natura, e lungo i bordi rimasti invisibili prova a restituire una visione ampia, in cui lo spettatore può trovare da sé il proprio punto di vista sul mondo. Nel suo gesto cinematografico la dimensione personale è sempre collettiva, e illumina i sentimenti e la forza di una comunità che non vuole arrendersi continuando a immaginare un possibile futuro.

Cristina Piccino

BIOGRAFIA  
Abbas Fahdel (al-Hilla, 1959) regista, sceneggiatore, critico cinematografico lascia l'Iraq a diciotto anni per trasferirsi a Parigi dove studia cinema alla Sorbonne. Nel 2002 torna in Iraq per girare *Retour à Babylone* a cui segue *Nous les Irakiens* (2003). Nel 2008 realizza il suo primo lungometraggio, *L'Aube du monde*, con Hafsia Herzi e Hiam Abbas. Fra il 2002/3

gira i materiali che diventeranno il premiatissimo *Homeland (Iraq Year Zero)* nel 2016. Una storia familiare che nel suo esplicito riferimento rosselliniano traccia una mappa del Medioriente fra passato e presente. Fra gli altri suoi film: *Yara* (2016); *Bitter Bread* (2019); *Tales of the Purple House* (2022).

TALES OF THE WOUNDED LAND

La regia di *Tales of The Wounded Land* appare immediata e minimalista, allo stesso tempo però ogni immagine risulta potente ed evocativa. Come hai selezionato cosa mostrare?

La scelta è stata dettata dalla necessità. Durante e dopo i bombardamenti non avevo il privilegio di “comporre” le immagini. Filmavo istintivamente: era un modo per sopravvivere, per respirare. Ma quando si vive la distruzione ogni immagine diventa carica di significato, il più piccolo gesto assume un peso immenso. Il minimalismo, quindi, è nato dalla realtà stessa. Ho filmato solo ciò che si imponeva, frammenti che si rifiutavano di scomparire. Nel montaggio ho seguito lo stesso istinto: rimanere vicino all'essenziale, a ciò che parlava da sé, senza commenti o abbellimenti. La forza, se c'è, deriva dal silenzio e dall'impossibilità di distogliere lo sguardo.

In un momento come quello che stiamo vivendo, nel quale spesso ci sentiamo impotenti di fronte alle atrocità a cui assistiamo, forse l'arte è l'unica arma di resistenza. Quanto è stato difficile per te girare questo film, ma anche quanto è stato necessario?

Dal punto di vista emotivo, etico e fisico è stato estremamente difficile. C'è una tensione costante fra l'urgenza di documentare e la sensazione di invadere il dolore altrui. Però ho sempre creduto che quando tutto crolla l'atto di filmare possa ancora rappresentare una forma di resistenza, non di eroismo ma di sopravvivenza. L'arte non è uno scudo, non ti protegge ma ti permette di dare un senso a ciò che altrimenti rimarrebbe insostenibile. In quei mesi ho pensato spesso che se non avessi filmato avrei perso ogni senso della realtà. La videocamera mi ha offerto un fragile appoggio: mi ha aiutato ad affrontare il caos, a guardarlo, a dargli una forma, per quanto imperfetta. In questo senso il film era allo stesso tempo impossibile e necessario: un modo per recuperare un minimo di umanità in un panorama in cui tutto ciò che era umano veniva negato.

Tua moglie e tua figlia sono al centro del film, fra le macerie appaiono come l'unico raggio di luce. La loro presenza è una forma di speranza?

Mia moglie e mia figlia non sono simboli, semplicemente stanno lì, vivono, respirano, resistono. Tra le rovine, incarnano la continuità, la tenerezza e la tenacia della vita. Non volevo mostrare la speranza come un messaggio astratto, perché in un contesto del genere la speranza non è uno slogan; è un gesto, uno sguardo, una voce che rifiuta il silenzio. Loro rappresentano quella luce fragile e tenace che resiste anche quando tutto il resto crolla. Riprenderle è stato un modo per ricordare a me stesso che dietro ogni casa distrutta ci sono persone che continuano ad amarsi, a sognare e a proteggersi a vicenda. Se il film trasmette un messaggio di speranza, è questo: anche nella devastazione qualcosa resiste, non attraverso il potere ma attraverso l'intimità e la cura.

Niccolò Della Seta Issaa



# THE VANISHING POINT

Bani Khoshnoudi

Iran, Francia, Stati Uniti | 2025  
Super8, 16 mm, Video | Colore | 104'  
V.O. Farsi, Inglese

Regia  
BANI KHOSHNOUDI

Sceneggiatura  
BANI KHOSHNOUDI

Fotografia  
BANI KHOSHNOUDI e FONTI ANONIME

Montaggio  
CLAIRE ATHERTON

Suono  
ÉRIC LESACHET

Produttrici  
BANI KHOSHNOUDI,  
JANJA KRALJ

Produzione  
PENSÉE SAUVAGE FILMS,  
KINOELEKTRON

Contatti  
INFO@PENSEESAUVAGEFILMS.COM



Il corpo delle donne, tra intimità dei ricordi e corso della storia, è come non mai un campo di battaglia in *The Vanishing Point*. L'Iran, con la traumatica rivoluzione del 1979 - che la zia della regista ha il coraggio di chiamare «merdoluzione» - ha infatti legato le trasformazioni della società ad una biopolitica della sfera pubblica come forse nessun altro Stato. Ecco allora che l'album di famiglia mostra giovani studentesse a capo scoperto e con i collant, mentre oggi le strade di Teheran sono pattugliate dalla polizia morale, pronte a segnalare comportamenti e vestirsi inappropriati. La repressione di quella libertà è stata brutale, in molte hanno pagato nel carcere dei detenuti politici di Evin, divenuto noto anche in Italia per registi e giornalisti lì rinchiusi. Anche Bani Khoshnoudi ha lasciato qualcuno in quella galera: la giovane cugina di sua madre, Nasnine, rinchiusa e uccisa nel silenzio. *The Vanishing Point* è un modo per ricordarla, e per mostrare come la sua lotta non sia finita. Il movimento Donna Vita Libertà ha riportato per le strade iraniane e iraniani, per reclamare le proprie libertà e chiedere la fine del regime. La regista aveva già dato voce alle proteste del Green Movement, legato alle elezioni del 2009, nel film *The Silent Majority Speaks*: diffuso clandestinamente, da allora le è impossibile tornare in Iran. Con quel lavoro vi è un legame diretto nell'utilizzo del materiale girato per le strade, ma stavolta quello di Khoshnoudi è uno sguardo dalla distanza dell'esilio, che si affida all'enorme mole di video postati sui social network da attivisti e attiviste, rendendo l'opera aperta al flusso della rete che tanto ha inciso nell'organizzazione del movimento. Il privato della regista lascia posto così alla testimonianza, con formati e qualità variabili ma con la caratteristica dell'immediatezza, dove i cori si alternano al fuoco e ai tanti murali che puntano il dito contro il potere invocando un altro modo di vivere, qui e ora. Il cinema si mette al servizio della storia, senza perdere il punto di vista di uno sguardo situato e desiderante.

Lucrezia Ercolani

BIOGRAFIA  
Bani Khoshnoudi (Teheran, 1977) realizza documentari e film di finzione, oltre a progetti di arte visiva e fotografia. Il suo lavoro esplora la storia della modernità in Iran, nonché le esperienze legate all'esilio e alla migrazione. Il suo saggio documentario del 2009, *The Silent Majority Speaks*, vietato in Libano e in Iran, è un affresco politico su 100 anni di rivolta politica in Iran che è stato incluso nel progetto espositivo di Georges Didi-Huberman, *Uprisings* per il

Museo Jeu de Paume, ed è stato definito da Nicole Brenez come uno dei dieci film essenziali del secolo. Il suo lungometraggio di finzione del 2019, *Fireflies*, è stato girato in Messico e ha vinto il premio HBO Best Ibero-American Feature al Miami International Film Festival. Nel 2022 le è stato assegnato il prestigioso Herb Alpert Award for the Arts for Film and Video e il suo lavoro è stato presentato nella mostra principale della 60a Biennale di Venezia,

*Foreigners Everywhere*, curata da Adriano Pedrosa. Il suo ultimo documentario, *The Vanishing Point*, è stato presentato in anteprima a Visions du Réel e ha vinto il Premio della Giuria nella Burning Lights Competition. Dal 2009, Bani divide il suo tempo tra Città del Messico e Parigi.

## THE VANISHING POINT

La storia delle donne della tua famiglia si intreccia con quella del movimento Donna Vita Libertà per le strade di Tehran. Come hai trovato un dialogo tra dimensione pubblica e privata?

In Iran, già da prima della rivoluzione, si vive molto la dicotomia tra privato e pubblico. I segreti di famiglia sono qualcosa che si tiene per sé, in casa, e già dai tempi dello Scià la polizia segreta metteva pressione ai pensatori politici. Con il regime attualmente al potere, le persone devono stare molto attente a ciò che fanno e dicono all'esterno. Per quanto riguarda le donne in particolare, il velo è chiaramente un modo per coprirle e zittirle. Quelle della mia famiglia sono sempre state molto femministe, soprattutto la generazione più anziana, come quella di mia nonna. Per loro era normale lottare per essere più incluse nella società. Questi aspetti emergono nel film anche in piccoli gesti intrecciandosi alle battaglie del presente.

In effetti vediamo due tipi di donne nel film: quelle che resistono e lottano, e quelle che aiutano la polizia morale ad effettuare gli arresti.

Le donne che hanno una ruolo in queste strutture non le vedo come donne in effetti, ma come fasciste. Non mi piace la dicotomia tra donne con il velo integrale, considerate come il "male", e donne occidentalizzate che rappresentano il "bene", perché ci sono molte contraddizioni: talvolta sono proprio i figli di chi viaggia e ha una doppia vita in Europa ad essere fascisti. E ho visto molte donne che indossano lo chador nero lottare per la libertà di decisione e di parola. Chiaramente quando le vedo partecipare ai pestaggi e agli arresti mi arrabbio molto, come donne e femministe potremmo sentirci tradite, ma a quel punto le considero solamente agenti del regime, siano donne o uomini. È una questione che vale anche per i leader politici europei.

Il film cerca anche di dare nuovamente voce alla cugina di tua madre, Nasnine, rinchiusa nella prigione di Evin e uccisa. Quali erano i tuoi sentimenti verso di lei?

All'inizio non sapevo che la avrei inclusa nel film, ma la sua storia era nella mia mente. Non si tratta solo della sua sparizione ma del perdere l'accesso a un Paese, essere in esilio, confrontarsi con la memoria, resistere. Nasanine mi ha perseguitata come un fantasma, come lei ci sono migliaia di persone, potremmo dire che ogni famiglia ne ha una, e oggi finalmente quel muro di silenzio si sta rompendo. Le madri ora urlano a gran voce, non c'è più alcun segreto su quello che il regime sta facendo. Vediamo tanti graffi nel film, è un fenomeno recente, durante le manifestazioni si moltiplicavano nonostante i tentativi di cancellarli e ogni volta erano diversi, intelligenti e anche umoristici. La loro realizzazione viene filmata e poi diffusa. Nel periodo più attivo ne collezionavo 40 o 50 al giorno, ne ho circa dodicimila. Quando ho scelto di utilizzarli non potevo usare il metodo di montaggio tradizionale, erano troppi. Mi sono lasciata guidare dalla mia memoria e da momenti che mi avevano colpita. Per me inserirli nel film è un gesto di apertura verso il presente e il futuro.

Lucrezia Ercolani



CONCORSO PROSPETTIVE

CONCORSO PROSPETTIVE	CORPI ESTRANEI MARIA FRANCESCA BEGOSSI	[01]
	DISCO D(E)AD LILLY DI ROSA	[02]
	ETAF MAYA SALVINI	[03]
	FRANA FUTURA SOFIA MERELLI	[04]
	GRWM ALICE PETTORAZZI	[05]
	IL PASSAGGIO GIOVANNI SANTOSTASI	[06]
	IL VIAGGIO DI RITORNO ALESSANDRO GUERRIERO	[07]
	IMAGING CHIARA FERRETTI	[08]
	LA LUCCIOLA FABRIZIO BARTOLINI	[09]
	LÉA EST PARTIE AVEC LES FLEURS FRANCESCO ALESSANDRO COGLIATI	[10]
	LE ISOLE NON SI SENTONO MAI SOLE ANDREA DE FUSCO	[11]
	MANUAL OF SELF-DESTRUCTION ELISA BACCOLO	[12]
	OUTSIDE THE BOX: AN AUTHENTIC PORTRAIT OF CHARLEMAGNE PALESTINE NICOLA PIETROMARCHI	[13]
	PROPRIO QUI GAETANO DI GAETANO	[14]
	SUEÑA AHORA GABRIELE LICCHELLI, FRANCESCO LORUSSO, ANDREA SETTEMBRINI	[15]
	SUSPENSION OF BELIEF COSIMO IANNUNZIO	[16]
	THE SILENT MAJORITY OF GOOD ROMANIAN PEOPLE LUCA PİNTEALA	[17]
	UNIDENTIFIED FRANCESCO ZANATTA	[18]
	WALTZER LUCA GUANCI	[19]
	WE ARE ANIMALS LORENZO PALLOTTA	[20]

## LE OSSESSIONI DELLO SGUARDO

Antonio Pezzuto

Guardare o farsi guardare. Una ragazza in *GRWM* di Alice Pettorazzi è davanti allo specchio, si trucca, si veste, si prepara per uscire. Poi si siede e guarda a sua volta nella telecamera del cellulare immobile chi è lì per guardarla. Lo stesso movimento ritorna nel lavoro di Nicola Pietromarchi, *Outside the Box: An Authentic Portrait of Charlemagne Palestine* in cui l'artista protagonista del film si interroga sulla fantomatica affinità che dovrebbe crearsi tra colui che osserva e colui che è oggetto di tale osservazione. Nei titoli che quest'anno compongono la sezione di Prospettive, dedicata a autrici e autori fino ai 35 anni, la ricerca di uno sguardo e di angolazioni che permettano di andare oltre a ciò che appare ai nostri occhi è una delle "ossessioni" ricorrenti, e declina fra diverse narrazioni e scelte formali, tensioni, sentimenti, conflitti politici della nostra contemporaneità. Come mostra *Il passaggio* di Giovanni Santostasi dove l'ultimo passaggio a livello di Milano si fa metafora di una gentrificazione che toglie sempre di più identità alle nostre città; o *Frana Futura* di Sofia Merelli, che racconta lo sgretolamento dei territori (e delle coscienze) a partire dalla Liguria, e ancora *Le isole non si sentono mai sole* di Andrea Di Fusco che ci dice come il MOSE ha mutato la morfologia della laguna veneziana.

La mappa (possibile) degli immaginari delle giovani generazioni si avventura nelle testimonianze di universi a prima vista nascosti dietro le apparenze - *Suspension of belief* di Cosimo Iannunzio - o in relazioni in cui non si riesce a vedersi veramente - *Disco D(e)ad* di Lilly Di Rosa dove l'impossibile incontro fra un padre e una figlia fa da contrappunto ai lustrini e alle paillettes degli anni Novanta. Restituisce sguardi intimi come quelli di Chiara Ferretti (*Imaging*), Elisa Baccolo (*Manual of Self Destruction*), Gaetano Di Gaetano (*Proprio qui*), Maria Francesca Begossi (*Corpi Estranei*) fra una impossibile conoscenza di sé, la proiezione artificiale di un'immagine perfetta, la rinascita con una nuova identità. Sono sguardi umani ma anche sguardi bestiali quelli che si riflettono negli obiettivi - i piccioni viaggiatori di Alessandro Guerriero (*Il viaggio di ritorno*) o *La lucciola* di Fabrizio Bartolini - che interrogano il rapporto tra l'essere umano e la natura (*We Are Animals* di Lorenzo Pallotta; *unidentified* di Francesco Zanatta), portando nello scontro tra luce e oscurità la realtà - Cuba e la tragica crisi energetica in *Sueña Ahora* di Gabriele Licchelli, Francesco Lorusso, Andrea Settembrini.

E poi ci sono gli sguardi negati, quelli di *Léa est partie avec les fleurs* di Francesco Alessandro Cogliati nel quale la madre del regista scompare, e si nega allo sguardo del figlio, degli anziani che in *Waltzer* di Luca Guancini rimasti soli si trasformano in fantasmi; di un ragazzo, lo stesso regista, Luca Pinteala, che in *The Silent Majority of Good Romanian People* racconta la propria identità nomade. E soprattutto di Etaf Abdelrahman, una donna palestinese di Gaza, costretta a fuggire in Slovenia alla quale rimane solo qualche fotografia di una realtà che non esiste più, e che ci parla e ci sorride con timidezza e discrezione in *Etaf* di Maya Salvini, mettendoci di fronte al nostro imbarazzo e alle nostre responsabilità.

## GIURIA



ALBERTO BARONI

Alberto Baroni (Brescia, 1986), dopo la laurea magistrale conseguita all'Università degli Studi di Milano con una tesi su *Fury* di Fritz Lang, 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, contribuendo alla realizzazione di documentari e spot per l'Ateneo. Nel 2015 dirige il suo primo cortometraggio in lingua inventata *Carro*, che nel 2018 vince il premio per la Miglior Fotografia a Valdarno Cinema Film Festival. Nello stesso anno, il cortometraggio *Efeso* viene presentato in numerosi festival nazionali e internazionali *LE – TOI – ILE* (2019) vince il premio Best Sound Design all'Hermetic International Film Festival. *La Force*, dopo l'anteprima a Filmmaker 2022, è stato presentato a ShortCircuit di Brighton e all'Internationales Festival Zeichen der Nacht di Berlino. Nel 2023 realizza *Le Mondel*. Dal 2018 scrive per la rivista di cinema online "Gli Spietati".



DIEGO FOSSATI

Diego Fossati (Sesto San Giovanni, 2002) studia cinema all'ITSOS Albe Steiner, mentre segue un anno propedeutico di Regia teatrale alla scuola di teatro Paolo Grassi. Si laurea poi in Regia alla Civica Scuola di Cinema Luchino Visconti e frequenta attualmente il triennio di regia al Centro sperimentale di cinematografia di Roma. Parallelamente agli studi, ha realizzato diversi cortometraggi, ultimi dei quali *Fratello documentario* (2024), Premio Concorso Prospettive, *Noi, nessuna persona plurale* (2023) e *Per finta* (2025).



GIULIA SAVORANI

Giulia Savorani è artista visiva e filmmaker. Si diploma in Pittura presso l'Accademia di Belle Arti di Brera. Successivamente approfondisce gli studi di regia presso la Civica Scuola di Cinema Luchino Visconti di Milano. Nel 2019 ha conseguito il master Moving Images Art presso l'Università Iuav di Venezia. La sua ricerca si colloca al confine tra arti visive e cinema. I suoi film e installazioni sono stati presentati a livello internazionale in Australia, Sud Africa, Svizzera, Grecia, Russia, Lituania, Cina, Bielorussia, Belgio, Turchia e in diverse città italiane. Ha vinto il Video Art Award 2022, e il Next Generation Film Festival 2022 con il miglior film d'artista. Dal 2019 al 2021 ha collaborato come operatrice audio video per Zapruder Filmmakersgroup. Lavora come insegnante in ambito artistico dal 2017. Ha realizzato un progetto di animazione per la mostra The Glass Ark, animali nella collezione Pierre Rosenberg, 2021 presso Le stanze del Vetro, Fondazione Giorgio Cini, Venezia. Attualmente insegna al Politecnico delle Arti di Bergamo.

CORPI  
ESTRANEI

Maria Francesca Begossi

Italia | 2025  
4K | Colore | 20'  
V.O. Italiano

Regia  
MARIA FRANCESCA BEGOSSI

Sceneggiatura  
MARIA FRANCESCA BEGOSSI

Fotografia  
GABRIEL LUFRANO

Montaggio  
GIOVANNI BENEDETTO,  
MARIA FRANCESCA BEGOSSI

Suono  
TOMMASO CONTINI

Interpreti  
MARIANNA ROTOLO,  
FRANCESCO INFURNA

Musiche  
MARIA FRANCESCA BEGOSSI

Produttore  
FRANCESCO GIALLOMBARDO

Produzione  
ROUND,  
NABA,  
EARLYBIRD PRODUCTION

Contatti  
CORPIESTRANEI.SHORTFILM@GMAIL.  
COM  
TEAM@EARLYBIRDDISTRIBUTION.COM

BIOGRAFIA

Maria Francesca Begossi (Milano, 2002) si immerge fin dalla prima adolescenza in un caleidoscopio di varie pratiche creative, tra cui fotografia, musica e scrittura, per le quali riceve riconoscimenti fin dal 2016. Dato il suo amore per il cinema, e in seguito al suo incontro vis a vis con il backstage, grazie a qualche lavoro come fotografa di



"Varcherò la fessura del nero - l'involucro deposto - sarò leggera e sola muta e guizzante tutta vestita solo di un altro cielo". Non è facile trovare il coraggio di crearsi una nuova identità, bruciare il passato per ripartire da zero, alla ricerca della libertà più nuda e pura. È così che inizia *Corpi Estranei*, cortometraggio della giovane regista milanese, un'esplorazione ambigua, impulsiva e vulnerabile di sé stessi. Una ragazza senza nome brucia la propria carta di identità, si lascia alle spalle la sua casa, chi era e tutti i suoi legami, nel tentativo necessario di scoprirsi al di là di ogni costruito sociale. Senza un posto dove andare, di nascosto decide di mettersi a dormire nel sedile posteriore di una automobile. Al suo risveglio c'è la luce, il paesaggio è cambiato, la macchina si sta muovendo, non si sa verso dove. In *Corpi Estranei* l'uso dello spazio, dei non-luoghi al limite del desertico, restituisce un senso di vuoto e di assenza, ma allo stesso tempo l'avere davanti a sé infinite possibilità. Non è solo un viaggiare fisico dei personaggi verso l'ignoto, ma anche onirico, spirituale. Le coordinate spazio-temporali sono ridotte sempre al minimo. Alla guida dell'auto c'è un ragazzo moro, uno scultore, con cui la protagonista fa amicizia o si innamora, questo non è mai chiaro del tutto. Anche il loro rapporto rimane fluido e indefinito, aperto a tutte le possibili declinazioni. Per *Corpi Estranei* Begossi non si è occupata solo della regia, ma anche di parte del montaggio, delle musiche e del sound design. Quest'ultimo in particolare, la regia sonora, è l'unico elemento capace di orientarci in un racconto fatto di magia e astrazione, come se fosse la sola vera luce visibile. Poi un tunnel misterioso, i due protagonisti si troveranno costretti davanti a questo bivio a dover fare una scelta. Forse è arrivato il momento in cui bisogna decidere chi essere? Lo potremmo però scoprire solo dopo, dall'altra parte.

Niccolò Della Seta Issaa



scena, decide di far confluire in esso le sue passioni eclettiche. Agli studi in regia e sceneggiatura, conclusi nel 2025 con una laurea in Media Design e Arti Multimediali alla NABA di Milano, accosta la produzione musicale, che implementa nella sua ricerca autoriale sempre in evoluzione. *Corpi Estranei*

è il primo progetto da regista dopo alcuni esperimenti tra cui *Speak to me through the wind*, vincitore del Premio del Pubblico al Believe Film Festival 2022.

DISCO D(E)AD

Lilly Di Rosa

Svizzera | 2025  
2K | Colore | 18'  
V.O. Italiano

Regia  
LILLY DI ROSA

Sceneggiatura  
LILLY DI ROSA

Fotografia  
ARIANNA CARIATI

Montaggio  
ROBERTA STANCO

Suono  
NICOLÒ VALLE

Interpreti  
ENZO DI ROSA,  
MASSIMO SABET

Musiche  
KEENEAU MARQUEZ,  
ALESSANDRO SICARDI

Produttrice  
ROBERTA STANCO

Produzione  
CISA

Contatti  
ROBERTA.STANCO@CISAONLINE.CH

BIOGRAFIA

Lilly Di Rosa (Locarno, 2001), regista italo-svizzera,, sta ultimando gli studi in regia presso il CISA - Conservatorio Internazionale di Scienze Audiovisive di Locarno. *Disco D(e)ad*, il suo primo cortometraggio, si muove tra realtà e finzione e testimonia la sua volontà di esplorare le relazioni interpersonali attraverso la sperimentazione.



Come convincere un padre recalcitrante a prendere parte attiva a un progetto creativo incentrato sul rapporto intermittente - come le luci stroboscopiche di una discoteca - con la giovane figlia regista? Tra fotografie che tornano a nuova vita grazie a grafiche fluo, video d'archivio di giovani ticinesi nei locali di fine anni '90, improbabili casting di discotecari invecchiati alle prese con impacciati passi di danza, reenactment in chiave horror che spostano continuamente il baricentro tra finzione e realtà, *Disco D(e)ad* fonde giocosità e nostalgia per rileggere e, forse, ricostruire un rapporto tra un padre e una figlia altrimenti basato sull'assenza di dialogo. Il padre di Lilly, tra il sogno di una vita da dj e le nottate passate a fare il buttafuori, finisce per farsi incarnazione di un'epoca perduta a cavallo tra vecchio e nuovo secolo, di una generazione abituata a spostare più in là ogni complicazione per sposare il disimpegno, che ancora si muoveva tra i rimasugli dell'analogico e i primi bagliori del digitale. Realizzato sotto la supervisione di Andrea Caccia e Marco Longo, il primo cortometraggio di Lilly Di Rosa rende possibile, in questo continuo dialogo tra immaginazione e realtà, l'incontro tra un padre e una figlia, entrambi ormai adulti. Tra quel padre che proprio rivestendo i panni di quel principe delle tenebre che viveva la notte per fuggire le responsabilità che gli avrebbe portato il giorno, deve liberarsi da un immaginario vampiresco; e quella figlia che è finalmente chiamata a superare la paura del buio, fosse anche solo per ballare, questa volta insieme, un ultimo pezzo house sotto una volta di stelle stroboscopiche.

Lara Casirati



ETAF

Maya Salvini

Italia, Slovenia | 2025

HD | Colore | 13'

V.O.Inglese

Regia

MAYA SALVINI

Fotografia

MAYA SALVINI

Montaggio

MATIC DRAKULIĆ

Suono

MATIC BERUS,  
MAYA SALVINI

Interpreti

ETAF ABDELRAHMAN

Produttori

TOM GOMIZELJ,  
DANIJEL HOČEVAR,  
ZALA OPARA

Produzione

LUKSUZ PRODUKCIJA,  
VERTIGO LJUBLJANA

Contatti

LUKSUZ.PRODUKCIJA@GMAIL.COM  
INFO@VERTIGO.SI



Squilla la sveglia di un telefono, è il momento della preghiera, che viene però interrotta. *Etaf* è un ritratto sincero, senza filtri, un ponte verso una memoria che lentamente ancora oggi sta andando perduta. Il titolo è tratto dal nome della protagonista, una signora palestinese rifugiata di sessantacinque anni che vive a Lubiana, in Slovenia. Al momento della realizzazione del documentario, nel 2023, Etaf Abdelrahman era arrivata in Europa da un anno e mezzo, aiutata dal figlio che si trovava già lì. Racconta che ha dovuto reimparare tutto: come prendere l'autobus, come andare al supermercato, come pagare. La seguiamo in un suo normale pomeriggio di dicembre – fra le lezioni di lingua e il corso di uncinetto insieme ad altre amiche palestinesi come lei rifugiate – ma i momenti prevalenti sono quelli in cui Etaf ricorda la sua vita a Gaza, guardando direttamente in macchina, con noi che messi davanti a lei diventiamo i suoi unici interlocutori. Percepriamo attraverso i suoi occhi, e le foto che mostra sul suo cellulare, la nostalgia di una terra madre che si è dovuta lasciare alle spalle. Ed è impossibile non pensare all'oggi, alle immagini atroci che popolano gli schermi dei nostri di telefoni. La regia di Maya Salvini - che non si mostra mai, ne sentiamo solo la voce - è volutamente minimale, fatta perlopiù di una semplice camera fissa digitale. Ciò che conta è il racconto di Etaf, da subito è chiaro che non serve nient'altro oltre la sua preziosa e inestimabile testimonianza che rappresenta un popolo e il suo tormentato presente. Bisogna solo lasciarle lo spazio e il tempo necessario nell'inquadratura per esprimere tutto il suo dolore e le sue speranze. Come quando ricorda il mare di Gaza, gli abitanti, le gite scolastiche e le riunioni di famiglia, la piscina dove aveva imparato a nuotare. “Un giorno ritorneremo in Palestina, un giorno i palestinesi saranno al sicuro”, dice convinta, anche se per un attimo è possibile percepire una crepa, ormai insanabile, nella sua dolce voce.

Niccolò Della Seta Issaa

BIOGRAFIA  
Maya Salvini (Milano, 2005) durante il liceo è stata fortemente influenzata dal movimento politico underground milanese, dove ha iniziato a filmare proteste e la scena alternativa degli squatter. Attualmente è volontaria in un progetto di formazione cinematografica presso Luksuz produkcija, una casa di produzione cinematografica a basso budget che porta il cinema nelle strade e le strade nel cinema. Attraverso diversi workshop,

stimolano i giovani registi di tutta Europa a esprimere una visione critica della società. *Etaf* è stato sviluppato durante il workshop e successivamente ripreso da Vertigo Ljubljana, rinomata società di produzione cinematografica con sede in Slovenia.

FRANA FUTURA

Sofia Merelli

Italia | 2025  
2K | Colore | 35'  
V.O. Italiano

Regia  
SOFIA MERELLI

Scrittura  
SOFIA MERELLI,  
FRANCESCO LUZZANA,  
ELENA BONGIORNO

Fotografia  
SOFIA MERELLI

Operatore Drone  
FRANCESCO LUZZANA

Montaggio  
SOFIA MERELLI,  
ELENA BONGIORNO,  
FRANCESCO LUZZANA,  
LEONARDO MINATI

Suono  
FRANCESCO LUZZANA

Musiche  
MICHAEL PAPADOPOULOS

Produttrice  
SOFIA MERELLI

Contatti  
SOFIAMERELLI@GMAIL.COM



«Durante un viaggio in macchina, costeggiando il litorale, un amico mi ha detto che la Liguria è destinata a sgretolarsi in mare. Da lì ha lentamente preso forma l'idea di un lavoro che ruotasse attorno a questa fragilità. Fragilità che è tale solo in quanto rende precari gli insediamenti umani». Il racconto di Sofia Merelli si articola in quattro storie di relazione tra la pietra della montagna in perpetuo movimento, e la vita antropica, tra tentativi di adattamento e messa a profitto: così ad esempio la cava di ardesia, che prende le sembianze di una vivisezione, un'asportazione chirurgica di grandi blocchi di pietra dal ventre della montagna per mezzo di martelli, scalpelli e grosse macchine trapananti. Ma chi abita la montagna si oppone anche con tenacia allo scivolare via del suolo, adoperandosi in lavori che prendono la forma di cura verso una mamma che dona risorse da sfruttare, ma che è anche anziana, pericolante e caparriosa. Per questo il rivestimento di intere pareti di rete metallica anti-frana, l'ispezione dei massi, la manutenzione e la pulizia dei sentieri boschivi, dei muretti a secco e degli antichi insediamenti rurali riassorbiti dalla vegetazione. Nel film la frana e il dissesto idrogeologico perdono i connotati dell'emergenzialità o della catastrofe per assumere invece quelli di una mitologia della genesi raccontata, in alcuni frame, in soggettiva, dalla frana stessa: mentre precipita dalle montagne, mentre sprofonda nel mare. La frana è sempre futura, un evento sull'orlo dell'accadere, ma è anche passata; in questo senso, l'origine della morfologia della regione, una forza che spinge verso il basso e al continuo rimescolamento della terra, la stratificazione che ci ricongiunge a ere a noi altrimenti interdette.

Arianna Tremolanti



BIOGRAFIA  
Sofia Merelli (Milano, 1997) è una filmmaker italiana la cui ricerca è prossima al cinema del reale, con una particolare attenzione verso i postnatural studies. Il suo percorso attraversa diverse pratiche artistiche ed è stata parte del collettivo UN\*SALTA, con il quale ha realizzato due performance interattive. Il linguaggio che più la rappresenta è tuttavia quello audiovisivo. *Frana Futura* è il suo primo mediometraggio. Si È laureata al Corso di Documentario presso la Civica

Scuola di Cinema Luchino Visconti, e in Nuove Tecnologie dell'Arte all'Accademia di Belle Arti di Brera.

GRWM  
Alice Pettorazzi

Italia | 2025  
Digitale | Colore | 9'  
V.O. Italiano

Regia  
ALICE PETTORAZZI

Interpreti  
ALICE PETTORAZZI

Musiche  
ALICE PETTORAZZI

Produttrice  
ALICE PETTORAZZI

Contatti  
ALICE.PETTORAZZI@GMAIL.COM



*GRWM* gioca sul limite e il rapporto tra cinema, realtà, performance e autenticità. Ed è proprio questa sua caratteristica che ne afferma la contemporaneità: la pratica di riprendersi mentre ci si trucca è sfruttata come strumento e spunto artistico volto a rompere gli schemi classici cinematografici. *GRWM* è l'acronimo di “Get Ready With Me”, un format ormai popolare nell'universo di internet e dei social. L'approccio originario è quello della ricerca di un'autenticità costruita, una vicinanza fittizia a chi ci sta osservando, provando a rivolgersi senza nessun apparente filtro verso il proprio pubblico. Una formula che è volta a imitare la vita, nel tentativo di mimare l'immediatezza di tutti i giorni ma racchiusa in un involucro per necessità performativo. Così si gioca sull'ossessione contemporanea dell'imitazione della realtà per rompere però volutamente questo gioco creando un effetto straniante attraverso un'aspettativa che non viene mai esaudita. L'unica protagonista è la stessa Alice Pettorazzi che, con un'inquadratura fissa e verticale, posa la camera del suo smartphone e si riprende per nove minuti, l'intera durata del corto. Già in questo aspetto si afferma la principale anomalia della performance, il suo “tradimento” della fiducia dello spettatore, abituato per questo formato alla visione di video non più lunghi di trenta secondi. Altro elemento è la ripetizione continua di una canzone, che la protagonista canta da sola nella propria stanza a cappella. Anche qui la rottura è totale, le parole della canzone non sono spensierate come ci aspetteremmo da un video del genere ma tendono al pessimismo, parlando dell'inevitabile passare del tempo e della morte. *GRWM*, nella sua modalità sperimentale, ci mette di fronte alla domanda che più di tutte ritorna in quest'epoca sovraccarica di immagini in movimento: cos'è “cinema” se oggi non c'è più uno spazio e una forma precisa a definirlo? A questo punto può esserlo niente e tutto allo stesso tempo.

Niccolò Della Seta Issaa

BIOGRAFIA  
Alice Pettorazzi (2001) è artista e filmmaker. Il suo lavoro indaga la relazione tra corpo, sguardo, identità attraverso il linguaggio video e fotografico e performativo. Dopo una laurea in Filosofia, ha frequentato il

biennio in Arti Visive alla Nuova Accademia di Belle Arti (NABA) a Milano. *GRWM* è la sua prima opera.



IL PASSAGGIO  
Giovanni Santostasi

Italia | 2025  
HD | Colore | 24'  
V.O. No dialoghi

Regia  
GIOVANNI SANTOSTASI

Fotografia  
GIOVANNI SANTOSTASI

Montaggio  
GIOVANNI SANTOSTASI

Suono  
ENRICO ZAMBET

Musiche  
GIANLUCA RUBINO

Produzione  
NABA,  
L'ALTAURO,  
GIOVANNI SANTOSTASI

Contatti  
ANNA.FUMAGALLI@NABA.IT

BIOGRAFIA  
Giovanni Santostasi (Bari, 2001) è un filmmaker e artista visivo laureato in Nuove Tecnologie alla NABA di Milano. Nell'esplorazione di diversi linguaggi visivi conserva la stessa fascinazione verso il rapporto tra uomo e spazio e come questi due elementi si condizionino a vicenda col tempo. In questo discorso hanno un ruolo fondamentale l'architettura e la pianificazione urbana, in quanto rivelatrici di molti aspetti dell'essere umano,



“Il passaggio a livello in via San Cristoforo è l'ultimo ancora attivo a Milano. Ne è prevista la rimozione per fare spazio al futuro parco lineare”. *Il Passaggio* è un racconto-documentario sul tempo attraverso il tempo, sulla capacità di attendere che abbiamo ormai perduto. Bisogna correre, fare, non rimanere mai fermi, se c'è un ostacolo deve essere superato subito. Non c'è più tempo per fermarsi a riflettere, contemplare, osservare. Il regista vuole tentare – attraverso il cinema la prima arte temporale per eccellenza – di recuperare questa dimensione ormai dimenticata in una società post-capitalistica, dove l'unica cosa importante è produrre, sempre e comunque. E per farlo non sceglie il passaggio a livello di una città a caso italiana, ma l'ultimo rimasto attivo ancora nella metropoli riconosciuta come l'indomabile fulcro di questo tipo di mentalità lavorativa. Forse si tratta di uno stereotipo, ma basta osservare la reazione di ogni persona che Santostasi ha filmato davanti al blocco del passaggio per avere la conferma di una piccola verità. Davanti a *Il Passaggio* siamo portati a chiederci: ha davvero senso rincorrere il tempo? O magari è più importante lasciarsi attraversare da esso, viverlo senza fretta, in modo naturale? Esiste ancora un valore nell'attesa? Il blocco del passaggio rappresenta infatti per l'autore non solo un momento di ragionamento, ma anche un'occasione di resistenza collettiva al ritmo forsennato e insostenibile della metropoli. Il significato resistente dell'ultimo passaggio a livello di Milano è simboleggiato ancora di più dal rudere dell'antica Cascina Campagnola, elemento filmico sul quale Santostasi con la sua regia si sofferma più volte, in ammirazione di uno spazio ritenuto marginale ma che in verità racchiude un messaggio importante e che presto sarà cancellato, nel cuore di una città che divora tutto ciò che non considera più efficiente.

Niccolò Della Seta Issaa



dai bisogni più primordiali ai desideri più nascosti, mostrando a volte più palesemente, a volte meno, schemi e rapporti di potere all'interno di ambienti specifici. I suoi ultimi lavori si concentrano quindi sull'osservazione e racconto di luoghi marginali, di confine, che preservano una magia e un valore, fondamentali per comprendere soprattutto noi stessi. Tra i suoi lavori: *La collina*, (2025); *Quarto Paesaggio*, installazione interattiva in VR presentata

in occasione della mostra Lucid Dreams presso lo spazio realtà virtuale Anteo, Milano; *La scoperta del fuoco*, installazione a tubo catodico presso Fabbrica del Vapore, Milano, in occasione della mostra PLAI 2024.

IL VIAGGIO DI RITORNO

Alessandro Guerriero

Italia | 2025  
Digitale 4K | Colore | 17'  
V.O. Italiano

Regia  
ALESSANDRO GUERRIERO

Fotografia  
ALESSANDRO GUERRIERO

Montaggio  
ELISABETTA GIANNINI

Suono  
MICHELE ANDREOTTI

Interpreti  
FRANCESCO TITO

Musiche  
RAFFAELE CAPUTO

Produzione  
MARECHIARO FILM,  
ALESSANDRO GUERRIERO

Contatti  
INFO@ALLEGORIEFILM.COM

BIOGRAFIA

Alessandro Guerriero (Avellino, 1993) consegue la laurea triennale in Discipline delle arti visive, musica e spettacolo all'Università di Salerno, per poi seguire il corso di alta formazione in Fashion film e Multimedia Design a Bologna presso il Fashion Research Italy. Ha lavorato a Firenze presso The Fake Factory - Immersive Art Experience come montatore. Lavora come tutor nei licei di Avellino e nella provincia, per progetti promossi dal Laceno d'Oro International Film Festival, realizzati nell'ambito di "Cinema



Si ritorna sempre dove si è stati bene. Nel caso di Francesco, impiegato caseario di Acerra in provincia di Napoli, a tornare il più velocemente possibile sa che saranno solo i più forti tra i molti. Non si tratta però di esseri umani, ma dei colombi viaggiatori che Francesco alleva ancora oggi nella colombaia fondata da suo padre, sul tetto della sua casa d'infanzia, dove vive. Si tratta di una passione ereditata dalla famiglia, l'unico pensiero di Francesco quando stacca dal suo turno da impiegato. *Il viaggio di ritorno* si focalizza sul voler raccontare una storia tanto semplice e marginale quanto particolare, un tentativo di rappresentare quel piccolo regno sospeso tra cielo e cemento. La colomba è universalmente il simbolo di libertà, di pace, di speranza e il suo sguardo dall'alto si alterna per tutta la durata del documentario a quello rasoterra di Francesco, che cura i suoi animali e il loro habitat con ossessione e meticolosità. La colombaia è per Francesco l'unico luogo sicuro, uno spazio mentale e affettivo in cui può essere davvero sé stesso e dedicare finalmente tutto il proprio tempo e la propria cura solo a ciò che ama. Una passione che allo stesso tempo lo rende libero e lo rende schiavo, proprio come le colombe stesse, che sanno che potrebbero volare e fuggire via in qualsiasi momento, ma se non faranno ritorno non avranno più la certezza di un luogo sicuro dove stare. Quindi siamo noi a possedere le nostre passioni o sono loro a controllarci? Qual è il limite fra passione e ossessione? Sicuramente si tratta di un confine con una linea molto sottile. *Il viaggio di ritorno* ci presenta questa dimensione con uno sguardo intimo e sensibile, in cui amore e dominio, identità e distanza, memoria e presente, si intrecciano senza potersi mai slegare.

Niccolò Della Seta Issaa



e immagini per la scuola". Ha partecipato da finalista al workshop del "Premio Zavattini 24/25", presso gli archivi AAMOD, con il progetto *Echi di memoria*, in fase di sviluppo. Ha iniziato il percorso "Filmmaking Etnografico LAB", promosso da Antropica Film, per lo sviluppo del docufilm dal titolo *HOLY CULT!* e si sta formando come ricercatore d'archivio frequentando il laboratorio promosso dall'Archivio Luce Cinecittà per la professionalizzazione di Ricercatori Documentalisti. *Il Viaggio di*

IMAGING

Chiara Ferretti

Italia | 2025  
HD | Colore | 42'  
V.O. Italiano, Inglese

Regia  
CHIARA FERRETTI

Sceneggiatura  
LAVINIA AZZARETTI,  
DAVIDE NOSARI,  
GIUSEPPE MONETA

Fotografia  
GABRIELE FUSARO,  
ERICA ZAMPARO,  
LYDIA O'MALLEY,  
GRETA CELESTINO

Montaggio  
EMANUELE PASSILONGO,  
RICCARDO GUARESCHI

Suono  
TOMMASO MALGUZZI,  
GIORDANO FOCANTI,  
CARLO RUGGIERO,  
AYOUB FARRAS

Musiche  
GIOVANNI DASTI

Produttrici  
MATILDE DEL PERCIO,  
GIORGIA SALPIETRO

Produzione  
CIVICA SCUOLA DI CINEMA LUCHINO VISCONTI

Contatti  
G.BIANCO@FONDAZIONEMILANO.EU

BIOGRAFIA

Chiara Ferretti, (Milano, 1999) dopo una laurea triennale in Comunicazione presso l'Università IULM, nel 2022 si iscrive alla Civica Scuola di Cinema Luchino Visconti dove segue il corso di Regia. Dentro e fuori dall'ambito scolastico, realizza cortometraggi indipendenti, fashion film e spot pubblicitari. *Imaging* è il suo lavoro di diploma, realizzato in collaborazione con studenti della Civica Visconti e della Civica Scuola di Musica Claudio Abbado.



L'essere umano non è fatto per essere un oggetto da ammirare o un prodotto da vendere, né per conoscere la propria immagine nei minimi dettagli o per guardarsi dall'esterno e riconoscere ogni imperfezione del proprio corpo. È quando siamo forzatamente troppo coscienti di noi stessi, della nostra forma, che si innesca un meccanismo contorto, paradossale, insostenibile: non ci riconosciamo più. Il rischio è quello di perdere sé stessi nel modo in cui gli altri ci vedono da fuori, di lasciare che sia il loro giudizio a indirizzare la nostra vita e la nostra salute fisica e mentale. Ma come fare se, allo stesso tempo, è esattamente la nostra immagine – o la possibilità che venga approvata e ri-approvata da qualcun altro - a portarci fama, fortuna, denaro? È ciò che mostra *Imaging* attraverso il racconto e le parole di chi ha scelto, o gli è capitato, di fare una vita così tanto determinata dal violento parere altrui. Si parte dal mondo mainstream della moda e del design per passare poi a modelli meno convenzionali e indipendenti, le e gli Instagram models, fino ad arrivare alle sex workers. Un filo rosso comune unisce la raccolta delle loro testimonianze: c'è ancora spazio per una modalità di lavoro con il proprio corpo che sia libera, inclusiva e consapevole? E anche: qual è il limite tra arte e commercio? Ma ciò in cui eccelle *Imaging* è offrire uno sguardo dall'interno di un mondo per costituzione esclusivo ed escludente. L'universo della moda, ma non solo, viene rappresentato come logorante, a causa di una continua imposizione di standard di bellezza arbitrari e irraggiungibili. Ferretti non tenta mai di mostrare le e gli intervistati come vittime inconsapevoli, ma come parti di una macchina economica molto più grande, in cui spesso si entra da giovanissimi e con tanti sogni e speranze, dalla quale è però difficile uscire tutti interi e senza cicatrici.

Niccolò Della Seta Issaa



LA LUCCIOLA

Fabrizio Bartolini

Italia | 2025  
HD | B/N | 9'  
V.O. Italiano

Regia  
FABRIZIO BARTOLINI

Fotografia  
FABRIZIO BARTOLINI

Montaggio  
FABRIZIO BARTOLINI

Suono  
FABRIZIO BARTOLINI

Interpreti  
JOLANDA MEDICINA,  
JULIA KOBUSIŃSKA,  
DOMENICO BERNINI,  
MAJKA TKÁČIKOVÁ

Contatti  
FABRIZIOBLAS22@GMAIL.COM

BIOGRAFIA  
Fabrizio Bartolini (San Giorgio a Cremano, 1995) ha studiato presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli, dove si è specializzato in Regia. Ha trascorso un periodo di studio presso la UAP di Poznań, frequentando l'indirizzo Experimental Film Studio. Successivamente ha maturato esperienze



In uno scenario agreste si muove una lucciola, che ci presta i suoi occhi, la sua prospettiva incerta, alternata a quella della camera che invece sembra cercarla. La lucciola si pone una serie di domande rarefatte e intermittenti sul proprio destino e, nel suo girovagare, anche sulla propria posizione (esistenziale). È un insetto che nessuno riconosce di giorno, somiglia a un piccolo scarafaggio piuttosto anonimo, uno di quelli che si incontrano con indifferenza nelle case di campagna. Nel suo piccolo viaggio la lucciola di Fabrizio Bartolini vaga in un soggiorno, attorno a una panchina, incontra una capra in una vecchia stalla. È su una pianta mentre due innamorati fanno il bagno al fiume e la sfiorano, è sull'erba mentre qualcuno schiaccia un pisolino. Nessuno la nota, nessuno sa della sua presenza, mentre lei vede tutto, con la sua visione resa nel film attraverso uno sfocato in nero e bianco. Ma è la notte che tutto cambia, negli ultimi pochi secondi del girato, quando cala il buio e si accendono le stelle, la lucciola si trasforma nella creatura luminosa e leggendaria che tutti conosciamo, che tutti vogliamo vedere, che speriamo di incontrare con entusiasmo e stupore. Animale dal destino strano, la cui identità viene definita e ridefinita da noi al suo cambio d'aspetto, la lucciola in qualche modo ci parla e ci somiglia. Il corto è stato girato in occasione del workshop sperimentale "Areainterna", un workshop di regia organizzato dall'associazione culturale Val Curone con Michelangelo Frammartino e Alessandro Comodin.

Arianna Tremolanti



come regista, assistente alla regia e montatore nel cinema indipendente, oltre a svolgere attività di formatore nelle scuole. Nel 2024 ha partecipato a Napoli al workshop di filmmaking con Béla Tarr, organizzato da Ladoc.

LÉA EST PARTIE  
AVEC LES  
FLEURS

Francesco Alessandro  
Cogliati

Italia | 2025  
Hi8 | Colore | 18'  
V.O. Francese

Regia  
FRANCESCO ALESSANDRO COGLIATI

Soggetto  
FRANCESCO ALESSANDRO COGLIATI

Fotografia  
FRANCESCO ALESSANDRO COGLIATI

Montaggio  
FRANCESCO ALESSANDRO COGLIATI

Suono  
FRANCESCO ALESSANDRO COGLIATI

Voce narrante  
VALENTINE MICHEZ

Musiche  
PIETRO STIGLIO

Produttrici  
FEDERICA SOSSO,  
OLIVIA SERAFINI SAULI

Contatti  
FRANCESCOCOGLIATI@GMAIL.COM

BIOGRAFIA  
Francesco Alessandro Cogliati (Desio 1995) si è laureato alla NABA - Nuova Accademia di Belle Arti di Milano e ha studiato alla SFUAD - Santa Fe University of Art and Design (New Mexico). Inizia a scrivere già durante le scuole superiori, decide poi di unire questa passione a



*Léa Est Partie Avec Les Fleurs* si muove lungo il crinale fragile tra indagine empirica e costruzione immaginaria, fra realtà e frottola. Protagonista è Léa, la madre del regista, o meglio i racconti di Léa su sé stessa, che è tutto ciò che resta dopo la sua fuga, oltre alla sua vecchia videocamera; pochi indizi per scoprire qualcosa di lei. Peccato che, ci dice la voce narrante sopra le immagini, le storie di Léa siano tutte inattendibili e del suo passato, dei suoi viaggi e avventure nessuno sembra averne ricordo. "Bugiarda patologica" la definisce il figlio, sospettando anche però che la menzogna servisse a questa donna – ragazzina nel '68 che ruba i fiori perché non le piace vederli costretti nei vasi dei fiorai – come espressione di indipendenza, come modo di non fermarsi mai troppo nei luoghi e nei ruoli. La videocamera invece è un "oggetto totemico, eredità percettiva, lo strumento attraverso cui ri-attivare lo sguardo materno, spettrale, mai del tutto decifrabile". Con questa Cogliati monta la sua indagine fatta di video8, found footage e documenti d'archivio della città di Lione (dove si presume Léa abbia vissuto). Il risultato è una mitologia della madre a metà tra il biasimo e l'ammirazione, tra avventure reali e idealizzazione. L'impresa di ricostruire la verità della madre non è possibile perché Léa non vuole esistere sul piano della realtà, ma suggerisce al figlio, con il lascito della videocamera, che può imparare a "vederla come lei". Realizzato nell'ambito del workshop "Dialogo attorno all'immagine in movimento" a cura di Adrian Paci, organizzato da Civica Scuola di Cinema Luchino Visconti, con la partecipazione di Careof.

Arianna Tremolanti



quella del cinema. *Noi soli* (2017) è il suo primo cortometraggio. Nel 2018 è assistente alla regia di Luca Quadagno per il documentario *Shoemaker of Dreams*, dedicato a Salvatore Ferragamo. Ha co-scritto il cortometraggio *Padre* di Michele Gallone, con Filippo Timi e Alberto Paradossi, e ha

lavorato come delegato di produzione di MeMo Films, a *Diciannove* di Giovanni Tortorici. Sta sviluppando il suo primo lungometraggio.

LE ISOLE NON SI SENTONO MAI SOLE

Andrea De Fusco

Italia | 2025  
Super8 | Colore | 4'  
V.O. italiano

Regia  
ANDREA DE FUSCO

Sceneggiatura  
ANDREA DE FUSCO

Fotografia  
ANDREA DE FUSCO

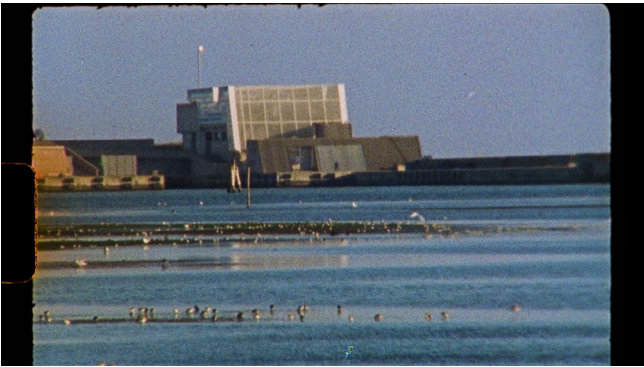
Montaggio  
ANDREA DE FUSCO

Musiche  
LORENZO MASON

Produttore  
ANDREA DE FUSCO

Contatti  
ANDREADEFUSCO90@GMAIL.COM

BIOGRAFIA  
Andrea De Fusco (Roma, 1990), è un regista e artista visivo. Diplomato all'ESRA di Parigi si laurea in seguito al DAMS di Roma Tre, con una tesi sul rapporto tra immagine, tempo e memoria nel cinema di Tarkovskij. Continua il suo percorso di studi a New York dove gira i suoi primi documentari. Tornato in Italia realizza *In Aquis Fundata*,



Il MOSE (Modulo Sperimentale Elettromeccanico) è un sistema di difesa di Venezia contro le alte maree, costituito da quattro barriere mobili che si alzano in caso di maree eccezionali, separando la laguna dal mare per prevenire le inondazioni. Se prima alcune porzioni di terra lagunare emergevano e si sommergevano stagionalmente, l'intervento del "muro" ha cambiato questo equilibrio trasformandole in territori permanenti, come nel caso dell'isola del Bâcan. "Nessuno mi ha voluta", dice l'isola, "né l'uomo né la natura". In questo senso è una presenza involontaria e imprevedibile, che ora esiste, e come noi, a un certo punto della sua vita, si trova a meditare sulla sua stessa esistenza, sulla sua natura e il suo destino. Nel breve girato che racconta in forma poetica e soggettiva il ciclo di vita di una nuova isola, emerge oltre l'isola, un dubbio malinconico e nebbioso come la laguna sugli interventi a cui il paesaggio veneziano è costantemente sottoposto: grandi piani di gestione ambientale e urbanistici, alcuni che hanno come obiettivo la salvaguardia, altri l'accessibilità turistica. Ma "le isole non si sentono mai sole", e infatti, nonostante la sua esistenza non pianificata, il ciclo della vita scorre e si adatta, gli aironi e le cicogne la useranno come approdo, le conchiglie e le alghe si depositano sulle sue spiagge, forse un giorno verranno costruiti campanili, case e strade.

Arianna Tremolanti



un film sul rapporto tra Venezia e l'acqua attraverso lo sguardo di alcuni tra gli ultimi veneziani, col quale partecipa a diversi festival internazionali. Lavora in seguito al fianco di Andrei Konchalowsky alla realizzazione di *Il Peccato, il furore di Michelangelo*, su Michelangelo Buonarroti. Ha recentemente presentato al Cinema

Galleggiante di Venezia *Per un'estetica dell'Apocalisse*, un video realizzato con Gianni Garrera, filologo e traduttore dell'*Apocalisse*, che riflette sul ruolo della bellezza nella fine del mondo.

MANUAL OF SELF-DESTRUCTION

Elisa Baccolo

Italia | 2025  
Digitale | Colore | 20'  
V.O. Inglese

Regia  
ELISA BACCOLO

Fotografia  
ELISA BACCOLO

Montaggio  
ELISA BACCOLO

Suono  
CHRISTIAN QUADRI

Musiche  
HÉLÈNE VOGELSINGER

Produzione  
NOUVELLE BUG,  
IL VARCO

Contatti  
ELISA.BACCOLO@GMAIL.COM  
HTTPS://WWW.NOUELLEBUG.COM



Cosa rimarrà di noi quando avremo la possibilità di eliminare artificialmente tutte le nostre imperfezioni? Le immagini AI generated fanno ogni giorno sempre più parte delle nostre vite e della nostra quotidianità, al punto da rendere labile e complicata la distinzione tra reale e virtuale. Un mondo levigato come la pelle delle figure artificiali, dove non esiste più fallimento o incertezza. Ispirata dalla lettura di due testi che hanno saputo interpretare la schizofrenica realtà contemporanea - *Realismo Capitalista* di Mark Fisher e *Manuale di autodistruzione* di Marian Donner – l'autrice costruisce un documentario visivamente e sonoramente impattante, in cui parte da se stessa per indagare il contorto e simbiotico rapporto tra essere umano e macchina attraverso un flusso frammentato di immagini di ogni tipo - generative, 3D, video di sorveglianza, reels verticali tratti dai social media. Tutto ha origine dall'invisibile protagonista E., che decide di animare alcuni suoi autoritratti con dei modelli generativi di intelligenza artificiale, notando subito qualcosa di imprevedibile: le sue riproduzioni virtuali non sono versioni fedeli all'originale, ma delle repliche che rimuovono qualsiasi tipo di particolarità percepite dalla macchina come un errore. *Manual of Self-Destruction* vuole esplorare dunque la pressione a conformarsi agli standard irraggiungibili, l'autorappresentazione e l'accettazione di sé. E se i canoni di bellezza sono imposti da un algoritmo, possiamo solo lasciarci andare e perdere ogni diritto a essere infelici. Ciò che E. si trova davanti sono delle figure irreali, svuotate, idealmente perfette. Da qui parte la sua ricerca intorno a una domanda oggi sempre più attuale: cosa separa davvero umano e artificiale? A guidarla è DonnerBot, un moderno chatbot che afferma di offrire una cura per la solitudine, e il suo manuale di auto-aiuto composto da nove distopici comandamenti.

Niccolò Della Seta Issaa

BIOGRAFIA  
Elisa Baccolo (Treviglio, 1991) ha studiato Filosofia conseguendo un dottorato in Neuroscienze Cognitive all'Università Milano-Bicocca nel 2016. Ha frequentato il corso di Documentario presso la Civica Luchino Visconti, e ha partecipato a diverse residenze cinematografiche (South and Magic; Laguna Sud; Werner Herzog, Filming in a Strange Planet; Caucasus Cinema) lavorando anche come assistente di produzione a Parigi e Lugano. È stata selezionata per l'edizione 2021 del Premio Zavattini organizzato dall'AAMOD.

Fra i suoi film: *Senza Negazione* (2018); *La cura e il veleno* (2020); *Affascin* (2020); *Pronto sabré si su nombre es violencia* (2021); *Anaklia* (2022); *Les choses qui résistent à l'épreuve du temps* (2023).

OUTSIDE THE BOX:  
AN AUTHENTIC  
PORTRAIT OF  
CHARLEMAGNE  
PALESTINE

Nicola Pietromarchi

Italia | 2025  
2K | Colore | 6'

V.O. Inglese

Regia  
NICOLA PIETROMARCHI

Fotografia  
GIULIO PIETROMARCHI

Montaggio  
FILIPPO CASTELLANO

Suono  
PAOLO TOCCI

Interpreti  
CHARLEMAGNE PALESTINE,  
RUGGERO PIETROMARCHI

Musiche  
CHARLEMAGNE PALESTINE

Produttori  
MATILDE PIETROMARCHI,  
GIULIO PIETROMARCHI,  
FILIPPO CASTELLANO,  
LEONARDO CASTELLANO

Produzione  
PANINO FILMS

Contatti  
NICOLA.PIETROMARCHI@GMAIL.COM  
INFO@PANINOFILMS.COM

BIOGRAFIA  
Nicola Pietromarchi (Roma, 1993) si è laureato in Design della Comunicazione al Politecnico di Milano dopo un percorso di studi in Architettura Ambientale. Inizia a lavorare come montatore e art director in ambito pubblicitario per Olympique Films e firma negli anni successivi progetti per



Qualche placida nota suonata al pianoforte, le simmetrie ordinate di un'elegante casa di campagna, il frinire delle cicale sotto il sole estivo, un pianoforte a coda in primo piano e la voce piena di Charlemagne Palestine, arrivato in Toscana in occasione di una performance organizzata da Terraforma. Esiste un'etica del ritratto d'artista? Quali sono i segreti per salvaguardare quella fantomatica affinità che dicono dovrebbe crearsi (ma davvero dovrebbe? E ogni quanto si crea?) tra colui che osserva e colui che è oggetto di osservazione, tra i due poli speculari dietro e davanti all'obiettivo? E come reagire se, inaspettatamente, il nostro personaggio si sottrae alla narrazione che vogliamo farne, al ritratto che pensavamo di stare tessendo insieme a lui? Il fallimento dell'itinerario che avevamo tracciato deve per forza coincidere con il fallimento del progetto, tout court? Lo studio di Charlemagne Palestine si trasforma quindi in una sfida tra intervistato e intervistatore, un improvviso western a colpi di parole e note in crescendo, a colpi di zoom e primi piani sempre più sfacciati e claustrofobici, nella torrida tensione di *un pomeriggio di un giorno da cani*. Costretto a ripensare il suo documentario, ad abbandonare ogni traccia scritta in precedenza, Nicola Pietromarchi in poco più di cinque minuti ci restituisce un ritratto forse per questo ancor più autentico di una creatività a 360°, di un artista che è diventato quello che conosciamo *"anche per il modo in cui si lamenta e per il modo in cui urla"* che rifiuta la facile etichetta di musicista e che ha cercato per tutta la vita di dribblare ogni categorizzazione. Una riflessione disordinata, giocosa e anarchica sulla (im)possibilità della (ri)scrittura di un personaggio che ha forgiato la storia della musica sperimentale, una voce dissonante in assonanza con il massimalismo dell'artista, e dell'uomo, Charlemagne Palestine. *The Apocalypse Will Blossom*.

Lara Casirati



Armani, Valentino e Fondazione Prada. La sua formazione nel panorama audiovisivo commerciale gli ha permesso di consolidare una visione capace di far dialogare struttura narrativa e ricerca visiva. Il suo primo cortometraggio, *Détour*, è stato presentato nel 2020 al Milano Design Film

Festival. Lavora attualmente al suo primo lungometraggio documentario, *Old Rocks*, che figura tra i 35 progetti selezionati all'ultima edizione del Co-Pro Market di DOK Leipzig.

PROPRIO QUI

Gaetano Di Gaetano

Italia | 2025  
2K | Colore | 11'  
V.O. italiano

Regia  
GAETANO DI GAETANO

Sceneggiatura  
GAETANO DI GAETANO

Fotografia  
RAFFAELLA PIEMONTESE

Montaggio  
GAETANO DI GAETANO

Suono  
RICCARDO COCUMAROLO

Interpreti  
MATTIA DARDANI

Produttore  
GAETANO DI GAETANO

Produzione  
SOLARIS  
SOLARISPRODUZIONE@GMAIL.COM

Contatti  
GAETANO0332@GMAIL.COM

BIOGRAFIA  
Gaetano Di Gaetano (Leonforte, 1999) è regista e autore. Laureato in Lettere Moderne e in Televisione, Cinema e Nuovi Media presso l'Università IULM. Ha scritto e diretto cortometraggi premiati in festival internazionali, tra cui *Dissipatio* (2022), selezionato in oltre quindici festival e presentato in sala come apertura dell'opera transmediale Rageen vol. 1. È autore del saggio *Niente da nascondere di Michael Haneke, ovvero l'immagine come*



Mattia vive in un paesino del Piemonte, diviso tra i turni a lavoro e il desiderio di cambiare vita. È una tipica estate italiana in provincia, tra zanzare, sedie di plastica bianche fuori dal bar, le pennicelle pomeridiane. Mattia va da solo al fiume, gioca da solo a calcio, sospira e tira avanti. Sembra come aspettare che succeda qualcosa, un evento, una scossa, qualcuno, che arrivi a cambiare la sua vita. Ma questo qualcosa non c'è o non arriverà mai, e Mattia trova in Chat Gpt un confidente a cui rivolgere dubbi e timori. “Quando è il momento giusto per prendere una decisione?” Il risultato è quello di una solitudine ancora più radicale, visto che chi ascolta e risponde dall'altra parte è un algoritmo che pianifica prospettive rassicuranti come una lista della spesa. A metà tra il documentario e la finzione, *Proprio qui* è in parte la storia personale del regista, che si incontra e si specchia in quella di Mattia, toccando un tema comune a tanti giovani adulti isolati e intrappolati nel tempo: nella narrazione liberale che tutto è potenzialmente possibile, che un altro futuro ci attende, e poi, dall'altra parte, le condizioni materiali delle cose, il privilegio, la realtà, espressa icasticamente dal titolo: proprio qui, e da nessun'altra parte. Questo piccolo film è nato all'interno del workshop di regia organizzato dall'associazione Val Curone, promosso da Alberto Tamburelli e realizzato con la supervisione artistica di Michelangelo Frammartino e Alessandro Comodin.

Arianna Tremolanti



*specchio*, pubblicato sulla rivista accademica VCS (Mimesis). Il corto *L'estate amara* (2024), prodotto da Solaris, ottiene diverse selezioni ufficiali. Nel 2025 realizza, oltre a *Proprio qui*, realizza lo spot-corto *Io da qui non ti sento*, vincitore di tre premi al contest “Corti Futuri” della Rome Future Week, tra cui miglior regia e miglior film, con distribuzioni su Rai Cinema Channel

SUEÑA AHORA

Gabriele Licchelli,  
Francesco Lorusso,  
Andrea Settembrini

Cuba, Italia | 2025  
2K | B/N | 20'  
V.O. Spagnolo

Regia  
GABRIELE LICCHELLI,  
FRANCESCO LORUSSO,  
ANDREA SETTEMBRINI

Fotografia  
FRANCESCO LORUSSO

Montaggio  
GABRIELE LICCHELLI,  
FRANCESCO LORUSSO

Suono  
ANDREA SETTEMBRINI

Produttore  
ANDREA SETTEMBRINI,  
JULIANA FANJUL

Produzione  
BROGA DOITE FILM,  
EICTV

Contatti  
BROGAOITE@GMAIL.COM

BIOGRAFIE

Gabriele Licchelli (Gagliano del Capo, 1993) consegue la laurea triennale in Lingue e Letterature moderne e poi la laurea magistrale in Culture Moderne Comparate. Si diploma successivamente presso la Scuola Holden nel College Cinema. Nel 2018 prende parte al progetto di residenza Bruxelles-Marrakech organizzato da Fondazione nazionale della Danza, Halles de Schaerbeek e Eclat de Lune realizzando la performance multidisciplinare *IMMA-Immagini Mistiche del Marocco di Aisha*. È autore e regista dei documentari *Arca Hotel*; *Anche gli uomini hanno fame* e *Go, friend, go*.

Francesco Lorusso (Gagliano del Capo, 1993) si laurea in Filosofia presso



Negli ultimi anni Cuba sta attraversando una grave crisi energetica. La mancanza di carburante, le sanzioni statunitensi e l'invecchiamento delle centrali termoelettriche hanno lasciato milioni di cubani senza elettricità. Ma nell'oscurità, l'isola non dorme: sogna. In una lunga notte di blackout, il film di Licchelli, Lorusso e Settembrini si costruisce secondo un linguaggio onirico, giocato su contrasti fortissimi dall'estetica caravaggesca, il nero più profondo, e le luci delle torce con cui i cittadini si attrezzano per passare le ore. L'assenza di luce crea un'illusione di tempo sospeso, che potrebbe richiamare alla nostra memoria i lunghi mesi del lockdown: c'è chi gioca a scacchi, chi va a messa, chi canta canzoni per la strada, e chi ne approfitta per fare pesca subacquea. È come se, spente tutte le fonti di luce e rumore artificiali, tutti i disturbi tecnologici, ci si ricordasse di essere vivi, come dice il prete durante la messa, “è proprio quando siamo nell'oscurità che ci accorgiamo quanto è necessaria la luce” (interiore). In questa dimensione di tenebra silenziosa, che rimanda a scenari in stile *real maravilloso*, tutto si acquieta e la natura, come una forza inconscia, emerge, mescolandosi a sogni, desideri e visioni della Cuba selvatica, in un finale surreale e simbolico.

Arianna Tremolanti



l'Università di Torino, dopo aver studiato per un anno alla University of Tartu (Estonia) dove ha approfondito i suoi studi in semiotica del cinema e dei nuovi media, e in filosofia etica. È autore e regista dei cortometraggi: *Quando si ritira il mare*; *Endless Waiting*; *La terra delle onde e IO/IO*; e dei documentari *Anche gli uomini hanno fame* e *Go, friend, go*. Ha diretto numerosi video musicali per artisti nazionali (Pinguini Tattici Nucleari, Negramaro, Elisa, Jovanotti, Irama etc.) e commercial.

Andrea Settembrini (Gagliano del Capo, 1991) si diploma presso la Scuola Holden nel College Cinema. Oltre alla passione per il cinema coltiva anche quella per la scrittura. Nel 2016 pubblica la raccolta

di racconti *Soliti uomini* con Terra d'Ulivi Edizioni e collabora come autore a diversi progetti editoriali: *Approdo a Santa Maria di Leuca* (Besa Editore), *Un piccolo mondo tondo* (Fernandel), *Ultimo domicilio conosciuto*, curato da Andrea Tarabbia (Morellini Editore) e *L'isola è piena di rumori*, curato da Loredana Lipperini (Ultima Spiaggia). Riceve la menzione al Premio IneditO per il Teatro, con la pièce *Pezzi di Polvere*. È autore e regista dei documentari: *Il fiore in bocca*; *Anche gli uomini hanno fame*; *Go, friend, go*.

SUSPENSION OF BELIEF

Cosimo Iannunzio

Italia | 2025  
HD, IR | Colore | 8'  
V.O. No dialoghi

Regia  
COSIMO IANNUNZIO

Soggetto  
COSIMO IANNUNZIO

Fotografia  
COSIMO IANNUNZIO

Montaggio  
COSIMO IANNUNZIO

Suono  
COSIMO IANNUNZIO

Contatti  
COSIMO.IANNUNZIO@GMAIL.COM



La sospensione della credulità davanti ai fatti di guerra e al genocidio è un fenomeno del contemporaneo, si dice in sociologia, dovuto a una proliferazione spropositata di informazioni visive e sonore, a quello che chiamiamo un binge eating di 'contenuti': prima il reel di una yoga influencer, poi una cartomante che ci raccomanda cosa manifestare nella prossima luna nuova, e poi, magari, un repost da Al Jazeera in cui vediamo persone torturate, latitanti nei cunicoli, città bombardate, disumanizzazione, armi e morte. Tutto questo per alcuni secondi, infinite volte al giorno. La desensibilizzazione alla violenza avviene poi anche grazie a quei video amatoriali girati da miliziani, da droni, da terroristi (il più celebre Brenton Tarrant, autore dell'attentato di Christchurch in Nuova Zelanda nel 2019) appositamente costruiti attraverso un'estetica da videogame, come si trattasse di uno spezzone di *Call Of Duty*. Se a tutto questo si mischiano infine i recenti video prodotti dall'intelligenza artificiale, la sospensione della credulità diventa per assurdo un fatto di responsabilità. Il corto propone l'immagine di una Milano che porta le tracce memoriali delle guerre passate, testimonianze scolpite su lastre e pietre, tinta in una palette di colori desaturati, sbiaditi e stanchi, in una città immobile, fuori dal tempo. A questa si sovrappongono gradualmente i suoni della guerra di oggi, le urla e il caos. Il flusso dell'orrore mediatizzato, scrive l'autore, “si innesta nel quotidiano fino a saturare la memoria, anestetizzando l'emozione e sospendendo la possibilità stessa di credere e reagire. *Suspension of belief* è dunque questo spazio liminale tra empatia e anestesia, visibile e rimosso, vita e rovina”. Realizzato nell'ambito del workshop “Dialogo attorno all'immagine in movimento” a cura di Adrian Paci, organizzato da Civica Scuola di Cinema Luchino Visconti, con la partecipazione di Careof.

Arianna Tremolanti



BIOGRAFIA

Cosimo Iannunzio (Benevento, 1989) vive e lavora a Milano. Ha studiato pittura presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli. Successivamente si è trasferito a Milano per proseguire gli studi, laureandosi nel 2016 presso l'Accademia di Belle Arti di Brera. Il suo lavoro si sviluppa in un ambito interdisciplinare che abbraccia il documentario creativo e il cinema sperimentale. È coautore del documentario *L'Oceano intorno a Milano* (2022).

THE SILENT  
MAJORITY  
OF GOOD  
ROMANIAN  
PEOPLE

Luca Pinteala

Italia, Romania | 2025  
2K | Colore | 20'  
V.O. Rumeno, Inglese, Italiano

Regia  
LUCA PİNTEALA

Sceneggiatura  
LUCA PİNTEALA

Fotografia  
LUCA PİNTEALA

Montaggio  
LUCA PİNTEALA

Interpreti  
ERIC HUMA,  
MIHAI PİNTEALA,  
VORICA PİNTEALA,  
MARCEL ZVINCA,  
LUCA PİNTEALA,  
LAURA ZVINCA,  
MARIA ZVINCA

Musiche  
LUCA PİNTEALA

Produttore  
LUCA PİNTEALA

Contatti  
LUCABOGDANPİNTEALA@GMAIL.COM

BIOGRAFIA  
Luca Bogdan Pinteala (Monza, 2006) è  
studente al quinto anno del Liceo Artistico  
Preziosissimo Sangue di Monza, dove  
segue l'indirizzo audiovisivo e multime-  
diale. *The Silent Majority of Good Romanian  
People* è il suo primo cortometraggio.



Quali sono i luoghi che raccontano chi siamo? La Bucovina, quell'angolo nord-orientale della Romania, rappresenta per il diciannovenne Luca la culla dell'infanzia, la terra che i genitori hanno abbandonato in favore dell'Italia ancora prima della sua nascita, appena varcata la soglia del terzo millennio. Snodandosi tra rumeno, inglese e italiano, il *figlio della diaspora* ci conduce in un viaggio multilingue che racconta un'identità nomade ma ben radicata nei luoghi che ha abitato, in quel territorio che è ancora casa per una parte della sua famiglia, per quei nonni e quella bisnonna colti nelle rispettive quotidianità nella città di Botoșani e nel piccolo villaggio di Tătărașeni, meno di mille abitanti e a poche decine di chilometri da Moldavia e Ucraina. Tra condomini di periferia e fabbriche ormai abbandonate che risuonano gli echi della catena di montaggio, una fantasmagoria materica si accompagna alle voci di chi quella terra l'ha calpestata per tutta la vita, tra i fantasmi delle estati di ieri e le testimonianze pragmatiche dell'oggi, in una Romania al confine tra il tempo che fu e quello che sarà. Un entrare e un uscire tra interni che trasudano intimità e orti coltivati a mano, ritratti di figli e nipoti emigrati altrove, televisori accesi su televendite moleste e pavoni ornamentali, crêpes imbottite di marmellata e brandy di ciliege fatto in casa, alla ricerca di quei sedimenti di vita capaci di evocare una dimensione atemporale. E così, quegli occhi azzurri della famiglia Pinteala, per alcuni residuo della polvere di quarzo lavorata dalle operaie in fabbrica, diventano il simbolo di una mitologia nomade, un segno distintivo tangibile e inconfutabile, la cui origine si perde tra leggende ancestrali e contaminazioni etniche, un simbolo capace di restituire dignità al viaggio di chi ha scelto di partire e di quanti hanno scelto di restare.

Lara Casirati



UNIDENTIFIED

Francesco Zanatta

Italia | 2025  
Formati vari | Colore | 21'  
V.O. Inglese

Regia  
FRANCESCO ZANATTA

Montaggio  
FRANCESCO ZANATTA

Suono  
FRANCESCO ZANATTA

Contatti  
ZANATTA.FRANCESCO99@GMAIL.COM



È possibile che siamo davvero soli nell'Universo? E che non ci sia alcuna vita oltre la nostra galassia? È un mistero che probabilmente come esseri umani porteremo sempre dentro di noi, ma forse proprio per questo è una delle domande più affascinanti della storia, che in tanti hanno provato lo stesso a indagare. In un certo senso, a modo suo lo fa anche Francesco Zanatta, giovanissimo regista classe 1999 di Treviso, con *Unidentified*. Il corto è basato infatti sul cosiddetto "Progetto Blue Book", uno studio condotto dall'aviazione militare degli Stati Uniti, tra il 1947 e il 1969, sugli avvistamenti di "oggetti volanti non identificati", meglio conosciuti come UFO. Da qui il titolo: durante quel periodo, tra le migliaia di segnalazioni, più di settecento casi sono rimasti nel mistero, irrisolti o, appunto, "non identificati". A questa inevitabile incompletezza della conoscenza umana, rappresentata dalle testimonianze scritte originali di chi al tempo era convinto di aver avvistato dei dischi volanti, Zanatta accosta per tutta la durata del cortometraggio delle comuni immagini del tempo che ritraggono delle famiglie in situazioni quotidiane e conviviali. In questo contrasto, tra lo scientifico e il familiare, si trova il cuore di *Unidentified*, il tentativo di ritrarre un periodo molto particolare della storia degli Stati Uniti, tra la fine della seconda guerra mondiale e la corsa allo spazio, culminata con lo sbarco sulla Luna (anche questo oggi contornato da un infinito numero di complotti). Un momento storico in cui bisognava creare un mondo nuovo e in cui tutto sembrava ancora possibile, perfino che gli alieni scendessero sulla Terra, ma dettato allo stesso tempo da una profonda paura di tutto ciò che era ignoto, diverso, che non rientrava nei canoni ideali e sociali precostituiti. Le immagini familiari che *Unidentified* ci mostra rimangono però mute, le uniche parole possono solo essere lette, come a simboleggiare che non potremo mai sapere e conoscere con certezza ciò che ci aspetta là fuori, nello spazio sconfinato o nel nostro futuro.

Niccolò Della Seta Issaa

BIOGRAFIA

Francesco Zanatta (Treviso, 1999) è laureato in Arti Visive presso l'Università Iuav di Venezia. Lavorando principalmente con il video, la sua ricerca si articola su due livelli diversi che occasionalmente si intersecano. Da un lato, c'è un processo di recupero e riassetto di immagini dal web, nel tentativo di analizzarne le specificità in relazione alle sottoculture e alle storie che nascondono. Dall'altro lato, c'è l'esplorazione documentaria dell'ambiente

quotidiano, derivante dall'impulso di filmare determinate occasioni e luoghi che lo ispirano. La costante che lega queste due diverse tendenze è il montaggio, che è allo stesso tempo uno strumento fondamentale, una colonna portante e una chiave per interpretare le sue opere. Il suo film *Viva la notte* (2022) è stato presentato in concorso alla 59ª Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro ed è stato premiato come Miglior cortometraggio

italiano al SEEYOUSOUND X - International Music Festival. Il suo lavoro più recente, *Notturmo Fluviale (meditazione sul rumore)* (2025), è stato presentato al Light Matter Film Festival di Alfred, New York.

WALTZER  
Luca Guanci

Italia | 2025  
4K | B/N | 17' 30"  
V.O. Italiano

Regia  
LUCA GUANCI

Sceneggiatura  
ALESSIO ANTONAZZO,  
CHIARA CASALINI,  
MARCO SERAFINI

Fotografia  
EGIDIO PRUDENZANO

Interpreti  
WALTER FAUSTINELLI,  
FRANCA BRAMBILLA

Musiche  
SEBASTIANO RATTI

Produzione  
ENDERWELT e IULM MOVIE LAB  
Con il sostegno di  
RICEHOUSE SRL

Contatti  
LUCA.FLEXIN@GMAIL.COM



Il signor Walter e sua moglie Franca interpretano un film sulla solitudine, il desiderio e il ricordo. Da questo momento realtà e finzione si mescolano, ma la finzione, come vedremo, preannuncia uno scenario che, per quanto giocato sui toni dell'assurdo, è la fatale realtà degli anziani: rimasti vedovi, rimasti cioè da soli in un mondo che non li capisce più, in cui loro stessi si muovono come fantasmi, come umani obsoleti, privi di qualsiasi scopo se non quello di aspettare e ricordare. Così fa Walter quando resta senza Franca. Si sveglia, si guarda intorno, si comporta con gli oggetti con terribile alienazione. Chi può vederlo in fondo, ormai, mentre lancia un pezzo di pasta giù dal tavolo? Le sue azioni sono senza significato e conseguenze. E così, quando in una lavanderia a gettoni trova un cellulare nella tasca di un paio di pantaloni dimenticati in un cesto, non si fa alcun problema a portarselo via. Da quel momento spia con curiosità la vita di qualcun altro, riceve messaggi vocali, gironzola (è questo, in fin dei conti, il waltzer di Walter), entra e esce dal letto, sale e scende dalla cyclette, immagina di ballare ancora una volta con la moglie, finché, stanco anche di questo passatempo, restituisce il telefono. Nel film di Guanci, girato in un bianco e nero con rimandi e inquadrature in stile espressionista, la solitudine di Walter è un fatto teatrale, una messinscena a tratti grottesca, ed è anche tutto ciò che non vogliamo sapere delle vite dei 'nostri' anziani abbandonati nelle loro case e nei loro ricordi.

Arianna Tremolanti



BIOGRAFIA  
Luca Guanci (Milano, 2001) frequenta la laurea magistrale in Cinema presso l'Università IULM e lavora nel campo dell'audiovisivo. L'intreccio tra il percorso accademico e quello professionale lo porta a ridefinire la propria relazione con le immagini, allontanandosi da una concezione puramente produttiva per esplorarne il valore critico e poetico. Il suo lavoro

indaga le forme ibride tra realtà e finzione, concependo il cinema come spazio di pensiero e di riflessione sul contemporaneo. Nel 2025 fonda ENDERWELT, collettivo di giovani autori dedicato alla condivisione e alla sperimentazione audiovisiva. Nello stesso anno realizza *Pizza Flash*, cortometraggio d'esordio selezionato in diversi festival internazionali, e produce

*Amusement Park* di Egidio Prudenzano, con cui collabora come co-autore a un progetto di lungometraggio. Sempre nel 2025 cura la messa in scena di *Waltzer*, proseguendo il dialogo cine-musicale avviato con Sebastiano Ratti.

WE ARE  
ANIMALS  
Lorenzo Pallotta

Italia | 2025  
Formati vari | Colore | 14'  
V.O. Tedesco

Regia  
LORENZO PALLOTTA

Montaggio  
MASSIMO DARE,  
LORENZO PALLOTTA

Suono  
TOMMASO BARBARO,  
LUCA CANZANO

Interpreti  
CHRISTOPHER BUCHHOLZ

Musiche  
FREDDIE MURPHY,  
CHIARA LEE

Produttori  
STEFANO CHIAVARINI,  
LORENZO PALLOTTA,  
STEFANO SCHIAVONE,  
ANDREA GAROFALO,  
TOMMASO ACQUARONE

Produzione  
LIMBO FILMS,  
OUDEIS PICTURES,  
WATERLOCK PRODUCTION,  
RATS FILM

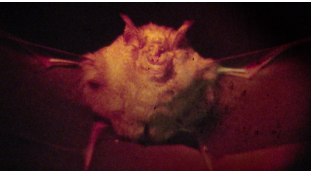
Contatti  
LIGHSTON@LIGHTSONFILM.COM

BIOGRAFIA  
Lorenzo Pallotta (Teramo, 1992) si è formato presso l'Istituto SAE di Milano. Ha iniziato la sua carriera lavorando a produzioni cinematografiche universitarie e indipendenti, concentrandosi su documentari, spot pubblicitari, video musicali, cortometraggi e serie web. Pallotta ha collaborato con le società di produzione Fedra Film e Fedra Hub e ha lavorato come assistente alla regia nei film di Paolo Sorrentino *Loro* e *Piccole avventure Romane*. Il suo cortometraggio d'esordio, *Inumanamente*, è stato selezionato per il



*We are Animals*, di Lorenzo Pallotta è un corto sperimentale che esplora il profondo rapporto, spesso sopito o dimenticato, tra l'essere umano e la natura. Una voce fuori campo indica il percorso, forse un sogno, la devoluzione e la metamorfosi inversa da uomo ad animale. Un viaggio che diventa sempre più oscuro per poi farci uscire alla luce in un corpo nuovo. Allo stesso momento, il protagonista di questo cambiamento condivide in prima persona con noi le sue emozioni e le sue paure. Attraverso dialoghi minimali e immagini poetiche, tratte dal riutilizzo dei materiali d'archivio delle mediateche del Friuli Venezia Giulia, *We Are Animals* offre una riflessione cruda e viscerale sul nostro rapporto con la paura, l'appartenenza e il mondo naturale e animale. Con una forma volutamente simbolica, malleabile e adattabile, il corto è inoltre capace di affrontare temi contemporanei e attualissimi come la fluidità di genere, i rapporti di potere, la violenza e il giudizio, partendo dai contesti più intimi e personali fino ad arrivare a quelli più ampi e complessi. La trasformazione in bestia, il ritorno alle origini terrene, è in verità un'allegoria di tutte le contraddizioni umane, della sua sicurezza nel saper controllare l'indomabile madre natura, di avere le risposte a tutte le infinite domande. Si tratta anche di una storia di liberazione del protagonista-narratore, in uno sforzo di sottrarsi alle aspettative sociali, ai traumi infantili, un tentativo di sfuggire ai vincoli umani attraverso un ritorno simbolico e fisico alla natura. La trasformazione in animale non è solo il frutto della sua immaginazione, ma è anche un atto di resistenza, un percorso intimo di rinascita verso la propria istintiva e sincera identità. *We are Animals* riesce ad essere insieme tutto questo, ma nella sua essenza è soprattutto un'esperienza visiva e sonora capace di raccontare il lato più selvaggio e celato dell'essere umano.

Niccolò Della Seta Issaa



Milano Film Festival 2016. Il suo cortometraggio del 2019, *Luis*, è stato proiettato in diversi festival, tra cui il Festival européen du film Court De Brest (Francia), il Figari Film Fest (Italia), Visioni Italiane (Cineteca Di Bologna) e il Med Film Festival (Roma). Il suo cortometraggio più recente, *Las Hadas* (2021), è stato presentato in anteprima al Fest - New Directors New Film Festival di Espinho, in Portogallo. Nel 2021 Pallotta ha presentato il suo primo documentario, *Sacro Moderno - The Children of the Sleeping Giant*, ad Alice nella città. Il film

è stato poi presentato ai festival di Taipei, Torino e Marienbad. Il suo secondo documentario, *Terra Nova - The Land of Long Shadows* (2023), è stato selezionato per il Torino Film Festival e il Trento Film Festival 2024.

FUORI	ÉCRIRE LA VIE. ANNIE ERNAUX RACONTÉE PAR DES LYCÉENNES ET DES LYCÉENS CLAIRE SIMON	[01]
CONCORSO	GIOIA MIA MARGHERITA SPAMPINATO	[02]
	IL DAMO LUCA FERRI	[03]
	LEIBNIZ. CHRONIK EINES VERSCHOLLENEN BILDES EDGAR REITZ	[04]
	PUT YOUR SOUL ON YOUR HAND AND WALK SEPIDEH FARSI	[05]
	YES NADAV LAPID	[06]

ÉCRIRE LA VIE. ANNIE ERNAUX RACONTÉE PAR DES LYCÉENNES ET DES LYCÉENS

Claire Simon

Francia | 2025  
4K | Colore | 90'  
V.O. Francese

Regia  
CLAIRE SIMON

Sceneggiatura  
CLAIRE SIMON

Fotografia  
CLAIRE SIMON

Montaggio  
LUC FORVEILLE

Suono  
PIERRE BOMPY

Produttori  
EMMANUEL PERREAU,  
MICHEL KLEIN

Produzione  
ROSEBUD PRODUCTIONS,  
LES FILMS HATARI,  
FRANCE TÉLÉVISION

Contatti  
I WONDER PICTURES  
DISTRIBUTION@IWONDERPICTURES.IT



“Quando mi hanno proposto di fare un film su Annie Ernaux ho subito deciso che non sarebbe stato un ritratto, ce ne erano già e anche molto buoni. Il mio punto di partenza è stata invece la sua scrittura. Mi sono chiesta: perché non scoprire come i liceali leggono oggi i suoi libri?” Inizia da qui il viaggio di Claire Simon che ci porta in diversi licei attraverso la Francia e nella Guyana francese seguendo il lavoro di lettura e di discussione fra ragazze e ragazzi e insegnanti intorno ai romanzi della scrittrice Premio Nobel per la letteratura nel 2022. Simon traccia la sua mappa al presente degli universi di Ernaux mettendosi all'ascolto: la sua camera è attenta e discreta, mai invasiva o protagonista cerca di cogliere le sfumature e ciò che rimane nel fuoricampo alternando i momenti “pubblici” dei commenti in classe a quelli più “privati” delle conversazioni fra ragazze e ragazzi fuori dalle aule. Prende forma così una corrispondenza viva tra le storie che Ernaux racconta a partire da sé e le domande e i vissuti dei giovanissimi protagonisti che in esse risuonano. Un movimento che afferma una narrazione in cui l'io di una donna si fa pratica collettiva e interroga le battaglie della società oltre il suo tempo: le relazioni, la sessualità, il corpo, la violenza di genere, la famiglia, la ricerca di una identità. Ogni parola assume molteplici significati nell'incontro con le emozioni di chi la legge, e la letteratura da astratta si fa materia concreta, quasi tattile di intimità e di condivisione, un appassionato strumento pedagogico e un sentimento imprevedibile del mondo.



BIOGRAFIA  
Claire Simon (Londra,1955) è regista e sceneggiatrice. Il suo lavoro si muove costantemente fra cinema documentario e narrativo. Si afferma con i documentari *Récréations* (1993) e *Coûte que coûte* (1996). 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 brule* (2006),

Nel 2008 con *Les bureaux de Dieu* ottiene il Grand Prix della SACD alla Quinzaine di Cannes. Lo stesso anno Filmmaker le dedica la prima retrospettiva italiana. Con *Le concours* (2016) vince Leone d'Oro Venezia Classici per il Miglior documentario sul cinema. Torna a raccontare i giovanissimi in *Premières solitudes* (2008) e in *Apprendre* (2024) mentre con *Vous ne désirez que moi* (2021) esplora il

rapporto fra cinema e letteratura a partire da Marguerite Duras. *Ecrire la vie* è stato presentato in anteprima alla Mostra di Venezia 2025, nelle Giornate degli Autori.

ÉCRIRE LA VIE. ANNIE ERNAUX RACONTÉE PAR DES LYCÉENNES ET DES LYCÉENS

LE PAROLE E LA VITA

Lucrezia Ercolani

Il perimetro della parole corrisponde a quello del nostro mondo, secondo la visione di Wittgenstein: è lo strumento che ci permette di cogliere il senso e la funzione della realtà e di farne esperienza. Ma cosa dire del mondo interno? Le sensazioni, i sentimenti, i ricordi spesso s'impastano e rimangono in agguato. Cercare un un nome per definirli a volte rende possibile convocarli, riconoscerli e instaurare un dialogo. La letteratura è vitale proprio perché assistiamo a questo processo di scelta e scommessa sul proprio sentire che qualcuno ha fatto prima di noi, dove forse sarà possibile trovare un alleato. *Ecrire la vie. Annie Ernaux racontée par des lycéennes et des lycéens*, il nuovo documentario di Claire Simon che riprende il titolo di una raccolta della grande scrittrice francese, mostra quanto può essere potente questo corpo a corpo fatto di appropriazione e distanza.

Il campo dell'indagine è quello dei liceali, già più volte la regista ha scelto la scuola come lente per osservare la società, come nel recente *Apprendre*. Lì, in una scuola primaria, era in gioco il multiculturalismo come tessuto di crescitasin dai primi anni, e la capacità degli insegnanti di valorizzare e accogliere le diversità. In *Ecrire la vie* l'approccio è per certi versi opposto: invece di indagare le complessità racchiuse in un unico luogo, Simon parte per un viaggio documentario di Claire Simon che riprende il titolo di una raccolta della grande scrittrice francese, mostra quanto può essere potente questo corpo a corpo fatto di appropriazione e distanza.

Una scrittura definita “piatta” da Ernaux: bisogna registrare l'avvenimento e la sensazione che genera, come su un sismografo, nulla più. Nessuna retorica, nessun fine da ricercare all'esterno. «Balzac scrive di cose che nessuno di noi ha vissuto» afferma una studentessa, mentre con la letteratura abrasiva di Ernaux ragazze e ragazzi fanno i conti con la materia incandescente del vivere. Le origini umili e la distanza culturale con i genitori, la scelta di abortire, una relazione con un partner più giovane. Sono forse esperienze che non tutti hanno fatto ma che ognuno - le donne, soprattutto - può comprendere. Mentre gli alunni leggono le pagine di Ernaux e la realtà non edulcorata che vi è contenuta, le parole risuonano finalmente libere, infrangono tabù e ci invitano ad accettare la nostra imperfetta umanità.

Il cinema permette di aggiungere un altro livello all'indagine, con la sapienza guadagnata negli anni Claire Simon non sovrasta mai studentesse e studenti, è interessata ai loro volti, a come quei libri si traducono nei loro discorsi quando incontrano un'esperienza vissuta, dove gli insegnanti sono facilitatori di un'idea alta di cultura e letteratura. Emergono alcune specificità generazionali: i giovani appaiono molto sensibili alle relazioni potenzialmente abusanti, quando la passione si fa ossessione non mancano di notarlo, e quando viene letta la descrizione della “prima volta” di Ernaux non esitano a definirla uno stupro. Non è così semplice, c'è anche del desiderio, spiega la professoressa. Le liceali e i liceali di oggi hanno forse una maggiore consapevolezza del limite, del confine tra sano e malato, tra amore e odio di sé? Potranno navigare meglio nelle asperità o rischiano di non riconoscere le ambivalenze? Sono alcune delle domande che queste letture ci consegnano, prima della dolce chiusura, che mette al centro in tutta la sua forza il tema della vocazione.

GIOIA MIA  
Margherita Spampinato



Italia | 2025  
2K | Colore | 90'

Regia  
MARGHERITA SPAMPINATO

Sceneggiatura  
MARGHERITA SPAMPINATO

Fotografia  
CLAUDIO COFRANCESCO

Montaggio  
MARGHERITA SPAMPINATO

Suono  
GIANPAOLO CATANZARO

Interpreti  
MARCO FIORE,  
AURORA QUATTROCCHI,  
MARTINE ZIAMI,  
CAMILLE DUGAY

Produttori  
BENEDETTA SCAGNELLI,  
ALESSIO PASQUA

Produzione  
YAGI MEDIA,  
ARCOPINTO

Contatti  
FANDANGO  
WWW.FANDANGO.ITDISTRIBUZIONE@  
FANDANGO.IT

Nel languore di un sogno un bambino si lascia cullare dalla voce della sua amatissima babysitter. È dolce come il rumore dell'onda sulla spiaggia, le sue parole evocano mondi fantastici. Quel rifugio amatissimo però non c'è più, lei è andata via per sposarsi, mentre lui aspetta col cuore in gola una sua telefonata in una casa ostile, lontano dalla propria, dove i genitori lo hanno mandato a passare l'estate. Un "medievo" lo definisce il ragazzino quel nuovo luogo, eppure il palazzo antico siciliano che lo accoglie è di incantevole bellezza. A condividere insieme a lui l'appartamento e le giornate c'è una zia, anzi una prozia, anziana e misteriosa, sempre insieme all'adoratissimo cane molto anziano pure lui, che lo obbliga a dormire il pomeriggio, gli vieta lo smartphone e con le amiche parla di carte e di fantasmi. Tutto lì dentro gli appare pauroso, con tante domande senza risposta e pure gli altri ragazzini che giocano in cortile sembrano guardarlo di traverso. Ce la farà a sopravvivere l'intera estate? Per il suo esordio al cinema l'autrice sceglie la cifra del romanzo di formazione giocato nella relazione fra una donna anziana e un bimbo che sta scoprendo il passaggio dall'infanzia all'adolescenza. E in queste geometrie emozionali, che si disegnano nello spazio delle mura domestiche, disegna una reciprocità che mai si vede al cinema, data non solo da un essere "alla pari" dei due protagonisti malgrado i decenni che li separano. In questo universo di "controre", bagni al mare, scatole di segreti, arancini, pigiami retrò, la sua regia si muove con umorismo e leggerezza liberando un sentimento dolce di complicità. Il controcampo, il "fuori" sono gli adulti, che qui non appaiono mai con le loro regole che impediscono di essere se stessi, di essere felici, che condannano la fluidità di genere, le relazioni amorose fra amiche, in nome di una patriarcale decenza. In questo mondo luminoso invece tutto è possibile, seguendo il piacere di scoprire la vita in ogni sua possibilità.



BIOGRAFIA  
Margherita Spampinato (Palermo, 1979) dopo la laurea in Scienze Umanistiche ha partecipato per due anni al workshop Enzimi Digital Desk collaborando alla realizzazione di *Nina*, il cortometraggio di Marco Bellocchio, e di *Terrazzi* di Stefano Reali. Nel 2002 ha svolto un tirocinio di un anno in due case di produzione a Parigi, la S.P.A.C.E. Productions e la Chance Productions. In Francia è stata assistente

alla produzione sul set di diversi film. Dal 2003 ha lavorato come segretaria di edizione e casting per film e serie. Tra questi: *Buongiorno notte* di Marco Bellocchio (2003); *L'aria salata* di Alessandro Angelini (2006); *Fascisti su Marte* di Corrado Guzzanti (2006); *Le quattro volte* di Michelangelo Frammartino (2010), *Petra* di Maria Sole Tognazzi (2020); *Suburra la serie* (2017). Nel 2009 realizza il suo primo

cortometraggio da regista, *Tommasina* (2009) a cui segue *Segreti* (2012). *Gioia mia* è il suo esordio nel lungometraggio.

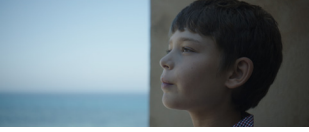
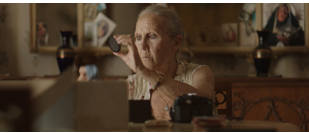
I BAMBINI CI GUARDANO ANCORA

Giona A. Nazzaro

Un film che sembra provenire dal nulla, come da una frattura spazio-temporale, come se fosse stato dimenticato nelle pieghe della memoria di un sentire (apparentemente) lontano, e ora miracolosamente tornato alla luce. Un film realizzato in autonomia piena, economizzando mezzi e risorse, riuscendo in un'impresa a dir poco impossibile. Margherita Spampinato, in questo suo esordio, evidenzia una consapevolezza narrativa e formale notevolissima. Nel raccontare la storia di un bambino lasciato alle cure della prozia (la meravigliosa Aurora Quattrocchi che riesce nell'impresa di non sembrare l'immensa professionista che è), la regista crea uno spazio fantastico, ritagliato fra gli angoli e gli anfratti dei lunghi pomeriggi caldissimi e silenziosi (la famigerata "controre"), spauracchio delle agognatissime estati, calati in una penombra costante, come un teatro delle ombre.

Nel dare vita allo spazio dialettico necessario al romanzo di formazione – senza cedere alla tentazione di sovrascrivere la traccia della sceneggiatura – la regista plasma un territorio di scoperta dove si confrontano due solitudini, quella pulsionale del bambino che sta per diventare un adolescente e che la rivelazione di dovere essere sufficiente a sé stesso rende una macchina celibe comunque in cerca di uno sguardo che gli confermi il suo sentire, e quella di una donna che nell'osservarsi attraverso un altro sguardo, esterno, scopre d'essere tornata bambina. Ed è in questo danzare sottile e impercettibile che si origina fra queste due solitudini, una aurorale e l'altra al tramonto, che la regista rivela la leggerezza del suo filmare e una tenerezza schietta, primordiale, non viziata da sentimentalismi o proiezioni esterne. Come se Spampinato avesse trovato la chiave di volta per accedere al rancore verso il mondo degli adulti di De Sica, incapaci di essere un modello per i bambini (che ci guardano sempre), e la tenerezza politica, di classe di un Comencini.

Ed è nello scoprirsi di un ambiente domestico, che diventa un covo di fantasmi o un nido di pirati da popolare, attraversato dalle fitte dolceamare delle stille di un amore ancora non individuato come tale, che *Gioia mia* si manifesta come opera pienamente compiuta, come una piccola e discreta musica da camera che sembra giungere da lontano, come da una finestra aperta qualche strada più in là, che riesce a incrinare equilibri dati per acquisiti (ossia l'immutabilità delle possibilità di rappresentazione delle relazioni intergenerazionali). In un universo temporaneamente occupato da bambini e da anziani, dove i cosiddetti adulti sono assenti, riaffiora discreta la possibilità di un altro patto sociale. A misura di essere umani e di solitudini che s'incontrano e si tendono la mano perché riescono finalmente a vedersi. Facilissimo sbagliare proporzioni, attacco di montaggio, profondità di campo, luce e inquadratura con una materia tanto complessa da gestire. Eppure, Margherita Spampinato, in mirabile equilibrio, fa vivere i corpi e gli spazi, e in questa – virgolette d'obbligo – "semplice" rivelazione trovare la misura, impeccabile, del suo film. *Gioia mia* ci presenta dunque una regista già pienamente in possesso dei suoi mezzi espressivi. Ed è con gioia, nostra, che accogliamo questa promessa.



IL DAMO

Luca Ferri

Italia | 2025  
HD | Colore | 88’  
V.O. Italiano

Regia  
LUCA FERRI

Sceneggiatura  
ALESSANDRO ROTA,  
LUCA FERRI

Fotografia  
CLAUDIO CRISTINI

Montaggio  
GIUSEPPE SPINA

Interpreti  
DAVIDE PINARDI,  
MARTINE BUCCI,  
DOMENICO MONETTI

Produttore  
ANDREA ZANOLI

Produzione  
LAB 80 FILM

Contatti  
PRODUZIONE@LAB80.IT  
LVCAFERRI@HOTMAIL.COM

BIOGRAFIA

Luca Ferri (Bergamo, 1976), autodidatta, dal 2000 si dedica alla scrittura e alla regia di film presentati in festival nazionali ed internazionali tra cui: Mostra del cinema di Venezia 2016, 2020, 2024 (Orizzonti), Berlinale (Forum), Locarno, Fid Marseille, Dok Leipzig, Mar del Plata, Atlanta film festival, Biografilm festival, Curta cinema, Documenta Madrid, Fidocs, Filmmaker, Gent International Film Festival, Indielisboa, Queer Lisboa,



“Tu non le rifai i letti, non specchi, non le prepari i pasti, non le fai compagnia, perché appunto non parli con lei come non parli con me. E questa ti paga da sette anni. Vabbè, lo so che non ti paga lei direttamente, che sono i suoi figli a darti la grana, ma i soldi son sempre i suoi. Ma per che cosa ti paga?”. A dire queste cose è la voce fuori campo di Domenico, presenza *in absentia*, sempre esterno all'inquadratura, al tempo stesso dentro e fuori da ciò che accade. Si rivolge a Ferdinando, “il damo” di Genziana, una donna anziana erosa poco a poco dalla demenza senile («Una totale dimenticanza porti via ogni cosa, se è possibile, altrimenti il silenzio le copra», così riporta la citazione in esergo ripresa da Tito Livio). Lui le legge dei brani di letteratura. Lei gli racconta quello che si ricorda. Nel tempo libero Ferdinando visita architetture moderniste e luoghi spirituali. Ancora, come già nella “trilogia dell'appartamento”, siamo spettatori di quadri di vuota quotidianità (incorniciati in un rigido 4:3), di un teatro domestico che mette al centro, riprendendo parole usate dal regista in riferimento al precedente trittico, “la relazione tra i protagonisti e l'architettura interna con la quale si rapportano e che in qualche modo li protegge”. Ancora un film di corpi, di oggetti, di spazi e costruzioni evidenti, ma abitato da fantasmi che incombono senza mai svelarsi. Luca Ferri non vuole rivelare il mistero dei suoi personaggi, preferisce rimanere sulla soglia delle loro esistenze fisiche dimostrando così una fedeltà radicale al dato concreto (che è la sola dimensione con la quale il cinema si può relazionare) che assume i contorni della stilizzazione.

Punto de vista, Pesaro film festival, Torino film festival 2013, 2014, 2015, 2018, 2022, Cinemambiente, Poff, Taipei film festival, Thessaloniki documentary festival, Vilnius short film festival, Filmer le travail, Videoex, Bafici e in musei e gallerie tra cui lo spazio Forma Meravigli (Milano), Mambo (Bologna), MACRO (Roma) e Schusev State Museum of Architecture (Mosca). Nel 2013 la Cineteca Nazionale di Roma organizza una retrospettiva completa

mentre i suoi lavori vincono diversi premi e ottengono diverse nomination tra cui la menzione 34° Teddy Awards Berlinale e la Short film nomination for the European Film Awards 2024.

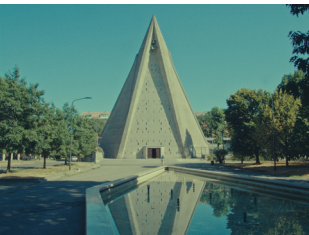
FERRI DIABOLICUS

Matteo Marelli

Come il diavolo, così il cinema di Luca Ferri (non) si nasconde nei dettagli: va cercato nella composizione architettonica del quadro, nel rigore geometrico dello stile, nella simmetria delle scenografie, nel design degli oggetti che va oltre la decorazione, il tutto illuminato da una fotografia zenitale che ne esalta le forme, unico vero limite invalicabile. È la forma - esposta non in una gara edonistica di prodotti, ma a costruire un paesaggio domestico/urbanistico diverso - che permette al contenuto di esistere: senza una struttura non si avrebbe la storia. “Cercato” non è di certo il verbo indicato, perché quanto accennato nei lavori di Ferri è tutto esibito; guardiamo a *Il damo*: l'essenziale sta lì davanti ai nostri occhi, più in evidenza di una “lettera rubata”. Sembra quasi che i protagonisti e le loro vite siano strutture e dinamiche drammaturgie che permettono alle forme di apparire, che smettono di essere cose da usare e assumono una funzione che va oltre la decorazione; un'apparizione capace di mettere in risalto il loro carico di emblematicità più che di utilità.

È quello che accade - per mezzo di una visione di straniata fissità, incorrotta, paradossale e iperrealistica, non contaminata dalle retoriche del contemporaneo - con la “città” surreale e dechirichiana del cimitero di San Cataldo disegnato da Aldo Rossi o con l'impianto romboidale della chiesa di San Giovanni Bono progettato da Arrigo Arrighetti (ma vengono in mente tanti altri lavori passati: *Mille cipressi* dedicato al Memoriale Brion o *Ridotto Mattioni* all'opera dell'architetto Luigi Mattioni, così come le implacabili liste di *Colombi*). Forme che s'impongono sul discorso. Scriveva proprio Aldo Rossi nella sua *Autobiografia scientifica* che «l'architettura per essere grande deve venire dimenticata o porre solo un'immagine di riferimento che si confonde con i ricordi»; se sostituissimo “architettura” con film avremmo forse una perfetta definizione del cinema di Ferri.

Facevamo riferimento alle retoriche del contemporaneo: abituati a quell'il-lusione di controllo - seppur in una balia di vertigine di perdita delle coordinate - che ci danno le odierne narrazioni, soprattutto quelle seriali, lo spettatore con i film di Ferri non trova mai quel che si aspetta: succedeva con la “trilogia dell'appartamento” (*Dulcinea*; *Pierino*; *La casa dell'amore*), succede anche qui, che siamo messi di fronte a un mistero, all'ossatura di un giallo (un uomo che ha smesso di parlare da otto anni, pagato per fare “il damo” a un'anziana signora) che rimane però irrisolto. Del resto, come una volta ha dichiarato il regista: “il mio linguaggio è programmatico e architettonico, ma l'aspetto che più mi seduce è vedere che nonostante tutte queste 'rigidità' la risultanza è sempre qualcosa di imponderabile”.



LEIBNIZ - CHRONIK  
EINES  
VERSCHOLLENEN  
BILDES

Edgar Reitz

Germania | 2025  
4K | Colore | 104'  
V.O. Tedesco

Regia  
EDGAR REITZ

Sceneggiatura  
EDGAR REITZ,  
GERT HEIDENREICH

Fotografia  
MATTHIAS GRUNSKY

Montaggio  
ANJA POHL

Suono  
XAVIER FLEMING

Interpreti  
EDGAR SELGE,  
AENNE SCHWARZ,  
ANTONIA BILL,  
BARBARA SUKOWA

Musiche  
HENRIK AJAX

Produttori  
INGO FLEISS,  
CHRISTIAN REITZ

Produzione  
ERF - EDGAR REITZ FILMPRODUKTION

Contatti  
K5 INTERNATIONAL GMBH  
INFO@K5INTERNATIONAL.COM

BIOGRAFIA

Edgar Reitz (Morbach, 1932), regista e sceneggiatore è fra gli ispiratori della Neue Welle, la Nuova onda che rivoluzionò il cinema tedesco, a partire dal 1962, col Manifesto di Oberhausen. Il suo lungometraggio d'esordio, *Mahlzeiten* (1967) vince il premio per l'opera prima alla Mostra del cinema di Venezia. Fra i suoi titoli 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).



È un film saggio la nuova e splendida opera di Edgar Reitz nel quale l'autore di *Heimat* spostandosi indietro nei secoli indaga le possibilità e il ruolo delle immagini, il loro potere di rappresentazione, che cosa significa il “vero” e “il falso”. Ma anche la luce, il tempo, la memoria che ciascuna immagine porta in sé e che ne determina il senso. Al centro di questa nuova “cronaca” - la cui sceneggiatura è stata scritta dallo stesso Reitz insieme a Gert Heidenreich - vi è la figura di Gottfried Wilhelm von Leibniz, genio poliedrico dalla vita intellettuale ricchissima che unisce filosofia, logica, matematica, fisica, metafisica. La regina Carlotta di Prussia, che era stata da bambina sua allieva, convoca un rinomato pittore per realizzare il ritratto del filosofo. L'artista e Leibniz però non si incontrano: il primo cerca soprattutto la somiglianza, il secondo considera questa stessa somiglianza “una mascherata”. Così la sovrana chiama un altro artista, olandese, che poi scopriremo essere una donna, Aaltje van de Meer la quale imposta il lavoro in modo opposto a quello del predecessore: la sua ricerca va verso un'immagine che non riproduca le sembianze del pensatore ma che sappia cogliere il mistero e l'essenza dell'uomo. “Quello che non so posso dipingerlo” dice la giovane artista, la cui sfida è partire dal buio per arrivare alla luce, facendo affiorare ciò che si cela nell'oscurità. L'atto di trasformazione della materia reale in qualcos'altro, che condensa il tempo, che è nel nostro sguardo, che diviene messinscena è quanto accade nello spazio del film. Quel dipinto che si vuole perduto, e che noi spettatori non vedremo mai, afferma un pensiero dell'immagine, nel visibile e nell'invisibile, tra la memoria e il sentimento, sui bordi di ciò che contiene un'inquadratura e ciò che la determina nel fuoricampo. Un film che guarda al cinema con amore e ne afferma ancora una volta la potente capacità di inventare un mondo, non di riprodurlo, permettendone la conoscenza.

Ma è grazie alla trilogia di *Heimat* (1984-2004) a cui seguirà *Die andere Heimat - Chronik einer Sehnsucht* (2011-2013) che Reitz arriva a un riconoscimento mondiale. Nella 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.

LEIBNIZ. CHRONIK EINES VERSCHOLLENEN BILDES

L'OSCURITÀ E I LIMITI  
DELL'IMMAGINE

Mazzino Montinari

La vita, la morte, la malattia, la verità, la chiarezza, la confusione, l'essere e il cercarsi nel mondo. Termini che generano domande alle quali non è possibile dare soluzioni una volta per tutte. Edgar Reitz era da molti anni che voleva dirigere un film non solo su Gottfried Wilhelm von Leibniz, intercettandolo in un segmento della sua esistenza, ma con il pensiero dell'autore dei *Nuovi saggi sull'intelletto umano* e, naturalmente, della più celebre e criptica *Monadologia*. Un'impresa ambiziosa, quasi folle.

Alla fine, con Anatol Schuster, Reitz è riuscito nell'intento di trasformare il cinema in un luogo della riflessione filosofica, nel quale scorrono concetti, idee, ragionamenti che producono vertigini perché la vita posta di fronte al senso dell'essere trema, sussulta, non riesce a sostenere la dismisura tra un semplice ed enigmatico transito e l'enormità dell'infinito nel quale siamo destinati ad apparire e scomparire.

In *Leibniz - Chronik eines verschollenen Bildes*, protagonista è certamente Leibniz, filosofo eclettico ed enciclopedico, pensatore e scienziato, maestro e confidente, profondo osservatore del mondo e cultore di tante materie. Nella scena, però, non primeggia la sua biografia, non si analizzano cronologicamente le sue opere. In questo *Kammerspiel* entrano prepotentemente in campo Aaltje van der Meer, la pittrice che, dopo il tentativo fallimentare di un burocrate dell'arte, è incaricata di realizzare il ritratto del grande filosofo, e la regina di Prussia Charlotte, colei che desidera ardentemente e commissiona il ritratto del suo mentore. Perciò, tra la fine del 1704 e l'inizio del 1705, da un lato, una donna si interroga sui limiti dell'immagine, sulla possibilità che nel tratteggiare un profilo emerga qualcosa di più che una semplice trasposizione fedele di un corpo su una tela; dall'altro, una discepola malata, forse consapevole del proprio approssimarsi alla morte, vorrebbe attingere al sapere prima che tutto finisca. Entrambe, hanno a che fare con l'oscurità. Ma se la prima cerca di uscirne per ottenere una luce, la seconda ha solo il terrore di precipitarvi senza salvezza. Nel mezzo, il filosofo ascolta, replica, si orienta consapevole che a guidarlo, a guidarci, sia il pensiero con la sua vaghezza anziché la conoscenza con le sue vane definizioni.

La vita, perciò, come un ritratto e come il cinema, tra luci e ombre, è un continuo avvicinarsi e allontanarsi dall'oscurità, da quel baratro che, al contempo, annulla e determina, crea e distrugge. E con tocco leggero, Reitz incita lo spettatore a immaginare, a mettersi sulle tracce del "ritratto perduto", quello di Leibniz e, in un senso più ampio, quello di un mondo (magari non il migliore possibile) che non trova in una, cento, mille immagini la propria verità. Scopriremo qualcosa nel fluire del nostro esistere, una accanto all'altro. E in questo contatto perpetuo, come scrive Reitz nella sua nota di regia, "nulla è come sembra eppure tutto esiste".



# PUT YOUR SOUL ON YOUR HAND AND WALK

Sepideh Farsi

Francia, Iran, Palestina | 2025  
Formati vari | Colore | 110'  
V.O. Inglese

Regia  
SEPIDEH FARSI

Fotografia  
SEPIDEH FARSI

Montaggio  
SEPIDEH FARSI,  
FARAHNAZ SHARIFI

Suono  
PIERRE CARRASCO

Interpreti  
FATMA HASSONA

Musiche  
CINNA PEYGHAMI

Produzione  
REVE D'EAU PRODUCTIONS,  
24IMAGES

Contatti  
INFO@JUSTWANTED.IT  
WWW.WANTEDCINEMA.EU

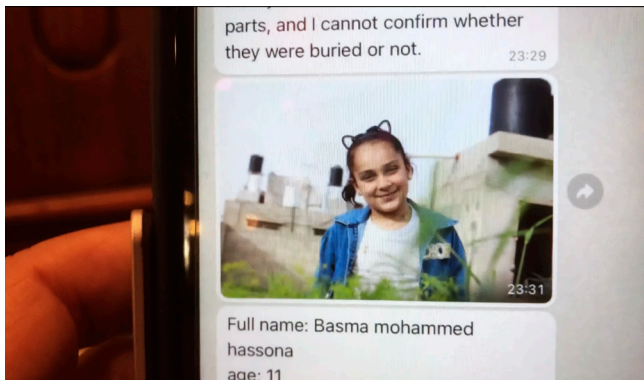
## BIOGRAFIA

Sepideh Farsi (Teheran,1965) lascia l'Iran nel 1985 e si stabilisce a Parigi dove studia matematica. Inizia a lavorare con la fotografia per poi passare al cinema. Uno dei suoi primi lavori, *Il mondo è la mia casa* è dedicato alla diaspora iraniana.

Autrice di una quindicina di opere tra documentari, fiction e animazione, fra cui: *Il viaggio di Maryam* (2003); *Teheran senza autorizzazione* (2009); *Red Rose* (2014) sulla rivoluzione dell'Onda Verde; *La Sirène*

80

Fuori Concorso



Quando Sepideh Farsi inizia a documentare la guerra a Gaza prova a entrare nella Striscia ma nessun accesso viene permesso dall'esercito israeliano. Un amico palestinese la mette in contatto con Fatma Hassona, una giovane fotografa e giornalista palestinese che vive a Gaza, le due donne iniziano conversazione a distanza, filmata, che va avanti per oltre duecento giorni. Fatma da quando è cominciata la guerra raccoglie immagini, fotografie con cui documenta, cerca di costruire un archivio che sarà una memoria dei luoghi, dei suoi abitanti, del quartiere dove abita, degli altri che giorno dopo giorno vengono distrutti dalle bombe israeliane. E delle persone costrette a andare via o uccise.

Anche fra quegli schermi su cui Sepideh e Fatma appaiono, disturbati dalla connessione incerta, si manifesta un quotidiano invisibile nelle news e nella narrazione dominante sul conflitto che unisce forza, paura, resilienza. I giorni passano, le immagini si sovrappongono, gli schermi si moltiplicano; le comunicazioni diventano molto difficili, Israele cerca con ogni mezzo di isolare Gaza dal mondo. Le parole di "Fatem", come la chiamano gli amici sfidano la ferocia di quell'assedio con la loro energia. Altre volte invece appare distratta, preoccupata. La fame aumenta, gli aiuti sono bloccati. Il telefono riprende la regista che rifilma con una piccola camera. Fatma si alza e apre al suo gatto, ascolta qualcuno nella stanza accanto. La stanchezza è ogni giorno più forte come la violenza, la morte.

Eppure Fatma continua a tenere aperta questa finestra – attraverso la quale far uscire l'orrore che accade, è una crepa, e un documento che ci parla e ci interroga, a volte nello sconforto, più spesso col sorriso. "È difficile, molto" ripete allargando l'immagine in quella stanza, da cui sul suo volto si intuisce l'esterno, il fuoricampo che le sue fotografie hanno fermato oltre il tempo. Il 16 aprile, poco prima della presentazione del film al Festival di Cannes, nella sezione ACID, Fatma viene uccisa con tutta la sua famiglia, nove persone dall'esercito israeliano, avrebbe compiuto di lì a poco venticinque anni. Il segno del film cambia repentinamente.

Di Fatma però resta l'immagine, sorridente, piena di forza malgrado tutto, che nel film si fa presenza tangibile e testimonianza di tutte e tutti i palestinesi che ancora continuano a rimanere invisibili.

(2022), dedicato alla guerra Iran-Iraq. Sta lavorando a un western iraniano e a una graphic novel autobiografica, *Mémoires d'une fille pas rangée* (Memorie di una ragazza disordinata).

PUT YOUR SOUL ON YOUR HAND AND WALK

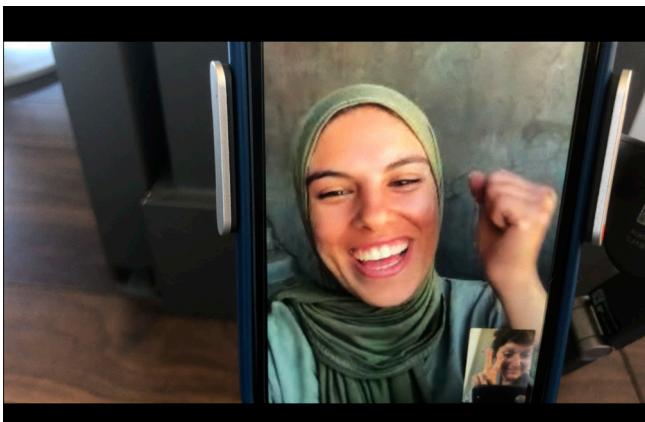
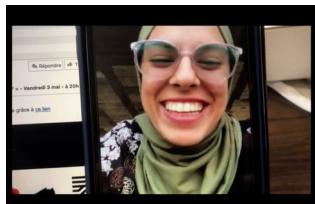
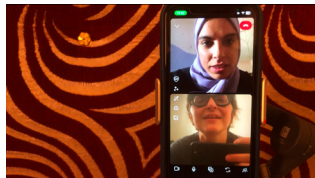
## GAZA, LA TECNICA È L'UMANITÀ

Lucrezia Ercolani

Vivere e ancora vivere, costeggiando l'abisso: è questa l'esperienza che ci restituisce *Put Your Soul on Your Hand and Walk*. A farci da guida è Fatma Hassona, giovane donna di venticinque anni e fotogiornalista, con cui Sepideh Farsi è in contatto tramite una conoscenza comune. Hassona si trova nel nord-est di Gaza City, e fin dai primi scambi registrati nell'aprile del 2024, riprende e racconta la distruzione tutt'intorno a sé. Lo fa con un bellissimo sorriso, che si apre generoso sul suo volto dai lineamenti dolci. Nonostante le bombe esplodano a poca distanza, i palestinesi portano avanti come possono la loro "vita semplice": "perché ce la vogliono togliere?" si chiede e ci chiede Hassona, costretta a spostarsi da una casa all'altra, in cerca di connessione internet oppure in seguito agli ordini di evacuazione.

Il filo che si dipana tra le videochiamate, spesso interrotte dal segnale intermittente, è quello del rapporto tra due donne di età diversa, con vissuto diverso, che condividono però la ferita di essere nate in un Medio Oriente mai in pace. Emergono presto le distanze tra loro: Farsi ha lasciato l'Iran dai tempi dell'università, in rotta con i dettami del regime islamista; Hassona indossa il velo, è fedele alla sua religione e alle tradizioni palestinesi. Tra loro c'è tenerezza, Farsi ha un atteggiamento protettivo mentre la giovane è felice di raccontarsi al mondo. È immediato per lo spettatore occidentale identificarsi nella regista, che non può fare altro che accompagnare la giovane da lontano con le sue parole. E questa frustrazione si colora di paradosso al pensiero di potersi collegare con relativa semplicità in una videochiamata ma di non poter mandare aiuti materiali. Come nella telefonata straziante di *The Voice of Hind Rajab*, i mezzi della tecnica hanno superato quelli dell'umanità.

Eppure, la speranza di Hassona era quella di "trovare la bellezza anche tra le macerie" e mostrare con le sue foto intense la realtà di Gaza al mondo, la sua gente, ancora in vita nonostante tutto. Perché i palestinesi non siano soli nel loro dolore dobbiamo essere noi a guardare, noi che a Gaza non siamo, e questo nonostante ai giornalisti occidentali sia stato precluso ogni accesso alla Striscia. Come mostrare allora il genocidio, la tragedia del nostro tempo? Se *No Other Land* ha svelato la brutalità dell'occupazione sullo schermo, *Put Your Soul on Your Hand and Walk* osa guardare nell'inferno della guerra con i soli mezzi che lo hanno reso possibile. E se c'era della verità nella relazione tra i giovani Yuval e Basel, non c'è alcun filtro in quella tra Sepideh e Fatma. Al punto da rimanere inquieti quando la giovane elenca le persone della sua famiglia uccise dall'esercito israeliano con quel grande sorriso sul volto. Potrebbe sembrare un'assurdità ma è invece la complessità della realtà: con lo scorrere dei mesi, capiremo sempre più la dissociazione della fotogiornalista, il suo tentativo estremo di rimanere in vita negando le emozioni più difficili da sopportare, alle prese con la fame, ben prima che la stampa osasse utilizzare la parola "carestia". Fino al finale, più duro di ogni possibile sceneggiatura.



YES

Nadav Lapid

Francia, Germania, Cipro, Israele | 2025  
4K | Colore | 149'  
V.O. Ebraico

Regia  
NADAV LAPID

Sceneggiatura  
NADAV LAPID

Fotografia  
SHAI GOLDMAN

Montaggio  
NILI FELLER

Suono  
MOTI HEFETZ,  
AVIV ALDEMA,  
ADRIEN BAUMEISTER

Interpreti  
ARIEL BRONZ,  
EFRAT DOR,  
NAAMA PREIS

Produzione  
LES FILMS DU BAL,  
CHI-FOU MI PRODUCTIONS

Contatti  
LES FILMS DU LOSANGE  
WWW.FILMSDULOSANGE.COM

BIOGRAFIA  
Nadav Lapid (Tel Aviv, 1975) esordisce nel cinema con tre cortometraggi – *Protect Gvul* (2004); *Kvish* (2005); *Emile's Girlfriend* (2007). Negli stessi anni pubblica dei racconti, lavora come critico letterario e come giornalista sportivo prima di arrivare nel 2007 in residenza alla Cinéfondation del festival di Cannes dove sviluppa la sceneggiatura del suo primo lungometraggio: *The Policeman* (2011). Presentato al festival di Locarno vince il Premio della Giuria. Il successivo, *The Kindergarten Teacher* (2014) è selezionato alla Semaine de la Critique



Y. è un musicista jazz, la sua compagna Yasmine una danzatrice, amano divertirsi, frequentare le feste “esclusive” di Tel Aviv, stare incollati ai potenti, ai soldi per dire sempre di sì. Yes come l'iniziale del suo nome. Non a caso. Insieme si vendono arte anima e corpo, risucchiati nel vortice di una perenne eccitazione, un hangover stridente di acquiescenza a cui si abbandonano con gioia e senza apparente turbamento. Al figlioletto di pochi mesi Y. ripete: “La sottomissione è felicità”. Così quando, all'indomani del 7 ottobre, gli chiedono di comporre un nuovo inno che celebri il genocidio a Gaza e la grandezza di Israele dice di nuovo di sì. Nadav Lapid, voce di un dissenso aspro, non amato nel suo Paese e oggi in posizione “scomoda” anche fuori dichiara qui in modo radicale una violenta critica verso Israele e la sua politica genocidaria ma soprattutto mette a nudo l'intera società israeliana. Il suo è un racconto dall'interno del Paese dopo il 7 ottobre che ne svela l'oscenità di una costante indifferenza, che interroga non solo gli artisti e la loro mancata assunzione di posizioni critiche (fino al servilismo) ma anche tutti coloro che pur non identificandosi con la retorica guerrafondaia davanti alle news da Gaza – come fanno i due protagonisti – preferiscono pensare ad altro. Magari alla spiaggia o alla prossima festa. La questione è posta con chiarezza: come girare un film in Israele oggi, come essere artista, regista, dentro l'orrore di una nazione responsabile di un genocidio, del massacro quotidiano di migliaia e migliaia di palestinesi, della negazione della Palestina? Non si tratta di riflessioni teoriche ma di scelte fondamentali. Fare un film nel fascismo quotidiano esige un punto di vista chiaro con cui replicare a questa realtà che ha reso l'apartheid, l'occupazione, il genocidio parte della “normalità” quotidiana. E col suo cinema punk che non teme gli eccessi, Lapid ne accetta la responsabilità senza compromessi.



del festival di Cannes, mentre *Synonyms* (2019) è premiato con l'Orso d'oro alla Berlinale. Torna a Cannes, nel Concorso internazionale con *Ahed Knee's* per il quale riceve il Premio della Giuria. Yes (2025) è stato presentato in anteprima alla Quinzaine des Cinéastes. Vive e lavora a Parigi.

RITORNELLI  
DI UN'OSCENTITÀ QUOTIDIANA

Cristina Piccino

Yes come quel “sì” che ripete a tutti, il protagonista del film di Nadav Lapid, di cui conosciamo solo l'iniziale del nome: Y. – che vi risuoni lo “Yes” del titolo forse non è un caso. Quando è stato presentato la prima volta, alla Quinzaine di Cannes, la sinossi si concentrava in poche righe: “All'indomani del 7 ottobre Y., un musicista jazz, riceve l'incarico di comporre un nuovo inno nazionale di Israele”. La “storia” però non è mai importante nei film del regista la cui narrazione si fonda su frammenti di gestualità, nell'autobiografia o autofinizione di un sentimento irrinconciliabile verso il proprio Paese. Che qui si fa ancora più radicale e afferma la volontà di dare un'immagine a qualcosa che si può nominare ma che difficilmente trova una corrispondenza nel visibile, pure se è davanti ai nostri occhi ogni giorno: quell'oscenità del nazionalismo israeliano post 7 ottobre, lo spirito di vendetta sterminatrice di un Paese sfrenato, corrotto nel profondo, indifferente.

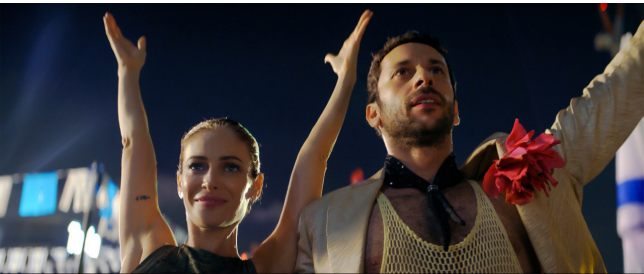
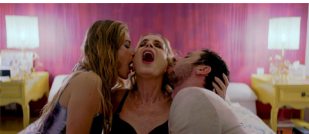
L'osceno, dunque, è questo che “racconta” Yes e che la regia spinge all'estremo sin dalle prime inquadrature: *Be My Love* sparato al massimo in una festa volgare, di plastica. La la la la la balla Y. insieme a Yasmine sua moglie, una danzatrice, volteggiano frenetici in un salone pieno di gente che ostenta soldi, potere, machismo, violenza. Coppia alla moda, sempre al centro della festa: droghe, alcol, sesso per soldi. La macchina da presa li segue senza respiro, lui beve e salta e cade, affonda in piscina, rischia di soffocare.

La sceneggiatura di Yes era stata scritta prima del 7 ottobre ma poi Lapid l'ha cambiata. Doveva essere un film sui compromessi dell'arte col potere, una storia adattabile un po' ovunque, è diventato invece un'analisi senza filtri della cattiva coscienza di una nazione genocidaria.

E qui la questione si pone con chiarezza: come essere artista dentro un paese responsabile di un genocidio? Per uno come Lapid che è sempre stato critico sul nazionalismo e sulle svolte autoritarie di Israele – pensiamo a film quali *Synonyms*, 2019; *Le genou d'Ahed*, 2021 – è una scelta di posizione fondamentale. Fare un film nel fascismo quotidiano esige una forma con cui replicare a questa realtà, e la sua risposta è netta: assume il rischio di un corpo a corpo privo di compromessi con essa – e con noi che guardiamo, con sé stesso, coi suoi personaggi e gli interpreti che danno loro vita. La sviscera, ne mostra ogni intimo dettaglio nella cacofonia di rabbia e di indignazione che impasta la grana delle sue immagini convulse, e che percorre gli spazi pubblici di quell'osceno che è l'identità di un paese accecato dalla propaganda, dal cinismo, dall'indifferenza in cui sprofondano gli individui e l'insieme collettivo.

Y. accetta l'incarico di comporre l'inno, lo fa per soldi, per gloria anche se dai media ogni giorno arrivano notizie di stragi a Gaza. La sua ex, Leah, anche lei musicista, è passata alla propaganda e come in una litania di cui si perdono le parole, o meglio il loro senso, recita le ragioni di Israele. Arrivano al confine, Gaza è una colonna di fumo nero di bombe, di morte; dalla collina su cui Leah e Y. vedono la devastazione, lui riesce solo a dire alla donna di fare attenzione a scendere perché si scivola. La realtà è negata all'infinito. È questo l'osceno? Come il silenzio del mondo, dei governi, di altri paesi e di altri artisti di fronte al genocidio a Gaza e alla costante violenza armata di Israele nell'intera regione.

L'inno di Yes invoca lo sterminio, era una poesia di Haim Gouri, parlava di pace, oggi è diventata una canzone affidata alle voci di bimbi che invoca lo sterminio dei palestinesi. Lapid in questa sua “tragedia musicale” asciutta e priva di compiacimenti ci porta dentro a una società, a una nazione e al suo degrado morale con una prossimità che mette a disagio.



# VALIE EXPORT BODY DOCUMENTS

# DOCUMENTARE IL CORPO E IL CORPO COME DOCUMENTO

Tommaso Isabella

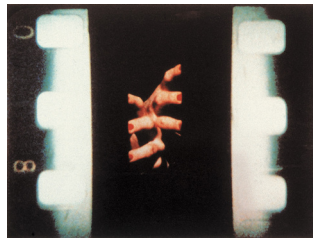
Pioniera della performance e della body art, in oltre sessant'anni di carriera VALIE EXPORT ha attraversato una molteplicità di media e di pratiche, dal videotape alla fotografia, dall'expanded cinema all'installazione, mostrando in ogni suo intervento un senso affilato della provocazione e una radicale militanza estetica.

Dal momento in cui ha rinunciato al suo nome di battesimo per reinventarsi con il marchio artistico di VALIE EXPORT, rifiutando così anche la sua educazione cattolica e una vita già incanalata entro i binari del patriarcato, l'artista di Linz si è sempre dedicata a un lavoro di decodificazione e critica delle strategie di riproduzione ideologica della società di massa, partendo da una denuncia della posizione sociale della donna che si estende e si articola in un corpo a corpo con le immagini, un'implacabile decostruzione delle retoriche dello spettacolo e dei mass media.

VALIE EXPORT smonta, interroga e ricompone incessantemente la propria identità, facendo del corpo un'arma di intervento e di turbamento della realtà, ma esponendolo al tempo stesso come il campo di una battaglia semiotica, superficie di iscrizione delle norme e degli automatismi che reggono quella realtà, dove il linguaggio inconscio dell'oppressione perviene a visibilità e può quindi essere decifrato e denunciato.

Esordendo verso la fine degli anni '60 in una scena artistica in cui l'attenzione è calamitata dall'Azionismo viennese, avanguardia a predominio maschile con una propensione per l'oltraggio pubblico e l'aggressione sensoriale, VALIE EXPORT si segnala fin da subito per una congrua dose di ferocia e spregiudicatezza in azioni come *Tapp-und Tastkino* o *Aktionshose: Genitalpanik*, che non la fanno sfigurare accanto a quei temibili ragazzacci e peraltro assumono fin dall'inizio il cinema come sito d'intervento e d'immaginazione, sia il cinema paradossale indossato attorno al busto per le strade di Vienna nella prima performance o il vero cinema a luci rosse di Monaco nella seconda, in cui si aggira fra il pubblico coi genitali esposti e mitra alla mano. Ma per quanto si trovi in sintonia con la radicalità di quella scena, a un'analisi più attenta ne risulta anche profondamente distante, spiccando per una lucidità critica e dialettica semplicemente incompatibile con le derive irrazionaliste, intrise di narcisismo e misticismo, di molti suoi colleghi. Senza nulla togliere alla viscerale scioccante di alcune sue azioni, per VALIE EXPORT il corpo non è soltanto una materia di espressione da plasmare fra tormento ed estasi, ma un testo da interpretare criticamente, una soglia tra individuo e società dove è possibile rilevare e ridefinire le linee di demarcazione e di reversibilità che separano e coniugano interiore ed esteriore, privato e pubblico, femminile e maschile.

Questo omaggio nasce dal proposito di evidenziare il ruolo centrale che il film e il video svolgono nella sua opera e intende mostrare come proprio le tensioni e le polarità appena citate trovino un perfetto ambiente di reazione nelle proprietà specifiche del dispositivo cinematografico, in particolare nell'ambivalenza tra i ruoli di filmmaker e performer, nell'oscillazione inquieta tra sguardo e corpo, tra soggetto e oggetto della rappresentazione. Con un approccio flessibile, che impiega il medium tanto come elementare mezzo di registrazione quanto come apparato da decomporre meticolosamente, VALIE EXPORT ha sempre saputo sfruttare le sfasature e i limiti della riproduzione cinematografica e videografica come preziosi risvolti dialettici, giocando in modo essenziale e raffinato tra sincronia e diacronia, prossimità e distanza, unità e molteplicità. Nell'interesse persistente dell'artista per i mezzi di riproduzione tecnica si può intuire allora un'istanza duplice e complementare: documentare il corpo nel suo potenziale indeterminato, ma anche leggerlo come documento di un potere e delle determinazioni che esso impone.

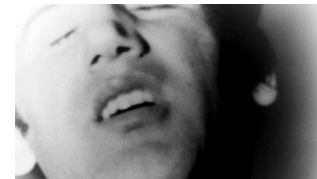


Non si tratta di una retrospettiva integrale, poiché si limita alle opere riproducibili in una sala cinematografica, escludendo quindi video-installazioni e performance di cinema espanso e concentrandosi invece sui film e i videotape sperimentali e sulle documentazioni di alcune storiche performance, oltre a un paio dei documentari realizzati per la televisione austriaca e il folgorante esordio nel lungometraggio di finzione, che costituisce il quarto programma.

Il primo programma si concentra sulla singolarità del corpo nel suo confronto/scontro con la molteplicità delle immagini, quasi un monologo continuamente ripreso e ripreso nella fuga dei dispositivi, tra lenti e specchi, trasparenze e riflessi che costituiscono o minacciano l'identità. Il corpo come soglia della significazione e come limite della rappresentazione, sospeso tra passività sostanziale e volontà assoluta, luogo di potenze insondabili e di possibili traduzioni.

Il secondo programma si rivolge piuttosto al nesso che stringe l'individualità del corpo nel vincolo sociale, nell'atomizzazione della famiglia e nella scissione della coppia, nella compulsione a consumare e a consumarsi, a ridursi per completarsi. L'esposizione ironica e brutale di quanto è più nudo e segreto diventa l'unica strategia per resistere all'economia innaturale del desiderio.

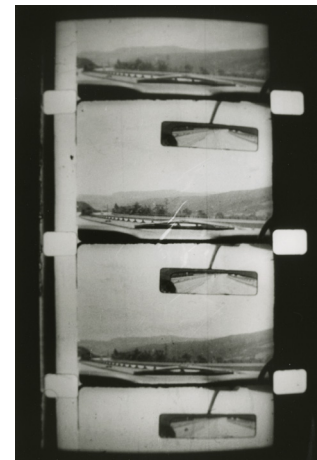
Il terzo programma è infine dedicato a declinazioni differenti di un'interesse costante per il linguaggio e la parola come prima e ultima manifestazione di una presenza estranea nell'estremo dell'intimità: la voce come appartenenza inalienabile contrapposta all'immagine come inevitabile espropriazione, l'anello interminabile del verbo e della carne.



## BIOGRAFIA

VALIE EXPORT nasce come Waltraud Lehner nel 1940 a Linz, dove ha frequentato la Scuola di Arti e Mestieri, per poi proseguire gli studi a Vienna dove si diploma come designer tessile nel 1964. Nel 1967 adotta il nome d'arte VALIE EXPORT, come un logo da scriversi sempre in maiuscolo. Tra il 1955 e il 1958 realizza i primi autoritratti fotografici. Dalla fine degli anni '60 inizia a distinguersi nel campo della performance e della media art con azioni nello spazio pubblico sviluppate da una prospettiva femminista. Da allora la sua opera si allarga a una gamma sempre più ampia di media e pratiche: film, videotape, cinema espanso, video-installazione, fotografia, computer art, "persona performance", interazioni di corpi e materiali, installazioni, sculture, oggetti, arazzi, disegni e pubblicazioni sulla storia dell'arte contemporanea. Nel 1968 è cofondatrice dell'Austrian Filmmakers Cooperative, partecipa a numerosi festival di film e video in tutto il mondo, presenta il suo lavoro in mostre personali e importanti esposizioni presso istituzioni e musei quali Centre Georges Pompidou (Parigi), The Museum of Modern Art, Metropolitan Museum, P.S.1 Contemporary Art (New York), Tate Modern, Institute of Contemporary Art (Londra), Biennale di Venezia, documenta (Kassel), MoCA (Los Angeles) Stedelijk Museum (Amsterdam), Palais des Beaux-Arts (Bruxelles), MUMOK, Generali Foundation (Vienna), Shanghai Art Museum, Metropolitan Museum of Art (Seoul). Dal 1975 si dedica anche all'attività curatoriale, organizza mostre, programmi di film e simposi internazionali. Nel 1970 pubblica insieme a Peter Weibel il libro "Wien

– Bildkompendium Wiener Aktionismus und Film", per cui è condannata a un mese di reclusione con la condizionale per diffusione di materiale pornografico. Nel 1977 il suo film *Unsichtbare Gegner* è nominato da una giuria per il Premio di Stato austriaco, ma il ministro Dr. Sinowatz pone il veto. Nel 1978 e nel 1981 pubblica due dischi con Monst Wiener, *Wahre Freundschaft* e *Bananen*. Nel 1980 fonda la Valie Export Film Productions a Vienna. Ha insegnato presso varie istituzioni universitarie tra cui il San Francisco Art Institute, la Kunsthochschule für Medien di Colonia, la University of Wisconsin-Milwaukee e la Universität der Künste di Berlino. Nel 2009 è stata co-commissario del Padiglione austriaco alla Biennale di Venezia. Ha ricevuto numerosi riconoscimenti e premi, tra cui il Premio Roswitha Haftmann per i risultati eccezionali nelle arti visive nel 2019, il Premio Max Beckmann della città di Francoforte nel 2022. Nel 2019 il Ministero austriaco per l'Istruzione e gli Affari femminili le conferisce un premio alla carriera e nel 2015 ottiene una Decorazione d'onore per i servizi alla cultura dalla città di Linz, che nello stesso anno acquisisce il suo archivio e nel 2017 inaugura il VALIE EXPORT Center per la ricerca internazionale nel campo della performance e della media art. Vive e lavora a Vienna.



PROGRAMMA N.1 →	88	Valie Export	89
<b>SELBSTPORTRAIT MIT KOPF (SELF-PORTRAIT WITH HEAD)</b>	<b>BODY TAPE</b>	<b>INTERRUPTED LINE</b>	<b>SYNTAGMA</b>
1966   8mm (trasf. video)   B/N V.O. Silenzioso   04:08	1970   Video   B/N   V.O. Sonoro 03:58	1971-72   16mm (trasf. video)   B/N   V.O. Silenzioso   05:30	1984   16mm (trasf. video)   Colore   V.O. Sonoro   17:45
Autoritratto raddoppiato e rallen- tato: camuffata con una voluminosa parrucca, l'artista in primo piano vezzeggia un'altra testa, quella di una statua arcaica. Poi rivolge lo sguardo meduseo alla cinepresa che riprende in ralenti, lasciando che la micromim- ica del volto si strusci contro la pelle del film, in una mascherata giocata tra seduzione e pietrificazione. (T. I.)	Sette azioni elementari presentate da titoli (Touching, Boxing, Feeling, Hearing, Tasting, Pushing, Walking) sono eseguite dall'artista in un nitore dimostrativo, da film didattico, ma tra i suoi gesti e la videocamera si frappone una lastra di vetro che mate- rializza lo schermo, diaframma in cui la ricerca di contatto diventa segno, il corpo si fa linguaggio. (T. I.)	“La linea di demarcazione centrale della strada viene ripresa attraverso il parabrezza di un'auto in movi- mento contemporaneamente al suo riflesso nello specchietto retrovisore. Le ripetute interruzioni della linea spazio-temporale hanno la dimen- sione di un'auto. L'auto come anello di congiunzione temporale. Il cinema come interruzione del normale scor- rere del tempo.” (V. E.)	“ <i>Syntagma</i> è come uno sguardo fisso rivolto a se stesse, come se si fosse due persone: i propri occhi fissati su di sé e lo sguardo fisso della cinepresa. Questi due diversi occhi lasciano percepire soltanto la fissazione dello sguardo. I riflessi dell'identità, lo specchio come qualcosa di impenetra- bile, come un velo indagatore. Più lo specchio riflette, più si allontana nell'oblio come oggetto impenetra- bile, anche se si imprime con delle immagini.” (V. E.)
<b>HAUCHTEXT: LIEBESGEDICHT (BREATH TEXT: LOVE POEM)</b>	<b>SEHTEXT: FINGERGEDICHT (VISUAL TEXT: FINGER POEM)</b>	<b>ADJUNGIERTE DISLOKATIONEN (ADJUNCT DISLOCATIONS)</b>	<b>DIE SÜSSE NUMMER. EIN KONSUMERLEBNIS (THE SWEET NUMBER. AN EXPERIENCE OF CONSUMPTION)</b>
1970-73   Video   B/N   V.O. Sonoro 02:23	1968-1973   Video   B/N   V.O. Silenzioso   01:50	1973   8mm/16mm (trasf. video)   B/N V.O. Silenzioso   07:50	1968   Video   B/N   V.O. Sonoro   06:10
Espirazione poetica: una frase (“Ich liebe dich”) che esce dai polmoni e si stampa invisibile su una lastra di vetro, lettera per lettera. Il corpo si inscrive e si sottrae sulla soglia dello schermo, l'interiorità si esprime e dunque si rovescia nel suo opposto, il tempo dell'azione si fa spazio con- diviso dove i segni evaporano. (T. I.)	Anche qui il corpo si fa linguaggio, la parola è eseguita come azione, tramite la lingua dei segni. L'artista pronuncia con le dita una frase (lib- eramente tratta) da Heidegger e infine svelata dalla videocamera: “ich sage die zeige mit zeichen im zeigen der sage”. Si mostra dicendo ciò che viene mostrato come un detto. Il gesto è un geroglifico, la grafia si fa movi- mento, o semplicemente cinema. (T. I.)	Il quadro dell'immagine è composto da tre riprese simultanee: due cine- prese 8mm agganciate al corpo dell'artista mostrano quanto sta di fronte e dietro di lei, una terza 16mm riprende i suoi movimenti attraverso la città. Esplorazione destabilizzante dello spazio urbano attraverso la per- cezione soggettiva e viceversa, dove corpo e film si alleano per rimettere in gioco i confini tra individuo e ambi- ente. (T. I.)	Documentazione della storica per- formance dove l'artista gira per le strade di Vienna (con Peter Weibel a far da imbonitore) col seno esposto e nascosto in una scatola/camera oscura offerta al tatto dei passanti. Peep-show accecato, film epider- mico, cinema di strada espanso: corpo pubblico e spazio privato si ritrovano e collassano in quella miscela così distintiva di provo- cazione e folgorazione, intimità e terrorismo. (T. I.)
<b>RAUMSEHEN UND RAUMHÖREN (SPACE SEEING – SPACE HEARING)</b>	<b>... REMOTE ... REMOTE ...</b>	<b>HYPERBULIE</b>	<b>MANN &amp; FRAU &amp; ANIMAL (MAN &amp; WOMAN &amp; ANIMAL)</b>
1973-74   Video   B/N   V.O. Sonoro 06:20	1973   16mm (trasf. video)   Colore V.O. Sonoro   10:10	1973   Video   B/N   V.O. Sonoro 06:25	1973, 1984   16mm (trasf. video)   Colore   V.O. Sonoro   08:30
L'artista immobile in piedi in una stanza vuota è filmata da più teleca- mere a distanze e angolazioni diverse. Ogni posizione di ripresa è associata a una tonalità di suono sintetico. Le varie giustapposizioni e successioni nel quadro compongono una melodia dello spazio sinestetico, dove la scul- tura, da arte dell'immobilità, diventa plastica temporale. (T. I.)	Il comportamento umano è influen- zato dagli eventi passati, per quanto remoti possano essere tali ricordi. [...] Nei tagli della pelle si svolge il dramma dell'auto-rappresentazione umana. Le visualizzazioni mostrano il passato che è nel presente e il presente nel passato. Il mio esterno mostra l'interno, mentre mi muovo verso l'interno, l'interno si rovescia verso l'esterno, si spalanca all'e- sterno. (V. E.)	“Entro e attraverso un corridoio di fili elettrici, subendo continuamente scosse dolorose e cadendo a terra. Ma accetto la sfida e, con un aumento quasi patologico della forza di volontà, premo ripetutamente la testa contro i fili. La società è uno spazio chiuso strutturato che regola l'energia umana tramite barriere dolorose. Solo con uno sforzo di volontà per superare il dolore (che è al cuore della società) si può raggiungere uno stato di libera espressione.” (V. E.)	“Al posto della santissima trinità: Padre, Figlio e Spirito Santo, al posto della trinità profana: Madre, Famiglia, Stato, al posto della Trinità sociale: Padre, Madre, Figlio, il film tratta della vera trilogia in tre sezioni. Ciò che unisce l'uomo e la donna (non esclusivamente, certo, ma è quanto viene nascosto) è la storia della natura.” (V. E.)
			<b>SCHNITTE / ELEMENTE DER ANSCHAUUNG (CUTS / ELEMENTS OF OBSERVATION)</b>
			1971-74   Video   B/N   V.O. Sonoro   16:35
			Una serie di esplorazioni dello spazio urbano dove la relazione tra sfera pubblica e privata è indagata attra- verso contrappunti di montaggio fra colonna visiva e sonora: ad esempio, interni domestici giustapposti a suoni ripresi per strada e viceversa. Nella seconda parte, la facciata di un edi- ficio diventa una sorta di altoparlante da cui ogni finestra trasmette la pro- pria radiofrequenza. (T. I.)
			<b>BODY POLITICS</b>
			1974   Video   B/N   V.O. Sonoro   02:13
			“La natura della comunicazione tra i sessi è predeterminata nella nostra società. La politica comportamentale che tale società impone a uomini e donne può essere dimostrata in forma fisica. La scala mobile, i cui gradini muovono verso il basso, espone i sistemi di comunicazione esistenti in cinque fasi distinte. Un uomo e una donna sono collegati da una corda legata attorno ai loro corpi.” (V. E.)

**DELTA. EIN STÜCK (DELTA. A PIECE)**

1976-77 | Video | B/N | V.O. Sonoro | 16:30

“Un dramma nel continuum di turbamenti nella relazione di coppia intersessuale. A partire da simbolismi storici relativi alle spalle e alla mano, si spalanca la storia della donna in un mondo di uomini. [...] Il giogo sulle spalle è rimpiazzato da una gogna che intrappola le mani. Con la mano così incastrata scrivo: il potere di chi non ha potere è il silenzio.” (V. E.)

**ELFRIEDE JELINEK. NEWS FROM HOME 18.8.88**

1988 | Video | Colore | V.O. Sonoro | 31:00

Ritratto dell'autrice come telespettatrice: VALIE EXPORT documenta la vita domestica della scrittrice Elfriede Jelinek nel corso di una giornata, in particolare il tempo trascorso a guardare i notiziari televisivi di cui è assidua consumatrice e affilata commentatrice. Un corpo a corpo (fatto di sole parole) con il discorso televisivo: guardare il telegiornale può diventare un atto creativo? (T. I.)



**EIN PERFEKTES PAAR ODER DIE UNZUCHT WECHSELT IHRE HAUT (LUST)**

1986 | Video | Colore | V.O. Sonoro | 13:35

“Questo video mostra una forma moderna di impudicizia. Se in passato era considerato indecente vendere il corpo femminile nella sua nuda pelle, oggi, secondo l'esempio degli atleti famosi, vediamo che è più facile vendere la pelle se ricoperta di pubblicità. Lo stesso vale naturalmente anche per i politici, anche se in modo più sottile. La pubblicità sulla pelle è la nuova indecenza!” (V. E.)

**DAS UNSAGBARE SAGEN (THE UNSPEAKABLE SPEAKING)**

1992 | Video | Colore | V.O. Sonoro | 45:20

Co-Regia  
**INGRID WIENER, OSWALD WIENER**

Scritto e diretto insieme a Oswald Wiener, scrittore e teorico protagonista dell'avanguardia viennese, e sua moglie Ingrid, un documentario televisivo sperimentale che indaga varie occorrenze in cui il linguaggio verbale perde la consueta funzione significante per esprimere l'inesprimibile: casi patologici di afasia, fenomeni di glossolalia presso le sette religiose carismatiche, lallazione infantile, esperimenti poetici e letterari. (T. I.)



Valie Export

**PROGRAMMA N.3 → GEDICHTE (POEMS)**

1966-80 | Video | B/N | V.O. Sonoro | 07:48

“Ho urlato con la voce che mi appartiene/Ho morso con i denti che mi appartengono/Ho graffiato con le unghie che mi appartengono/Ho pianto con le lacrime che mi appartengono/Ho visto con gli occhi che mi appartengono/Ho pensato i pensieri che mi appartengono/Ho riso con la risata che mi appartiene/Ho baciato con la bocca che mi appartiene/Ho dormito con i sogni che mi appartengono/ Questa è la vita che mi appartiene.” (V. E.)

**I TURN OVER THE PICTURES OF MY VOICE IN MY HEAD**

2009 | Video | Colore | V.O. Sonoro | 11:35

“La voce ribelle, la voce divisa. La voce è sutura, la voce è cucitura. La voce è taglio, la voce è lacerazione. La voce è la mia identità, non è corpo né spirito, non è linguaggio né immagine: è segno, è segno delle immagini, è segno della sensualità. È un segno dei simboli, è confine. Parla del “corpo diviso”, è nascosta nell'abito del corpo, è sempre altrove. Il respiro della vita è la sua fonte.” (V. E.)



**PROGRAMMA N.4 → UNSICHTBARE GEGNER (INVISIBLE ADVERSARIES)**

1976 | 16mm (trasf. video) | Colore | V.O. Sonoro | 112'

Regia  
**VALIE EXPORT** con l'assistenza di Peter Weibel

Sceneggiatura  
**PETER WEIBEL**, da un'idea di VALIE EXPORT

Fotografia  
**WOLFGANG SIMON**

Assistente operatore  
**RUDI PALLA**

Montaggio  
**JUNO SYLVA ENGLANDER, VALIE EXPORT, HERBERT BAUMGARTNER**

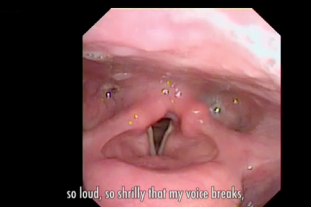
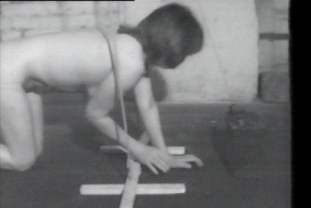
Suono  
**HANS HARTEL, KLAUS HUNDSBICHLER, MEL KUTBA, RAINER KALCHAUSER**

Produzione  
**VALIE EXPORT**

Cast:  
**SUSANNE WIDL, PETER WEIBEL, DR. JOSEF PLAVEC, MONIKA HELFER-FRIEDRICH, HELKE SANDER, DOMINIK DUSEK, HERBERT SCHMID, EDUARD NEVERSAL**

“A una comunicazione che trasmette odio, si contrappone una reazione di vulnerabilità. Quando i sogni e il sonno, e tutto quanto si deposita sotto al letto come protocolli di pensiero inconsci, diventano teatro di battaglia e di una rottura imminente di tutte le immagini trovate, allora nella frattura vediamo l'immagine reale, il dramma dell'autorealizzazione umana. Alla ricerca di una casa, il cappio del boia ci si stringe attorno al collo.” (V. E.)

Anna è un'artista viennese ossessionata dalla minaccia degli Hyksos, una specie extraterrestre che sta invadendo segretamente il pianeta, assumendo le sembianze di esseri umani e riducendo la realtà a una massa di segnali alieni e incomprensibili. La seguiamo nel suo quotidiano tra le mura di casa e nello spazio pubblico, tra il suo lavoro con la fotografia e il video e le faccende domestiche, tra il sesso e i litigi col compagno (interpretato dall'artista Peter Weibel, ex-partner di VALIE EXPORT e co-sceneggiatore), in una spirale sempre più allucinata e pericolante di inquietudini ed elucubrazioni, che culmina in una diagnosi di schizofrenia. Ma lungi dal conservare una rassicurante separazione tra realtà oggettiva e percezione patologica, la narrazione del film si lascia infiltrare gioiosamente dal delirio estetico dell'immaginazione di Anna, grazie anche a un montaggio fatto di scarti bruschi e repentine giustapposizioni e a una disseminazione di invenzioni visive esilaranti e perturbanti, che sembrano progressivamente minare ogni corrispondenza consueta tra segni e significati. Questo lungometraggio d'esordio è molto più di una finzione semi-autobiografica pervasa di fantascienza paranoica: è una visita fantasiosa all'atelier mentale dell'artista, quasi un'esibizione in progress della sua opera che intreccia sperimentazione linguistica e confessione intima, riflessione femminista e critica politica dei mass media. *Unsichtbare Gegner* resta uno degli esempi più memorabili di una particolare fase del cinema d'artista, tra la fine degli anni '70 e la metà degli '80, quando formalismi d'avanguardia e moduli narrativi s'incontrano senza impulsi castigatori o agende di ritorno all'ordine, ma anzi nel segno di una ludica autocoscienza e di un'emancipazione vivificante. (T. I.)



# FILMMAKER MODERNS

1799, DIARIO  
FULVIO RISULEO

[01]

AJCIIIDIO  
DANIELE MAGGIONI

[02]

CACCIATORI D'URANIO  
DAVIDE PALELLA

[03]

IO MI SONO CONOSCIUTO NEL SOGNO  
FILIPPO TICOZZI

[04]

LE FESTE SENZA FINE  
MAURO SANTINI

[05]

L'HERMITE  
ALBERTO BARONI

[06]

LOS INGRÀVIDOS  
ANTONIO MORRA

[07]

MOTI A LUOGO FRANCESCO BALLO 25

[08]

1799, DIARIO

Fulvio Risuleo



Italia | 2025  
16mm | B/N | 17'  
V.O. Italiano

Regia  
FULVIO RISULEO

Sceneggiatura  
TATJANA MOTTA,  
ANDREA SORINI,  
FULVIO RISULEO

Fotografia  
VINCENTO MARRANGHINO

Montaggio  
ILENIA ZINCONE

Suono  
FRANCESCO LUCARELLI

Interpreti  
YILE YARA VIANELLO,  
ANTONIO BANNÒ,  
ALBERTO PARADOSSI,  
GABRIELE DI BELLO,  
CHRISTOPH FISCHER,  
DEMETRA BELLINA

Musiche  
VIRGINIA QUARANTA

Produttore  
FULVIO RISULEO

Contatti  
FULVIORISULEO@GMAIL.COM

BIOGRAFIA  
Fulvio Risuleo (Roma, 1991) si è diplomato in regia al Centro Sperimentale di Cinematografia nel 2013, ed è un regista, fumettista e scrittore. Dopo aver scritto e diretto una serie di cortometraggi, tra cui *Varicella*, vincitore della Semaine de la Critique di Cannes nel 2015, esordisce nel lungometraggio con *Guarda in alto* (2017),



Una favola in bianco e nero, ambientata in un bosco nei pressi di Roma. Il momento storico, come dice il titolo, è quello della fine del diciottesimo secolo, costumi annessi. Ma si tratta anche di un racconto in prima persona, tratto direttamente dal diario della giovane protagonista Rossa. *1799, diario* è però innanzitutto per l'autore Fulvio Risuleo, qui anche come produttore, l'esigenza di esprimersi senza alcun tipo di limite artistico, alla ricerca di un nuovo linguaggio e mondo da esplorare. È questa necessità che ha spinto il giovane regista, ma anche fumettista e scrittore romano a ideare il corto, dopo una carriera che vanta già tre lungometraggi (*Guarda in alto* 2017, *Il colpo del cane*, *Notte Fantasma* 2022) e diversi corti selezionati in prestigiosi festival (*Varicella* 2015, miglior corto della Semaine de la Critique a Cannes). Il bosco — che i personaggi denominano personalmente “bosso” — è il punto centrale di *1799, diario*, al contempo un luogo magico ed esoterico, un topos di tutte le fiabe, ma anche di incontro e di passaggio. Uno spazio, o ecosistema, che protegge i suoi abitanti e che deve essere salvaguardato, poiché è solito essere attraversato, come ci racconta Rossa, da degli stranieri, francesi, tedeschi, inglesi – che noi oggi chiameremmo turisti – alla ricerca dell'antico tempio di Diana. La volontà è nel contrasto, una finzione resa con una forma realista, quasi documentaria. Un bianco e nero crudo in pellicola 16mm, più vicino quindi a come erano veramente le fiabe cupe e tetre dei fratelli Grimm piuttosto che a quelle solari che vivono nel nostro immaginario tipico. A questo si aggiunge un'atmosfera onirica, a tratti psichedelica, come se fossimo noi ad esserci persi nel bosco, in preda a un delirio dato da delle droghe simili a quelle che assumono i personaggi, con la paura di non riuscire a uscirne mai più. È la paura infatti che tiene vivo *1799, diario*, non la meraviglia, né la serenità di un lieto fine, che non c'è e non ci sarà mai.

Niccolò Della Seta Issaa



presentato alla Festa del Cinema di Roma, un film visionario e coraggioso, che ricorda l'artigianalità del cinema del primo Wes Anderson o di Michel Gondry. Nel 2019 dirige la serie interattiva *Il caso Ziqqurat* e il suo secondo lungometraggio, *Il colpo del cane*, in anteprima al festival di Rotterdam. Nel 2022 presenta alla Mostra del cinema

di Venezia il suo terzo film, *Notte fantasma*. Autore di vari libri a fumetti sia come autore unico, sia come sceneggiatore con Antonio Pronostico tra cui *Sniff* (2019), *Tango* (2021) e *L'Eletto* (2023). Nel 2024 esce il suo primo romanzo *La tenda* (2024).

A|C|I|D|O

Daniele Maggioni

Italia | 2025  
Formati vari | Colore e B/N | 71'  
V.O. Italiano

Regia  
DANIELE MAGGIONI

Testi  
MARIA GRAZIA PERRIA

Montaggio  
DANIELE MAGGIONI

Voci narranti  
MICHELA ATZENI,  
NOEMI MEDAS,  
LEONARDO TOMASI

Produzione  
ASSOCIAZIONE ORDET

Contatti  
DANIELE.MAGGIONI@GMAIL.COM

BIOGRAFIA  
Daniele Maggioni (Milano, 1949) è regista, sceneggiatore, produttore che lavora da oltre quarant'anni nel cinema indipendente. Nel 1984 ha fondato insieme a Silvio Soldini e a Luca Bigazzi la casa di produzione Bilcofilm divenuta poi Monogatari. È stato tra i soci fondatori di Doc/it, Associazione dei documentaristi italiani, di API, Autori Produttori Italiani e

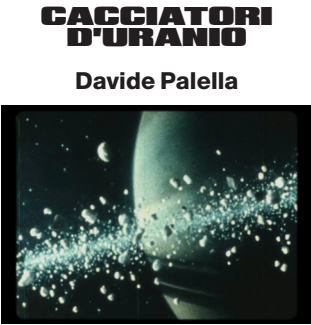


*A|C|I|D|O* è un film-saggio in cinque atti che esplora il legame e il contrasto tra immagine e parola, con storie di politica italiana avvinghiate a vicende intime e segrete. Dall'isolamento geografico di una parte della Sardegna, al lato, o al margine, delle lotte nelle piazze delle grandi città. Così ogni capitolo riflette un frammento di memoria personale e collettiva. Il titolo è la fusione di ciascuno di essi. *A- Appunti per una storia sarda* è un film di finzione mai realizzato dall'autore sulla selvaticità sarda dell'entroterra fatta di odori forti, rapimenti, e oscuri segreti famigliari. *C - Corrispondenze. Una storia d'amore e di guerra* è il carteggio tra i genitori dello stesso autore sullo sfondo della seconda guerra mondiale e le deportazioni; *I - Intermezzo* è un intermezzo psicanalitico ironico e surreale; *D - Dissoluzione*, una meditazione visiva sul capitalismo contemporaneo; *O - Occupazioni*, infine, è il recupero delle lotte operaie e le esperienze militanti degli anni Settanta nei materiali girati col Collettivo di Cinema Militante a Milano nei primi anni Settanta e alla scuola di cinema. Tra autobiografia, documento e riflessione teorica, il film costruisce un percorso intimo e politico sul potere dello sguardo e della voce, riflettendo, in due parole, quella che alcuni chiamerebbero: l'imperfezione della vita.

Arianna Tremolanti

di Movimentu, Rete Cinema Sardegna. Sceneggiatore di *Come l'ombra* (2007) e *Il mio domani* (2011) di Marina Spada, ha prodotto tra gli altri *Un'anima divisa in due* (1993); *Le acrobate* (1997); *Pane e tulipani* di Silvio Soldini (2000); *Il mnemonista* di Paolo Rosa (2000); *Forza Cani* di Marina Spada (2002); *Miriam-Il diario* di Monica Castiglioni (2015). Nel 2011 ha diretto *Tutto*

*bene* a cui segue *Nel mondo grande e terribile* (2017) con la co-regia di Maria Grazia Perria e Laura Perini che ripercorre la vita e il pensiero di Antonio Gramsci. Nel 2022 ha realizzato il cortometraggio *Occupazioni* presentato in competizione al 68° Festival internazionale del cortometraggio di Oberhausen.



Italia | 2025  
16mm | Colore | 18'

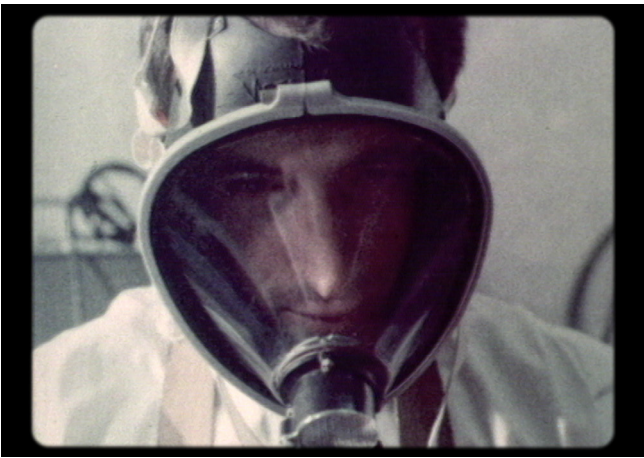
Regia  
**DAVIDE PALELLA**

Montaggio  
**DAVIDE PALELLA**

Suono  
**SARA SINISCALCO**

Produzione  
**AAMOD – Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico**

Contatti  
**GARGANTUA FILM  
ADMINISTRATION@GRAGANTUAFILM.IT**

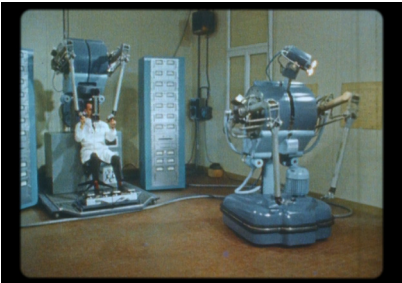


Ciò che ci si apre davanti è una visione dal futuro: anno 2960 d.C. la Terra è ormai una landa desolata, fatta unicamente di roccia e vegetazione. È l'orizzonte che si para davanti a un gruppo di esseri umani che ritornano sul loro pianeta di origine, alla ricerca di quello che per loro è un prezioso minerale, l'uranio. L'estrazione è possibile grazie a degli speciali macchinari, leggeri e portatili, che sono in grado di sondare il terreno e poter capire così dove andare a picconare la roccia per estrarre il metallo. Come possiamo vedere, anche tra più di novecento anni la natura umana non è cambiata, la convinzione di possedere e poter sfruttare come si vuole il proprio ecosistema, senza valutarne le conseguenze, resiste ancora. Probabilmente è questo il motivo per cui gli esseri umani hanno dovuto lasciare il pianeta, ormai del tutto dimenticato. E infatti non si tratta solo di una visione del nostro futuro, ma anche del nostro passato.

Davide Palella racconta questa storia fantascientifica – ma non troppo, oggi forse anche possibile – utilizzando immagini d'archivio, in particolare quelle dell'Archivio nazionale del cinema d'impresa di Ivrea. Il corto nasce infatti da una residenza artistica presso Unarchive – suoni e visioni ed è stato prodotto da AAMOD (Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico). I film utilizzati risalgono ai primi anni '60 – tra cui un omonimo – e il formato in 4:3 ce lo dimostra. *Cacciatori d'uranio* è quindi un corto sperimentale che, attraverso le immagini d'archivio, tenta di ricreare la stessa sensazione visiva e tattile del cinema fantascientifico più puro e fantasioso, quello artigianale.

Il contrasto fra il racconto e le immagini è sottile, come lo è oggi anche quello tra distopia e realtà, e ci porta a chiederci: cambierà mai il rapporto che abbiamo con il nostro pianeta? Magari in un'ottica non più estrattivistica, ma alla ricerca dell'armonia? Intanto il passato chiama, richiede di essere ascoltato. Nella loro ricerca i cacciatori di uranio scavano troppo a fondo, fino al ritrovamento di un relitto tecnologico chiamato Mascot all'interno di una grotta, l'unica cosa lasciata dagli umani sul loro cammino. Due piccole luci bianche ci scrutano e ci fissano dritti negli occhi, il macchinario rileva la presenza di qualcuno. Ci propone di ricreare il mondo da zero, migliore di quello precedente. Per capire dove stiamo andando però, dobbiamo prima capire da dove arriviamo.

Niccolò Della Seta Issaa



Italia | 2025  
8mm, 4k | Colore | 20'  
V.O. Italiano

Regia  
**FILIPPO TICOZZI**

Fotografia  
**FILIPPO TICOZZI**

Montaggio  
**FILIPPO TICOZZI**

Sound Design  
**TOMMASO BARBARO (FULLCODE STUDIO)**

Produzione  
**OFFICINE CREATIVE UNIPV con CENTRO MANOSCRITTI UNIPV e ADELPHI EDIZIONI**

Contatti  
**FILIPPO.TICOZZI@UNIPV.IT**



Guido Morselli è considerato un autore leggendario, dimenticato per decenni e più volte riesumato come caso unico nel Novecento italiano. Solitario e lontano dalla cultura del suo tempo, non fu mai compreso. Dopo anni di rifiuti editoriali, Da Calvino a Einaudi, si toglie la vita nel 1973 con una rivoltella, che lui stesso chiamava nei suoi diari “*la ragazza dall'occhio nero*”.

I suoi libri vengono tutti pubblicati postumi e quasi interamente da Adelphi, ed è da questi che emerge con più forza il pensiero profetico e apocalittico dell'autore. Il film di Ticozzi parte proprio dai Diari (1988) e da Dissipatio H.G. (1977) attraverso un montaggio di materiali d'archivio: estratti di testo insieme a girati in 8mm che Morselli realizza amatorialmente tra il 1952 e il 1960, sinora inediti. Il risultato è un viaggio amaro nell'abisso dell'essere umano, una ricerca sul senso della vita in una postura di pessimismo cosmico - “non si dà a questo mondo felicità possibile” - ma non orfano, poiché trova una guida nella letteratura, in Leopardi, nella filosofia dei grandi maestri dell'esistenzialismo.

Si alternano ancora riflessioni sul suicidio come negazione della speranza, sulla psicanalisi, sulle tecnologie della visione, e le confessioni di un uomo amareggiato, che si abbandona, come in sogno, a episodi di metamorfosi o psicosi kafkiane.

Il film lega infine i materiali con un sound design che spazia tra musica d'epoca e sonorità elettroniche contemporanee, come spostando tra il passato il presente e il futuro il dramma senza tempo della vita umana.

Arianna Tremolanti



BIOGRAFIA

Filippo Ticozzi (Voghera, 1973) è autore e regista di documentari. I suoi film hanno partecipato a molti festival (tra gli altri Visions du Réel, Ji.hlava IDFF, Festival dei Popoli, Full Frame IDFF, Docker Fest, Filmmaker Film Festival, Laceno d'Oro, ecc.) e hanno vinto diversi premi (Premio Speciale della Giuria al Torino Film Festival, Best Documentary a Cinéma Vérité Iran, ecc.).

Insegna Cinema Documentario e Sperimentale all'Università di Pavia ed è responsabile di Officine Creative.

Fra le sue opere: *Inseguire il vento* (2014), *Moo ya* (2016), *The secret sharer* (2017), *Dissipatio* (2020).

LE FESTE SENZA FINE

Mauro Santini

Italia | 2025  
4K | Colore | 56'  
V.O. Italiano

Regia  
MAURO SANTINI

Sceneggiatura  
MAURO SANTINI (liberamente ispirata a "Una storia a fumetti" di Alessandro Baronciani - Bao Editore)

Fotografia  
MAURO SANTINI

Montaggio  
MAURO SANTINI

Suono  
MICHELE CONTI

Interpreti  
GIULIO FOGLIETTA, LARA DELLISANTI, NATALIE FILIPPINI, TOMMASO RAFFAELLI, SOFIA PATREGNANI, LUCA BADIOLI, CHIARA GIULIETTI, ALEXANDRA DI FONZO, STEFANO SERRAGO, LEONARDO CORJOV, DUNCAN MONGE, LEANDRO LAMEDICA, LUCREZIA CALONI, LORENZO TONINI, TIZIANA FIORITO, VALENTINA ROSSI, ELISA MENCOBONI, GIADA MORRI, ANGELICA DEL ROMANI, JOLANDA SPAGNOLI, MARCO PAGNONI

Musiche  
NICOLA LAMPREDI

Produzione  
LICEO ARTISTICO MENGARONI, PESARO NELL'AMBITO DEL PIANO NAZIONALE "CINEMA E IMMAGINI PER LA SCUOLA" MINISTERO DELLA CULTURA / MINISTERO DELL'ISTRUZIONE

Contatti  
MAUSANTINI@HOTMAIL.COM



È una storia che comincia lontano. Un giovane fumettista agli inizi degli anni Zero s’inventa di raccontare storie disegnate, lontane dai canoni del fumetto mainstream. Lo fa all’insegna del Do It Yourself e della condivisione: piccoli albi spillati, fotocopiati, rilegati e spediti direttamente per posta. In quelle strisce sospese tra attesa e ricordo si racconta di vite che s’incontrano, di amicizie, amori, di studenti fuori sede, del disorientamento prima di diventare grandi, di fanzine, di dischi autoprodotti. Sullo sfondo la quieta indolenza della provincia. Quel giovane fumettista è diventato Alessandro Baronciani, oggi una delle eccellenze del fumetto d'autore italiano, e quel progetto *Una storia a fumetti*. Adesso questa pubblicazione (curata da BAO Publishing) vive un'altra nuova vita e si trasforma in un film che nasce come progetto fatto nelle scuole. Mauro Santini come già fece con *Jolanda la figlia del Corsaro nero* prima e *Le belle estati* poi, riparte nuovamente da un testo, non per adattarlo a una messa in scena recitata, ma per renderlo documento e laboratorio, canovaccio per un gioco di ruolo, per far provare ai ragazzi del Liceo Mengaroni di Pesaro a vivere vite che non sono (ma potrebbero) essere (state) le loro. Il fumetto diviene storyboard di situazioni affettive e mappatura dei luoghi di una città della provincia adriatica, su cui si innestano vite e relazioni. È un po' come farli giocare a cosa succede se...?, a far succedere cose e osservarne le conseguenze, così per cogliere, anche dentro le gabbie del fumetto, quei “punti”, per dirla à la Gianni Celati, “in cui si spalanca il pulviscolo di tutto il possibile”.

Matteo Marelli

BIOGRAFIA

Mauro Santini (Fano, 1965) dal 2000 realizza film con una forte componente diaristica, curando fotografia, montaggio e suono. Da questo metodo fatto di raccolta quotidiana di immagini, nasce la serie dei *Videodiar*i; fra questi *Da lontano*, vincitore nel 2002 dello Spazio Italia del Torino Film Festival, ed il lungometraggio sperimentale *Flòr da Baixa*. Nel 2020 *Giorno di scuola* vince il Laceno d'oro nella sezione lungometraggi internazionali. Negli ultimi anni si è dedicato alla realizzazione di film nelle

scuole: tra questi *Le belle estati* (presentato in concorso nella sezione documentari al Torino Film Festival e premiato al Sicilia Queer Film Festival di Palermo), *5 anni e un'estate* ed il recente *Le feste senza fine*. Numerose le partecipazioni a festival internazionali: Venezia, Locarno, Jeonju, Oberhausen, DocLisboa, Bafici, Annecy, Rencontres Paris/Berlin, Filmmaker Milano, Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro, Bellaria tra gli altri.

L'HERMITE

Alberto Baroni



Italia | 2025  
4K | Colore | 9'  
V.O. Italiano

Regia  
ALBERTO BARONI

Sceneggiatura  
ALBERTO BARONI

Fotografia  
ALBERTO BARONI

Montaggio  
ALBERTO BARONI

Suono  
ALBERTO BARONI

Produttore  
ALBERTO BARONI

Produzione  
KINEMA

Contatti  
ALBERTOBARONI@GMAIL.COM

BIOGRAFIA

Alberto Baroni (Brescia, 1986), dopo la laurea magistrale conseguita all'Università degli Studi di Milano con una tesi su *Fury* di Fritz Lang, inizia a lavorare come filmmaker indipendente. Realizza documentari, web-doc, corporate e spot. Collabora con il C.T.U. (Centro Televisivo Universitario) dell'Università degli Studi di Milano, contribuendo alla realizzazione di documentari e spot per l'Ateneo. Nel



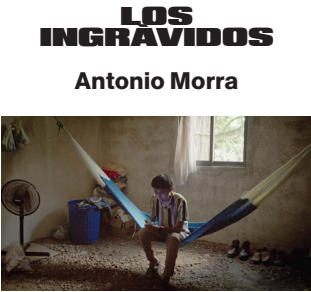
Un'immagine sfocata avvolta dalla nebbia, la sagoma di una montagna, il rumore profondo delle onde che ci culla, siamo in un momento di pura contemplazione. Una voce ci parla, si rivolge a noi in tono rivelatorio: "La verità che cerchi, Eremita, non è venuta nuda in questo mondo, ma è venuta in immagini". *L'hermite* è l'ottavo cortometraggio del regista bresciano Alberto Baroni e, come i precedenti, dedicato agli Arcani Maggiori dei Tarocchi di Marsiglia, una serie di film iniziata con *Carro* nel 2017. La voce che crediamo di aver udito in realtà non esiste, non ha davvero un suono ma arriva da dentro, adesso capiamo di essere noi l'eremita. Finita la nostra meditazione apriamo gli occhi e scendiamo dall'alto del monte Arunachala, la sacra montagna nel Tamil Nadu, nell'India meridionale, che si trova accanto alla città di Tiruvannamalai. Il significato del suo nome è "collina della saggezza". Ci ritroviamo in riva al mare, le onde sono diventate tangibili, si infrangono sugli scogli. Un gruppo di pescatori prepara le sue reti. Da un momento all'altro siamo di fronte ai templi di Mahabalipuram. I bassorilievi millenari scolpiti nella roccia ci fissano, ci scrutano, mettono in discussione la nostra concezione lineare e occidentale dello scorrere del tempo e della vita. Arriviamo a chiederci: cosa siamo noi? Certamente più di un corpo fatto solo di pelle, ossa e muscoli. Siamo già stati qui, e ci ritorneremo, ma non lo ricordiamo o non lo sappiamo ancora. Un lungo viaggio che rappresenta anche la scoperta di una nuova cultura e un modo diverso di intendere la spiritualità. Possiamo definire *L'hermite* come un cortometraggio di osservazione interiore, di meditazione, in cui l'unica cosa che sentiamo durante la visione, oltre lo sciabordio delle onde, sono i nostri pensieri che come le onde sono lasciati liberi di fluire. Così veniamo trasportati verso una riflessione sul senso delle immagini nella dimensione terrena e, di conseguenza, sul significato ultimo della ricerca spirituale.

Niccolò Della Seta Issaa



2015 dirige il suo primo cortometraggio, *Impero*, e nel 2017 presenta a Filmmaker Festival il cortometraggio in lingua inventata *Carro*, che nel 2018 vince il premio per la Miglior Fotografia al Valdarno Cinema Film Festival. Nello stesso anno, il cortometraggio *Efeso* viene presentato in numerosi festival nazionali e internazionali. *LE – TOI – ILE* partecipa in competizione a Filmmaker

Festival nel 2019 e vince il premio Best Sound Design all'Hermetic International Film Festival. *La Force*, dopo l'anteprima a Filmmaker 2022, è stato presentato a ShortCircuit di Brighton e all'Internationales Festival Zeichen der Nacht di Berlino. Nel 2023 realizza *Le Monde*. Dal 2018 scrive per la rivista di cinema online "Gli Spietati".



Italia | 2025  
4K | Colore | 14'  
V.O. Maya Yucateca

Regia  
ANTONIO MORRA

Montaggio  
MASSIMO DA RE  
ANTONIO MORRA

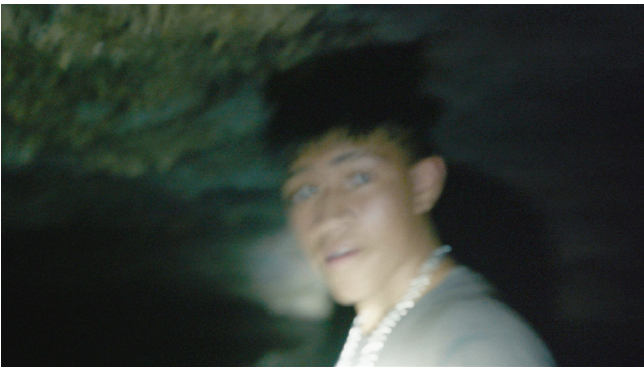
Suono  
NICO PALERMO

Interpreti  
ALONSO DE JESÚS COBA,  
TUYUB,  
BRAYAN ISAI MAY COBA,  
EDWIN MAY

Produttori  
ANTONIO MORRA,  
IVAN CASAGRANDE CONTE,  
MARCO MALFI CHINDEMI

Produzione  
ROSSO FILM

Contatti  
ADMINISTRATION@GARGANTUAFILM.IT



Un'immagine sfocata, il rumore di un tuono, sta arrivando un temporale. Due ragazzi si siedono a parlare su un portico. Con queste brevi inquadrature si apre *Los Ingrávidos*, secondo cortometraggio del regista e direttore della fotografia brianzolo Antonio Morra, il ritratto sincero di due giovani adolescenti, Alonso e Brayan, che con il loro sguardo rappresentano un'intera generazione abbandonata davanti a un futuro incerto e difficile da affrontare. Ci troviamo in Messico, nello Yucatan. Pochi giorni prima sono stati rinvenuti in un bosco vicino alla loro città circa sessantacinque cadaveri non ancora identificati, si pensa sia stato il cartello messicano. Ipotizzano che tra questi potrebbe esserci anche quello di Gustavo, un loro amico scomparso da diverso tempo senza lasciare traccia e decidono allora di andarlo a cercare. Ma le sparizioni sono soltanto uno spunto, non sentiamo mai sparare un colpo, ne vediamo mai un agente di polizia. Si tratta piuttosto di un racconto intimista, che ha come centro anche il lascito spirituale dei propri antenati, e per questo recitato in parte in lingua Maya. Un effetto che Morra riesce paradossalmente a raggiungere in *Los Ingrávidos* scegliendo di non utilizzare mai i primi piani, ma lasciando scorrere i dialoghi davanti alle immagini fisse, come il vento tra le foglie dei bassi e verdissimi alberi del bosco che circonda i due protagonisti e in cui si addentrano per ritrovare il loro amico Gustavo. Alonso e Brayan decidono poi di affidarsi allo spirito di Ixtabay, il fantasma di una donna che, la leggenda narra, possa essere evocato soltanto di notte. I due allora la aspettano seduti nel buio della foresta, ma non accade nulla, persino gli spiriti li hanno abbandonati. Cosa fare allora in un mondo che non ci vuole? È ciò che si chiedono i due giovani protagonisti, mentre la ricerca dell'amico si tramuta in una ricerca di sé stessi. Nell'indagine interiore dei ragazzi resa, non a caso, come un trip psichedelico, si accumulano le poche semplici speranze che da questa parte dell'oceano potrebbero sembrare scontate – come rimanere vicini alla propria famiglia – e si rivelano invece le moltissime incertezze. *Los Ingrávidos* è un corto fatto di attese, dove la macchina da presa attende, indugia sulle immagini, proprio per farci percepire l'approccio alla vita di troppi giovani messicani. Certe volte, l'unica alternativa che ci rimane è avere pazienza, ma mantenendo la speranza che le cose migliorino.

Niccolò Della Seta Issaa



fotografia per videoclip, spot pubblicitari e documentari. Lavora come direttore della fotografia a *L'ultimo spegne la luce* diretto da Tommaso Santambrogio selezionato alla Settimana Internazionale della Critica di Venezia nel 2021. Sta sviluppando il

suo primo lungometraggio dal titolo *O'Capitone*.

# BALLO È UNO SPAZIO NEL TEMPO

Matteo Marelli

Il tempo con Francesco Ballo è stato galantuomo. Molti come lui che si occupano d'immagini in movimento per un vita - ritornando alla sua filmografia essenziale, il primo lavoro, *La scala a pioli*, è datato 1969-70 - invecchiano, spesso male, s'inacidiscono, perdono curiosità e intelligenza critica, diventano cattivi e si rifiutano di guardare avanti. Francesco no, non ha perso un briciolo della sua credibilità, della sua inquietudine feconda, della sua tensione sperimentale che conserva la stessa forza senza farsi intaccare dall'avanzare degli anni e degli avvenimenti: anzi, per certi versi il cambiamento - di formati, di tecnologie - ha pure favorito la sua voglia di fare-disfare-rifare; un procedere magari "imperfetto", ma che - come ha insegnato Adriano Aprà - resta la chiave per accedere alla forma nuova che si va delineando. Lasciarsi la possibilità di mettersi in gioco e di giocare (e godere) in tale gioco.

Lavorare con Ballo è farsi assorbire dalla sua vita, dai suoi film, che alla fine sono la stessa cosa. Richiede un coinvolgimento totale, assoluto, una dedizione che sciupa ogni altro pensiero, e questo vale tanto per chi lo affianca nella realizzazioni dei suoi progetti quanto per chi decide di volerli programmare. In cambio condivide con loro ogni passo del processo creativo. Un festival come Filmmaker che non si pensa vetrina-playlist di titoli, ma occasione, spazio-tempo in cui prendersi cura, cura come affetto e attenzione, tanto dei film quanto dei pubblici (tenendo conto delle domande, delle urgenze e delle sollecitazioni che arrivano da ciò che accade attorno) non può non coinvolgere Francesco Ballo nelle proprie programmazioni. Per quanto fin qui anticipato. Perché dei registi che seguiamo è tra quelli che meglio rappresentano l'essere filmmaker. E poi perché come noi, più di noi, è di Milano. Di lui potremmo dire quello che Alvy Singer/Woody Allen dice di sé nell'*incipit* di *Manhattan*: "era la sua città e lo sarebbe sempre stata".

I film che compongono il programma che insieme a lui presentiamo in questa edizione sono riprova di quanto Milano - la sua *Heimat*, la sua "patria", il suo "luogo d'origine" punto concreto e insieme astratto dove il mondo sta racchiuso - sia parte fondante dell'immaginario di Ballo. Due lavori lo chiamano in causa fin dal titolo: *Milano intorno all'Arena* e *Milano Arena*, quasi degli esercizi d'immaginazione leopardiani in cui al posto della "siepe, che da tanta parte/Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude" qui abbiamo il muro esterno che sostiene le tribune. Il primo lo coglie in corsa - e come scrive lo stesso regista "ci si può perdere pur correndo intorno all'Arena", in un ininterrotto pianosequenza; l'altro attraverso brevi o lunghe panoramiche in una dinamica di avvicinamento/allontanamento. L'elemento-muro è centrale anche in *La passeggiata*, in questo caso "raccontato" con un approccio più gestuale. Ma la città ritorna in forma d'apparizione in *Lampi di giorno* e in *Riccioli acuminati*: Milano accade, è qualcosa di suggestivo e sfuggente, di magico e sconcertante, l'alone di una presenza pulsante che Ballo prova a fissare nell'attimo di una visione.

Dicevamo prima dello slancio di Francesco Ballo nel fare-disfare-rifare (parole da legare come se fossero un unico verbo, un'unica azione) e a questo riguardo il programma propone *Orsi che dormono*, film-Frankenstein, collage di reperti, montato con inquadrature che facevano parte del girato non utilizzato di altri lavori. Completano il palinsesto una nuova serie di *Esperimenti*, film "ritmici", composti come se il regista componesse musica. Immagine dopo immagine, come nota dopo nota. Una musica non udibile, ma visibile. Perché, come ci ricorda France, "tutti i film presentati sono muti". Assolutamente muti.



LAMPI DI GIORNO

Italia | 2025 | 4k | 12'30" | V.O. Muto

Regia  
FRANCESCO BALLO

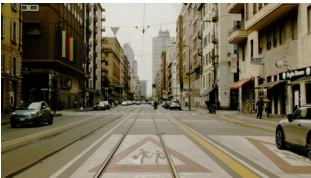
Riprese  
FRANCESCO BALLO,  
FEDERICO FREFEL

Montaggio  
FRANCESCO BALLO,  
PAOLO DARRA

Interprete  
GABRIELE GIMMELLI

Produzione  
MÂD

Milano appare come epicentro di incontri casuali e misteriosi con tipi che a volte sembrano un giovane uomo che, cercando, passa e va.



MILANO INTORNO ALL'ARENA

Italia | 2025 | 4k | 12'07" | V.O. Muto

Regia  
FRANCESCO BALLO

Riprese  
FEDERICO FREFEL

Montaggio  
FRANCESCO BALLO

Produzione  
MÂD

È un film girato in piano sequenza all'esterno dell'Arena inquadrando il muro che ne sostiene le tribune. Questo muro diventa quasi ossessivo come il movimento stesso. È volutamente quasi uno scherzo casuale nel non voler presentare l'interno dove si svolgono le gare, ma solo il giro esterno, per dare l'idea di continuità. Il film finisce là dove era iniziato. Non ci si può arrestare è un percorso senza sosta. Ci si può perdere pur correndo intorno all'Arena.



LA PASSEGGIATA

Italia | 2025 | 4k | 6'53" | V.O. Muto

Regia  
FRANCESCO BALLO

Assistenza al montaggio  
FEDERICO FREFEL

Produzione  
MÂD

Un film dove l'occhio si perde su un elemento-muro ripreso a mano con scarti e movimenti bruschi. Rivisitato poi al rallentatore. Intenzionalmente sfuocato dove le immagini diventano gestuali e conducono in un percorso a perdersi come un brano musicale informale, dove si può seguire l'urlo della macchina da presa. Assolutamente muto.



ESPERIMENTI: 466, 465, 467, 460, 464  
ESPERIMENTO 454  
ESPERIMENTO 456  
ESPERIMENTO 468

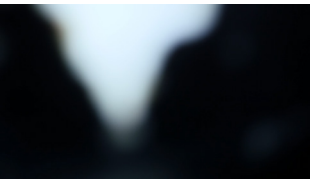
Italia | 2024-2025 | 4k | 42' 47" | V.O. Muto

Regia  
FRANCESCO BALLO

Montaggio  
FRANCESCO BALLO,  
PAOLO DARRA,  
FEDERICO FREFEL,  
VALENTINA GUIDA,  
EMMA PUGLIA

Produzione  
MÂD

Sono film muti dove le note musicali sono le immagini scelte o in piano sequenza o seguendo un montaggio che non vuole essere narrativo. Si avverte in questi esperimenti la differenza temporale tra l'uno e l'altro. Proprio perché l'autore cerca un ritmo nelle immagini sempre differente e innovativo.



ORSI CHE DORMONO

Italia | 2025 | 4k | 7'54" | V.O. Muto

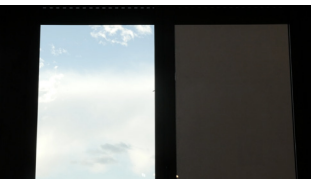
Regia  
FRANCESCO BALLO

Montaggio  
FRANCESCO BALLO,  
PAOLO DARRA

Interprete  
GUIDO D'ALESSANDRO

Produzione  
MÂD

Un film montato con inquadrature che facevano parte del girato non utilizzato di altri film. Come note che si perdono e assumono valori altri rispetto alle riprese. Cambiano luci e colori. Con inquadrature a volte volutamente sfuocate. Personaggi che sembrano riapparire in contesti staccati tra loro senza alcun filo narrativo. Il ritmo è dato dal rapporto tra le immagini nel muto assoluto di apparizioni apparentemente casuali.



RICCIOLI ACUMINATI

Italia | 2024 | 4k | 14'37" | V.O. Muto

Regia  
FRANCESCO BALLO

Riprese  
FRANCESCO BALLO,  
VALENTINA GUIDA

Montaggio  
FRANCESCO BALLO,  
PAOLO DARRA,  
VALENTINA GUIDA

Interprete  
GUIDO D'ALESSANDRO

Produzione  
MÂD

In un silenzio assoluto un uomo si staglia come statua davanti a un muro di una chiesa. È ripreso di spalle. Si nega a tutto. Poi lentamente sembra muoversi. Muri e personaggi contengono una precisa lentezza nella visione. Inquadrature fisse. Verticalità e immobilità. Improvvisamente ecco partire in movimento all'indietro l'occhio nelle luci di una notte milanese.



**MILANO ARENA**

Italia | 2025 | 4k | 5'37" | V.O. Muto

**Regia**  
**FRANCESCO BALLO**

**Riprese**  
**FRANCESCO BALLO,**  
**PAOLO DARRA**

**Montaggio**  
**FRANCESCO BALLO,**  
**PAOLO DARRA**

**Produzione**  
**MÂD**

Ecco un altro metodo di presentare l'esterno del muro dell'Arena. Brevi o lunghe panoramiche che si fermano là dove poi ricomincia il movimento. È una visione diversa rispetto al piano sequenza, ma orienta lo sguardo su elementi differenti in allontanamento o avvicinamento al muro stesso.



# INTERFERENZE. LUCIANO BERIO E IL CINEMA

LE FOND DE L'AIR EST ROUGE  
ELEA CLASSE 9000  
IL CANTO D'AMORE DI ALFRED PRUFROCK  
LA MEMORIA DEL FUTURO

[01]  
[02]  
[03]  
[04]

LE FOND DE L'AIR EST ROUGE

Chris Marker



Francia | 1977  
Formati vari | Colore, B/N | 180'  
V.O. Francese, Inglese

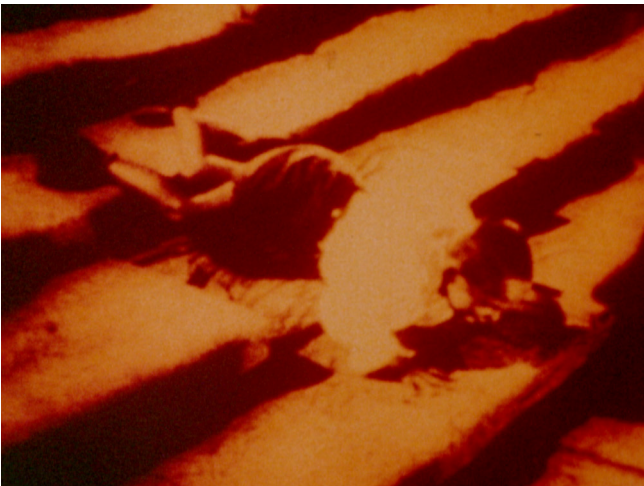
Regia  
CHRIS MARKER

Montaggio e commento  
CHRIS MARKER

Musica  
LUCIANO BERIO

Produzione  
ISKRA,  
INA,  
DOVIDIS

Contatti  
ISKRA  
ISKRA@ISKRA.FR  
WWW.ISKRA.FR



“CRS (la polizia francese, ndr)/ SS non è uno slogan del Maggio '68, appare scritto su un muro già durante uno sciopero dei minatori nel 1948 (...). È solo uno fra gli infiniti esempi di una mitizzazione disordinata che non ha mai cessato di prodursi intorno a quella decade prodigiosa. Questo slogan che era stato visto come l'espressione dell'ignoranza di giovani borghesi esaltati era stato in realtà tracciato da una mano proletaria. Il che non lo rende più intelligente ma precisa il momento in cui si perdono le sfumature. È stata una manganellata presa durante una manifestazione, e la successiva settimana con un orecchio a forma di cavolfiore che mi hanno fatto decidere di impugnare la volta successiva una macchina da presa, cosa che ha scatenato una serie di cause e effetti di cui troveremo delle ricadute filmiche” - scrive Chris Marker nel volumetto che accompagna l'edizione restaurata di *Le fond de l'air est rouge*. Nel film la sua voce dice: “Non si sa mai cosa si sta filmando”, lui invece sa cosa cerca nella moltitudine di immagini che utilizza: le tracce delle rivoluzioni e delle utopie perdute o mai realizzate in un lungo viaggio (sogno?) che riavvolge la Storia nel decennio 1967-1977.

Fotografo, montatore, scrittore, sperimentatore di forme e tecnologie, Marker che preferiva al termine “cineasta” quello di “artigiano”, entra nella Resistenza durante la Seconda guerra mondiale; da lì la sua biografia è un campo di intervento costante come il suo pensiero intellettuale di cui *Le fond de l'air est rouge* ripercorre lucidamente l'esperienza in una dimensione collettiva. Diviso in due parti – *Le main fragiles*; *La main coupées* – con un minimo di commenti fuori campo, affidandosi esclusivamente alla forza del montaggio, riesce a rendere percepibile il fermento che precedette l'esplosione del Maggio '68 (“perché le macchine da presa iniziano a tremare?” si chiede), le contromisure che il potere avrebbe adottato di fronte alla minaccia, la morte del Che, il fallimento della guerriglia in Venezuela, Santiago del Cile... In apertura le immagini delle rivoluzioni dialogano con la musica di Luciano Berio: una magnifica sintesi col suo pensiero musicale del tutto aperto alla contemporaneità.

Cristina Piccino

BIOGRAFIA

Chris Marker (Neuilly-sur-Seine, 1921-Parigi 2012), nasce come Christian François Bouche Villeneuve, ma il “mistero” del suo nome fa parte della leggenda di un artista al centro del pensiero politico collettivo e al tempo stesso “invisibile” per la scelta di non mostrarsi mai in pubblico, e di utilizzare avatar o di inventare storie sulle sue origini - raccontava di essere nato a Ulan Bator, la capitale della Mongolia. Alla fine della seconda guerra mondiale inizia a collaborare con la rivista “Esprit”,

su cui scrive dal 1945 al 1955 cronache, commenti, testi letterari, critiche. Nel 1949 pubblica *Le coeur net*, il suo primo romanzo, e nel 1952 realizzan *Olympia* (1952) sui Giochi olimpici di Helsinki. Insieme a Alain Resnais firmano *Les statues meurent aussi* (1953) in cui si intreccia ricerca formale e necessità politica. Nel 1962 realizza *La jetée*, uno dei capolavori del cinema moderno, e nel 1963 insieme a Pierre Lhomme *Le Joli Mai*. Nel 1967 partecipa con Jean-Luc Godard, Agnès

Varda et Joris Ivens, al film collettivo *Loin du Vietnam* e nell'onda del Maggio '68 si impegna nella creazione collettiva col gruppo Iskra, un'esperienza di cui *Le Fond de l'air est rouge* (1977) appare come un lucido bilancio. A questo seguono fra gli altri: *Sans soleil* (1982) e *Level Five* (1996), opera pionieristica nelle esplorazioni del virtuale.

CHE LA COMMOZIONE NON SOVERCHI MAI LA RIFLESSIONE, LA COMPrensIONE

Goffredo Fofi

*Nel 1980 Feltrinelli pubblica nella Universale economica la sceneggiatura desunta di Le fond de l'air est rouge titolando l'agile volumetto con il sottotitolo del film: Scene della terza guerra mondiale 1967/1977. Goffredo Fofi scrive una prefazione che è un'analisi filmica e politica del film e insieme una dettagliata e giustamente tendenziosa storia del cinema militante. Tutta dall'interno del movimento e della sinistra rivoluzionaria cui ascrive le migliori esperienze di quella stagione cinematografica.*

*Nel testo che segue abbiamo riportato le parti più strettamente connesse al film, che sono anche le più attuali quando ricorda come la” commozione non soverchia mai la riflessione, la comprensione”, un suggerimento che vale ora come allora, e allo stesso tempo le più politicamente sferzanti. Il finale riporta le parole di Marker, lucide e provvisorie, che risuonano sinistre nel nostro presente.*

*Goffredo Fofi è morto l'11 luglio. In questo testo, che lessi la prima volta quando ancora non lo conoscevo, risuona inconfondibile la sua voce: difficile trattenere la commozione. (l.m)*

Dobbiamo a Chris Marker un film straordinario quattro fitte ore di proiezione (si riferisce alla prima versione del film, ndr) che tentano di rievocare, riassumere e in qualche modo spiegare dieci anni di storia delle lotte rivoluzionarie, dal '67 al '77; speranze illusioni lotte morti stragi acquisizioni sconfitte lezioni di un periodo che tutti noi abbiamo vissuto fino in fondo, di cui siamo stati anche noi protagonisti, i cui entusiasmi le cui invenzioni i cui errori sono stati anche nostri. Si assiste alla visione di questo film con un costante groppo in gola; rivediamo cose già viste (alla televisione, nel cinema militante, o perché c'eravamo anche noi, lì, in qualcuno di quei momenti); ma le sensazioni che riviviamo hanno sapore d'amaro: i compagni morti, nel mondo; le battaglie perse, nel mondo. E poiché il pubblico che assiste con noi alla proiezione di questo film, in una piccola sala del Quartiere Latino, è un pubblico di giovani e giovanissimi, di militanti che hanno vissuto questa storia, e di altri, venuti dopo, che hanno sete di sapere e capire, ci è impossibile non vivere collettivamente anche questa rievocazione, non sentire una comunicazione e una tristezza profonda con questo pubblico, con quello che resta del movimento. Prima di poter avanzare critiche, occorre pur dire l'altezza del progetto, la capacità di farcelo sentire nostro. Qui Marker tenta la summa delle sue esperienze e insieme una summa di quasi tutte le esperienze, forse, di cinema militante.

(...)

Nel 1977, a quasi dieci anni dal Maggio, Chris Marker ha tentato in Francia, con *Le fond de l'air est rouge. Scènes de la troisième guerre mondiale 1967-1977*, una riflessione sintetica su questi anni e su queste sconfitte. Saggio, cronaca, poesia, reportage, lettera – egli si serve di un assemblaggio corrente di “generi” della riflessione militante per comporre un film denso e discorsivo in cui la commozione non soverchi mai la riflessione, la comprensione. Rifiuta anche la lezione, la sintesi troppo sintesi, troppo rigidamente schematica e ideologica, ch  anzi il suo proposito   quello di confrontare fatti (storia e ideologia), e di indicare lo scarto, l'insufficienza dell'ultima a capire i primi (la prima). Si serve del materiale suo e di altri, militante o ufficiale, e sa esaltare il pi  povero (es. le riprese di brani televisivi, dall'apparecchio tv stesso mentre il programma scorre, le pi  scabre tecnicamente tra le tutte possibili) e arte di montaggio. Con pudore accenna a riflessioni sul mezzo (contrariamente a quel che fanno, all'eccesso, Godard e seguaci), ed   per spiegare “perch  a volte le immagini si mettono a tremare” con la voce off di cineoperatori che raccontano come esse sono state prese, a Parigi come a Santiago, negli scontri. Nella lunga sequenza d'apertura, montaggio alternato di brani del *Pot mkin* e brani simili di riprese dal vero pescati da materiale militante di pi 

paesi – morti, comizi, scale... – ma già essa commentata da una voce off di tono non-epico, ricorre all’analogia, e altrove alla metafora e alla metonimia, ma mai questi procedimenti diventano formalistici o forzati: semplicemente, sono il modo migliore per esprimere quella data esperienza, derivandone il significato di “esperienza storica e collettiva.

La maestria sfiora talvolta quel “poeticismo” che è tipico di certa letteratura e certo cinema francese, ma si tratta di sospetti più che di insistenze, poiché il film intende non barare, non sovrapporsi al giudizio che lo spettatore ne può ricavare. Immagine, parola (intervista o commento), musica (di Marker stesso, a eccezione dei titoli di testa di Berio) concorrono a una tonalità da saggio, discorsiva e sintetica ma mai prevaricante. E mentre la musica è sempre un po’ tesa, e le immagini lo sono solo a tratti (es. a commento visivo di una lettera di critica a un militante m-l (sta per marxista leninista. Ndr) sui suoi miti e riti, figura un balletto cinese di tre ballerini “didascalici” che nell’uso di Marker diventa indicazione di un preziosismo formalistico, da disegno animato astratto, cui si contrappone la durezza critica della lettera), la parola è sempre letterariamente esplicativa, la frase non è contratta, il senso non è mai oscuro o ermetico. Se qualche ermetismo c’è, è perché nonostante le quattro ore del film non si può raccontare un decennio così “caldo” e presente come questo senza alludere senza sottintendere, senza ricorrere a ellissi.

(...)

Ma, si è detto e ridetto, “è film politico giudizio politico”. Qual è dunque la visione storica di questo film che Marker e i suoi collaboratori hanno?

(...)

Si sarà capito quel è dunque la “lezione” del film. Le fragili mani delle nuove speranze rivoluzionarie che hanno squassato il mondo negli ultimi quindici anni sono state tagliate perché troppo poco “politiche”. Il movimento avrebbe dovuto uscire dall’adolescenza e conquistare un’età adulta. Ma quest’età adulta non si basa sulla analisi del nuovo assetto imperialistico mondiale, delle strategie delle grandi potenze, delle trasformazioni del capitalismo, nelle classi oggi dentro il primo e il secondo e il terzo mondo, dei contenuti nuovi della liberazione, tutti velocemente accennati. Ne consegue, anche se gli autori non si pronunciano esplicitamente, che la prospettiva dell’abolizione del fossato dell’intolleranza tra le generazioni di militanti di questi anni e le organizzazioni della sinistra tradizionale: lottare per il rinnovamento della sinistra tradizionale, senza concessioni per i residui staliniani, ma anche senza un’immagine diversa di modi di organizzarsi e di politiche da proporre.

Régis Debray, uno dei protagonisti di questo film e di questa storia, non poteva che approvare quest’appello alla “maturità”, da posizioni certamente più a destra di quelle del film. Ha parlato di *Bildungsfilm* di una generazione, come se questa generazione una maturità l’avesse raggiunta. Ma è possibile una “maturità”, oggi, di fronte a quest’immane fallimento mondiale della sinistra rivoluzionaria nella “terza guerra mondiale”? Non si tratta di sottovalutarne il peso, rivendicando — come pure ha fatto, da noi, il movimento del ’77 — un’ennesima e ancora più grande, provocatoria incoscienza della storia, della società, di un passato e di un presente purtroppo così concreti. Ma le piaghe e i dolori delle sconfitte hanno forse bisogno, per farsi carne di nuove lotte, di convinzioni più ragionate e profonde, derivate da rigori di ricerca più nuovi e più strenui.

Le vecchie verità – terzinternazionaliste, socialdemocratiche, e anche quelle di “rivoluzione nella rivoluzione” – si sono dimostrate insufficienti. Cercarne di nuove è arduo, lento, faticoso, terribile, mentre intanto la storia prosegue, coi suoi aggiustamenti tra poteri, con le sue oppressioni, con le sue stragi.

“È una guerra. È la terza guerra mondiale. È cominciata senza data, senza allarme, senza ordini di mobilitazione. A volte è una guerra militare, a volte economica. Le regole cambiano nel corso della partita, quelli che si ritenevano avanguardie di un movimento futuro si accorgono a volte di essere strumentalizzati dai poteri, prima di tutto dalle grandi potenze. All’est e all’ovest si mettono in piedi nuovi tipi di società i cui pilastri sono l’informatica e il nucleare, contro i quali lo spirito di resistenza degli anni ’60 avrà lo stesso peso che ebbero gli indiani sui colonizzatori o che hanno i lupi nei confronti degli elicotteri... La seconda contro il tempo è cominciata. O il profondo sconvolgimento dell’idea stessa di Rivoluzione che abbiamo finora vissuto riuscirà a brevissima scadenza a incidere con le sue forze sugli avvenimenti, oppure la società che si sta costruendo sotto i nostri occhi non ci lascerà, come alternativa alla più probabile guerra di annientamento, che una pace insopportabile.” (*Marker, alla fine del film.*)

# RIVOLUZIONI DELLA POESIA

Fulvio Baglivi

I tre film brevi all'interno del programma dedicato a Luciano Berio, prima ancora che dalla presenza del grande musicista sono legati dalla poesia. La poesia come lingua, come argomento, come ricerca di un cinema che superi i congegni narrativi, sfugga all'oppressione del romanzo, del teatro, dell'opera per liberare le immagini dal senso "assegnato". È questa ricerca poetica, non stilistica, che si sposa con la ricerca di Berio e ci permette di comprendere come la rottura operata dal musicista, come quella portata da Carmelo Bene, non siano annoverabili tra le avanguardie del secolo scorso quanto piuttosto a poeti, quali Nelo Risi e Nico D'Alessandria (quindi anche Victor Cavallo, che qui non compare ma sarà protagonista assoluto di altre opere del regista), che hanno fatto della marginalità e della sofferenza e la fragilità psichica un punto di vista per osservare l'uomo contemporaneo e il mondo dai margini. Avvicinandoci alle opere quanto detto può risultare spiazzante, soprattutto riguardo ai due film di Risi, sulla carta esempi di cinema "industriale", propaganda per aziende, ma un'azienda, la Olivetti, davvero unica nel panorama del dopoguerra - ma lo sarebbe ancora oggi. Certamente lavori su commissione, tanto che tra *Elea Classe 9000* e *La memoria del futuro*, entrambi dello stesso anno (1960), diverse sequenze sono identiche: stesse immagini, stessa musica, stesso commento. Si potrebbe dire che il titolo "la memoria del futuro" è come una lettura di *Elea Classe 9000*, nome di uno dei primi calcolatori elettronici, perché le due potenzialità enormi che vengono sottolineate sono le capacità di calcolo e la memoria, ovvero l'accumulo, la conservazione ma anche l'accessibilità al sapere.

All'apparenza si tratta di cinema sperimentale: sono esperimenti queste prime macchine, è un continuo provare, ricercare, sperimentare il lavoro degli ingegneri, dei matematici, dei filosofi e degli scienziati chiamati a Ivrea da Adriano Olivetti, la musica elettronica di Berio accompagna e sottolinea questo lavoro, mentre immagini dei calcolatori, dei tanti cavi e meccanismi che lo compongono si alternano con immagini di città/fabbriche/campagne e con animazioni che spiegano il funzionamento del calcolatore. Ma l'interesse di Risi è l'essere umano, la sua fragilità e la sua alienazione, il cambiamento in atto che forse porterà una maggiore facilità in diverse operazioni, "programmare per sopravvivere" è il "motto", ma nessun "miglioramento" né giustizia è possibile se non si agisce in altri campi, "la folla non è società", è l'amaro commento.

Nelo Risi, che ha sempre avuto in Rossellini un riferimento, sembra anticipare il percorso "didattico" che il regista di *Viaggio in Italia* e *La presa del potere di Luigi XIV*, intraprenderà pochi anni dopo. Il sapere e la sua diffusione come antidoto allo sfruttamento e all'annichilimento dell'uomo, ma in Risi, già nel '60, il progresso è "mito", per di più esile (anche in Rossellini, la sua opera più "progressista", *La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza*, è firmata da suo figlio Renzo).

Questa ricerca poetica di "vero", questa andata oltre le cose, è evidente nel film di D'Alessandria, *Il Canto d'amore di Alfred Prufrock*, con la poesia di T.S. Elliot detta da Carmelo Bene, che accompagna, anche qui, immagini della città contemporanea. La libertà creativa è in questo caso un punto di partenza, i titoli del film sono detti dal regista e interprete, il ruolo di Berio è definito "visage", Elliot e CB allontanano qualsiasi ombra di progressismo o speranza nella tecnologia. Qui c'è solo il naufragio dell'uomo, non c'è futuro quindi non ci salverà il sapere. Siamo quasi dieci anni dopo i due film della Olivetti, Berio di lì a poco suonerà a Detroit, tra il pubblico ci saranno gli MC5 quindi poi gli Stooges a seguire New York Dolls e da lì i Ramones, il punk, che con Berio è già cyber.

## ELEA CLASSE 9000

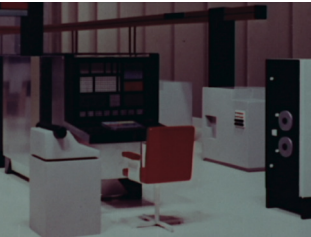


Italia | 1960  
35 mm | 32'  
V.O. Italiano

Regia: Nelo Risi  
Fotografia: Giulio Gianini  
Musiche: Luciano Berio

Il film descrive le tecniche della costruzione di un grande calcolatore elettronico, le caratteristiche del lavoro di un gruppo tipico di questa produzione, l'impiego al quale sono destinati i nuovi strumenti dell'automazione. Il film ci illustra anche alcuni momenti fondamentali della storia della meccanizzazione del calcolo.

## LA MEMORIA DEL FUTURO



Italia | 1960  
35 mm | 13'  
V.O. Italiano

Regia: Nelo Risi  
Sceneggiatura: Muzio Mazzocchi Alemanni

Fotografia: Giulio Gianini  
Musiche: Luciano Berio

Il documentario, realizzato per la Olivetti, con l'ausilio dell'animazione creata da Gianni Polidori e Giulio Gianini, racconta brevemente la storia dei calcolatori. Viene descritto l'utilizzo della valvola e del transistor nei calcolatori moderni illustrandone le componenti. L'evoluzione del calcolatore deve però essere supportata dalla scienza e da una continua ricerca.

## IL CANTO D'AMORE DI ALFRED PRUFROCK



Italia | 1967  
35 mm | 20'  
V.O. Italiano

Regia: Nico D'Alessandria  
Sceneggiatura: Nico D'Alessandria

Fotografia: Elio Bisignani,  
Michele Picciaredda  
Musiche: Luciano Berio

Il film di laurea di Nico D'Alessandria al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma vede protagonista lo stesso regista e si ispira all'omonima poesia di T. S. Eliot, recitata in voce-over da Carmelo Bene e accompagnata dalla musica di Luciano Berio.

# FILMMAKER EXPANDED

# ARCHIVI ANARCHICI: POLITICHE DEL DISPLAY IMMERSIVO E IMMAGINARI DEL TERRITORIO

A cura di Margherita Fontana e Valeria Polidoro

Per la sua quarta edizione, Filmmaker Expanded esplora l'interazione tra territorio, conflitto, memoria e archivio con una proposta installativa multimediale e interattiva. Attraverso i linguaggi dell'immersività, le opere riflettono sulla natura mediata dello spazio e del tempo, e della memoria stessa. Ciò che percepiamo, come ciò che ricordiamo, non sono dati, bensì deformazioni sempre nuove che è necessario interrogare e decostruire. Indossando il visore, i visitatori sono posti di fronte a paesaggi stranianti, composti e decomposti sotto i loro occhi, al punto, talvolta, da perdere il loro statuto di leggibilità. Orientarsi è infatti ancora più difficile quando luoghi e comunità sono scossi da conflitti e forze distruttrici capaci di decidere che cosa si può e non si può (più) vedere. La VR in particolare interroga lo strumento stesso del *display* come luogo nel quale si consuma questa guerra per la visibilità, una lotta che contrasta i tentativi di invisibilizzazione ed esige riscritture plurali e nuove prese di coscienza. Il collage visivo, la sovrapposizione di elementi e di piani ritorna come strumento di visualizzazione della complessità storica e politica dei territori: lungi dall'essere luoghi mappabili, e mappati, si descrivono piuttosto come stratificazioni di attività umane, di ricordi e pratiche di resistenza. Realizzato tra il 2021 e il 2023, *Remember This Place: 31°20'46"N 34°46'46"E* di Patricia Echeverria Liras ci porta nel cuore della Palestina occupata: qui la VR, e in particolare l'estetica *point cloud*, sono strumento di conservazione, dunque di ricordo e rievocazione, delle case destinate alla distruzione da parte dei coloni israeliani, divenendo allo stesso tempo dispositivo per mostrarne la sparizione. *Subterranean Imprint Archive* è invece l'esito di una ricerca condotta da Francois Knoetze e Amy Louise Wilson (Lo-Def Film Factory) ispirata all'estrazione dell'uranio in Congo per la produzione delle bombe atomiche che hanno distrutto Hiroshima e Nagasaki: il legame violento e paradossale tra questi due luoghi lontani diviene occasione per riflettere sulle politiche estrattiviste e di sfruttamento che l'Occidente tecnocapitalista perpetra in molti paesi africani. Infine presentiamo il prototipo VR di un progetto installativo più ampio di Med Lemine Rajel e Christian Vium, dedicato al fenomeno dell'urbanizzazione sfrenata che interessa la Mauritania.

Attraverso un intreccio visivo e sonoro, *Tales of a Nomadic City* è un incontro con Mohamed, un tempo nomade e che oggi vive nella periferia della città di Nouakchott: è attraverso i suoi occhi, e nel tempo di un tè, che vediamo il deserto lasciare spazio alla città, alla sua brulicante e fagocitante crescita. *Archivi anarchici* è un invito a riflettere su come le tecnologie digitali possano documentare, rivelare, conservare, fino a rimodellare la memoria collettiva. In questo modo, la forza politica della visualizzazione emerge attraverso modalità alternative di narrazione e pratiche di archiviazione reinventate.

*Filmmaker Expanded* è un'iniziativa organizzata nell'ambito di XR Lab (Centro di Ricerca Coordinata EXT) e AN-ICON, ospitati presso il Dipartimento di Filosofia "Piero Martinetti" dell'Università degli Studi di Milano.



**REMEMBER THIS  
PLACE: 31°20'46"N  
34°46'46"E**  
Patricia Echeverría Liras



*Remember this place: 31°20'46"N 34°46'46"E* ci porta nelle comunità beduine dei Territori Palestinesi Occupati (OPT) per esplorare il concetto di fragile: quella costantemente minacciata nel mondo fisico, e che continua, nonostante tutto, a sopravvivere grazie alla determinazione delle donne locali. La storia non si svolge in un luogo. Non ha un protagonista. È un viaggio attraverso molte case, comunità e villaggi, dove incontriamo influenti donne beduine: attiviste, architetture, artiste e poetesse che lavorano instancabilmente per salvare dall'estinzione le proprie case, la propria cultura e le proprie storie. Un'esperienza che intreccia frammenti di spazi, ricordi personali e visioni del futuro per creare un virtuale incentrato sull'universale bisogno di "Casa".

**SUBTERRANEAN  
IMPRINT ARCHIVE**  
Lo-Def Film Factory  
(Francois Knoetze, Amy Louise Wilson)



Dentro un contro-archivio che ripercorre l'eredità tecnopolitica dell'Africa centrale e meridionale, lo spettatore inizia il suo percorso nell'esperienza virtuale a Shinkolobwe, una miniera nella Repubblica Democratica del Congo dove è stato estratto l'uranio utilizzato nel progetto Manhattan. L'immagine del minerale congolese che esplode sul Giappone diviene il simbolo della devastazione capillare, il cui impatto continua a propagarsi nel continente africano. Attingendo alle ricerche sulla nuclearità in Africa dall'era atomica ad oggi, l'opera mette di fronte il visitatore ai database falsamente "immateriali" dei cloud, fino alle infrastrutture digitali interrate nel suolo, portando alla luce le controverse narrazioni che parlano di scoperte collaborative e di distribuzione diseguale.

**TALES  
OF A NOMADIC CITY**  
Med Lemine Rajel,  
Christian Vium



Un'immersione virtuale nel paradosso di Nouakchott, la città che si muove. Attraverso un'esperienza VR in prima persona, il pubblico incontra Mohamed, un nomade che oggi vive alla periferia della capitale mauritana. Nel tempo di una tazza di tè, viene ripercorso il suo viaggio verso una delle città a più rapida crescita dell'Africa. Composta da collage stratificati di filmati e materiali d'archivio, l'esperienza decostruisce la linearità del tempo, svelando la rapidissima trasformazione della città. Sovrapponendo scene di vita quotidiana odierna, found footage e un sound design ambisonico, *Tales of a Nomadic City* rivela la storia stratificata e multiforme di Nouakchott, fornendo un ritratto straordinario della trasformazione urbana che coinvolgerà i giovani di tutto il continente africano e del Sud del mondo.



Palestina, Qatar, Spagna | 2023  
VR 6DoF, 360 | 25' | V.O. Inglese

Produzione  
**THE OFFICE FOR PUBLIC THERAPY  
POLITICS** (Patricia Echeverría Liras),  
**THE MEDIA MAJLIS** at NORTHWESTERN  
UNIVERSITY IN QATAR



Sudafrica, Francia | 2021 | VR 6DoF, 360  
Durata variabile | V.O. Inglese

Produzione  
**ELECTRIC SOUTH,  
LE LIEU UNIQUE**

Danimarca, Mauritania | 2024  
VR 3DoF, 360 | 7' | V.O. Arabo, sub Inglese

Produzione  
**KHORA VIRTUAL REALITY**



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO  
DIPARTIMENTO DI FILOSOFIA  
*XR Lab - EXT Centro di ricerca Coordinato sulle Realtà Estese*



WHAT COMES AFTER CERTAINTY (DEATH AGENDA DEMO)  
ANDREA CACCIA

[01]

# PROGETTO DEATH AGENDA

# DEATH AGENDA

Andrea Caccia

Tutti i mali dell'uomo derivano da questo,  
dalla sua incapacità di starsene seduto tranquillo in una stanza.  
B. Pascal

Un film nasce sempre da una germinazione. Il lavoro della regia, in fondo, non è che questo: spargere e nutrire semi che magari germoglieranno, magari no. Per questa ragione durante la pandemia ho pensato di fare un piccolo orto dietro casa: per capire di cosa i semi hanno bisogno per crescere. Cura, attenzione, tempo, ma anche acqua, luce, fortuna. Buona parte del processo, poi, è lasciata al caso. Più di tutto l'orto ha bisogno di errori, fallimenti, tentativi, ed è lì, preparando il terreno per la semina, che ho trovato l'idea di *Death Agenda*. Il cinema come un continuo scavo della realtà, dentro alla quale seminare un pensiero, nella speranza che un giorno possa dare nutrimento a qualcuno. Un lavoro concreto, fatto di terra, freddo e sudore, che incontra un lavoro intellettuale, fatto di pensiero e desiderio. Una pratica solitaria, che nasce in seno alla famiglia, in casa, ma che ha come fine l'incontro con l'altro, magari intorno a un tavolo.

Un bisogno che nasce da una crisi, che perdura: dopo tanti anni di lavoro sulla profondità del reale, sento di esserne stato risucchiato dentro, come in un buco nero. Nulla di quello che vedo intorno, mi sembra valga la pena essere raccontato, perché tutto è già raccontato, incessantemente sottoposto all'accelerazione con cui gli schermi, che hanno colonizzato i nostri immaginari, alimentano l'indignazione e il consenso.

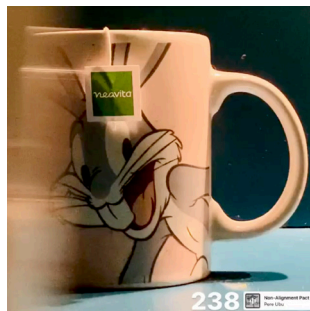
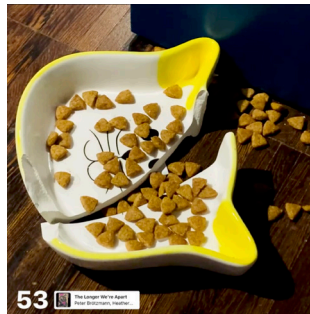
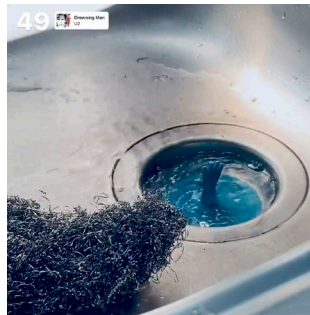
Nei giorni della pandemia qualcuno diceva, attraverso la voce assordante e invadente dei media, che con la cultura non si mangia – e mentre pensavo quanto fosse ironicamente vero che il mio lavoro da regista non bastasse (basti?) per fare la spesa, mi sono detto che era il momento di agire, di trasformare quell'azione in scrittura e tornare alla realtà, con un film *aperto* sul mondo.

Un progetto dove poter testare sulla mia pelle la famosa *morte al lavoro*, per fare i conti con uno sguardo *(s)finito*, dentro al quale far convivere passato, presente e futuro. Epitome di quell'opera che cominciamo a scrivere ancora prima di respirare e che ci piacerebbe, per vanità e debolezza, non si chiudesse mai. Sospesa tra l'essere e l'apparire, tra il buio e la luce, tra il desiderio di guardare avanti e la tentazione di voltarsi indietro.

Un film dove l'idea della morte non è ovviamente quella di un traguardo da raggiungere per separarsi dalla vita, ma al contrario, attraverso la simbolica *fine del mio sguardo*, una sfida lanciata a un'attitudine che sento fuori tempo massimo, ma che in realtà non può davvero svanire: quella di un cinema che cerca di abbracciare e conoscere la realtà, e che sento necessario condividere, rinnovare, rivitalizzare, attraverso il confronto con una nuova generazione di filmmaker.

Ho cominciato a parlarne con la mia famiglia, con gli amici e le amiche, con alcuni colleghi che non riuscivano a vedere la crisi, e quando ho incontrato Berenice – una giovane casa di produzione molto focalizzata sulla militanza della ricerca in un momento in cui il cinema documentario è distintamente esposto alla precarietà del mercato, e la tutela del cosiddetto rischio culturale è minacciata da mille cautele e compromessi – ho capito la direzione che volevo prendere. Ho compreso la necessità di trasformare il *solitario* in un *gioco di ruolo*; di aprire l'orto dietro casa, per condividere il raccolto di tutti questi anni di lavoro. Creare cioè uno spazio creativo a lungo termine dove accogliere altri corpi, idee, pratiche, per riflettere insieme sulla fragilità del gesto creativo, la crisi del rapporto tra realtà e immaginario, le dinamiche di potere che costringono la nostra immagine a confrontarsi, spesso dolorosamente, con il sistema culturale.

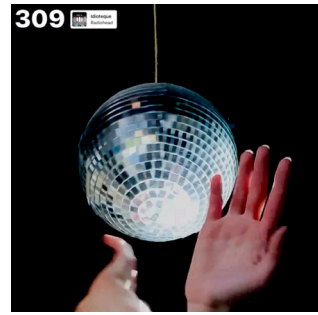
Ecco, cerco di connettere il mio sguardo a quello di giovani autori e autrici emergenti, di cui sono stato o potrei essere stato *maestro* – in una delle scuole di cinema dove insegno – e che oggi si affacciano alla realtà, all'arte



e al mercato con nuove domande e nuovi dubbi. Scelti e scelte attraverso una call che nulla ha a che fare con l'idea dilagante della formazione o della gavetta continue, capaci di raccontare anche le loro storie e di contaminare la mia prospettiva: un gruppo destinato a diventare, accanto a me, autore e protagonista di un viaggio rizomatico, tra gli interrogativi senza facili risposte che la realtà oggi ci mette davanti.

Questo è – o dovrebbe essere – *Death Agenda*: un puzzle senza disegno, un po' almanacco e un po' album musicale, un film politico camuffato da divertissement o forse solo uno stratagemma per fermare il tempo.

Death Agenda è un progetto di Andrea Caccia  
prodotto da Marco Longo e Fulvio Lombardi per Berenice Film



# WHAT COMES AFTER CERTAINTY (DEATH AGENDA DEMO)

Andrea Caccia

60' | 2k | 1:1 (ma all'interno di un frame 2048x1080) | 30 fps | Stereo  
V.O. No dialoghi

## 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

126

Death Agenda – Andrea Caccia



2021: Odissea nella casa. Il tempo scorre immobile, lo spazio tra le mura è un universo. La luce invade l'atmosfera e trasforma le cose di tutti i giorni in visioni. Una famiglia sembra abitare la casa, ma non vediamo mai nessuno in volto. Si impara a fare il pane, si parla con i bambini che diventano ragazzi, si gioca con i fantasmi. Per credere nel destino e accorgerci che il vero amore non è magia, ma certezza. E dopo la certezza?

## Note regia

*What Comes After Certainty* è un diario, che rifiuta l'intimità pedinandola. Che cerca l'amore negli oggetti, il mondo nelle finestre, l'altro nella negazione dell'io. È stato solo dopo avere pubblicato l'ultima immagine su Instagram – alla fine del 2021 – che ho capito cosa avrei dovuto fare di queste immagini girate per (non) raccontare la pandemia. Lasciarle sfuggire e vivere di vita propria... Con la speranza che un giorno qualcuno le trovasse, come una vecchia fotografia tra le pagine di un libro.



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 numerosi festival tra i quali: Venezia, Locarno, Rotterdam, Karlovy Vary, Pesaro, Milano e molti altri.

2025

127



FILMMAKER FESTIVAL

# CONVEGNO

## IL DOCUMENTARIO ITALIANO NELL'ERA DELLA POST-VERITÀ: CONFINI, ESTETICHE, INDUSTRIA

Giulio Sangiorgio

Negli ultimi quindici anni, il cinema del reale italiano si è affermato come una delle esperienze più originali, innovative e riconosciute nel panorama documentario mondiale, contribuendo in modo significativo alla crescente centralità che il cinema non fiction ha assunto nei festival e nei circuiti d'autore. Nel frattempo, registi come Leonardo Di Costanzo e Maura Delpero hanno importato con successo nel cinema di fiction i linguaggi e gli strumenti del documentario.

Del resto, è proprio questa continua oscillazione tra realtà e costruzione, testimonianza e messa in scena, a rappresentare il tratto distintivo dell'etichetta, solo in apparenza contraddittoria, di "cinema del reale". Ma come può svilupparsi oggi questa ricerca e ricostruzione di una realtà incerta e critica, capace di porre domande sulla propria autenticità allo spettatore, nell'epoca dell'immagine reinventata dall'intelligenza artificiale e della post-verità? Siamo ormai definitivamente immersi, come ci avvertiva già dieci anni fa Ivelise Perniola, in un'era "postdocumentaria", in cui l'etica e l'estetica sembrano non contare più? E se esistono forme di resistenza a questo processo, come è possibile rendere sostenibile un cinema che si, viene premiato ai festival, ma non trova analogo riscontro al botteghino? Come riconoscere uno sguardo — ovvero una visione del mondo e una proposta di cinema — in un panorama segnato dall'iperproduzione? E come trasmettere alle nuove generazioni di autori il senso della "giusta distanza", quella misura tra osservazione e partecipazione che da sempre costituisce il nucleo essenziale del documentario?

Muovendo a partire da questi interrogativi, gli stessi che animano il numero 611-612 di «Bianco e nero» *Il documentario italiano 2000-2025* a cura di Luca Mosso e Giulio Sangiorgio, il convegno mette in dialogo studiosi e professionisti del settore audiovisivo (filmmaker, curatori, produttori e distributori), per avviare un'indagine su quelle pratiche documentarie che, dentro questo orizzonte così complesso, tracciano dei possibili percorsi di senso, assumono delle precise posture etiche e politiche, e soprattutto propongono ridefinizioni, anche radicali, del concetto stesso di "reale".

Inoltre, l'evento diventerà a sua volta materia di un documentario di Andrea Caccia: filmandolo, il regista intende dar vita a una metariflessione in cui collaiano i confini fra la crisi personale di un autore che in questo progetto mette alla prova i limiti e le possibilità del proprio sguardo e quella, più generale, delle immagini e dello statuto di ciò che chiamiamo realtà. Università IULM, Sala dei 146, 14-15 novembre

Un convegno organizzato da Università IULM in collaborazione con Filmmaker Festival e «Bianco e nero», rivista del Centro Sperimentale di Cinematografia, a cura di Andrea Caccia, Chiara Grizzaffi, Marco Longo e Giulio Sangiorgio

Con gli interventi di:

Ivelise Perniola (Università degli Studi Roma Tre), Luca Mosso (Filmmaker Festival), Giulio Sangiorgio (Università IULM), Andrea Bellavita (Università degli studi dell'Insubria), Alice Cati (Università Cattolica del Sacro Cuore), Vincenzo Estremo (Nuova Accademia di Belle Arti NABA), Andrea Bellavita (Università degli studi dell'Insubria), Daniele Dottorini (Università della Calabria), Dario Cecchi (Università degli Studi di Roma "La Sapienza"), Carmelo Marabello (Università IUAV di Venezia), Giacomo Ravesi (Università degli Studi Roma Tre), Luisella Farinotti (Università IULM), Alma Mileto (Università degli Studi di Roma "La Sapienza"), Elena Gipponi (Università IULM).

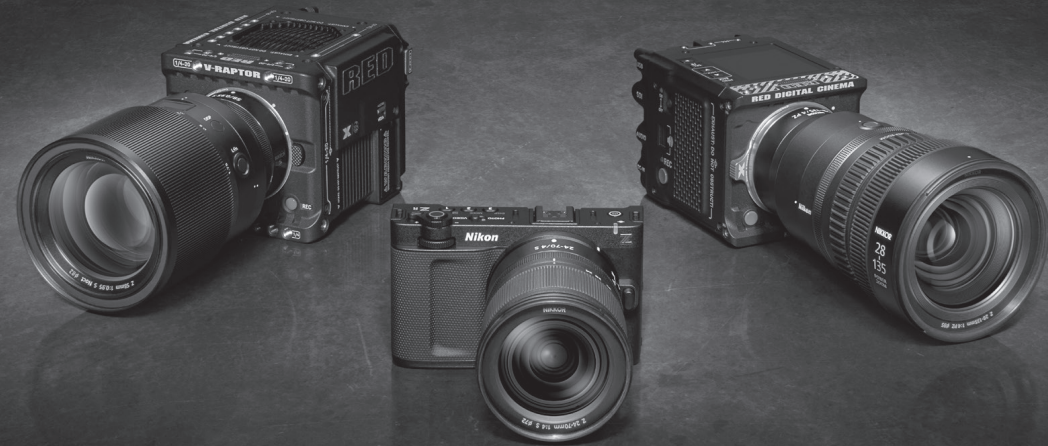
Discussant:

Giulio Sangiorgio, Luisella Farinotti, Mimmo Gianneri, Chiara Grizzaffi, Annalisa Pellino.

Partecipano alla tavola rotonda: *Quali vie per il documentario italiano?* Luca Mosso (Filmmaker Festival), Stefano Savona (regista), Alina Marazzi (regista), Micol Roubini (regista), Marco Alessi (Dugong Film), Enrica Capra (GraffitiDoc)

## Z CINEMA

Nikon | RED



### RED e Nikon: binomio vincente Potenza cinematografica, versatilità e creatività

Scopri la serie Z CINEMA, la linea di cinema-camere che ridefinisce lo standard di produzione video. Unendo l'eccellenza ottica del sistema Nikon Z-Mount e la sua versatilità con la leggendaria tecnologia RED, la serie Z Cinema offre una gamma completa, perfetta per ogni filmmaker, videomaker e creator.

#### RED V-RAPTOR X/XE Il vertice della produzione.

Dotata di sensore Global Shutter 8K full frame, Dual Native ISO, funzionalità avanzate di Phantom Track, Audio 3D e oltre 17 stop di gamma dinamica.

#### NIKON ZR La rivoluzione all-in-one.

La full-frame 6K più leggera al mondo, con audio 32-bit float integrato e monitor da 4 pollici ad angolazione variabile.

#### RED KOMODO-X L'equilibrio tra agilità e prestazioni.

Potente sensore Global Shutter 6K S35 potenziato, con sistema di blocco RF, elevato Frame rate e Dynamic Range di livello superiore, racchiusi in un corpo compatto.

Ogni modello vanta l'iconica Scienza del Colore RED e supporta la registrazione REDCODE RAW interna, garantendo massima flessibilità in post-produzione.

**Z CINEMA. La tua visione. Il tuo standard.**

# **Filmmaker Festival 2025**

15 – 23 Novembre  
Milano