

*Filmmaker
Festival
2021*



*12.11 —
— 21.11
Milano*

F I L M M A K E R

Con il sostegno di



In collaborazione con



Partner tecnici



Il catalogo è pubblicato in occasione di Filmmaker Festival 2021
Milano, 12/21 novembre 2021
Arcobaleno Film Center, viale Tunisia 11;
Cinema Beltrade, via Oxilia 10

Direzione

Luca Mosso

Selezione

Eddie Bertozzi, Matteo Marelli, Antonio Pezzuto, Cristina Piccino, Giulio Sangiorgio

Fuori Formato Omaggio ad Amos Vogel

Tommaso Isabella

Europa 2021

A cura di Fulvio Baglivi e Cristina Piccino

In Progress 2021

A cura di Luca Mosso e Alice Arecco

Un progetto di MFN Milano Film Network sostenuto da MIC Dg Cinema, Comune di Milano, Fondazione Cariplo

Sigla

purity is not an option di Carlo S. Hintermann, Piero Lassandro, Giuseppe D'Amato e Giancarlo Leggeri

Segreteria organizzativa

Roberta Gialotti, Valeria Polidoro
in collaborazione con Ilaria Scarcella

Programmazione

Eddie Bertozzi

Movimentazione copie

Lara Casirati

Ospitalità

Chiara Serventi

Segreteria giurie

Valeria Polidoro

Social media management

Flora Ciccarelli

Ufficio stampa

Cristina Mezzadri, Regina Tronconi - Aigor
Gabriele Barcaro

Immagine festival

Francesco Sileo

Webmaster e progetto website

Francesco Sparacio

Sottotitoli

SubHumans – Nicola Ferloni, Jacopo Oldani, Carmela Mincone, Barbara Viola

Amministrazione

Silvana D'Errico

Trasporti

FedEx

Allestimenti

Pietro Baj, Marco Maginzali - Alteracinema

Proiezioni

Marco Molteni, Pierluigi Laffi

Video

Luana Giardino

Coordinamento volontari

Valeria Polidoro, Ilaria Scarcella, Chiara Serventi

CATALOGO

Redazione

Lucrezia Ercolani, Antonio Pezzuto, Cristina Piccino

Progetto grafico e impaginazione

Giulia Semprini

Testi e schede

Eddie Bertozzi, Lucrezia Ercolani, Matteo Marelli, Luca Mosso, Antonio Pezzuto, Cristina Piccino

Filmmaker Festival fa parte di Milano Film Network, un progetto sostenuto da Fondazione Cariplo.

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

RINGRAZIAMENTI

Tommaso Sacchi – Comune di Milano,
Assessore alla Cultura
Dario Franceschini – MiC Ministero della Cultura

Marco Edoardo Maria Minoja – Comune di
Milano, Direzione Cultura
Isabella Menichini, Francesca Calabretta, Lory
Dall'Ombra, Angelica di Bari – Comune di Milano,
Area spettacolo
Mario Turreta, Maria Giuseppina Troccoli,
Rosanna Girardi, Lorenzina Pacella, Roberta
Traversetti – MIC – DG Cinema e Audiovisivo

Susanne Ranetzky, Claudia Grigolli, Myriam
Capelli – Forum Austriaco di Cultura a Milano
Katrin Ostwald-Richter, Rosina Franzé –
Goethe-Institut Mailand

Mario Maronati – Movie People

Michael Loebenstein, Alessandra Thiele, Jurij
Meden, Kevin Lutz – Austrian Filmmuseum Vienna

Roberto Turigliatto (Fuori orario – Raitre)

Franco Di Sarro, Marcello Seregni –
Gruppo Di Sarro
Paola Corti, Monica Naldi – Cinema Beltrade

Francesco Fimognari – Arti Grafiche Fimognari

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

Alice Arecco, Alessandra Speciale

Annamaria Licciardello (CSC – Cineteca
nazionale), Andrea Ravagnan e Andrea Meneghelli
(Fondazione Cineteca di Bologna), Domenico De
Gaetano, Grazia Paganelli, Anna Sperone (Museo
del cinema di Torino)

Viviana Andriani, Rosalba Ruggieri, Rosa
Carnevale, Stefano Finesi, Adrienne Drake,
Catherine Bizern, Daniel Meiller, Birgit Kohler,
Sam Stourdzé, Marie-Pierre Duhamel,
Alessandra Lavagnino

Marco Scotini, Lorenza Pignatti, Maresa Lippolis
(Naba), Minnie Ferrara e Tonino Curagi (Civica
Scuola di Cinema) e tutti i docenti delle università
e scuole di cinema che hanno contribuito alla
promozione del festival.

Riccardo Annoni (Start), Ilinca Belciu, Germana
Bianco (Milano Civica Scuola di Cinema Luchino
Visconti), Dario Bonazzelli (I Wonder Pictures),
Silvia Pagliano, Alessandro Cappello (Ravenna
Teatro/Teatro delle Albe), Luca Dini e Angela
Colucci (Centro Sperimentazione e Ricerca
Teatrale di Pontedera /Teatro della Toscana),
Claudio Jampaglia (Possibile Film), Irene
Musumeci e Patricia Perez (Mubi), Théo Lionel
(The Party Film Sales), Anastasia Plazzotta e Marta
Marchesi (Wanted Cinema), Pascale Ramonda,
Georgette Ranucci (Lucky Red), Stephane Riguet
(Andana Films), Gerald Weber (sixpackfilm)

Yuri Ancarani, Astrid Ardeni, Francesco Ballo,
Alberto Baroni, Pietro Bellini, Jessica Beshir,
Caterina Biasucci, Mario Blaçonà, Nicolò
Braggion, Desirée Braidà, Emanuele Cantò,
Chiara Caterina, Tonino De Bernardi, Gael
De Fournas, Antonio Di Biase, Rà Di Martino,
Tommaso Donati, Irene Dorigotti, Beatrice
Favaretto, Vitaliia Fedorova, Fabrizio Ferraro,
Michelangelo Frammartino, Federico Francioni,
Patrick Frunzio, Virginia Garra, Riccardo Giacconi,
Demetrio Giacomelli, Radu Jude, Lech Kowalski,
Aicha Macky, Giovanni Maderna, Enrico Maisto,
Valentina Manzoni, Diego Marcon, Franco
Maresco, Marco Martinelli, Martina Melilli,
Jacopo Mutti, Lorenzo Pallotta, Davide Perego,
Jean-Gabriel Périot, Alice Re, Jay Rosenblatt,
Mauro Santini, Marianna Schivardi, Motus, Claire
Simon, Maria Speth, Béla Tarr, Peter Tscherkassky,
Zhu Shengze.

Filmmaker Festival 2021

12.11 – 21.11 Milano

Film d'apertura	10
Concorso internazionale	18
Prospettive	44
Prospettive fuori concorso	61
Europa 2021 – Dancing in the dark	66
Fuori concorso	76
Fuori formato Amos Vogel	96
Teatro sconfinato	112
Filmmaker Over	120
Milano Industry Days	128



La sigla del festival

purity is not an option

Carlo S. Hintermann
Piero Lassandro
Giuseppe D'Amato
Giancarlo Leggeri

Oltre la playlist

Luca Mosso

Filmmaker torna in sala e quello che fino a due anni fa era normale oggi è il risultato di una scelta di campo. I festival nel 2020 hanno avuto un enorme successo online, raggiungendo un pubblico impensabile con una programmazione capace di giocare un ruolo innovativo all'interno delle piattaforme streaming che li ospitavano. I prezzi competitivi e la scarsità di alternative extradomestiche hanno prodotto per alcuni mesi un fenomeno di scambio tra ricerca e mercato forse mai visto prima, con documentari di quattro ore infilate nelle playlist degli utenti accanto a serie tv formattate e a grandi classici del cinema d'autore. Bello, significativo, forse pure utile. Ma la logica della playlist – così moderna, fluida e levigata – è incompatibile con la programmazione di un vero festival cinematografico.

Non è necessario appellarsi all'autorità di Raymond Bellour (*La querelle des dispositifs*, 2012) per rivendicare la proiezione in sala come lo strumento precioso, ideale e reale allo stesso tempo, di chi fa festival. Chi, come noi, ha organizzato nel 2020 un'edizione online di successo non può scordare quello che gli è mancato: il piacere di incontrare gli autori e di parlare con loro, la voglia di vedere gli spettatori entrare in sala e perfino l'apprensione che monta in attesa dell'applauso finale. L'assenza di un riscontro immediato, sia pure in un'arte che ogni volta "media" per manifestarsi, ci è sembrata una mutilazione intollerabile, un sacrificio da contenere il più possibile. Ma non c'è solo la reazione emotiva: siamo convinti che la consapevolezza di avere un ruolo e una responsabilità nei confronti del territorio in cui si opera sia il primo tassello dell'elaborazione di una politica culturale sensata, che essere specifici e capaci di avere una relazione feconda con il proprio pubblico non sia un limite, ma la condizione stessa per potere allargare lo sguardo verso obiettivi più ampi.

Nel lento, timoroso ritorno al cinema in sala di questo autunno pensiamo di potere avere un ruolo non solo simbolico: la nostra proposta, come sempre ambiziosa nella ricerca di autori e forme nuove, vuole affermare la necessità di un pensiero critico, libero e talvolta inusitato nel progetto comune e condiviso della ricostruzione di un rito pubblico fondamentale.

Film di apertura
Atlantide
Yuri Ancarani





Atlantide

Yuri Ancarani

**Italia, Francia,
Stati Uniti,
Qatar, 2021**
4K, colore, 104'
V.O. Italiano

Fotografia

Yuri Ancarani in
collaborazione con
Mauro Chiarello

Suono

Mirco Mencacci,
Mirko Fabbri

Montaggio

Yuri Ancarani,
Yves Beloniak

Musica

Sick Luke,
Lorenzo Senni,
Francesco Fantini

Produzione

Dugong Films con
Rai Cinema, Luxbox,
Unbranded Pictures,
Alebrije Producciones,
Mirfilm

Contatti

info@dugong.it

I barchini sfrecciano a velocità altissima, fanno a gara, si rincorrono. Siamo nella laguna veneziana, un po' distanti da Venezia, Daniele e la sua tribù gravitano intorno a Sant'Erasmus, un'isola poco collegata dove si vive diversamente rispetto alla città-cartolina: si coltiva ancora la terra, il silenzio e la quiete avvolgono il paesaggio. A portare il rumore sono loro, i ragazzi, che organizzano feste improvvisate al suono della trap. Il nuovo genere musicale entra con prepotenza anche nel film grazie alle canzoni del gruppo romano Dark Polo Gang, le rime danno corpo a un immaginario eccessivo, provocatorio, attraverso il quale i giovani cercano di plasmare un'identità. Ogni speranza sul futuro per loro è già perduta, vogliono ottenere il massimo qui ed ora: correre un po' di più, rischiare un po' di più. Le storie di vita raccontano amori che nascono e che finiscono, le regole del gruppo infrante, le vendette. Il barchino è sempre il rifugio, una casa precaria dai mille usi che permette di giungere fino a Venezia. La sontuosa città si mostra nel suo enigma, nella mutevolezza che costituisce il suo carattere imperituro. Yuri Ancarani si è immerso in questa realtà con sguardo partecipante, e nell'immagine perfetta e suggestiva che è sempre al centro della sua ricerca, narra con rispetto e comprensione queste esistenze al margine, che lottano per affermarsi, nel perenne rischio di essere inghiottite dalle acque così come da una civiltà morente.

Biografia

Yuri Ancarani (Ravenna, 1972) è videoartista e filmmaker; le sue opere nascono da una continua commistione fra cinema documentario e arte contemporanea, e sono il risultato di una ricerca spesso tesa a esplorare regioni poco visibili del quotidiano, in cui l'artista si addentra in prima persona. I suoi lavori sono stati presentati in mostre e musei nazionali e internazionali, tra cui la 55esima Biennale di Venezia, il MAXXI di Roma, l'Hammer Museum di Los Angeles e il Guggenheim Museum di New York. Con i suoi primi film compone la "Trilogia sul lavoro" (*Il capo*, 2010; *Piattaforma Luna*, 2011; *Da Vinci*, 2012). Nel 2014 realizza *Séance*, e presenta a Filmmaker l'installazione *San Siro* presso la GAM, Galleria d'Arte Moderna di via Palestro. *The Challenge* viene selezionato nel 2016 al Festival di Locarno nei Cineasti del presente. *Whipping Zombie* (2017) partecipa a Cinéma du Réel, Rotterdam International Film Festival e Filmmaker. Con *San Vittore* (2018) torna Fuori concorso al Festival di Locarno. È docente alla NABA.



La sfida di crescere nel rombo dei motori

Luca Mosso

Daniele è piegato sul campo, la zappa in mano, il vecchio gli spiega come sradicare le piante con un colpo secco, ma è come parlare al vento: basta il suono lontano ma inconfondibile del fuoribordo preparato per farlo voltare. L'unica cosa ora, è ammirare il barchino che ancheggia morbidamente lungo il canale, neanche fosse in passerella. Il timoniere guarda avanti, altero, ma c'è da scommetterci che ha notato Daniele sul bordo del campo. In *Atlantide* i corpi e le barche sono connessi allo stesso codice di seduzione: i ragazzi hanno un rapporto fisico con loro, e quando lasciano la fidanzata è il rituale della rimozione del nome dell'ex a sancire il cambio di stato. Sul barchino ci si muove, si dorme, si fa l'amore, ci si procura denaro. Soprattutto si gareggia. Su una bricola bella grossa vengono incisi i record di velocità: uno è riuscito a toccare 86Km/h, una velocità folle, raggiungibile solo grazie alla potenza dei motori elaborati e alle acque piatte della laguna. Per fare meglio, Daniele, ultima incarnazione del ribelle deaniano senza causa, è pronto a tutto.

Yuri Ancarani, undici anni dopo *Il Capo*, approda a un cinema libero da ogni eccesso di montaggio e mette il suo occhio visionario a disposizione di una storia semplice, dove i sentimenti sono elementari e facili da condividere, mentre a rimanere impressi sono gli spazi che circondano i personaggi, le cose che non si dicono, gli odori che si immaginano. Daniele parla con la fidanzata, ma è perso nei suoi pensieri e quando noi abbiamo quasi dimenticato che la sua elica è scheggiata, la questione torna di massimo interesse. Nel tempo slabbrato di giornate sempre uguali, la narrazione è fatta di brandelli di storie, mentre è lo spazio a dettare ordine simbolico e gerarchie.

I barchini sono un'anomalia, un'assurdità in quel paradosso naturale che è la laguna, punto di congiunzione di orizzonti terracquee e allo stesso tempo luogo chiuso, circoscritto, teatro di giochi a formula fissa. I ragazzi che li guidano sono outsider, non c'entrano con nessun altro e non c'entrano nulla con Venezia. Il loro modo di dimostrare di essere vivi è girare la manopola del gas e fare urlare i motori. Quando di notte percorrono i canali al minimo sono le luci emesse dal barchino che mutano il paesaggio, i palazzi diventano verde acido e blu elettrico, sembrano cambiare di forma. Per un momento cambiano di padrone. E nell'allegria di un incontro d'amore o nella malinconia della sconfitta, Venezia sembra appartenere a chi è da sempre escluso. È solo un momento, che però il cinema di Ancarani è capace di celebrare al meglio: la superficie sembra materia e la sconfitta appare gloriosa. Un film capace di sintonizzarsi con un'età e una condizione e di renderle universali, belle ed emozionanti.

Nell'altra Venezia, riflesso di un viaggio interiore

Lucrezia Ercolani

La “materia” è spesso al centro dei tuoi film, in un tuo precedente lavoro, *Il Capo*, vi era la presenza del marmo come elemento centrale. Girare a Venezia ti ha immerso in un elemento particolarissimo che è l’acqua. Quali opportunità ti ha dato e quali difficoltà?

Lavorare in acqua è stata una sfida. Nei sogni l’acqua rappresenta la parte inconscia della mente e in effetti è come avere a che fare con qualcosa che è dentro la propria testa. *Atlantide* è un viaggio interiore: ci sono altre presenze innaturali oltre ai personaggi, e sono visibili attraverso i riflessi, le luci; per me questo film è un trip vero e proprio, con un finale positivo. Tuttavia riuscire a gestire durante le riprese questo andamento ondosso è stato complesso, i barchini vanno veloci e l’orizzonte deve rimanere dritto per avere una visione costante. Sono riuscito a realizzarlo grazie al fatto che io non provengo da una scuola di cinema tradizionale ma da quella del video-making. Essere veloce, leggero, saper gestire l’imprevisto fa parte della mia natura e della conoscenza professionale del mezzo, quindi ho potuto evitare strutture ingombranti con le quali si sarebbero perse la poesia e la verità. I ragazzi non hanno mai avuto la sensazione che stessi girando un film, sapevano quali erano le mie intenzioni ma non capivano mai quando iniziavo a riprendere: gli dicevo che stavo ancora facendo delle prove. A un certo punto, nello stupore generale, gli ho comunicato che le riprese erano finite. Anche loro si aspettavano qualcosa di diverso, avendo in mente l’idea di cinema come industria. Ci sono stati poi momenti in cui abbiamo lavorato con la troupe, soprattutto le scene girate a Venezia.

In *Atlantide* ti sei misurato con la finzione utilizzando una linea narrativa volutamente scarna, aderente ai corpi degli attori.

Quando mi sono presentato ai ragazzi e alle ragazze gli ho detto che avremmo individuato una storia insieme. Ho iniziato a passare del tempo con loro e mi sono reso conto che l’ossessione per le corse e per il pericolo li portava a parlare sempre di quell’argomento in cui era compresa anche la morte, un rischio costante che ritornava spesso. Il barchino è l’unico posto dove un adolescente a Venezia si sente libero, scappando dalle proprie paure, dai turisti, dalla vita degli adulti. È rischioso ma paradossalmente è anche un luogo sicuro dove riesce a fare le proprie esperienze. La struttura del film rimanda a questa narrazione che avviene nella loro testa e nei loro discorsi, una scelta che spiega anche l’assenza di una sceneggiatura vera e propria.

Come hai lavorato con i protagonisti del film? In che modo sei riuscito a costruire una relazione con loro?

Non è stato facile, io ho cinquant’anni ovvero l’età dei loro genitori e i ragazzi nel loro quotidiano non comunicano molto con gli adulti. Lo strumento che mi ha aiutato di più è stata la musica, conoscere i musicisti, parlare dei loro brani preferiti. Quando il film è nato, la colonna sonora c’era già.

La musica ha un ruolo importante, insieme al musicista Lorenzo Senni con cui avevi già lavorato, la novità è l’immersione nel mondo della trap.

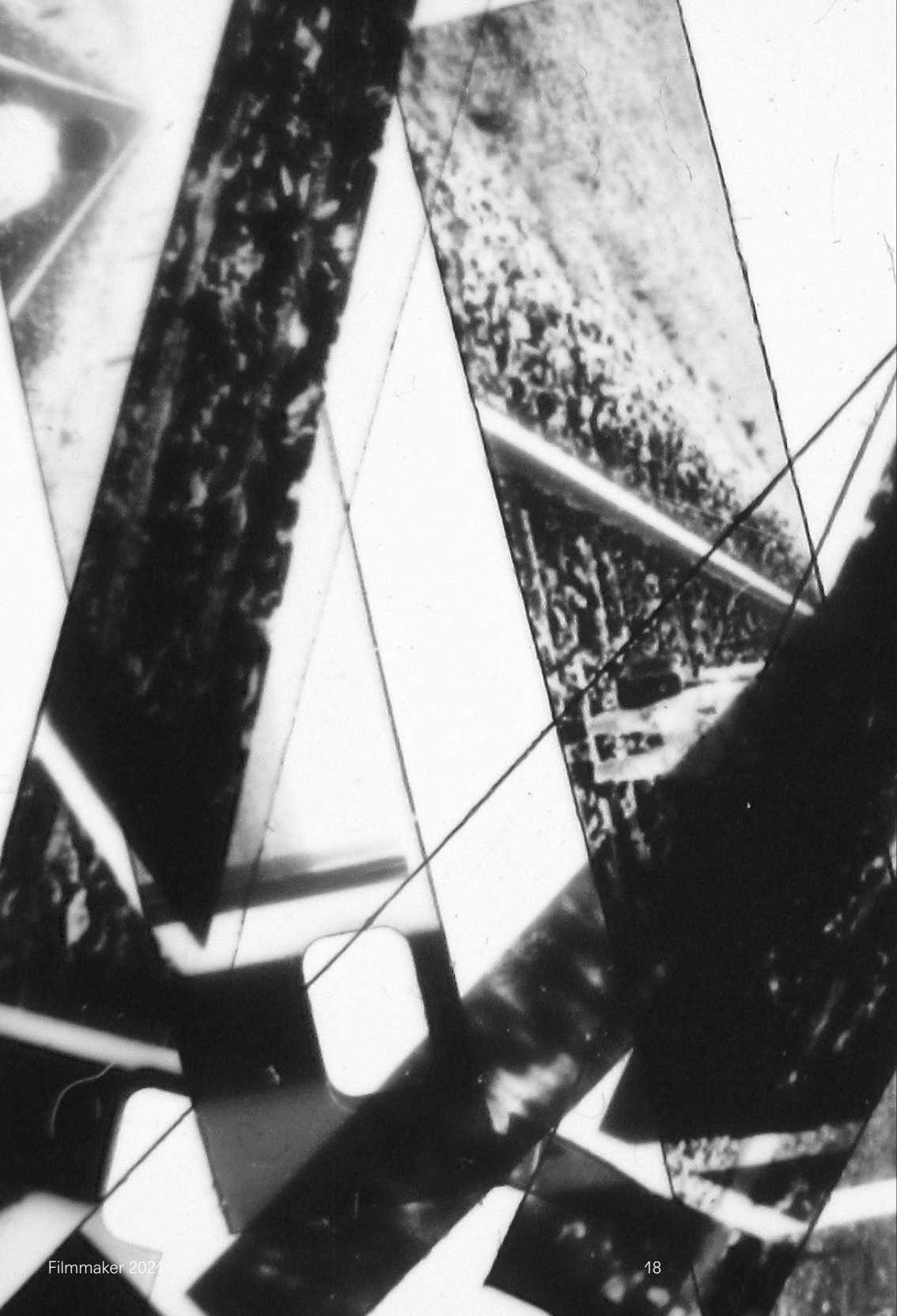
Lorenzo Senni è un autore ormai affermato e con Francesco Fantini si è occupato della parte di colonna sonora legata all’aspetto “maturo” del film, intervenendo nei momenti più delicati. Il desiderio di lavorare con la musica ascoltata dai ragazzi mi ha invece portato alla radice di questo nuovo genere che è la trap, siamo andati così dai loro creatori in Italia ovvero la Dark Polo Gang. Da lì abbiamo iniziato a lavorare insieme al loro producer, Sick Luke. Lui è molto giovane ma con una gran voglia di crescere e maturare, e si è messo in gioco sperimentando delle nuove possibilità. Dal punto di vista musicale quindi c’è qualcosa di peculiare in questo film, l’orchestra era necessaria per una città senza tempo come Venezia, ma c’è poi questo vento nuovo che normalmente viene escluso proprio per il suo carattere recente. Abbiamo lasciato uno spazio a chi aveva l’età del film – hanno tutti vent’anni se non sedici o diciotto. Volevamo dare a questa generazione la possibilità di esprimersi nel miglior modo possibile.

In *Atlantide* affiora una Venezia nascosta, con i suoi margini, che non corrisponde all’immagine comune della città.

Sono molto contento di aver ricevuto gli apprezzamenti di tanti veneziani che hanno mostrato una grande vicinanza, quando di solito si tengono piuttosto a distanza per ragioni legate alla sopravvivenza in un posto così condizionato dalla presenza dei turisti. Venezia ormai è un brand, e un set a cielo aperto; è Hollywood che ha deciso cos’è Venezia, non lo abbiamo deciso noi. La città invece ha tante cose da dire, ha una sua vita vera che rimane nascosta.

Anche il finale, una sorta di film nel film, mostra una Venezia sconosciuta. Alcuni gli hanno dato un significato apocalittico, altri esoterico...

Il finale è un’esperienza psichedelica che richiede una preparazione. Farla fare a uno spettatore è complesso, grazie alle immagini è possibile ma ci vuole del tempo. La durata del film, infatti, non è breve ma era necessaria per arrivare agli ultimi venti minuti che per me sono la parte più importante perché danno a tutti la possibilità di mettersi in una dimensione interpretativa. Ho sentito letture di ogni tipo, le sensazioni che si ricevono da quelle scene finali sono legate all’individualità di chi guarda, possono essere sia positive sia negative. È un momento legato totalmente allo spettatore e alla sua esperienza personale dopo che con molta cura sono stati mostrati tutti i traumi che viviamo nella nostra gioventù e che poi da adulti ci dimentichiamo. Ci abbiamo messo quattro anni a realizzare il film proprio perché ho voluto vivere quei drammi insieme ai ragazzi, aspettando che gli eventi accadessero. A me interessavano i loro volti, le espressioni vere anche di grande disperazione, un livello che un attore difficilmente può raggiungere. Il finale, comunque, è anche per loro: per fare un’esperienza forte, che ti rimane, non c’è bisogno di droghe o di andare a 85 km/h rischiando la vita. Io ho solamente guardato il mondo ruotato a 90 gradi. Mi auguro che questo film girerà in un modo tale che i giovani lo possano vedere. Di dire agli intellettuali che la cultura è importante sinceramente non mi interessa.



Concorso internazionale
Jessica Beshir
Demetrio Giacomelli
Aicha Macky
Giovanni Maderna
Diego Marcon
Jean-Gabriel Périot
Jay Rosenblatt
Claire Simon
Maria Speth
Peter Tscherkassky
Shengze Zhu

Il filo umanista delle cose

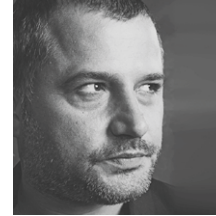
Eddie Bertozzi

L'edizione 2020 di Filmmaker si è combattuta in trincea, una trincea digitale fra proiezioni streaming e incontri virtuali. Un anno dopo, nonostante lo spettro della pandemia non sia ancora tramontato, ci riappropriamo dello spazio reale. Il ritorno in sala con il pubblico è un'occasione imprescindibile per valutare, attraverso i titoli del Concorso internazionale, cosa è rimasto e per cosa vale la pena continuare a lottare. L'umano, prima di tutto. E il cinema. Un filo umanista delle cose, che parte idealmente (immancabilmente) da Wuhan, che in *A River Runs, Turns, Erases, Replaces* di Zhu Shengze si fa palcoscenico di memorie sepolte sotto la polvere dei cantieri urbani. Uomini, storie, macchine. Come anche in *Garage, des moteurs et des hommes* in cui Claire Simon registra il lavoro di un'officina, fra corpi metallici e mascolinità a confronto. Sguardo femminile su un universo maschile, come quello di Aicha Macky in *Zinder*, esplorazione della cultura della violenza fra le gang dei distretti più poveri del Niger. Un filo rosso attraverso il continente africano ci porta fino a *Faya Dayi* di Jessica Beshir, riflessione critica e mistica sulla gioventù etiope fra spiritualismo sufi, allucinazioni e economia locale.

Il lavoro è al centro anche della memoria d'archivio di Jean-Gabriel Périot che in *Retour à Reims (Fragments)* ricostruisce la storia intima e politica della classe operaia francese dagli anni '50 ad oggi. Da un archivio all'altro, il maestro dell'avanguardia austriaca Peter Tscherkassky ci regala *Train Again*, omaggio a Kurt Kren in forma di esplosivo disaster movie d'avanguardia. Dallo scigno delle memorie, questa volta famigliari, *How Do You Measure a Year?*, il *Boyhood* di Jay Rosenblatt, che intervista la figlia per 18 compleanni consecutivi alla ricerca del mistero del tempo, della crescita, dell'amore. E un'impronta più che mai umanista attraversa anche *Herr Bachmann und seine Klasse* di Maria Speth, ritratto di un insegnante e della sua classe multietnica alle prese con i temi dell'integrazione sociale.

Tre film italiani completano il quadro di un'inesausta ricerca espressiva. Fra cinema itinerante e improvvisazione, Giovanni Maderna, con *The Walk*, si ispira a *La passeggiata* di Robert Walser dando corpo (Lino Musella) e vita ad un illuminante piano sequenza. Fra i giovani talenti più brillanti sostenuti da Filmmaker negli ultimi anni, Demetrio Giacomelli approda al concorso principale con *The Kennel*, nuova testimonianza della forza iconoclasta del suo sguardo. Infine un alieno, *The Parents' Room* di Diego Marcon, che fra video arte, musical e horror sembra ricordarci che nulla è più reale della nostra paura di fronte agli spiazzamenti del cuore.

La giuria



Alessandro Bertante (Alessandria, 1969) vive da sempre a Milano. È autore dei saggi *Re Nudo* (2005, NDA) e *Contro il '68* (2007, Agenzia X). Fra i suoi romanzi ricordiamo *Al Diavol* (2008 Marsilio), vincitore del Premio Chianti, *Nina dei lupi* (2011 Marsilio, 2019 nottetempo), finalista Premio Strega e vincitore del Premio Rieti, *Estate crudele* (2013 Rizzoli), vincitore del Premio Margherita Hack e *Gli ultimi ragazzi del secolo* (Giunti 2016), vincitore del Premio Selezione Campiello. È Course Leader del Triennio di laurea in Media Design e Arti Multimediali alla Nuova Accademia di Belle Arti di Milano.



Raffaele De Berti, è stato fino al 2020 professore associato presso l'Università degli Studi di Milano dove ora insegna a contratto Cinematografia documentaria. Nei suoi studi si è occupato dei rapporti tra cinema, altri mass-media e società italiana; della stampa a rotocalco e dei rapporti con la fotografia. Nel 2020 ha curato con Irene Piazzoni il volume *Il fotogiornalismo negli anni Settanta. Lotte, trasformazioni, conquiste* (Milano, Silvana Editoriale).



Federica Di Giacomo si è laureata in Antropologia a Firenze. Nel 2006 ha realizzato *Il lato grottesco della vita* premiato al Torino Film Festival; nel 2009 *Housing* presentato tra gli altri ai Festival di Locarno, CPH:DOX, Hot Docs, e Salonico. Con *Liberami* ha vinto nel 2016 il Premio Orizzonti per il Miglior film alla Mostra del Cinema di Venezia, il Premio Solinas Documentario per il Cinema, Miglior documentario al Festival di Madrid e il Doc It Award. Nel 2021 ha diretto *Il Palazzo*, evento speciale alle Giornate degli Autori, Mostra internazionale del Cinema di Venezia.

Faya Dayi

Jessica Beshir

PRIMA ITALIANA

Etiopia, Stati Uniti, Qatar, 2021
DCP, b/n, 120'
V.O. Oromiffa, Harari

Sceneggiatura
Jessica Beshir

Fotografia
Jessica Beshir

Suono
Tom Efinger

Montaggio
Jeanne Applegate,
Dustin Waldman

Musica
William Basinski,
Adrian Aniol,
Mehandis Geleto,
Kaethe Hostetter

Produttrice
Jessica Beshir

Contatti
jessybeshir@gmail.com

Al crocevia tra il partire e il tornare si situa *Faya Dayi*. La regista Jessica Beshir ha ritrovato la sua Etiopia dopo molto tempo, eppure tutti li sembrano voler andare via per cercare fortuna al di là del mare. In questa temporalità instabile l'altrove viene costantemente invocato grazie all'uso massiccio del khat, un tempo erba sacra ai Sufi che permetteva il contatto con Dio, oggi pervasiva coltivazione fonte di guadagno per l'intera zona.

Ad Harar tutti coltivano il khat, tutti masticano il khat. La comunità si disvela a poco a poco attraverso brevi scambi di battute, stralci di sogni e di speranze che vengono però negati da una realtà sorda e dura. Il caffè non è più come una volta, l'acqua scarseggia, i conflitti politici hanno eroso ogni opportunità e anche i bambini rischiano di cadere nell'abuso dell'erba stimolante.

Mohammed ha solo quattordici anni ma lavora già per il remunerativo commercio vagando da un campo all'altro, la mente però è a sua madre che ha attraversato tempo addietro il Mar Rosso. Cercare di riunirsi a lei è la cosa da fare? Oppure quella terra può ancora offrire qualcosa oltre alla malinconia?

Beshir non ha voluto semplicemente documentare un profondo cambiamento che ha segnato la sua area di origine, ma piuttosto ha scelto di entrare nell'atmosfera di quei luoghi. Le sue radici e la fiducia che la comunità le ha accordato le hanno permesso di cogliere i ritmi lenti e circolari che compongono le giornate. *Faya Dayi* è un film ipnotico e sospeso dove l'aria è densa di presenze invisibili, forse di coloro che hanno preso il mare e non sono più tornati, forse delle possibilità mai realizzatesi. L'intero film diviene una mimica di una trance indotta dal khat, un'esperienza immersiva a livello visuale e sonoro, un rituale di invocazione.

Biografia

Jessica Beshir (Città del Messico) è una scrittrice, regista, produttrice, direttrice della fotografia di origini messicane ed etiopi, residente a Brooklyn. Esordisce con il cortometraggio *Hairat* presentato nel 2017 al Sundance Film Festival. Gli altri suoi corti, *He Who Dances on Wood* e *Heroin* sono stati proiettati in numerosi festival e musei tra cui Hot Docs, IFFR, IDFA, Tribeca Film Festival, Eye Film Museum, MOMI New York. Beshir è stata selezionata per beneficiare del supporto del Sundance Film Institute, del Doha Film Institute e della Jerome Foundation. *Faya Dayi*, vincitore di Visions du Réel 2021, è il suo primo lungometraggio.



Sei nata in Messico, vivi negli Stati Uniti, le tue origini sono etiopi. Che tipo di esperienza è stata girare questo film?

È stata una fantastica opportunità per riconnettermi con la comunità che avevo lasciato molto tempo fa e per imparare qualcosa in più sul Paese. Direi che si è trattato di un processo di guarigione. Sono cresciuta ad Harar ma io e la mia famiglia ce ne siamo dovuti andare all'improvviso quando avevo 16 anni per i conflitti politici. Sono tornata per vedere mia nonna, ho iniziato a riprenderla e solo allora ho capito di voler fare un film. L'origine di questo lavoro è nella connessione emotiva con la mia famiglia e con il Paese, poi la comunità mi ha accolta e mi ha guidata nel processo di realizzazione del film. Mi hanno fatto comprendere che dovevo abbandonare la nozione americana del tempo, abbandonare il controllo e ogni aspettativa sul risultato da ottenere. Quando l'ho fatto, le storie delle persone intorno a me hanno iniziato ad emergere.

Il desiderio di essere altrove sia fisicamente, con la migrazione, sia mentalmente con l'abuso dell'erba khat è al centro del film. Come hai affrontato questo tema?

Quando sono tornata in Etiopia ho visto che molti giovani sognavano di prendere il mare per trovare delle opportunità, mentre l'acqua del nostro Paese si sta prosciugando. Ho posto loro domande a questo proposito così come sull'uso del khat, una pianta che è sempre stata presente nella nostra cultura anche perché un tempo era utilizzata dai Sufi per connettersi con Dio. Negli ultimi trent'anni si è trasformata in una grande fonte di guadagno, volevo capire perché il consumo fosse diventato così massiccio. In Etiopia c'è molta disoccupazione e frustrazione, masticare il khat è un modo per sognare e evadere da una situazione difficile.

L'atmosfera nel film è molto avvolgente, come hai lavorato su questo aspetto?

La musica che ho scelto ha un ruolo importante perché penso che anch'essa abbia una funzione curativa. La sua natura circolare è legata ai rituali Sufi ma rappresenta anche lo stato delle cose. Io ho dovuto abbandonare il Paese per l'instabilità politica e per la stessa ragione oggi molti giovani vogliono andarsene. Il bianco e nero mi ha permesso di dare un maggiore risalto all'aspetto interiore della vita, allontanandomi dall'aneddotica per entrare in un flusso di coscienza.

The Kennel

Demetrio Giacomelli

PRIMA MONDIALE

Italia, 2021
HD, colore, 46'
V.O. Italiano

Sceneggiatura
Demetrio Giacomelli

Fotografia
Demetrio Giacomelli

Montaggio
Demetrio Giacomelli

Musica
Demetrio Giacomelli,
Hermes Rendina

Produttore
Demetrio Giacomelli

Contatti
demetrio.giacomelli@gmail.com

Lo sguardo di un cane, ormai in vecchiazza, diviene un mezzo per osservare il mondo "obliquamente", non riproducendo quanto già esiste ma dando vita a un universo nuovo, personale e indipendente allo stesso tempo. L'autore lo scompone e lo ricrea in un sincretismo di formati diversi: immagini generate con i videogiochi, riprese, estratti di vecchi film. Questi ultimi possono subire manipolazioni come l'utilizzo dei filtri dei social network, in un ampliamento virtualmente infinito di possibilità e di ri-significazione.

In questa visione di ombre emergono alcuni temi: il rapporto con la morte, la psicoanalisi e la sessualità, fino al senso dell'utopia, in un'immersione nella storia italiana degli anni Settanta che procede per suggestioni e domande. Ereditiamo un passato pesante di cui è difficile non subire gli effetti, per non finire schiacciati bisogna giocare, sbeffeggiare i miti, dimenticare ogni fine ultimo e accostare elementi diversi. Superando la separazione tra pubblico e privato, tra momenti personali e accadimenti collettivi affiora uno sguardo ancora possibile: un processo aperto nell'atto cangiante del prendere forma.

Biografia

Demetrio Giacomelli (Genova, 1986) dopo il diploma in pittura all'Accademia linguistica di Belle Arti di Genova si trasferisce a Milano dove inizia a lavorare come assistente alla regia. Nel 2014 con Matteo Gatti e Matteo Signorelli fonda Progetto Aves, un gruppo di ricerca artistica sul rapporto tra cittadino e animale, col quale espone e partecipa alla Biennale di architettura di Venezia, al CCCB di Barcellona e al Careof di Milano.

Nel 2015 il video *Km/18*, realizzato da Progetto Aves, vince i Tent Academy Awards a Rotterdam. Partecipa a due edizioni del Pesaro Film Festival con *Mal d'Archivio* (2016) e *Il Secondino Innamorato* (2017).

Nel 2017 realizza *Diorama*, premio per il miglior documentario nella sezione TFFDocItalia del Torino Film Festival, che viene poi presentato al MAXXI di Roma, ottenendo il premio come miglior documentario all'Extra Doc Festival. Lo stesso anno gira il film di fantascienza *L'Estinzione rende liberi* col quale vince il Premio Prospettive a Filmmaker.



Nel film convivono immagini del passato e strumenti contemporanei come i filtri normalmente utilizzati nell'ambito dei social network. Che tipo di lavoro hai fatto su questi materiali?

Non possedendo alcun profilo sui social il mio approccio è un po' esotico, sono scoperte che mi capitano guardando i telefoni delle persone a me vicine. Credo quindi sia diverso rispetto a chi si abitua a questi strumenti mano mano che vengono ideati e resi disponibili. Sono molto interessato alla tecnologia legata all'audiovisivo, nei video che trovo in rete vedo a volte delle idee registiche complesse e per me interessanti rispetto ad un rapporto autoreferenziale col cinema. I filtri nella loro semplicità hanno un grande potere di manipolazione che mi piace molto, aprono uno squarcio sul tema dell'identità e dello specchio, della percezione di sé come qualcosa di intercambiabile e manipolabile. Rispetto alle immagini dei film del passato, devo dire che non ho un particolare rispetto per i prodotti culturali, non ho santini o collezioni intoccabili, per me sono oggetti legati a dei bisogni, a dei desideri, ad un utilizzo concreto. Il mio atteggiamento è stato profanatorio: li ho presi per ciò che mi servivano.

Si potrebbe dire che fai un uso molto serio del gioco.

È serio perché cerco di arrivare a questioni che riguardano me stesso, in *The Kennel* e in altri film

sono presenti anche elementi della mia biografia e di quella delle persone che mi stanno accanto. L'aspetto ludico dell'immagine però mi ha sempre interessato e così l'idea di resistenza come gioco. Per me Schulz, l'autore dei Peanuts, è un grande artista; non si capisce mai se Snoopy è il Barone Rosso veramente, o se lo sia solo nelle fantasie di Charlie Brown. Anch'io ho sempre avuto la tendenza ad inserire il mio cane in queste mie narrazioni infantili, a vivere dei sogni attraverso il suo sguardo. Credo che *The Kennel* sia un film sull'aldilà (inteso anche come aldilà dell'immagine), sulla morte, sul concetto culturale di inconscio e sullo sguardo animale. Ma, come sempre con i miei lavori, diviene un coacervo difficile da districare.

L'ultima parte del film è incentrata su una tua visione degli anni Settanta in Italia e sulla lotta armata, cosa hai voluto esprimere su questo tema?

La mia famiglia è comunista, ho sempre sentito il peso gravoso della lotta politica, forse con un senso di colpa per il mio non essere attivo in un senso tradizionale. Venendo da una condizione per nulla agiata ho sempre inteso l'impegno politico in modo molto concreto, come vendetta contro qualcuno che ha operato un sopruso piuttosto che in maniera ideale. Quello che mi sono chiesto allora è come sarei stato all'epoca se fossi diventato un terrorista; credo che sarei stato molto poco efficiente perché sarei rimasto comunque un visionario.

Zinder

Aicha Macky

PRIMA ITALIANA

Francia, Niger, Germania, 2021
HD, colore, 82'
V.O. Hausa

Sceneggiatura
Aicha Macky

Fotografia
Julien Bossé

Suono
Abdoulaye Adamou Mato

Montaggio
Karen Benainous

Musica
Dominique Peter

Produttori
Ousmane Samassekou,
Erik Winker,
Clara Vuillermoz

Produzione
Point du-Jour
International, Les films
du Balibari, Corso
Film, ARTE France,
Production Tabous (NE),
Al Jazeera Documentary
(GA)

Contatti
contact@andanafilms.com

Zinder è la seconda città del Niger nel cuore del Sahel, dove sopravvivere è una sfida quotidiana. Sono soprattutto i giovani a soffrire la mancanza di un possibile futuro, specie chi vive nelle zone più povere ed è condannato ai margini. È qui che crescono le gang, le chiamano “Palais” e ne fanno parte i ragazzi di Kara Kara, suburbio di Zinder, che già dalle sue origini è stato bollato come una sorta di “ghetto”. Era infatti il quartiere in cui venivano relegati i lebbrosi e le persone socialmente più disagiate, ed è oggi uno dei centri principali delle gang, ragazzi che cercano una risposta alla loro rabbia e alla miseria. Aicha Macky, regista e attivista nata a Zinder, torna nel suo Paese per dare voce alle loro storie in una prima persona che nasce dalla relazione tra lei e chi accetta di farsi filmare; un rapporto complesso specie per una donna, vista la prevalenza maschile che fonda questo mondo e le sue regole. Una reciprocità che si costruisce nella geografia spaziale e dei corpi, tra le strade e le cicatrici fisiche della violenza che hanno vissuto, che è ovunque e ha radici antiche, ancorate nell'epoca della colonizzazione. È dentro questi confini non tracciati che ciascuno dei protagonisti si fa personaggio e assume una presenza che rompe l'anonimato mediatico: c'è chi come Siniya Boy, che fa parte della gang “Palais Hitler”, sogna di aprire un'agenzia di sicurezza; e chi invece, come Bawa, che oggi guida un taxi, continua a essere tormentato dal passato. Ognuno va avanti come può tra commerci illegali come il contrabbando di benzina con la Nigeria o mestieri saltuari. In questo paesaggio a più voci affiora una realtà restituita senza retorica né vittimismo.

Biografia

Aicha Macky (Zinder, 1982) dopo il master in sociologia inizia gli studi di cinema, il mezzo a suo avviso più democratico per la capacità di raggiungere un alto numero di persone anche analfabete. Frequenta l'African Documentary Film Forum a Niamey e poi l'università Gaston Berger a Saint-Louis, in Senegal. Nel 2011 realizza il suo primo cortometraggio *Moi et ma maigreur* a cui segue *Savoir faire le lit* (2013). Nel 2016 esordisce nel lungometraggio con *L'arbre sans fruits* – premiato in tutto il mondo – nel quale, attraverso la propria esperienza, esplora il tabù dell'infertilità femminile in Niger. Macky è stata anche ambasciatore per Oasis Niger e dal 2021 è tra le promotrici della Yali Film School Fellowship, un progetto che intende costruire con le donne una comunità creativa.



Cosa ti ha spinto a girare un film sui quartieri periferici di Zinder?

Sono nata e cresciuta a Zinder, dove il fenomeno delle gang sta aumentando sempre di più. Ho voluto fare questo film per mostrare a chi ha il potere di prendere delle decisioni la situazione in cui vivono le giovani generazioni di quei quartieri.

Che tipo di esperienza è stata entrare in un universo maschile come quello delle gang?

All'inizio non è stato semplice filmare dall'interno quegli ambienti, ho dovuto sottopormi a un vero rito di passaggio affinché si fidassero: mi hanno fatto fumare l'hashish e sono tornata a casa stordita. Col passare del tempo però hanno capito che volevo fare un film insieme a loro, non su di loro, nel senso che non ero lì semplicemente per ottenere le loro immagini. Allora mi hanno aperto tutte le porte e ho acquisito lo status di persona “protetta” in quella comunità.

Nel film appaiono molti corpi, ci sono i fisici scolpiti dei ragazzi ossessionati dall'allenamento ma anche quelli coperti dalle cicatrici.

Ho filmato le cicatrici per mostrare la violenza, non mi interessava riprendere atti brutali visto che ho scelto di documentare soprattutto il tentativo di cambiamento di alcune persone, e il loro desiderio di abbandonare quell'ambiente per conquistare un posto migliore nella società. Le cicatrici sono le conseguenze delle violenze vissute in precedenza, sono come delle stigmate che dovranno portare con loro, sui loro corpi per sempre. C'è un'altra questione importante legata alla pelle: il quartiere dove ho filmato è stato costruito negli anni Settanta per confinarvi le persone malate di lebbra, e anche se con la crescita della città è divenuto un sobborgo di Zinder, i suoi abitanti continuano a essere presentati in maniera caricaturale come dei lebbrosi.

The Walk – La passeggiata Giovanni Maderna

PRIMA MONDIALE

Gran Bretagna,
Italia, 2021
16mm, colore, 62'
V.O. Inglese

Sceneggiatura
Giovanni Maderna,
Stanley Schtinter,
liberamente ispirata
all'omonima novella
di Robert Walser

Fotografia
Robbie Ryan

Suono
Max Gobiet

Montaggio
Paola Freddi

Aiuto Regista
Monica Stambrini

Musiche
Robert Wyatt, Vivaldi

Produzione
El Entertainment,
Emu Films,
Tea Time Films

Contatti
info@quartofilm.it

La luce del primo mattino, le strade vuote, un tempo ancora sospeso. Un uomo cammina con serenità, quel percorso gli sembra familiare, come se appartenesse alle sue abitudini. Al tempo stesso ne scopre con meraviglia nuovi dettagli, quasi li vedesse per la prima volta. Intanto intorno il paesaggio cambia, le vie si riempiono di persone, turisti, rumori. L'uomo spedisce una lettera, si ferma al ristorante, osserva quanto accade per poi riprendere i suoi passi disegnando traiettorie invisibili, forse possibili storie. All'origine del film c'è *La passeggiata*, la novella di Robert Walser di cui il regista prova a "tradurre" nel dispositivo cinematografico il sentimento del vagabondaggio come narrazione del mondo. E il suo "corpo a corpo" con la parola scritta prende forma attraverso il movimento, la cifra che unisce le immagini all'atto del camminare. È su questo bordo di affinità che il protagonista, interpretato da Lino Musella, si immerge nel paesaggio romano – il luogo dove è stata spostata l'azione, dalla piccola cittadina svizzera del romanzo – rivelando il gesto cinematografico nella sua stessa sostanza: un piano sequenza in 16 millimetri interrotto dal cambio delle bobine, sette in tutto, nel corso delle due ore di riprese. Camminare, respirare, vedere, filmare. Il tempo è il ritmo del corpo, il racconto, le infinite potenzialità di un percorso, la conoscenza un frammento di reale nel quale affiorano impreviste epifanie.

Biografia

Giovanni Maderna (Milano, 1973) esordisce nel 1995 con il corto *La place*, premiato al Sacher Festival di Nanni Moretti. Il primo lungometraggio, *Questo è il giardino* (1999), scritto insieme a Carolina Fieschi, vince il premio Luigi De Laurentiis migliore opera prima alla Mostra di Venezia dello stesso anno. Nel 2001 realizza *L'amore imperfetto* presentato in concorso a Venezia, e nel 2005 con *Bologna 16-02-05 Giovanni Maderna e Antonio Moresco incontrano Alberto Griffi*, rende omaggio a uno dei più grandi protagonisti del nostro cinema indipendente e sperimentale. Nel 2006 gira *Schopenhauer*, presentato a Locarno e in diversi festival internazionali. Nel 2007 fonda la Quarto film con cui produce *Cielo senza terra*, co-diretto insieme a Sara Pozzoli, che viene presentato alle Giornate degli autori della Mostra del cinema di Venezia. Nel 2012 cura e produce un progetto ispirato all'universo di Emilio Salgari con i film di Tonino De Bernardi (*Iolanda tra bimba e corsara*), Giovanni Cioni (*L'intrepido*) e Carmela salvata dai filibustieri di cui firma la regia insieme a Mauro Santini, in anteprima a Venezia alle Giornate degli autori. Lo stesso anno presenta nel Concorso internazionale di Filmmaker *Look Love Lost*.



Cosa ti ha spinto a realizzare un adattamento de *La Passeggiata* di Robert Walser, che nel film si sposta dalla piccola città svizzera del racconto a Roma?

La novella di Walser mi è parsa straordinaria, anche per il mio desiderio di realizzare un film in breve tempo, le riprese infatti sono durate poche ore quasi come fosse una performance. Quando ho avuto l'idea la prima volta mi trovavo a Roma, facevo spesso il percorso che si vede nel film quindi ho pensato di lavorare su quello. Nel frattempo c'è stata la pandemia, e se una prima trasformazione era spostare l'ambientazione dalla cittadina svizzera dove Robert Walser faceva la sua camminata a una grande metropoli con una storia e una scenografia imponente, dopo il Covid anche Roma è diventata una città silenziosa, rimpicciolita dall'assenza dei turisti, delle macchine e dai negozi chiusi. Abbiamo seguito sia la pista del libro che quella del percorso che avevamo preordinato, poi ci sono stati degli incontri estemporanei e sono entrati in gioco altri elementi idiosincratici appartenenti a ognuno di noi. Il film infatti è frutto di un'improvvisazione di tre persone, l'attore Lino Musella, il direttore della fotografia che ha filmato in 16 mm, Robbie Ryan, e io stesso.

Perché hai scelto di girare in pellicola?

La pellicola ha un tempo e una lunghezza misurabili, in un percorso che aveva dei paletti ben precisi mi sembrava naturale mettere anche

dei limiti prestabiliti per le riprese. È ben visibile quando il rullo termina, il momento in cui capitava però era impreveduto, quindi abbiamo imbastito una sequenza meccanica fatta di pellicola e di passi nella quale si potesse essere liberi di interagire.

Nel film c'è un conflitto tra il piacere della passeggiata e la costrizione del lavoro che emerge più volte.

Walser rivendica un modo di lavorare per cui la scrittura può sgorgare in maniera naturale, come mettere un passo dietro l'altro. Contrappone a un'idea di lavoro inteso come fatica, sforzo e costrizione – come quella dello stare seduti – il piacere di un'attività che nasce quasi spontaneamente. È comunque un uomo immerso in una società capitalista, che oggi è solo peggiorata da questo punto di vista; vedendo persone costrette a lavorare si sente un po' in colpa perché agli occhi del mondo è un perdigiorno. Il film nel suo piccolo si fa carico di questo tema, è girato senza possibilità di rifacimento – laddove ormai è lodata solamente la perfezione o l'eccellenza – adottando una poetica che potrebbe sembrare quella della trasandatezza. Io credo però che prima di espungere un errore bisogna capire se può essere utile al senso più profondo del film, la perfezione tecnica a volte toglie un po' di anima rispetto al cinema del passato o comunque limita molto le possibilità. Un esempio: i film di Ferreri sono a volte sciattissimi, ma di una sciattezza meravigliosa.

The Parents' Room

Diego Marcon

PRIMA ITALIANA

Italia, Gran Bretagna, 2021
35mm, colore, 11'
V.O. Inglese

Sceneggiatura
Diego Marcon

Interpreti
Massimiliano Balduzzi,
Beatrice Giavarin,
Huey Lockwood,
Chiara Serangeli

Fotografia
Pierluigi Laffi

Montaggio
Diego Marcon

Musica
Federico Chiari

Animazioni
Diego Zuelli

Produttori
Jacques Davies,
Camilla Romeo

Produzione
Incurva, Museo Madre,
Primitive Films

Contatti
die.marcon@gmail.com

Un uomo è seduto sul letto e guarda dalla finestra la neve che cade. Appaiono anche i suoi due figli e la loro madre, la stanza al suono di una canzonetta rivela il crimine che si cela in quel nucleo familiare. Poche inquadrature, tempi dilatati e una tecnica di realizzazione che combina il formato originario 35millimetri, live action e animazione digitale in modo poco distinguibile: è in questo spazio perturbante e rarefatto che si racchiude *The Parents' Room*, quasi una partitura musicale che si svolge in un solo ambiente e che risucchia lo spettatore nel suo gorgo, di inquietudine e fascinazione al tempo stesso.

La messinscena evoca gli anni d'oro del musical, sovverte generi codificati, l'horror, la commedia slapstick, l'animazione. Come nei lavori precedenti di Marcon, in particolare *Monelle* (2017) e *Ludwig* (2018), il suo interesse per quei lati oscuri della psiche si focalizza sul tema dell'infanzia per evocare una condizione umana primaria, fragile e in divenire.

Biografia

Diego Marcon (Busto Arsizio, 1985) è un artista visivo che lavora principalmente con l'immagine in movimento. Le sue opere sono state esposte in mostre personali e collettive in spazi e istituzioni quali Museo MADRE, Napoli; Institute of Contemporary Art/LASALLE, Singapore; La Triennale di Milano, Milano; Fondazione Prada, Milano; Museo MAXXI, Roma; Museion, Bolzano; PAC – Padiglione Arte Contemporanea, Milano; Museo MACRO, Roma. I suoi film sono stati presentati in diversi film festival, tra cui Viennale; Festival di Rotterdam; Festival du nouveau cinéma, Montréal; Cinéma du Réel, Parigi; Courtisane, Ghent; BFI London, Londra; FID Marseille e doclisboa. I due suoi primi lavori *Pattini d'argento* (co-diretto con Federico Chiari e Anna Franceschini, 2007) e *She Loves You* (2008) sono stati prodotti entrambi con il sostegno di Filmmaker. *The Parents' Room* è stato presentato alla Quinzaine des Réalisateurs di Cannes 2021.



Come hai ideato e realizzato le figure presenti in *The Parents' Room*?

La prima stesura del progetto consisteva in un'animazione in stop motion, con i personaggi realizzati in maniera iperrealistica. Questa tecnica però, per sua natura, produce un movimento a scatti e non molto fluido. Allora ho pensato che se avessi utilizzato al posto dei pupazzi degli umani travestiti da pupazzi, questo problema sarebbe stato risolto. Al momento non ho il desiderio di confrontarmi con la recitazione, quindi l'utilizzo delle maschere completamente coprenti mi permetteva l'eliminazione di ogni mimica facciale in modo da ottenere un controllo pressoché assoluto sulle espressioni dei personaggi. La maggior parte dei miei lavori, come anche *The Parents' Room*, nascono come dei loop perfetti e vengono pensati in forma di installazioni, solo per quelli in cui vedo un senso anche nella fruizione in sala costruisco una versione apposita.

Perché hai scelto di girare in pellicola, intervenendo poi con gli effetti visivi al computer?

The Parents' Room è il secondo film che giro in 35mm utilizzando poi immagini generate al computer (CGI), lo avevo già fatto con *Monelle*. Il mio lavoro di artista ha molto a che fare con il cinema non solo come linguaggio e processo ma

anche come immaginario, sono molto legato alla sua storia, agli archetipi e ai generi. La pellicola in 35mm rimane il formato di riferimento del cinema classico, così come per quello sperimentale lo sono il 16mm o l'8mm. La scelta allora è stata molto naturale in questo senso, perché *The Parents' Room* è un piccolo film in cui vengono dispiegati una serie di elementi cinematografici, dei dispositivi emotivi che girano a vuoto. In CGI ho realizzato la parte del set visibile dalla finestra e l'unica figura non umana, il merlo, l'attivatore del racconto. Io non sono interessato allo storytelling, il soggetto del film si potrebbe definire quasi didascalico. Volevo invece dar vita ad una piccola commedia musicale con un aspetto umoristico.

La musica e la partitura canora sono elementi importanti, perché hai scelto di rifarti al musical?

La musica è stata composta da Federico Chiari, un sodalizio che dura sin dai miei primi lavori. Per questo film volevamo che i riferimenti fossero il jazz pop dell'età dell'oro del musical hollywoodiano. Abbiamo deciso che la composizione sarebbe stata pensata per gli strumenti a fiato, questo rapporto col respiro era centrale. Il musical è un genere che mi interessa molto perché crea un contatto sentimentale ed emotivo con lo spettatore, credo che oggi molte questioni importanti si siano spostate su un piano di questo tipo.

Retour à Reims (Fragments) Jean-Gabriel Périot

PRIMA ITALIANA

Francia, 2021
HD, colore, 80'
V.O. Francese

Sceneggiatura
Jean-Gabriel Périot

Interpreti
Adèle Haenel

Fotografia
Julia Mingo

Suono
Yoland Decarsin,
Xavier Thibault,
Laure Arto

Montaggio
Jean-Gabriel Périot

Musica
Michel Cloup

Produttore
Marie-Ange Luciani

Produzione
Les Films de Pierre

Contatti
sales@thepartysales.com

Retour à Reims è un viaggio alla riscoperta di una storia che ci riguarda. Il film è tratto dall'omonimo libro di Didier Eribon che racconta il ritorno dell'intellettuale presso la casa di famiglia in seguito alla morte del padre. Un'occasione per ripercorrere gli avvenimenti che hanno segnato l'esistenza dei suoi parenti provenienti dalla classe operaia. Périot ha scelto di estromettere dal film gli aspetti più personali e autobiografici del libro per concentrarsi, attraverso un montaggio di materiali d'archivio, sulla valenza politica di una narrazione che illumina le condizioni dei lavoratori in Francia dagli anni '50 ai nostri giorni. Sulle loro facce leggiamo la fatica e la disperazione di non poter cambiare vita, vediamo le case senza i bagni, l'intimità inesistente. Le donne vivevano ulteriori problemi come la necessità di abortire clandestinamente e la difficoltà di lavorare e gestire la casa. La voce narrante di Adèle Haenel ci guida in questo viaggio parlandoci dell'impegno politico, delle speranze riposte nel comunismo, fino al grande tradimento di Mitterrand e del suo partito una volta giunto al potere nel 1981. Da qui la storia prende un'altra piega e ci racconta, lucidamente e senza alcun giudizio morale, le ragioni del razzismo che ancora oggi agita la classe lavoratrice e il suo progressivo spostamento verso il Front National. *Retour à Reims* ci parla di quanto la povertà sia inscritta, ieri come oggi, nelle cosiddette «società del benessere» occidentali ma anche della strenua resistenza che gli sfruttati hanno provato a mettere in campo, lasciandoci un segnale di speranza per il futuro.

Biografia

Jean-Gabriel Périot (Bellac, 1974) ha diretto numerosi cortometraggi al confine tra documentario, cinema sperimentale e fiction. Ha sviluppato il suo stile di montaggio che interroga la violenza e la storia negli archivi filmici e fotografici. I suoi film hanno vinto numerosi premi nel mondo, il primo lungometraggio *Une jeunesse Allemande* ripercorreva la vicenda del gruppo Baader-Meinhof in Germania. *Lumières d'été*, il suo esordio nella finzione è stato presentato al festival di San Sebastian nel 2017. *Nos Défaites* (2019) indaga insieme agli studenti della scuola di una periferia parigina cosa resta del dialogo tra i giovani e i grandi movimenti rivoluzionari parlando con le nuove generazioni di cinema, politica, utopie e paure.



Perché hai deciso di fare un film dal libro di Didier Eribon?

Provegno dallo stesso ambiente di Eribon, mi sono posto più volte delle domande sul mio status di regista, visto che oggi non è previsto che un filmmaker possa appartenere alla classe operaia. Dopo aver riletto il libro ho capito che farne un film sarebbe stata un'opportunità per raccontare di nuovo la storia politica e sociologica di quella classe sociale e in qualche modo anche della mia famiglia.

Il film si basa su materiali d'archivio, come si è svolto il processo di ricerca?

È un lavoro che richiede tempo ma non è il film più difficile che ho fatto da questo punto di vista, sia perché era in lingua francese sia perché lo Stato francese tiene molto all'archiviazione, quindi c'è accesso a una grande quantità di materiali. Quello che mi ha più sorpreso è che alcuni argomenti non venivano assolutamente rappresentati, come le condizioni di vita delle domestiche o tutto ciò che riguardava l'aborto; in questi casi la ricerca è stata complessa. Poi dagli anni '80 c'è un grande cambiamento perché i lavoratori non vengono più mostrati in televisione e al cinema. Quando il sistema decise di cancellare l'idea delle classi, i politici smisero di

parlare della lotta sociale e contemporaneamente gli operai sparirono dai media. Riguardo al cinema è un po' diverso, con la diminuzione della popolarità e del pubblico che frequentava le sale, il target si spostò verso la classe media. E con questo cambiamento, i film impegnati non hanno trovato più spazio nelle nuove logiche di produzione.

Hai aggiunto un epilogo alla storia, un segnale di speranza per le lotte future.

Volevo un finale ottimista, quello del libro è invece piuttosto deprimente: la sinistra crolla mentre la destra estrema prende la scena. Ho pensato di andare a vedere ciò che è successo dalla pubblicazione del testo di Eribon nel 2009 a oggi proprio perché sono passati più di dieci anni. Devo dire che, seppure con delle fragilità, alcune cose sono accadute. In Francia abbiamo avuto i Gilets jaunes che rappresentano un nuovo capitolo della storia perché le persone in quel movimento provengono principalmente dalla classe operaia. Poi ci sono le lotte per l'ecologia e quelle delle realtà LGBTQ e femministe; sorprendentemente questi gruppi stanno iniziando ad unire i loro percorsi. Non sappiamo fino a che punto le persone si uniranno e in nome di cosa ma c'è un'energia che circola: siamo ancora in movimento.

How Do You Measure A Year?

Jay Rosenblatt

PRIMA ITALIANA

Stati Uniti, 2021,
HD, colore, 29'
V.O. Inglese

Sceneggiatura
Jay Rosenblatt

Fotografia
Thomas Logoreci,
Jay Rosenblatt

Suono
Dan Olmsted

Montaggio
Jay Rosenblatt

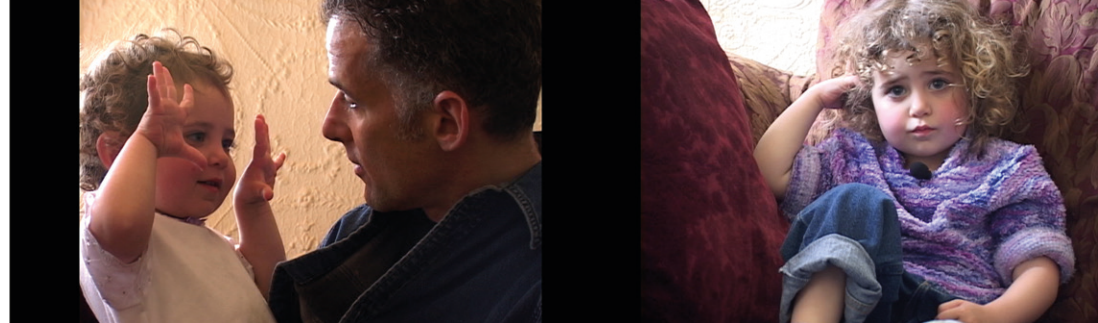
Produttore
Jay Rosenblatt

Contatti
jay@jayrosenblattfilms.com

Da quando sua figlia Ella ha compiuto due anni il regista la coinvolge in un gioco, quasi un rituale che si svolgerà periodicamente il giorno del suo compleanno: seduta su un divano Ella deve rispondere alle domande del padre, sempre le stesse, mentre lui la filma. Non sappiamo né vediamo cosa è accaduto nel frattempo né quanto c'è intorno, solo Ella che si muove nell'inquadratura. Eppure questo "frame" di spazio e di tempo racchiude infiniti racconti possibili. A ogni nuovo appuntamento scopriamo una Ella differente, che dalla bimba con gli occhioni azzurri e i boccoli biondi dei primi anni ci svela la ragazza alle prese con gli interrogativi sul futuro. Sorpresa con innocenza la prima volta – «cosa dici della relazione tra me e te» le chiede il padre, «è bella» risponde lei – crescendo si fa un po' più vezzosa e piano piano si accorda a quella stravagante festa di compleanno; confida alla macchina da presa la passione per i lollipop e il sogno di diventare cantante; un po' si ritrae, sfugge, poi torna, divaga, si mette in posa. I capelli si fanno più scuri e lunghi, le magliettine rosa dell'infanzia sono state sostituite da abiti neri; il volto nei giorni dell'adolescenza è affilato, lei appare spaventata e più fragile, poi torna sicura, scopre il mondo, l'impegno, l'ecologia. Le trasformazioni fisiche restituiscono il flusso del tempo – della vita, del cinema – componendo la trama di un sentimento profondo che riguarda i cambiamenti, che ci dice lo spavento di ciascuno nel mondo davanti all'idea di crescere e soprattutto restituisce il rapporto tra un padre e una figlia con commovente dolcezza.

Biografia

Jay Rosenblatt (New York, 1965) è un filmmaker e artista indipendente la cui opera è stata presentata in molti festival internazionali tra cui Sundance, Festival di Rotterdam, Locarno Film Festival, e in istituzioni come il Moma e il Film Forum di New York. Con l'uso di found footage, materiali d'archivio, home movies, dal primo cortometraggio in bianco e nero, *Doubt* (1981) la sua ricerca si concentra su nuclei emotivi, esplorando stati d'animo universali come il lutto (*Phantom Limb*, 2005), le conseguenze dell'autoritarismo e del potere (*Human Remains*, 1998), il rapporto tra la paternità e fare film (*I Used to Be a Filmmaker*, 2005).



Cosa significa per te filmare nel tuo ambiente domestico?

Prima di quest'ultimo lavoro avevo già realizzato quattro film in casa con mia figlia. Quando sono diventato padre non avevo molto tempo per la mia attività di regista, quindi l'ho organizzata facendo riprese in casa. Il primo di questa serie si intitola infatti *I Used to Be a Filmmaker* ed è incentrato sui primi diciotto mesi di vita di Ella. I miei film sono molto diversi, si tratta per lo più di Film Essay in forma di collage, mentre quelli che ho girato in casa sono più leggeri, con un tocco un po' umoristico. Riguardo a *How Do You Measure a Year?*, per qualche ragione non volevo guardare i risultati delle riprese durante gli anni, l'ho fatto solo quando abbiamo smesso di girare. Credo che fosse soprattutto perché crescendo i cambiamenti in Ella avvenivano molto rapidamente e ogni volta sarebbe stato una sorta di lutto per ciò che lei non era più rispetto all'anno precedente.

Il film è molto personale ma contiene grandi temi universali come lo scorrere del tempo e la crescita, in che modo li hai affrontati?

Ho tagliato molti momenti che potevano non interessare altre persone fuori dalla cerchia familiare. Ho cercato gli elementi universali in

ogni età e in ogni ripresa, così che tutti avrebbero potuto ritrovarci. Volevo mostrare la complessità della nostra relazione, la sua bellezza ma anche le frustrazioni e le difficoltà, così che ognuno potesse attivare una riflessione sulla propria genitorialità o sul personale rapporto con la madre e il padre.

Durante alcuni anni Ella non sembra molto convinta di venire ripresa, ma poi il film finisce con un vero happy ending che cancella quei momenti difficili.

È stato interessante vedere come le sue emozioni sono cambiate nel tempo, nei primi anni da teenager erano molto negative ed era difficile comunicare. È cresciuta con un padre regista quindi sapeva di cosa si trattava, non sempre ha amato le riprese ma anche per gli altri film che abbiamo fatto insieme ha sempre apprezzato molto il risultato, era qualcosa di speciale per la nostra relazione. Il finale è stata la sorpresa più grande perché durante il diciottesimo anno, l'ultimo in cui abbiamo girato, sono uscito dalla stanza e ho lasciato Ella da sola con la macchina da presa. Non avevo idea di cosa avesse detto e quando l'ho guardato, mi ha toccato profondamente. Credo che il finale tiri le fila di tutto il film e lo renda un'esperienza che è valsa la pena vivere, per lei, per me e spero anche per il pubblico.

Garage, des moteurs et des hommes

Claire Simon

PRIMA ITALIANA

Francia, 2021
HD, colore, 71'
V.O. Francese

Fotografia
Claire Simon

Suono
Frédéric Buy

Montaggio
Luc Forveille

Musica
Nicolas Repac

Produzione
Petit à petit production

Contatti
info@petitapetitproduction.com

Lo spopolamento di un villaggio rurale nella Francia del sud ci viene restituito attraverso lo sguardo partecipe della regista che proprio lì, a Claviers, è cresciuta. Il vuoto e la malinconia legati al fenomeno inarrestabile e al cambiamento dei paradigmi vengono però compensati da un luogo pieno di vita: il garage, ovvero l'officina meccanica.

In quello stretto spazio, pieno di arnesi e veicoli, scorrono davanti ai nostri occhi svariate dinamiche relazionali: la trasmissione di competenze, il racconto dei propri guai, il rapporto di coppia. La quotidianità lavorativa di Christophe, il proprietario dell'officina, si mescola al contributo che ogni avventore consegna alla macchina da presa. Naturalmente il garage non è un ambiente neutro: è un luogo dove la virilità è un valore e dove le donne sembrano sempre un po' fuori posto, è il deposito di una mentalità e di un modo di vivere. C'è però il tentativo di «aggiustare le cose» ed è forse questo atteggiamento positivo – di lanciarsi ogni volta in una sfida con il non-umano – a determinare la tonalità emotiva del luogo.

Le macchine infatti sono lì, ed è intorno alle loro esigenze misteriose che il paese si trova a convegno e sono sempre loro a dare un'opportunità di vita dignitosa a Romaric, il ragazzo apprendista che rischiava di perdersi. La sua relazione con Christophe è uno spaccato di vita che richiama atavici percorsi di formazione ma rappresenta anche un segno, una possibilità per il futuro del villaggio provenzale.

Biografia

Claire Simon (Londra, 1955) ha trascorso gran parte della sua infanzia nel Var, in Provenza. Studentessa di etnologia, arabo e berbero, si è avvicinata al montaggio grazie alla Cinémathèque d'Alger. Si confronta da autodidatta col cortometraggio a partire dagli anni '70, per poi orientarsi, attraverso la frequentazione degli Ateliers Varan, verso il cinema diretto con l'intento di «far sfumare il confine fra documentario e finzione». La regista si è affermata nel mondo del documentario grazie a *Coûte que coûte* (1996) mentre l'anno successivo dirige il suo primo lungometraggio di finzione, *Sinon, oui*, presentato a Cannes nell'ambito di Cinémas en France. Nel 2008 realizza *Le bureaux de Dieu* (con Nathalie Baye, Nicole Garcia, Isabelle Carré, Michel Boujenah) che ottiene il Grand Prix della SACD alla Quinzaine des Réalisateurs di Cannes, lo stesso anno Filmmaker le dedica una retrospettiva. *Le concours* (2016) presentato in concorso a Filmmaker, ha vinto il Leone d'Oro Venezia Classici per il Miglior Documentario sul Cinema. Nel 2021 ha realizzato *Vous ne désirez que moi*, dedicato a Marguerite Duras.



Che tipo di esperienza è stata per te girare il film nel paese in cui sei cresciuta?

È il mio secondo film ambientato a Claviers e stavolta volevo dire qualcosa a proposito del tempo e della morte. All'inizio ci sono io, non più così giovane, che cammino tra delle luci arancioni: un richiamo a quelle dei funerali. Nei piccoli villaggi si sa sempre quando qualcuno muore, in città non è così. Molti paesani che conoscevo sono venuti a mancare, così mi sono chiesta dove fosse la vita attualmente e la risposta era il garage del meccanico. Da quando ha aperto mi è sembrato un posto dove tutti volevano andare, al di là delle necessità legate ai veicoli. La mia sfida è che al garage si possa incontrare l'intera comunità.

Perché il garage è diventato un tale punto di ritrovo e com'è stato passare il tempo in quell'ambiente dall'impronta fortemente maschile?

Gli abitanti del villaggio si sono dedicati completamente al turismo, non producono più nulla e l'unico posto che si avvicina alla produzione è il garage. Inoltre è anche il solo luogo realmente democratico perché chiunque ha bisogno di una

riparazione si trova nella stessa situazione, ricco, povero, turista o meno. È uno specchio di un villaggio nel sud della Francia e naturalmente ho dovuto farmi spazio. Ho girato quasi interamente da sola, nell'ultima settimana però è venuto un ragazzo ad aiutarmi e devo dire che il proprietario del garage allora si è rilassato molto di più. Il loro modo di vivere è moderno e antiquato allo stesso tempo, c'è da dire inoltre che è raro che queste persone vengano filmate. In ogni caso, erano molto contente che qualcuno stesse prendendo del tempo per dare spazio alle loro vite.

Le relazioni sono molto importanti nel film: tra gli esseri umani e le macchine, tra gli esseri umani e l'ambiente, tra gli umani stessi. Come hai approfondito questo aspetto?

Il lavoro del meccanico è affascinante, c'è molta suspense perché si tratta di risolvere un enigma e all'inizio non si ha mai la certezza di riuscirci. Per fare delle riparazioni bisogna essere un detective e a volte non si hanno tutti gli strumenti necessari, bisogna sempre inventare. Rispetto alle relazioni tra gli esseri umani, credo che in molti film ci siano storie d'amore situate molto male. Qui ne troviamo di diversi tipi, ambientate in un set veramente interessante.

Herr Bachmann und seine Klasse Maria Speth

PRIMA ITALIANA

Germania 2021,
HD, colore, 217'
V.O. Tedesco

Sceneggiatura

Maria Speth,
Reinhold Vorschneider

Fotografia

Reinhold Vorschneider

Montaggio

Maria Speth

Suono

Olivier Göbel

Produttrice

Maria Speth

In collaborazione con

Goethe-Institut Mailand

Contatti

info@wantedcinema.eu

Il signor Bachmann che dà il titolo al film è un insegnante che incontriamo insieme alla sua classe, la 6^aB della George Büchner, l'ultima prima del passaggio alle superiori. Siamo a Stadtallendorf, città industriale di immigrazione operaia, prima italiana e greca, poi turca e di molti altri Paesi. Nel corso di un anno scolastico assistiamo alle lezioni, scopriamo i metodi di Bachmann ma soprattutto la sua capacità di costruire giorno dopo giorno con i ragazzi un sentimento di comunità che dallo spazio ristretto di quelle mura può arrivare all'esterno, nella loro realtà familiare, sociale, di futuro. Con in testa l'inseparabile zuccotto, l'insegnante appare subito come una figura speciale: ironico, empatico, sensibile ascoltatore, nell'insegnamento utilizza strumenti diversi; ai ragazzi al mattino permette di dormire qualche minuto ancora appoggiando la testa sui banchi e quando non comprendono il significato di una parola utilizza i suoni musicali per spiegarglielo. Li lascia liberi di discutere, è attento al racconto dei loro problemi, si mette in gioco senza però mai dimenticare il proprio ruolo: lui è l'insegnante, loro gli studenti, questa cosa è chiara e definita permettendo un'amicalità profonda che altrimenti sarebbe impossibile.

La sua classe rispecchia la città, unisce ragazzi che arrivano da molti luoghi, culture e religioni, Bulgaria, Italia, Brasile, Marocco, Russia, Turchia: ognuno con sé porta la propria educazione, e anche i propri pregiudizi, molti parlano poco il tedesco. Come incontrarsi? Cosa insegnare?

È su questo che lavora Bachmann – e con lui la regista nel film – perché ciascuno all'interno della classe (e fuori) riesca a trovare un suo spazio e fiducia in sé. «Questi voti non siete voi» dirà ai ragazzi l'ultimo giorno. Hanno attraversato insieme quasi un'epopea, hanno riso, pianto, discusso, si sono incontrati imparando il rispetto reciproco e di sé: un'inclusione reale da cui partire.

Biografia

Maria Speth (Titting, 1967), dopo gli studi di cinema alla Konrad Wolf di Potsdam-Babelsberg, lavora come assistente al montaggio e alla regia. Il suo primo corto, *Barfuss* (1999) vince il festival di Oberhausen. Esordisce nel lungometraggio con il pluripremiato *The Days Between* (2001), il racconto di una donna in un momento di passaggio della vita, a cui segue *Madonnas* (2007), che conferma la predilezione per le figure femminili protagoniste principali del suo cinema. *9 Lives* (2010) è il suo primo documentario. *Daughters* (2014) viene premiato al Forum di Berlino. *Herr Bachmann und seine Klasse* ha vinto l'Orso d'argento alla Berlinale 2021.



Come sei entrata in contatto con il tuo protagonista e cosa ti ha spinto a filmare la sua classe?

Sono amica di Bachmann da almeno dieci anni, da quando ha cominciato a lavorare come insegnante a Stadtallendorf, nel Land dell'Assia. Mi aveva spesso parlato di quella realtà così particolare; ho voluto approfondire e sono rimasta affascinata dalla storia della città che è molto peculiare rispetto al resto della Germania. Volevo raccontarne il passato e il presente, e ho capito che potevo farlo tramite la scuola non appena l'ho visitata: il 70% dei giovani lì ha una storia familiare legata alla migrazione. Non mi interessava fare un film su un insegnante molto bravo come è Bachmann ma piuttosto su quel microcosmo; ho cercato di capire in che modo convivono e interagiscono tra loro i ragazzi e le ragazze pur avendo origini differenti.

La presenza della macchina da presa in classe ha condizionato i loro comportamenti?

Abbiamo filmato metà anno scolastico, da gennaio 2017 a giugno 2017, le riprese sono durate in totale trenta giorni. Era una classe a tempo pieno con un orario che andava dalle 8 alle 17; insieme agli allievi abbiamo fatto tante cose, abbiamo mangiato insieme, suonato insieme. All'inizio non capivano cosa potesse esserci di interessante nel loro quotidiano, non riuscivano a capacitarsi di questa attenzione; ho spiegato loro che sarebbero stati fra i pochissimi ad avere una

documentazione del loro anno scolastico, come se fosse un video-album. Da quel momento in poi si sono comportati in modo molto naturale, con calore e generosità. Fortunatamente non erano ragazzi esibizionisti, credo che questo abbia a che fare con le loro origini. È stato molto importante dare a tutti lo stesso spazio all'interno del film al di là delle diversità tra di loro; su questa idea io e Bachmann siamo stati subito d'accordo, e ci ha aiutato a creare una buona unione nella classe. Anche durante il montaggio sono stata molto attenta a dare lo stesso peso a tutti.

Bachmann mette in campo un metodo educativo particolare soprattutto grazie all'uso della musica, una sua passione che aiuta a costruire uno spazio comune.

Bachmann aveva arredato la classe come un salotto, con uno stile casalingo. La stanza della musica voleva mettere i ragazzi a loro agio, li accoglieva in un ambiente protetto dove potevano esprimere le loro capacità tramite un linguaggio universale, capace di superare le differenze. Grazie a questa atmosfera riuscivano ad aprirsi, a dare voce ai propri bisogni e problemi. Bachmann per loro è stato un grande esempio ponendosi come una persona che parlava di sé, per farli parlare a loro volta. Tutti venivano accolti con rispetto, potevano esprimere la propria opinione perché Bachmann si concentrava sulle potenzialità e non sulle mancanze. Non sarà questo a cambiare il mondo ma nel suo piccolo lui è riuscito a creare una cultura del dialogo.

Train Again

Peter Tscherkassky

PRIMA ITALIANA

Austria, 2021
35mm, b/n, 20'
V.O. No dialoghi

Montaggio
Peter Tscherkassky

Musica
Dirk Schaefer

Produzione
Sixpackfilm

Contatti
office@sixpackfilm.com

Il filosofo Gaston Bachelard la chiamava *réverie*, l'abbandono alla danza e alla seduzione delle immagini. Non si tratterebbe però di una facoltà privata, conchiusa nella psiche umana, ma piuttosto dell'incontro tra quest'ultima e la materia. La materia infatti non è qui intesa come un'entità inerte e indifferente ma piuttosto come un continuo stimolo alla produzione immaginifica. *Train Again* ci parla di questo: quali immagini sono contenute nel ferro e nell'acciaio, nei vagoni, nelle rotaie che costituiscono un treno? Moltissime, naturalmente. A partire da ciò che precedeva l'avvento del treno stesso, ovvero gli spostamenti a cavallo, passando per le locomotive a vapore, fino agli scompartimenti che conosciamo. L'indagine però non si ferma all'evoluzione storica, ma procede scavando nelle suggestioni: restituendo la risonanza percettiva che un treno richiama. Il ritmo del film infatti è veloce come un convoglio che sfreccia e ci dice dell'attrito tra i materiali e della loro resistenza, con il relativo sforzo necessario per costruire l'infrastruttura, così come dei volti dei passeggeri e degli incidenti tra i vagoni. Peter Tscherkassky ha realizzato il lavoro a partire unicamente da fotogrammi di pellicola 35mm con una minuziosa opera di tagli, inserti, sovrapposizioni. Una manipolazione analogica ancora più motivata perché è la stessa materia filmica ad entrare nel film, con i suoi ulteriori rimandi. *Train Again* è anche un doppio omaggio: viene dopo *L'Arrivée*, realizzato da Tscherkassky diciotto anni fa in onore del mitico *L'Arrivée d'un train* dei fratelli Lumière. Lo stesso intervallo di tempo che divide due film del regista d'avanguardia austriaco Kurt Kren, *3160 Trees in Autumn* e *37178 Tree Again*.

Biografia

Peter Tscherkassky (Vienna, 1958) inizia a fare film nel 1979. Consegue il dottorato di ricerca in filosofia nel 1986 con una dissertazione intitolata *Film come arte* ed inizia a insegnare nel 1988. Dal 1984 pubblica numerosi essays sul cinema d'avanguardia e nel 1995 co-cura il libro *Peter Kubelka* (con Gabriele Jutz). Nel 1991 ha co-fondato la casa di produzione Sixpackfilm. I film di Tscherkassky hanno ottenuto più di 50 premi. *Coming Attractions* ha vinto il premio per il miglior cortometraggio alla Mostra del cinema di Venezia nel 2010. Nel 2014 Filmmaker dedica un omaggio alla sua opera, insieme a quella della regista e compagna Eve Heller. *The Exquisite Corpus* ottiene una menzione speciale all'edizione del 2015 della Quinzaine des réalisateurs al Festival di Cannes.



Diciotto anni dopo *L'arrivée*, hai realizzato un nuovo lavoro sui treni. Perché hai scelto di tornare su questo soggetto?

Tutto inizia sempre dal found footage. Nel caso de *L'arrivée* avevo cinque minuti in 35mm degli anni '70, appartenenti alle Ferrovie di Stato. Arrivavano diversi treni, si avvicinavano per poi scomparire nella distanza. Kurt Kren, regista sperimentale, nel 1960 fece un film intitolato *Trees in autumn*, dopo diciotto anni ne arrivò un altro chiamato *Tree again*. Ho realizzato che erano passati diciotto anni da *L'arrivée* e allora ho deciso di chiamare questo film *Train again*, cogliendo così l'occasione per dedicarlo a Kurt Kren.

L'impatto sensoriale del film è imponente, c'è quasi la sensazione di una materia presente. Come ci hai lavorato?

Faccio tutti i miei film nella camera oscura. Prendo del girato non lavorato, vi sovrappongo alcune strisce di pellicola di found footage, le espongo a diversi tipi di fonti di luce e poi le processo. Un metro di girato in 35mm equivale a due secondi di proiezione per cui bisogna essere molto meticolosi. Si tratta di scolpire il tempo, di condensarlo attraverso le immagini in movimento. Tutto questo porta a quell'esperienza sensoriale che dovrebbe essere provata al cinema, con il grande schermo. Stavolta ho anche trasferito

sulla pellicola molte immagini da fonti digitali come i dvd, fotografando frame per frame. Per me il cinema è una forma d'arte, non un'impresa commerciale e vorrei che i miei film si inserissero nella tradizione dell'avanguardia classica degli anni '20 e '30, seguendo il percorso di figure come Hans Richter e Viking Eggeling. Nel film di Kurt Kren *Tree Again* ci sono numerosi cavalli intorno all'albero, per questo ho cercato dei materiali con i cavalli, creando anche una connessione con il treno come mezzo di trasporto che li ha rimpiazzati. Ciò per richiamare anche la sostituzione che il cinema digitale ha operato nei confronti dell'analogico, vorrei mostrare la potenza di quest'ultimo senza essere nostalgico.

Si potrebbe dire che la grande corsa nel film finisce con uno schianto.

Ero interessato a creare delle immagini che richiamassero il cubismo analitico ma poi ho finito con Jackson Pollock! Il finale è puro caos ma è anche un omaggio ai fratelli Lumière, infatti si vede il pubblico che assiste al famoso *L'arrivo di un treno alla stazione di La Ciotat*. Vorrei che il pubblico semplicemente si godesse il film, anche se ci sono molti livelli di lettura direi loro di non pensare troppo e di lasciarsi andare alla potenza del cinema analogico su un grande schermo.

A River Runs, Turns, Erases, Replaces

Shengze Zhu

PRIMA ITALIANA

Stati Uniti, 2021,
HD, colore, 87'
V.O. Cinese

Sceneggiatura
Shengze Zhu

Fotografia
Shengze Zhu,
Zhengfan Yang

Suono
Aymeric Dupas

Montaggio
Shengze Zhu

Musica
Wu Wei, SMZB

Produttore
Zhengfan Yang,
Shengze Zhu

Produzione
Burn The Film

Contatti
burnthefilm@gmail.com

Wuhan, laddove tutto è cominciato, il luogo divenuto nella narrazione della pandemia l'origine del trauma che ha sconvolto la nostra epoca. Le prime sequenze riprese da una telecamera di sorveglianza rivelano un paesaggio divenuto nei mesi familiare: strade deserte, figure senza volto e senza corpo, luci delle ambulanze.

Da qui appare però un'altra città, un tempo che è quello del "prima" con le sue abitudini, i suoi riti, i suoi intrecci spaziali e architettonici in cui Shengze Zhu sembra cercare nella distanza una memoria che è insieme vicina e remota. Persone che ballano, qualcuno nuota, altri cantano, la serenità forse di una festa. Il movimento della metropoli con i suoi venti milioni di abitanti, l'incessante apparire sulla linea dell'orizzonte di nuove costruzioni. E il fiume intorno al quale tutto danza tra luci al neon e colori del cielo, che corre via, cancella ma conserva da qualche parte le tracce di ciò che è stato, le emozioni, la geografia di un'esistenza.

A sorprendere le immagini arrivano le parole, le voci che parlano all'uomo amato, al padre, alla nonna e raccontano di una perdita, di un dolore, di un vuoto improvviso, del rimpianto di non essersi detti addio.

È su questo bordo, una lettera d'amore alla sua città, che la regista dà forma al sentimento del presente: il "cortocircuito" temporale tra il suo archivio di riprese e le storie che ne svelano una diversa relazione illumina con dolcezza quell'implosione che attraversa la nostra realtà oggi, e che è ancora impossibile definire.

Biografia

Shengze Zhu (Wuhan, 1987) vive a Chicago, è cofondatrice della casa di produzione Burn The Film insieme a Yang Zhenfan di cui ha prodotto *Distant* (2013), *Where Are You Going* (2016) e *Down There* (2018).

Nel 2014 gira il suo film d'esordio, *Out of Focus*, presentato a Cinéma du Réel di Parigi e in numerosi festival internazionali, in cui lavora sulla propria esperienza come insegnante di fotografia ai figli dei migranti. Il successivo *Another Year* (2016) segue per un anno la vita di una famiglia contadina, immigrata nella città natale della regista. *Present. Perfect.* – con cui ha vinto il festival di Rotterdam – è stato presentato nel Concorso internazionale di Filmmaker 2019.



Nonostante tu non abiti più a Wuhan continui a tornarci con i tuoi film.

È un modo per conoscere meglio la città, anche se vi sono nata e cresciuta. Mi sono chiesta cosa significhi «città natale» e credo che non sia solamente un luogo geograficamente inteso, ma piuttosto uno stato mentale. In *Le città invisibili* di Italo Calvino, Marco Polo parla della sua città di origine, Venezia, dicendo che in effetti non può parlarne in nessun modo perché appena inizia a descriverla la perde poco a poco. È così che mi sono sentita realizzando questo film perché tornando nei luoghi a me familiari questi non esistevano più.

Il fiume inserito nel cuore del paesaggio è il vero protagonista del racconto. Come hai scelto le location?

Ho iniziato a visitare diversi posti guidando lungo il fiume. A un certo punto ho capito di essere interessata ai luoghi che avevano una natura transitoria, ovvero che stavano per scomparire o per cambiare. In molte città cinesi si ha la sensazione, anche tra i residenti, di scoprire cose nuove ogni giorno. Quando sono tornata a Wuhan ho trovato la città quasi irriconoscibile: mi sono sentita fuori posto. Volevo che il paesaggio si

manifestasse col suo ritmo, per questo ci sono molte inquadrature lunghe. Spero che il pubblico possa soffermarsi sul fiume, ho cercato di dargli abbastanza tempo per guardare ma anche per ascoltare i suoni che ho raccolto. Inoltre il ritmo lento del film voleva creare un contrasto con la rapida trasformazione della città.

Il lutto per le vittime della pandemia e per la città che non esiste più è una cosa sola. Come sei arrivata a questa sovrapposizione?

Le riprese del film sono cominciate nell'estate del 2016, e inizialmente il film non aveva nulla a che vedere con la pandemia. Ero interessata a catturare ciò che andava perduto nel processo di trasformazione dei luoghi e come gli abitanti lo stavano vivendo. Con l'esplosione del Covid ho dovuto fermare tutto, e dopo non potevo evitare di parlare di ciò che è accaduto perché la pandemia ha avuto un'influenza importante sulla città e sulle persone. Questo film per me esprime anche una contemplazione del rapporto tra natura e esseri umani. Siamo così piccoli, e non intendo solo per la taglia; ad esempio il fiume è ancora lì, nonostante tutto quanto sia accaduto lungo le sue rive. Spero che il pubblico avrà uno stimolo per riflettere sul proprio rapporto con la natura.



Prospettive

Astrid Ardeni

Caterina Biasiucci

Pietro Bellini

Mario Blaconà

Nicolò Braggion

Desirée Braida

Emanuele Cantò

Tommaso Donati

Gaël de Fournas

Irene Dorigotti

Vitaliia Fedorova

Federico Francioni

Patrick Frunzio

Virginia Garra

Valentina Manzoni

Martina Melilli

Jacopo Mutti

Alice Re

Perdersi nel tempo

Antonio Pezzuto

Ha sicuramente lasciato molte conseguenze l'esplosione del Covid anche nelle storie con le quali i giovani registi under 35, i protagonisti di Prospettive, si sono confrontati. Della pandemia avevamo già visto la presenza prepotente nei lavori dell'anno scorso, oggi la troviamo trasformata e nascosta in forme più elaborate ed astratte. È come se il virus, minando la possibilità e la voglia di stare insieme e di essere comunità, abbia acuito le realtà conflittuali, la ricerca di un senso del nostro esistere e del nostro essere in relazione a quello che è fuori di noi: del nostro vivere il tempo.

Stati d'animo che ritornano nel desiderio di scomparire tra il paesaggio e l'ambiente, suggerito da Irene Dorigotti in *Ora sono diventata foresta*, dove due voci apparentemente in armonia raccontano una lotta che diventa violenza; o nel ritratto di Witige Gaddi protagonista di *Riverdi* – realizzato da Desirée Braida, Patrick Frunzio, Astrid Ardeni, Pietro Bellini e prodotto dalla Civica Scuola di Cinema Luchino Visconti. L'uomo, grande amante della vita e dei viaggi, pieno di ricordi e storie leggendarie vive oggi isolato in una grande casa nella laguna di Grado, territorio col quale ha un legame profondo.

Il paesaggio è anche un'immersione nel passato, sospeso tra i ricordi che si poggiano sulle bolle di sapone nei fotogrammi di Caterina Biasiucci (*Il mare che non muore*); o tra i giorni che trasformano noi e i nostri luoghi, narrati da Mario Blaconà in *Italia, teorie per un film di famiglia*, "cronaca" di un rapporto tra madre e figlio nel quale il susseguirsi delle stagioni della vita ha stravolto i ruoli. O ancora una visione ostile, in cui non è più possibile riconoscersi – come accade alla protagonista di *Akouchetame*, di Federico Francioni e Gaël de Fournas, la cui esperienza personale si intreccia ai conflitti che vive il suo Paese natale, il Marocco.

E se Valentina Manzoni (*Cortocircuito*), o la giovanissima Alice Re (*Nel paese delle meraviglie*) scrutano con curiosità e rispetto il mondo che balena dalla finestra cercando di sintonizzarsi alle sue trasformazioni, Emanuele Cantò (*Tutto esaurito*), lavora sul dispositivo della ripetizione: attraverso dettagli di corpi, volti frasi, "scompono" l'immagine televisiva di un radiocronista sportivo, voce storica di un'emittente locale di Pescara.

Un diario di confidenze e di cinema è *Arimo* di Nicolò Braggion e Jacopo Mutti, perché è solo attraverso la corsa dei giorni, e nell'invenzione di un'altra realtà che si può raccontare il percorso dei ragazzi in una comunità per minori alla periferia di Milano, alla vigilia di scommesse difficili e nell'aspro confronto col futuro. Il tempo implode meccanico, dilatato o senza fiato nell'economia di cui sono ingranaggi i delivery raccontati da Martina Melilli in *J'ai faim*, o i giovani protagonisti di *My sunset room* di Virginia Garra.

Ma può anche scorrere al contrario per riportarci a epoche differenti, assecondando l'aspirazione a tornare bambini per vivere *L'epoca geniale* evocata da Tommaso Donati, un'età in cui ci dobbiamo allenare per affrontare il futuro; o proiettandoci in una società matriarcale, popolata da spiriti femminili non riconciliati, le *Mavkas* di Vitalia Fedorova, che forse possono aiutarci ad affrontare i nuovi tempi che stanno per arrivare.

La giuria



Francesca Bonfanti, classe 1992, nasce a Milano ma si considera figlia della provincia. Si laurea in Comunicazione con una tesi sulle audience cinematografiche e il crowdfunding come mezzo di coproduzione. Esperta di rappresentazione e linguaggio inclusivo, attualmente è Digital Communication Manager di Diversity, per cui segue il progetto dei Diversity Media Awards coordinandone il processo di ricerca e analisi dei prodotti mediali più inclusivi. È responsabile comunicazione dell'Orvieto Cinema Fest, festival internazionale di cortometraggi giunto alla quinta edizione.



Lorenzo Donghi (Bergamo, 1984) insegna nel corso di laurea magistrale Scritture e progetti per le arti visive e performative dell'Università di Pavia e nel corso di laurea triennale Turismo, management e cultura della IULM di Milano. Interessato prevalentemente a studi cinematografici e visuali, ha pubblicato uno studio monografico sulla rappresentazione bellica contemporanea (*Scenari della guerra al terrore*, Bulzoni 2016) e più di recente ha co-curato i volumi *Al presente. Segni, immagini, rappresentazioni della memoria* (Pavia University Press, 2017) e *A mezzi termini. Forme della contaminazione dal XX secolo* (Mimesis, 2019).

È membro del Self Media Lab, centro di ricerca attivo presso l'Università di Pavia che indaga i fenomeni autoritrattistici presenti nel nuovo scenario mediale, e del comitato di redazione della rivista «La Valle dell'Eden».



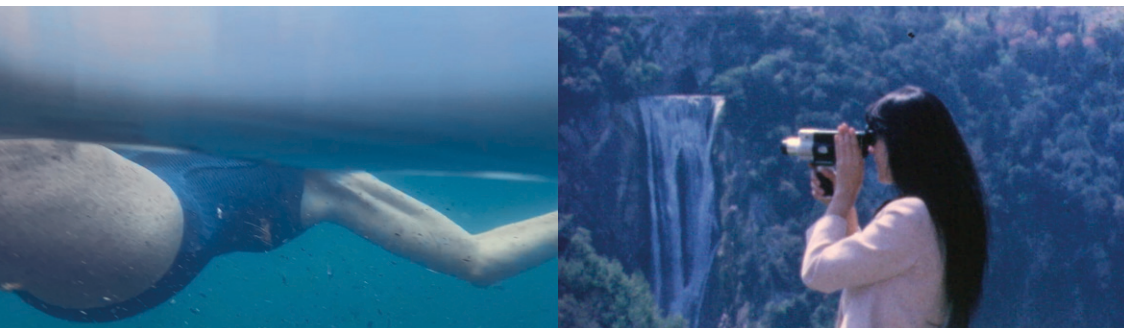
Perla Sardella è documentarista e montatrice, nata e cresciuta a Jesi, Italia. Consegue la laurea specialistica in Cinema e Arti Multimediali all'Accademia di Belle Arti di Brera, a Milano. Lavora con immagini fisse e in movimento, e con diversi formati che comprendono l'audiovisivo lineare, la fotografia e le video-installazioni. *Comfort Zone* (2015) viene presentato al Torino Film Festival nella sezione Italiana.corti. *Prendere la parola* (2019) vince il primo premio della sezione Prospettive di Filmmaker. *Le grand viveur* (2020) è in concorso nella sezione medi e cortometraggi del festival Visions du Réel, e nelle Prospettive di Filmmaker 2020.

Alcuni suoi lavori sono stati mostrati in gallerie d'arte nazionali e internazionali (The Wrong Biennale, Biennale Mulhouse de la jeune création, Fondazione smART). È co-fondatrice dell'associazione per la valorizzazione del patrimonio di film di famiglia "Reframing Home Movies". Vive e lavora a Genova.

Il mare che non muore

Caterina Biasiucci

PRIMA
MONDIALE



Italia 2021, colore, 13'
V.O. Italiano

Sceneggiatura
Caterina Biasiucci

Interpreti
Carla Cassola,
Micaela Gentile

Voce narrante
Maria Tiziana Lemme

Fotografia
Callum Begley

Montaggio
Isabella Guglielmi

Montaggio del suono
Giorgio Borrelli,
Marcello Sodano

Produzione
Aamod e Home
Movies – Archivio
nazionale
del film di famiglia

Contatti
tinydistribution.shortcuts@gmail.com

Il diario della nonna mai conosciuta, i ricordi della madre, un lessico familiare che si mescola a frammenti di altre narrazioni compongono un racconto in cui si specchia un immaginario femminile, insieme intimo e universale. Ada, la protagonista, si lascia trasportare dal mare in cui nuota, ripercorrendo la sua vita: la giovinezza, l'unico amore, la nascita della figlia e la fine del matrimonio che vive come un lutto senza più speranza. Sospesa tra presente e passato ritrovando il suo "io" più profondo, la parte di sé bambina, la sua innocenza, la spensieratezza, lo stupore. Chi è Ada con le sue parole di commozione, di gioia, di rabbia, di dolore? Quale donna possibile, quale esperienza, che groviglio di cultura, di ossessioni, di fragilità? Utilizzando l'archivio come un "luogo della memoria", la regista esplora un arco temporale che va dagli anni Quaranta a oggi; il passare del tempo viene restituito attraverso il cambiamento dei formati delle immagini, dalla pellicola al digitale fino alle riprese col cellulare restituendo così anche una storia dei film di famiglia.

Biografia
Caterina Biasiucci (Napoli, 1995) si laurea in Lingue Lettere e Culture Comparate all'Oriente di Napoli. Nel 2014 frequenta Filmmap, l'Atelier di cinema del reale coordinato da Leonardo Di Costanzo, lo stesso anno realizza il suo primo corto, *668*. Il successivo *Appunti sulla mia famiglia* (2017) viene presentato nel concorso Prospettive di Filmmaker e vince il premio al miglior documentario nel 2018 al Napoli film festival. Nel 2020 vince il Premio Zavattini col progetto *Il mare che non muore*.

Italia, teorie per un film di famiglia

Mario Blaçonà

PRIMA
MONDIALE



Italia, 2021
Super8 e 4k,
colore e b/n, 50'
V.O. Italiano

Fotografia
Federico Frefel

Suono
Giorgio Vita Levi

Montaggio
Astrid Ardeni

Musiche
Manuel Stracqualursi

Produttore
Federico Frefel

Produzione
Finisterræ

Contatti
info@finisterræcinema.com

Il rapporto tra madre e figlio è totalizzante, occupa ogni spazio interiore ed esteriore, definisce la traiettoria in cui può dispiegarsi una riflessione sul senso dell'esistere. Francesco e sua madre Italia vivono insieme in un appartamento dietro il Duomo di Pavia, lei ormai bloccata sulla sedia a rotelle incarna il mistero della vecchiaia, il suo corpo è già abitato da una dimensione sconosciuta.

Il figlio se ne prende cura con morbosità, ripetendo quei giochi infantili, i rituali privati che permettono alla donna di rimanere aggrappata a questo mondo. Francesco è un attore ed è quindi con naturalezza che il piano di realtà e quello di fantasia si mescolano, trasfigurando giornate altrimenti tutte uguali, fino a quando le parole della madre vengono pronunciate dal figlio in una resa dei conti definitiva.

Ne emerge una visione della vita cupa e disturbante, la dolce schiavitù dell'essere stati generati da qualcun altro è una perenne privazione di libertà che non lascia scampo se non in una impossibile deflagrazione.

Biografia
Mario Blaçonà (Melzo, 1987), dopo aver conseguito la laurea in Giurisprudenza ha iniziato una collaborazione con il Centro Culturale San Fedele di Milano, dove lavora come programmatore e critico cinematografico. Attualmente è caporedattore presso il magazine di cinema online "Filmidee", e redattore presso "Lo Specchio Scuro". Nel 2015 ha esordito nella regia con i cortometraggi *Schermo Nero* e *Buon Pomeriggio* – premiati in diversi festival italiani. Nel 2017 ha realizzato nei Balcani un reportage scritto e video, grazie al quale ha vinto il Premio Treccani per il web e dal quale è nato un progetto di documentario arrivato in finale al Premio Solinas 2018. Nello stesso anno gira il suo primo documentario, *Chi di voi non è nato qui*.

Arimo

Nicolò Braggion, Jacopo Mutti

PRIMA
MONDIALE



Italia 2021,
HD (4K DCP),
colore, 72',
V.O. Italiano

Fotografia

Nicolò Braggion,
Jacopo Mutti

Suono

Nicolò Braggion,
Jacopo Mutti

Montaggio

Maria Chiara Piccolo

Sound Design

Massimo Mariani

Musica

Trio Cavalazzi, Andrex,
Pietro Stiglio,
Cristiano Messina

Produttore

Claudio Jampaglia

Produzione

Possibile Film

Contatti

claudio@possibilefilm.com

“Arimo” nel lessico infantile degli autori significava “tregua”, era il segnale che indicava di fermarsi mentre si giocava se qualcuno si faceva male. Arimo è anche il nome di una comunità per minori alla periferia di Milano che ospita ragazzi allontanati dalle famiglie, chi ha commesso dei reati, stranieri non accompagnati. Questi adolescenti vi arrivano non per scelta ma imparano a vivere assieme in attesa di un futuro che non ha contorni né certezze, sospesi tra momenti di vitalità e altri di completa apatia. I registi dividono con loro il quotidiano per un anno costruendo a poco a poco una relazione che passa attraverso il cinema: da una parte i ragazzi fanno il loro film giocando con i miti e le sfide dei loro immaginari, dall'altra i due autori li riprendono. In questa prossimità, mediata dalla macchina da presa, si compone un racconto attraversato da emozioni molto diverse ma con la stessa inquietudine su cosa accadrà una volta usciti di lì: la solitudine, la fragilità di un'attesa senza certezze.

Biografia

Nicolò Braggion (Milano, 1990) e Jacopo Mutti (Parma, 1990) iniziano a collaborare insieme durante gli anni di studio a Milano allo IED, dove frequentano il corso di Regia e performing video. Negli anni successivi, parallelamente al lavoro come filmmaker commerciali portano avanti lo studio e la passione per il documentario. *Arimo* è il loro primo lungometraggio. Attualmente lavorano allo sviluppo del loro secondo progetto.

Riverdì

Desirée Braida, Patrick Frunzio, Astrid Ardeni, Pietro Bellini

PRIMA
MONDIALE



Italia, 2021, HD,
colore, 35'
V.O. Italiano,
Dialetto gradese

Soggetto

Desirée Braida

Fotografia

Desirée Braida,
Patrick Frunzio,
Astrid Ardeni,
Pietro Bellini

Suono

Desirée Braida,
Patrick Frunzio,
Astrid Ardeni,
Pietro Bellini

Montaggio

Patrick Frunzio

Produttori

Desirée Braida,
Patrick Frunzio,
Astrid Ardeni,
Pietro Bellini

Produzione

Civica Scuola di Cinema
Luchino Visconti

Contatti

info_cinema@scmmi.it

«Nessun uomo è un'isola» scriveva il poeta inglese John Donne, ma di sicuro Witige Gaddi è tutt'uno con l'isolotto occupato dal suo casone nella laguna di Grado, in provincia di Gorizia. *Riverdì* è un incontro con la sua persona, un grande amante della vita e dei viaggi intorno al mondo. Sfuggente alle definizioni, Gaddi ha fatto esperienze disparate: il fotografo, il macchinista, il pescatore. Sono molti gli intellettuali approdati nella sua dimora dove continua a vivere a modo suo: pescando nelle acque lagunari e prendendosi cura di quell'angolo di mondo.

Il film è un confronto tra generazioni, da una parte i giovani registi, dall'altra il protagonista ormai ottantenne. Ne emerge un confronto rispettoso, in cui le macchine da presa si inseriscono con naturalezza nel ritmo delle giornate di Gaddi, mentre quest'ultimo si dona nei suoi racconti, nel suo dialetto, divertito e con un forte senso dello humor.

Tra i ricordi del passato e la quotidianità emerge la figura di un uomo che non si è arreso allo scorrere del tempo, che ha ancora voglia di scoprire il mondo, per tornare poi sempre alla sua casa dalle porte aperte.

Biografie

Desirée Braida (Palmanova, 1994). Nel 2019 si trasferisce dall'isola di Grado a Milano per studiare Documentario presso la Scuola Civica di Cinema Luchino Visconti conseguendone il diploma. Durante gli studi entra a far parte della crew di Overclock (casa di produzione audiovisiva milanese dedicata a cortometraggi, documentari, pubblicità e videoclip) come operatrice e assistente camera.

Pietro Bellini (Clusone, 1995) si laurea in Lingue all'Università di Pavia, dove inizia a lavorare come videomaker. Nel 2019 frequenta il corso di specializzazione in Documentario della Civica - Scuola di Cinema Luchino Visconti. Attualmente è al lavoro sul suo prossimo progetto di documentario.

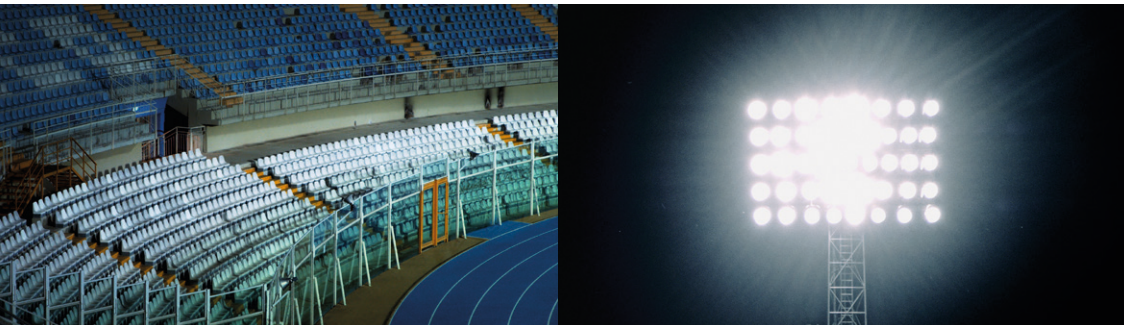
Patrick Frunzio (Milano, 1997), ha iniziato il suo percorso da filmmaker nel 2010, collaborando a numerosi progetti documentaristici, con particolare interesse a performance artistiche, skateboarding e videoclip musicali. Ha studiato documentario presso la Scuola Civica di Cinema Luchino Visconti di Milano e collabora regolarmente col regista Tommaso Santambrogio. Dal 2020 ha realizzato due cortometraggi indipendenti e sta ultimando il suo primo mediometraggio documentario.

Astrid Ardeni (Caracas, 1994) dopo gli studi presso l'Accademia di Belle Arti di Brera, ha studiato foto-giornalismo con il reporter argentino Carlos Bosch a Buenos Aires e Documentario presso la Scuola Civica di Cinema Luchino Visconti di Milano. I suoi cortometraggi *Il tempo si distingue tra le tue mani* (nel concorso Prospettive di Filmmaker 2020) e *Misleading* sono stati presentati in vari festival nazionali e internazionali. Attualmente sta lavorando al suo primo mediometraggio documentario. È collaboratrice della rivista di cinema "Filmidee".

Tutto esaurito

Emanuele Cantò

PRIMA
MONDIALE



Italia 2021
HD, colore, 9'
V.O. Italiano

Fotografia
Emanuele Cantò

Suono
Andrea Dissimile

Montaggio
Emanuele Cantò

Produttrice
Isotta Fiorenzi,
in collaborazione
con NABA – Nuova
Accademia di Belle
Arti di Milano

Contatti
emanuelecanto.ec@gmail.com

Uno speaker radiofonico affiancato dal suo silenzioso compagno ci guidano nella frenetica radiocronaca di una partita di calcio nel campionato di serie B, che sarà determinante per la salvezza di una delle squadre in campo. L'uomo appare molto coinvolto, la tensione cresce minuto dopo minuto, ogni passo falso, ogni azione pericolosa degli avversari, le occasioni mancate segnano il suo volto, condizionano il tono della sua voce, si fanno gesto, movimento del corpo, sudore, ansia. Lo speaker commenta le azioni e se ne fa trascinare senza tregua. Ma quell'emozione fisica si scontra con la realtà dello stadio vuoto, durante il lockdown, del quale però il cronista sembra assumere in sé gli umori e le possibili reazioni. Questa drammaturgia che contrappone realtà e immaginazione, costruisce un dispositivo che scompone la messinscena della cronaca e dello spettacolo sportivo.

Biografia
Emanuele Cantò (Pescara, 1997) lavora principalmente con il video e la fotografia, indagando i rapporti tra l'uomo e l'ambiente naturale, domestico e culturale. Tra i suoi film, *L'acqua non piove* (2020); *Diaries: Attitude 1* (2020); *Miracle* (2019); *Le nubi sono già più in là* (2018). Con *Io mi fermo qui* (2020) ha vinto il premio della giuria nel concorso Prospettive di Filmmaker 2020.

L'epoca geniale

Tommaso Donati

PRIMA
MONDIALE



Italia/Svizzera 2021,
HD, DCP 2K,
colore, 47'
V.O. Italiano

Fotografia
Tommaso Donati

Montaggio
Tommaso Donati

Produttore
Tommaso Donati,
in collaborazione
con Start

Contatti
tommaso.donatifilm@gmail.com

Il mistero del corpo come significante di grazia e bellezza si disvela attraverso le attività di una scuola di circo. Lo sguardo del regista si sofferma sull'individualità del movimento e sugli esercizi affrontati dalle bambine e dai bambini, alla prova della fatica e delle difficoltà.

Il risultato eccede la somma delle parti nel microcosmo della scuola: ascoltiamo accenti stranieri, cogliamo provenienze diverse ma il dato concreto è trascinato via da un flusso che tutto avvolge sull'onda delle note. Il titolo è tratto da un libro di Bruno Schulz, nel quale lo scrittore polacco si interrogava sulla possibilità di un'epoca in cui l'intero genere umano tornava a essere bambino.

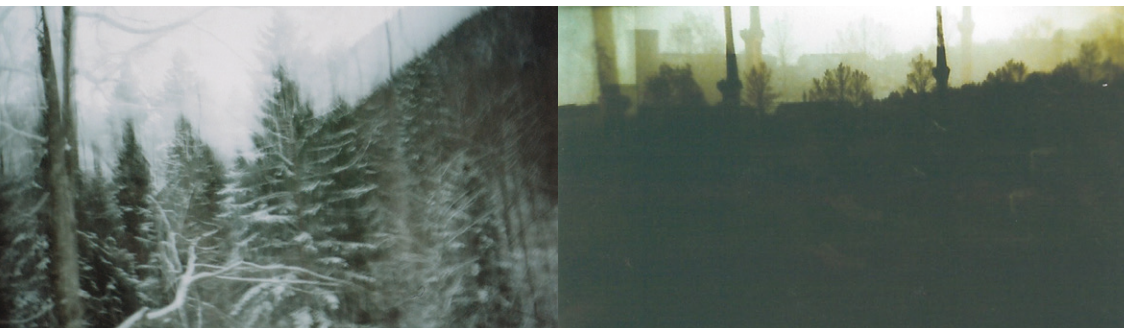
Se durante gli esercizi una guida adulta c'è, imponendo ritmo e istruzioni, cogliamo invece l'espressione infantile nei disegni, potenti nella loro semplicità. I corpi sono comunque al centro dell'indagine, occupano lo spazio con le loro incertezze e i loro slanci in un tempo finalmente declinato al presente, foriero di protezione e raccoglimento, il resto del mondo con le sue complicazioni rimane all'esterno.

Biografia
Tommaso Donati (Lugano, 1988) si diploma nel 2013 all'École Internationale de Création Audiovisuelle et de Réalisation (EICAR) a Parigi. Il suo lavoro si divide tra fotografia, documentario, cinema sperimentale e approccio narrativo strutturandosi intorno al tema della marginalità. Partecipa con il suo lavoro fotografico a varie mostre collettive in Ticino come la Biennale dell'Immagine di Chiasso, il Premio Giovani Artisti allo Spazio Officina di Chiasso, e una mostra personale alla Fondazione Archivio Donnetta. I suoi cortometraggi sono presentati a diversi festival internazionali tra cui Filmmaker Festival, Locarno Film Festival, Torino Film Festival, Festival dei Popoli, Les Rencontres International Paris/Berlin, Côté Court Pantin, Film Festival della Lessinia e L'Alternativa Barcellona.

Ora sono diventata foresta

Irene Dorigotti

PRIMA
MONDIALE



Italia, 2021
16 mm, HD, colore, 8'
V.O. Italiano

Fotografia
Irene Dorigotti

Suono
Irene Dorigotti

Montaggio
Irene Dorigotti

Produzione
Start

Contatti
irenevondorigotti@gmail.com

I giardini di Walton, la pellicola Infrared che i militari usano in Vietnam per scovare i nemici nei tunnel di Cu Chi, le pecore, i laghi alpini, gli uccelli che migrano: le immagini si sovrappongono a due voci che raccontano in apparenza la stessa storia, un grido disperato di protesta e una lotta che diventa violenza. Piano piano la tensione si fa danza rituale, quasi il movimento di uno sciamano nel quale affiora il ritratto di una generazione spossata in partenza, stanca e arrendevole: una generazione postuma a se stessa, nata già superstita e imprigionata nel limbo dell'irrisolutezza. Lungo i bordi delle parole il vissuto personale si intreccia a quello collettivo, narra una storia di utopie mancate, di desideri, vuoti, improvvise epifanie. Dove ritrovarsi? Lungo quali traiettorie reinventare le proprie esistenze? Realtà e fantasia si intrecciano, si inseguono sorprendendosi reciprocamente: è forse un sogno, o una paura profonda, lo spaesamento di avere perduto qualcosa di prezioso per sempre. Le immagini rivelano bellezza, serenità, allegria, in contrasto con l'irrequietezza sentimentale delle parole. Intorno il paesaggio invita a perdersi, o è forse semplicemente la scoperta di un altrove?

Biografia

Irene Dorigotti (Rovereto, 1988) è laureata in Antropologia Culturale ed Etnologia presso l'Università di Bologna con un master in Antropologia visiva presso l'Università degli studi della Dalarna in Svezia. Successivamente, ottiene un Master in Tecniche narrative, sceneggiatura e drammaturgia presso la Scuola Holden di Torino. Ha fatto parte del collettivo degli artisti di Cavallerizza Irreale a Torino. Ha vinto il premio Solinas nel 2017.

Mavkas

Vitaliia Fedorova

PRIMA
MONDIALE



Italia, Ucraina, 2021
HD, colore, 21'
V.O. Ucraino, Russo

Fotografia
Vitaliia Fedorova

Suono
Vitaliia Fedorova

Montaggio
Vitaliia Fedorova

Produttrice
Vitaliia Fedorova

Contatti
petrova.vitaliia@gmail.com

I legami tra diverse generazioni di donne nella famiglia della regista, dalla bisnonna a lei stessa, mettono in luce una linea matriarcale focalizzata sulla relazione figlia-figlia, che prova a raccontare un modello familiare diverso, lontano dal patriarcato che continua a prevalere in maggioranza nella nostra società. Le "mavkas" del titolo sono le creature della foresta che popolano le leggende ucraine: ragazze descritte con lunghi capelli verdi, e senza schiena, che danzano laddove l'erba non cresce, attirando gli uomini per ballare insieme e solleticarli fino alla morte.

Con delicatezza la regista segue le sue protagoniste in una dimensione quotidiana che sembra sospesa fuori dal tempo: il suono delle lingue diverse, i piccoli gesti del quotidiano come intrecciarsi i capelli, leggere le carte, prendersi cura le une delle altre rimanda a tradizioni e rituali che esprimono l'amore, il desiderio e la libertà in un universo femminile segreto e ancestrale.

Biografia

Vitaliia Fedorova (Kiev, 1996) nel 2017 si laurea alla K.NUT Shevchenko di Kiev in Psicologia. Prosegue i suoi studi alla Naba di Milano specializzandosi in Pittura e Arti visive. Nel 2020 è tra gli artisti di Exhibited on # 20//Erase to make a mark, alla Fondazione Pini di Milano. Partecipa al programma "Second Wave" sulla piattaforma "COVID19" e a ReA Art Fair, alla Fabbrica del Vapore di Milano. *Mavkas* è il suo primo film. Vive tra l'Italia e l'Ucraina.

Akouchetame

Federico Francioni

Gaël de Fournas

PRIMA
MONDIALE



Italia, Francia 2021
HD, colore, 15'
V.O. Francese, Arabo

Interpreti

Joseph Rottner,
Latifa Lazrag,
Moustapha Lazrag,
Sofiane Lazrag,
Abdelnor Lazrag,
Sara Lazrag

Fotografia

Federico Francioni,
Gaël de Fournas

Montaggio

Federico Francioni,
Gaël de Fournas

Produttori

Federico Francioni,
Gaël de Fournas

Contatti

francionifederico@yahoo.it

Una storia personale si intreccia ad una mutazione epocale. Al centro del racconto vi è il villaggio di origine di Latifa, addetta alle pulizie, che dal paese rurale Akouchetame si è spostata in una città costiera del Marocco per lavorare.

Abbandonare il luogo di origine è una ferita che non si rimargina, una scelta obbligata che sembra scavalcare i desideri individuali. Attraverso le immagini e la voce narrante il film parla di un cambiamento profondo che ha investito il villaggio: la costruzione di una nuova strada ha allargato all'infinito gli orizzonti, promettendo vaghi sogni di felicità in un altrove indistinto.

Il lutto è l'esperienza che permette il disvelarsi di questo processo, con una marcata nostalgia per un passato in cui i limiti geografici e la distanza sembravano garantire un'intimità e una forma di vita più semplice.

La vita quotidiana scorre di fronte ai nostri occhi, nei grandi contrasti che il Marocco conosce, sotto il sole scottante, nei rituali vecchi e nuovi.

Biografie

Federico Francioni (Campobasso, 1988) dopo il diploma al Centro Sperimentale di Cinematografia firma con Yan Cheng i documentari *Tomba del Tuffatore*, *The First Shot* – Miglior Film alla 53° Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro – e il cortometraggio *Octavia*, promosso dal Chicago Film Archive e realizzato con materiali d'archivio. Tra le altre esperienze, gli Ateliers Varan e la residenza "Frontières 2018" a Parigi, supportata dal Musée de l'Histoire de l'Immigration e dal G.R.E.C., che hanno contribuito alla realizzazione del documentario *Rue Garibaldi*. *Akouchetame*, è parte di un nuovo progetto condiviso, in fase di sviluppo: *Dar el Walidin*.

Gaël de Fournas, dopo aver terminato gli studi all'Ecole Supérieure d'Audiovisuel di Tolosa e alla School of Visual Arts di New York, realizza il suo primo cortometraggio prodotto dal G.R.E.C. *La Bataille de Jéricho*. Ha poi filmato un ritratto del cineasta Eugène Green.

My Sunset Room

Virginia Garra

PRIMA
ITALIANA



Italia, 2021
HD, colore, 12'
V.O. Italiano

Fotografia

Virginia Garra

Suono

Virginia Garra

Montaggio

Virginia Garra

Musica

Arturo Garra

Produttrice

Virginia Garra

Contatti

virginia.garra@gmail.com

Due ragazzi a Milano, le giornate scandite da piccoli rituali: il caffè al mattino, il tabacco, lo sguardo sul cellulare aspettando la conferma per un lavoretto da rider. Intorno a loro una stanza un po' disordinata, piena di disegni, appunti, schizzi. Fuori dall'appartamento il tempo passa lentamente, quasi fermo, un po' come le loro vite. Avere vent'anni e cercare qualcosa di diverso, un sogno, un'utopia, un sentimento condiviso, desideri che stridono con la narrazione imperativa di carriera, successo, affermazione a ogni costo, segnali social e reali del nostro tempo.

Come cambiare quella realtà almeno negli spazi vicini e vissuti? Forse basta l'esplosione di una luce, una parete che si accende e all'improvviso rivela una dimensione che è già diversa, Quel luogo, ora riempito dal colore che ricorda il sole al tramonto è forse diventato la loro casa, aprendo una possibile prospettiva di futuro.

Biografia

Virginia Garra (Milano, 1993) è artista e videomaker. Ha frequentato l'Head (Haute école d'arte et de design) di Ginevra, e la Naba a Milano. Tra il 2016 e il 2019 ha lavorato come assistente per Yuri Ancarani. Ha partecipato a numerose mostre e progetti espositivi tra cui Lemaniana: Reflections on Other Scenes, al Centre d'Art Contemporain di Ginevra; Infans alla Fondazione Pernod Ricard di Parigi; CMD+R alla Fondazione Pini di Milano. La sua ricerca si rivolge alla realtà intorno cercando di farne risuonare, tra storie familiari e una mitologia personale, i lati meno evidenti. Fra i suoi lavori, *Sorelle* (2021); *Harmonic Trees* (2020).

Cortocircuito

Valentina Manzoni

PRIMA
MONDIALE



Perhaps it is a means to feel alive.

Italia, 2021
HD, colore, 5'
V.O. Spagnolo

Fotografia
Valentina Manzoni

Suono
Andrea Centonza

Montaggio
Valentina Manzoni

Produttrice
Valentina Manzoni

Produzione
Erehwon

Contatti
valentina7wm@gmail.com

Cortocircuito parla delle fratture emotive e di ciò che facciamo per superarle. Spostarsi in un luogo lontano e diverso, imparare una lingua e con essa un modo altro di scorrere del tempo, di vivere le giornate, di appartenere alla comunità. Tornare poi a casa, accorgersi di non aver più guardato il cielo da allora. Nel mezzo la ferita che tutti abbiamo vissuto, quella della pandemia, con la paura che non sia ancora finita. Cosa possiamo fare? Ballare, parlarne con un'amica, guardare il tramonto – proprio il tramonto è al centro dell'unica ripresa del film, accompagnata dalle parole della regista. Il calar del sole diventa però un'alba, come a significare che dalle ceneri sorgerà un nuovo inizio. È quello che ci stiamo ripetendo, quello in cui speriamo. Forse l'ansia e la paura sono comunque modi di essere vivi, così come il ricordare con malinconia un periodo ormai concluso e ciò che ha potuto regalarci.

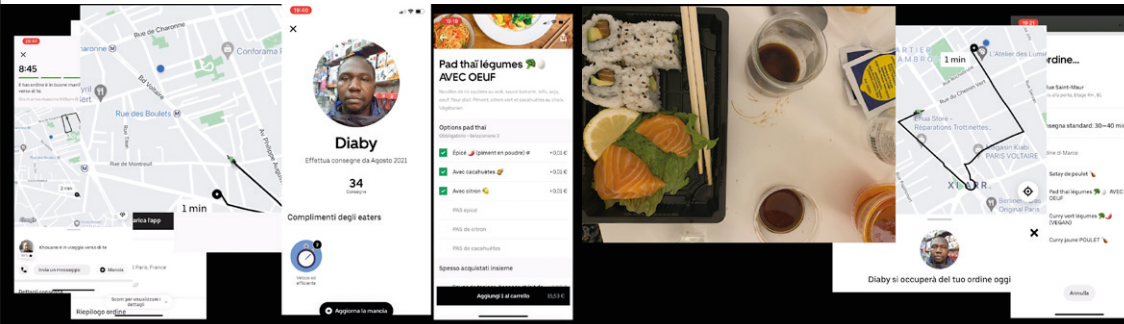
Biografia

Valentina Manzoni (1994) è una regista e programmatrice cinematografica italo-svizzera che vive a Milano. Nel 2017 ha conseguito la laurea in Belle Arti con una specializzazione in Cinema e Video presso la School of the Art Institute di Chicago. Nel 2016 ha partecipato ad un workshop di regia cinematografica a Cuba, dove ha completato il suo primo cortometraggio di finzione sotto la guida del regista iraniano Abbas Kiarostami, *Juego - o una pellicola con Katherine*. Nel 2019 ha partecipato ad un workshop al Festival di Locarno con Béla Tarr, realizzando il cortometraggio *Un'altra volta*.

J'ai faim

Martina Melilli

PRIMA
MONDIALE



Francia, 2021
HD, colore, 9'
V.O. Francese

Suono
Martina Melilli

Montaggio
Martina Melilli

Produzione
Ateliers Varan

Contatti
contact@ateliersvaran.com

Il nevrotico desiderio di appagamento tramite il cibo ha raggiunto una nuova dimensione grazie alle applicazioni di delivery. Scorrere una galleria virtuale con le infinite proposte culinarie è come fare un giro per le vetrine, è una promessa di felicità che la merce poi difficilmente soddisfa. Tutto però avviene nel proprio telefono, in pochi secondi, senza percezione dell'intero processo e degli attori coinvolti. *J'ai faim* ci fa percorrere invece il percorso dall'inizio alla fine, senza mostrarcelo in immagine – vediamo solo l'interfaccia di uno smartphone, negandoci la visione come di fatto accade nella realtà – ma affidandosi al suono per tracciare tutti i passaggi. Dall'ordine veniamo catapultati in una cucina asiatica, per poi osservare il tragitto del rider, anch'egli possiede un voto e delle recensioni come se si trattasse di un paio di scarpe. Due minuti per le strade di Parigi e il cibo è arrivato, pronto per la consegna. Il film mostra la schizofrenia dei processi in cui le piattaforme digitali ci hanno immerso, la totale soppressione dei rapporti umani per le commissioni più comuni, l'equiparazione tra un lavoratore e un oggetto – perché, come viene ricordato, l'unica libertà che offrono i servizi di consegna è quella di sfruttare. Le pietanze rimangono lì, appena assaggiate, ciò che conta è il loro carattere invitante, il girare a vuoto di una profittabile macchina del desiderio.

Biografia

Martina Melilli (Pieve di Sacco, 1987) è un'artista visiva che si è formata tra l'Italia e il Belgio. Il suo cortometraggio *Il quarto giorno di scuola* (2015) ha avuto la prima all'International Rotterdam Film Festival nel 2016, per poi viaggiare in Albania (DocuTIFF), Italia (Lago Film Festival, Milano Film Festival), Argentina (CineMigrante), Messico. È la vincitrice dell'edizione 2017 di Artevisione, progetto a sostegno dei giovani artisti a cura di Sky Academy e Careof, con il film *Mum, I'm sorry*. Nello stesso anno Filmmaker presenta, fuori concorso nella sezione Prospettive, *Italian african rhizome. A coreography for camera (+voice)*.

Nel 2018 viene presentato al Festival di Locarno il suo primo documentario di creazione, *My home, in Libya*. Nel 2020 realizza il corto *Assemblamento*, parte del film collettivo *Le storie che saremo*, presentato in anteprima all'interno del festival Archivio Aperto.

Nel paese delle meraviglie Alice Re

PRIMA
MONDIALE



Italia, 2021
HD, colore, 11'
V.O. Italiano

Fotografia
Alice Re

Montaggio
Alice Re

Produzione
Liceo Artistico
Mengaroni di Pesaro

Contatti
alice.re2002@gmail.com

Come nel mondo sottosopra del personaggio di Lewis Carroll, attraverso l'obiettivo dell'autrice le prospettive della realtà mutano, gli umani sono solo comparse nei riflessi di un vetro o di uno specchio, mentre animali, fiori, piante e sassi, si animano e dialogano. Lo sguardo si abbandona a quanto lo circonda, all'epifania di un istante per farsi stupire e meravigliare da ciò che può sembrare banale e quotidiano.

Il film è il risultato finale del corso "Una città da guardare", tenuto da Mauro Santini con studenti della sezione "Audiovisivi e Multimedia" del Liceo artistico Mengaroni di Pesaro.

Biografia

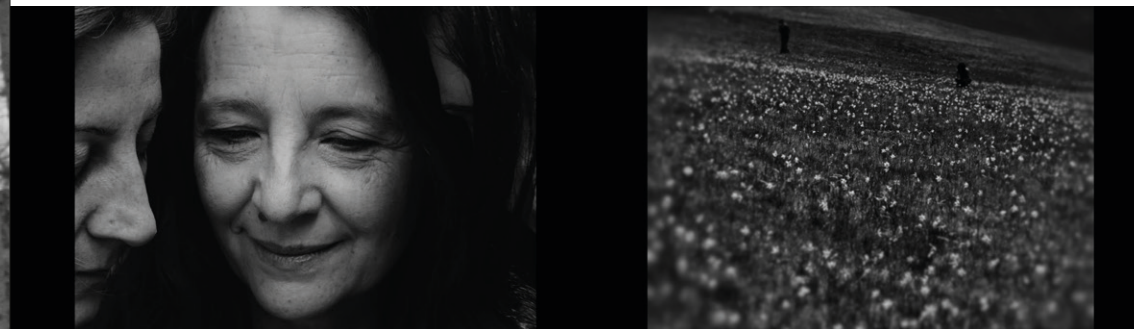
Alice Re (Pesaro, 2002), dopo il diploma in Audiovisivi e Multimedia, prosegue gli studi artistici frequentando l'Istituto Italiano di Fotografia IIF di Milano. Il suo primo cortometraggio prodotto durante l'ultimo anno scolastico 2020/21, è stato presentato all'esame di maturità, con il titolo: *La figlia di Birel*.

*Prospettive
fuori concorso*

**Alberto Baroni
Beatrice Favaretto
Lorenzo Pallotta**



Le Jugement Alberto Baroni



Italia, 2021
4K, colore e b/n, 11'
V.O. Italiano

Interpreti

Marina Baiguera,
Jessica Castelli,
Erika Daminelli,
Fausta Ranghetti

Voce

Silvia Napoletano

Fotografia

Alberto Baroni

Suono

Alberto Baroni

Montaggio

Alberto Baroni

Musica

Vittorio Guindani

Produttore

Alberto Baroni

Contatti

albertobaroni07@gmail.com

Per cogliere il sacro come divinità diffusa nel paesaggio bisogna mettersi in ascolto, arrivare nel giusto luogo, compiere le azioni prescritte. Una voce sorgerà e avrà qualcosa da dire, le sarà impossibile controbattere. L'essere umano è l'anomalia e le conseguenze sono inevitabili.

In *Le Jugement* Baroni si collega alla tradizione oracolare della Grecia antica per sfiorare le profonde paure che appartengono alla nostra epoca, quelle sulla fine del mondo come catastrofe causata dai nostri stessi comportamenti.

Tra il remoto passato e oggi è la potenza racchiusa nella natura a legarci ancora, nel suo silenzio che non è mai un completo silenzio, nella perentorietà della sua presenza. È qui che gli esseri umani – rappresentati da quattro donne di diverse generazioni – possono cercare un riposizionamento, rendendosi testimoni di presenze che sfuggono ai nostri calcoli.

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 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, *Impero*, e nel 2017 presenta a Filmmaker Festival il cortometraggio in lingua inventata *Carro* che vince il premio per la Miglior Fotografia a Valdarnocinema Film Festival. Nel 2018 il cortometraggio *Efeso* viene presentato in numerosi festival nazionali e internazionali, e nel 2019 vince il premio per il Miglior Film al Brianza Film Corto Festival. *LE – TOI – ILE* partecipa in competizione a Filmmaker Festival nel 2019 e vince il premio Best Sound Design all'Hermetic International Film Festival. Dal 2018 scrive per la rivista di cinema online Gli Spietati.

The Pornographer

Beatrice Favaretto



Italia, 2021
HD, colore, 12'
No dialoghi

Fotografia
Emy Fem

Montaggio
Beatrice Favaretto

Postproduzione
Stefano De Marco

Produzione
Lo schermo dell'arte

Contatti
favaretto.beatrice@gmail.com

L'incontro/scontro tra corpi, la ricerca del piacere, la spinta ad uscire fuori da sé sono al centro di *The Pornographer*. Senza mai mostrare i volti dei partecipanti e delle partecipanti al raduno erotico, i fisici inquadrati da vicino esistono autonomamente, acquisiscono nuove funzioni.

Il filosofo Byung-Chul Han sostiene che la bellezza sta scomparendo dal mondo perché l'abbiamo ridotta a luogo della pulizia, dell'ordine e del decoro, una fonte di passeggero stupore, mentre il bello per essere tale dovrebbe contenere in sé conflitti e ferite, eros e tragedia. Ecco che allora questi corpi sporchi, dalla sessualità fluida, sembrano in fondo lottare disperatamente per ritrovare quella complessità perduta, le loro voci si fanno lamenti animali che provengono dalle viscere e non da una levigata superficie.

Il film nasce all'interno della scena postporno berlinese grazie alla collaborazione con la regista Emy Fem, sexworker e attivista trans femminista, è girato infatti sul set della sua ultima creazione, *Oily Fingers*.

Biografia

Beatrice Favaretto (Venezia, 1992), si laurea nel 2015 presso l'Accademia di Belle Arti di Venezia, nel 2018 ottiene una laurea specialistica in Nuove Tecnologie per l'arte - Cinema e Video Arte presso l'Accademia di Belle Arti di Brera. Nel 2021 è tra i finalisti della prima edizione della Biennale College Arte e Borsista presso Fondazione Bevilacqua La Masa di Venezia. Nel 2020 ha vinto con *The Pornographer* il Premio Artists' Film Italia Recovery Fund promosso dallo Schermo dell'arte; l'opera entrerà a far parte della collezione della Gamec di Bergamo. È stata finalista al Ducato Prize 2020 e borsista a Castro Projects a Roma. Tra le mostre recenti: ArtCity Bologna 2021, Cassero LGTBI+, Bologna (2021); Prime Time, presso Fondazione smART, Roma (2021); Indistinti Confini, Cinema Giorgione, Venezia (2019).

Sacro Moderno

Lorenzo Pallotta



Italia, 2021
HD, colore, 69'
V.O. Italiano

Sceneggiatura
Lorenzo Pallotta

Interpreti
Filippo Lanci,
Simone Caruso,
Mattia Caruso

Fotografia
Andrea Benjamin
Manenti

Suono
Andrea Oppo, Luciano
Marzocchella,
Alessandro Salvatori

Montaggio
Massimo Da Re

Musica
Freddie Murphy,
Chiara Lee

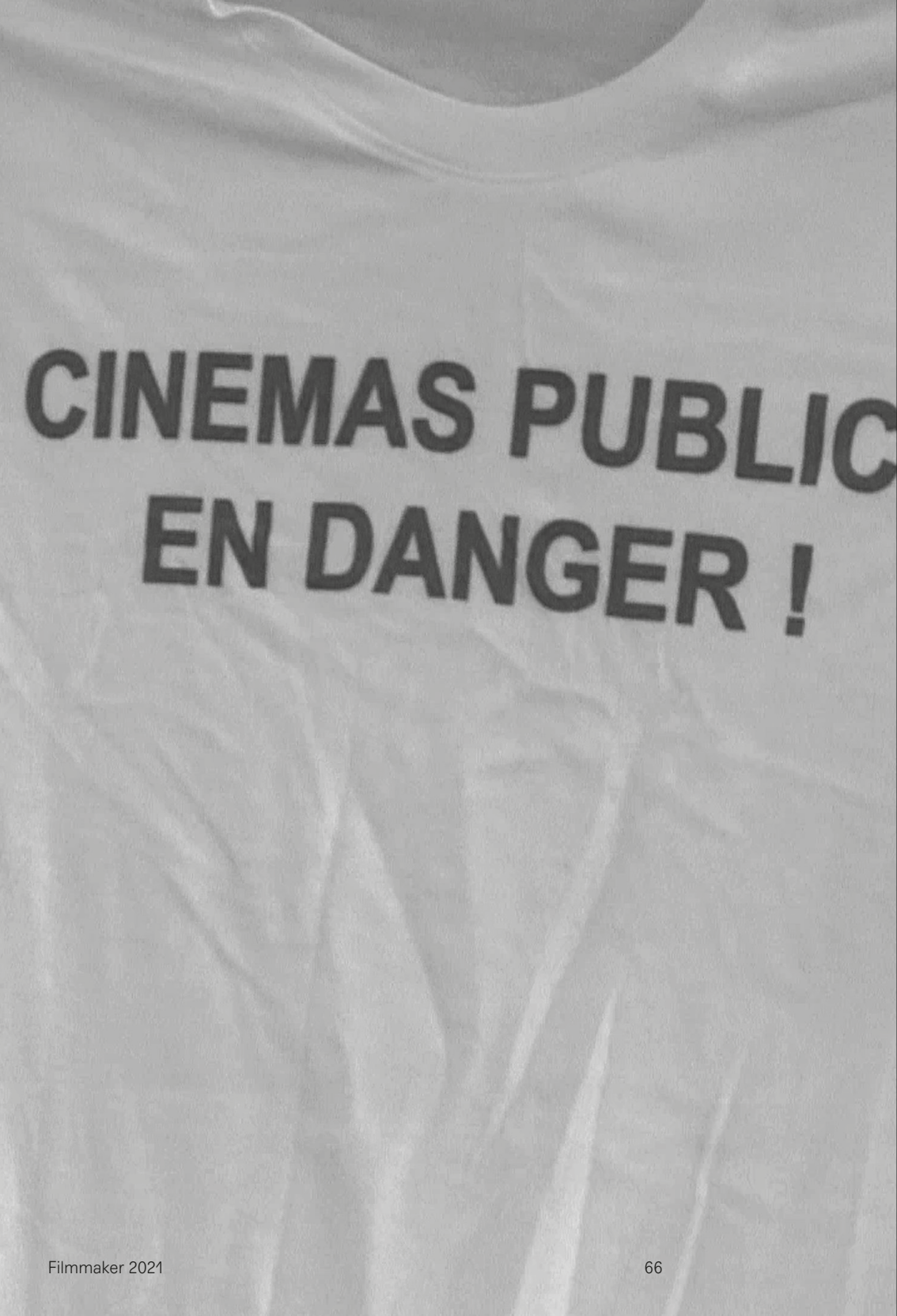
Produttori
Lorenzo Pallotta,
Andrea Gatopoulos,
Marco Crispano

Contatti
limbofilmproduzioni@gmail.com

Il piccolo comune montano di Intermezzoli è ormai quasi disabitato. Il giovane Simone, diciotto anni, si fa carico di tutta la responsabilità del paese. Filippo è invece un eremita che vive isolato dal mondo e che cerca di ricostruire la sua fede. Le due figure devono confrontarsi con i propri conflitti interiori sotto lo sguardo di un popolo che travolge le loro vite e il loro destino. Nel racconto di un territorio, l'Abruzzo dove è nato il regista, affiora una riflessione sul senso di comunità, su cosa significa un rapporto con i luoghi, la natura, la memoria dove ormai i giovani scelgono di fuggire e rimangono solo gli anziani. Qui il tempo è sospeso tra diverse dimensioni, tra la modernità delle auto da corsa e la sacralità dei riti antichi. Simone vive in questo dualismo, appassionato di Ferrari e insieme radicato nella sua realtà, in un quotidiano di azioni, spaesamenti, gesti, nel contatto tra uomo e animale che l'obiettivo cerca di catturare.

Biografia

Lorenzo Pallotta (Teramo, 1992) frequenta il SAE Institute di Milano. Inizia a lavorare alla realizzazione di documentari, videoclip, webseries. Collabora con la casa di produzione Fedra Film e Fedra Hub. Ha lavorato come assistente alla regia a *Loro* di Paolo Sorrentino. *Inumanamente* (2016), il suo primo corto, è stato selezionato allo Short Film Corner di Cannes e al Milano Film Festival, mentre col successivo *Luis* (2019) ha partecipato tra gli altri al Festival del corto di Brest e al Med Film Festival. Il suo ultimo cortometraggio, *Las Hadas* (2021) è stato presentato al FEST di Espinho in Portogallo. *Sacro Moderno* è il suo primo lungometraggio.



**CINEMAS PUBLIC
EN DANGER !**

Europa 2021

Dancing in the dark

Tonino De Bernardi

Fabrizio Ferraro

Lech Kowalski

Franco Maresco

Motus

Marianna Schivardi

Béla Tarr

Schegge dal millennio

Fulvio Baglivi

Abbiamo chiesto ad alcuni cineasti amici di regalarci un frammento, una visione, un pensiero che in qualche modo rifletta o getti una luce sul nostro presente fragile e oscuro, segnato da una mutazione profonda e dai contorni sfumati. Il titolo è preso direttamente dal genio di Roberto Rossellini e dal suo capolavoro *Europa 51*, film che "registra" la ricomposizione della classe dominante in Europa dopo gli sfaceli della Seconda Guerra Mondiale. *Dancing in the dark* arriva invece dal capitolo 6 della serie *Frammenti Elettrici* di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, un montaggio delle Feste dell'Unità nell'Emilia Romagna del 1989, anno della caduta del muro di Berlino, altro momento fatidico dell'Europa post 1945. Rossellini e Gianikian-Ricci Lucchi non solo come presenze costanti nei programmi di Filmmaker ma come esempio di un cinema che ci interroga mentre è alla perenne ricerca di un momento di luce che possa aiutare l'umanità ad uscire dalla notte in cui brancoliamo.

Ad aprire questo programma di schegge sarà *Prologo*, corto di Béla Tarr del 2005, girato per il progetto *Visions of Europe* che comprendeva diversi autori: un piano sequenza magistrale e attualissimo, che conferma il grande regista ungherese non solo come uno dei massimi cineasti del cinema contemporaneo ma come colui che più di tutti ha previsto nella sua opera il destino dell'Europa del nuovo secolo. Rivedendo oggi *Satantango*, *Armonie di Werckmeister*, *Il cavallo di Torino* si ritrova una previsione precisa degli sconvolgimenti e della decomposizione della nostra società.

Negli altri lavori, tutti inediti, i pensieri e le voci di una tavolata di bambini milanesi filmati mentre discutono sull'avvento della pandemia, in *Secondo me* di Marianna Schivardi, incrociano gli "indesiderati" di Fabrizio Ferraro nel suo *Recovery Found*, in cui ritornano sequenze dei suoi ultimi film montate come a comporre un diorama dei nostri tempi.

Lech Kowalski si concentra sulla riapertura post lockdown di un cinema di provincia in Francia, nel suo *Pas de porte* attende gli spettatori all'entrata e lascia che raccontino il loro rapporto con la sala cinematografica e con l'esperienza della visione collettiva che nessuna piattaforma può surrogare. La "fede" nel cinema è alla base de *Il battello ebbro* di Tonino De Bernardi, un film breve che, come un'arca di Noè, contiene tutti gli amori, le visioni e le speranze di salvezza del cineasta torinese. Per Franco Maresco invece non c'è salvezza possibile, neanche per ipotesi, non c'è nessuno spazio in un presente dove tutto è già rovinosamente (ac)caduto e quindi ci regala un frammento del secolo scorso, *Io e Franco*, con lui insieme al poeta e teatrante Franco Scaldati. Infine un montaggio dei Motus con momenti del loro nuovo lavoro teatrale *Tutto Brucia*, visione nera in cui convivono rumore e melodia, una riflessione lucida sul nostro presente a partire da *Le troiane*, tragedia che narra un mondo appena distrutto, rilette attraverso Euripide, Sartre, Judith Butler, Ernesto De Martino, Edoardo Viveiros de Castro.

Il battello ebbro

Tonino De Bernardi

PRIMA
MONDIALE



Italia, 2021
HD, colore, 16'
V.O. Italiano

Sceneggiatura
Tonino De Bernardi

Fotografia
Tonino De Bernardi

Suono
Tonino De Bernardi

Montaggio
Maicol Casale

Musica
Isabel Ruth canta
Torna a Surriento,
Chiove, Lili Marlene.
Matteo Salvadori
canta canzoni
americane e
*Madamina, il catalogo
è questo* da Don
Giovanni di Mozart

Produttore
Tonino De Bernardi

Produzione
Lontane Province Film

Contatti
toninodebernardi@libero.it

La campagna piemontese e quella dell'India, familiari, amici, viandanti. Nouria Schoenberg e Isabel Ruth, Giulietta De Bernardi e Lucia Mascino, manifestare e girovagare tra un matrimonio e le stanze di casa. Il cinema passato e presente si ritrovano sul battello/mondo di Tonino De Bernardi.

Biografia

Tonino De Bernardi (Chivasso, 1937) esordisce nel 1967 con *Il mostro verde*, film realizzato insieme all'artista Paolo Menzio, a cui segue nello stesso anno *Vaso etrusco*, prima parte del trittico *La favolosa storia* – completato da *Bestiario* e *Il sogno di Costantino*. Vicino agli ambienti della neo-avanguardia e dell'arte povera è uno dei protagonisti del cinema underground e sperimentale di quel decennio ricco di fermenti, e per tutti gli anni Settanta lavora soprattutto in 8mm e super8. Proietta i suoi film al Beaubourg e a Londra. Nel 1987 gira *Elettra* che gli vale una menzione speciale al Torino Film Festival. Nel 1989 *Viaggio a Sodoma* vince un premio al World Wide Video Festival dell'Aja. Nel 1994 realizza *Piccoli Orrori*, mentre il successivo *Appassionato* (1999) viene presentato in concorso alla Mostra di Venezia. Con *Rosatigre* (2000) torna alla Mostra del cinema di Venezia nella sezione Nuovi Territori. Tra gli altri suoi film: *Lei* (2002); *La strada nel bosco* (2002); *Medée Miracle* (2007); *Pane/Piazza Camelia* (2008); *Iolanda tra bimba e corsara* (2012), presentato nel programma delle Giornate degli Autori.

Recovery Found

Fabrizio Ferraro

PRIMA
MONDIALE



Italia, 2021
HD, colore e b/n, 11'
V.O. Italiano

Sceneggiatura
Fabrizio Ferraro

Interpreti
Freddy Paul Grunert,
Cristina Fiordimela,
Catarina Wallenstein,
Fabio Fusco,
Marcello Fagiani,
Valerio Carando,
Alessandro Carlini

Fotografia
Fabrizio Ferraro

Montaggio
Fabrizio Ferraro

Musica
John Cage

Produttori
Fabrizio Ferraro,
Fabio Parente,
Antonio Catanese

Produzione
Boudu/Passepartout

Contatti
boudu@boudu.it

Un uomo si aggira in una villa d'epoca, ci sono due ragazzi in un locale notturno, un moribondo su un letto cigolante, mentre sulle rive del mare gli indesiderati attendono di poter entrare.

Biografia
Fabrizio Ferraro è autore di film, produttore e distributore cinematografico. Ha studiato cinema e filosofia del linguaggio, si è poi dedicato alla fotografia e ha organizzato incontri e retrospettive cinematografiche dirigendo, nel 2000 e nel 2001, la Mostra Cinematografica Internazionale di Terzo Cinema. Nel 2006 ha pubblicato *Breviario di estetica audiovisiva amatoriale-Natura, immagine, etica* edito da Derive Approdi. Tra i suoi film, spesso presentati e premiati in numerosi festival internazionali e italiani: *Je suis Simone* (2009); *Ethos* (2011); *Penultimo passaggio* (2011); *Quatre nuits d'un étranger* (2013); *Quando dal cielo* (2015); *Colossale sentimento* (2016); *Gli indesiderati d'Europa* (2018); *Checkpoint Berlin* (2020); *La veduta luminosa* (2021). Nel 2021 la Viennale gli ha dedicato una retrospettiva.

Pas de porte

Lech Kowalski

PRIMA
MONDIALE



Francia, 2021,
HD, colore, 12'
V.O. Francese

Fotografia
Lech Kowalski

Suono
Lech Kowalski

Montaggio
Lech Kowalski

Produttrice
Odile Allard

Produzione
Revolt Cinema

Contatti
odileallard@me.com

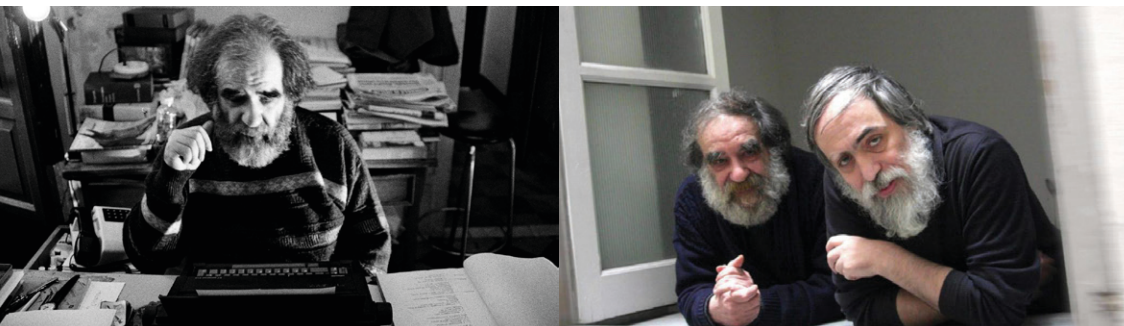
Il giorno della riapertura di Ciné 104 a Pantin, Kowalski sulla porta attende il pubblico che parla della necessità della visione in sala, "il luogo in cui ci si ritrova e in cui il corpo, lontano dallo spazio quotidiano, può farsi trasportare altrove". Il cortometraggio è un "frammento" di un progetto più ampio, ancora in fase di lavorazione, la cui scommessa è quella di un cinema capace di relazionarsi con la fluidità e i mutamenti del nostro tempo.

Biografia
Lech Kowalski nato a Londra, cresce a Utica (New York) e gira il suo primo documentario *Sex Star* nel 1977. A New York lavora con Shirley Clarke e racconta il punk in progetti come *D.O.A.* (1981), *Born to Lose: The Last Rock and Roll Movie* (1999) e *Hey! Is Dee Dee Home?* (2002). Ha filmato gli homeless del Lower East Side (*Rock Soup*, 1991, menzione speciale al Sundance), i giovani anarchici di Cracovia (*The Boot Factory*, 2002) e gli orfani di Kabul (*Charlie Chaplin in Kabul*, 2003). In *East of Paradise* (2005), miglior film della sezione Orizzonti alla Mostra del Cinema di Venezia, la madre di Kowalski Maria Werla racconta la sua esperienza nei gulag sovietici agli inizi della seconda guerra mondiale. Nel 2014 Filmmaker gli ha dedicato una retrospettiva dal titolo: "Camera Gun. Il cinema ribelle di Lech Kowalski". Nel 2017 *I Pay for Your Story* ha vinto il concorso internazionale di Filmmaker, e nel 2019 *On va tout péter* ha ricevuto il secondo premio. È tornato in concorso nel 2020 con *C'est Paris aussi*.

Io e Franco

Franco Maresco

PRIMA
MONDIALE



Italia, 2021
Video, b/n, 10'
V.O. Italiano

Interpreti
Franco Scaldati

Montaggio
Francesco Guttuso

Produzione
Lumpen

Contatti
associazionelumpen@gmail.com

Al Cinema Lubitsch di Palermo, nel 2000, Franco Scaldati sublime poeta e drammaturgo, legge alcuni brani dalle sue opere *Lucio* e *Libro notturno*.

Biografia

Franco Maresco (Palermo, 1958) giovanissimo comincia a lavorare come vignettista satirico e autore di trasmissioni radiofoniche. Nel 1980 è uno degli organizzatori del cineclub Nuovo Brancaccio, attivo in una delle zone a più alta densità mafiosa della città. Nel 1986 incontra Daniele Ciprì e, dopo le prime sperimentazioni video apparse sull'emittente palermitana TVM, nel 1989 creano Cinico Tv, uno dei programmi più rivoluzionari e dissacranti nella storia della televisione italiana. Negli anni Novanta la coppia realizza due lungometraggi che, per la loro carica innovativa e la feroce visione del mondo, restano ancora oggi un'esperienza unica nel panorama del cinema contemporaneo italiano: *Lo zio di Brooklyn* (1995) e *Totò che visse due volte* (1998). Seguono Il ritorno di Cagliostro (2003) e il documentario *Come inguaiammo il cinema italiano, la vera storia di Franco e Ciccio* (2005), entrambi presentati alla Mostra del cinema di Venezia. Maresco esordisce poi in solitaria nel 2010 con *Io sono Tony Scott. Ovvero, come l'Italia fece fuori il più grande clarinettista del jazz*, presentato al Festival del cinema di Locarno. Nel 2014 mette in scena, per il teatro Stabile Biondo di Palermo, *Lucio*, scritto dall'amico di una vita Franco Scaldati, scomparso l'anno precedente. Alla vita e all'opera del drammaturgo è dedicato anche il documentario *Gli uomini di questa città io non li conosco* (2015). Nel 2014 il film *Belluscone. Una storia siciliana* si aggiudica il Premio Orizzonti alla Mostra del cinema di Venezia, dove, nel 2019, *La mafia non è più quella di una volta* vince il Premio speciale della giuria.

Everything Burns_Traces

Motus

PRIMA
MONDIALE



Italia, 2021
HD, colore, 8'
V.O. Italiano

Sceneggiatura
Daniela Nicolò

Interpreti
Silvia Calderoni,
Stefania Tansini,
Francesca (Ryf) Morello

Fotografia
Vladimir Bertozzi

Suono
Enrico Casagrande,
Martina Ciavatta

Montaggio
Vladimir Bertozzi

Musica
Ryf, Demetrio Cecchitelli

Produttore
Motus

Produzione
Teatro di Roma –
Teatro Nazionale con
Kunstencentrum Vooruit
vzw (BE)

Contatti
comunicazione@motusonline.com

La pandemia e il disastro climatico segnano la fine di un'epoca e *Le Troiane*, tragedia di Euripide che ha ispirato lo spettacolo teatrale *Tutto Brucia*, inizia con una fine. Un paesaggio oscuro che ci parla delle rovine in cui siamo immersi, una sfida lanciata nel buio di ieri e di oggi, ritrovarsi intorno al pianto per smettere di piangere.

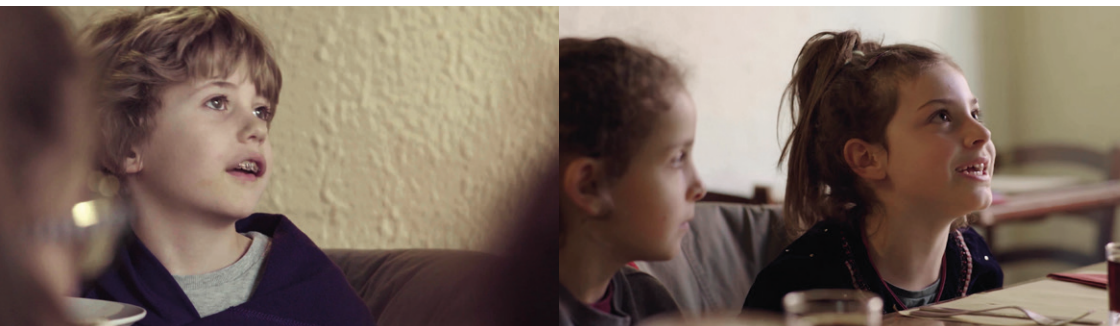
Biografia

La compagnia teatrale Motus nasce a Rimini nel 1991, fondata da Enrico Casagrande e Daniela Nicolò. Una testarda attitudine alla ricerca ha condotto al conseguimento di importanti riconoscimenti, come tre premi Ubu, il premio "Lo Straniero" e una crescente visibilità nazionale ed internazionale. Dopo un primo periodo in cui il performer principale dei loro lavori è stato Davide Zamagni (oggi Zapruder filmmakersgroup), stringono un sodalizio con Silvia Calderoni che prosegue tutt'ora. Nel 2010 gli viene affidata la direzione artistica del Festival di Santarcangelo e poi di nuovo nel 2020 e 2021 in occasione del cinquantennale della manifestazione. Il rapporto con il cinema è sempre stato un elemento non secondario della loro produzione, sia per quanto riguarda l'utilizzo del video in scena che per progetti concepiti autonomamente tra cui le numerose installazioni, film come *Splendid's* (2004) e video come *X(ics)_ Note per un film* (2008). *Tutto Brucia* è il loro ultimo spettacolo.

Secondo me

Marianna Schivardi

PRIMA
MONDIALE



Italia, 2020
4K, 16/9, colore, 10'
V.O. Italiano

Sceneggiatura

Sabina Bologna,
Bruno Chiaravalloti,
Federica Ravera,
Marianna Schivardi

Fotografia

Sabina Bologna

Suono

Bruno Chiaravalloti,
Federica Ravera

Montaggio

Bruno Chiaravalloti

Produttore

Bruno Chiaravalloti

Produzione

PossibileFilm in
collaborazione con
Naba e Federica Ravera

Contatti

bruno@possibilefilm.com

Milano, marzo 2020, una tavolata di bambini discute della pandemia e del lockdown. Il ristorante è deserto, ma loro sembrano non curarsene. Nasce così l'idea di un luogo ideale, fatto solo da loro, dove gli adulti sono segregati ai confini del mondo nell'attesa che le cose si risolvano.

Biografia

Marianna Schivardi (Brescia, 1972) è regista di videoclip e documentari. Tra i suoi lavori *Il Grande Fardello* (2004), parodia del reality show *Il Grande Fratello* girata nel carcere di San Vittore e *69 Bites* (2008), realizzato dietro le quinte di un film pornografico. Entrambi i film sono stati selezionati da diversi festival nazionali ed internazionali. È autrice per la televisione e docente di Regia presso la Nuova Accademia Di Belle Arti di Milano (Naba) e di sceneggiatura presso led Milano. Ha inoltre realizzato *Work Hard, Party Harder*, una serie di Short Movie per Elita Festival; *I Against I* - Short Movie per "Wired"; *Always and Never* (2010) video ritratto del fotografo Ari Marcopulus; *Grandi Opere* (2009), documentario sull'artista Arnaldo Pomodoro. Attualmente sta lavorando al nuovo film, *Balkanica* ambientato nei territori dell'ex-Jugoslavia.

Prologo

Béla Tarr



Ungheria, 2004
35mm, b/n, 5'
No dialoghi

Fotografia

Robby Müller

Suono

György Kovács

Musica

Mihály Vig

Produttore

Gábor Téni

Contatti

www.moviesinspired.it

Béla Tarr firma l'episodio ungherese di un'opera mosaico di venticinque registi in rappresentanza di altrettanti paesi dell'Unione Europea per celebrarne il recente allargamento. Una piccola folla di poveri, muta, attende paziente il proprio turno.

Biografia

Nato nel 1955, Béla Tarr ha iniziato a girare film amatoriali all'età di 16 anni, lavori che lo hanno portato all'attenzione dei Bela Balazs Studios, finanziatori del film d'esordio di Tarr del 1979 *Családi tűzfészek (Nido familiare)*. Dopo *Őszi almanach (Almanacco d'autunno)* del 1984, Tarr ha iniziato a collaborare con il romanziere ungherese Laszlo Krasznahorkai per *Kárhozat (Perdizione)* del 1987. Ci sono voluti sette anni per realizzare un film a partire dal romanzo epico di Krasznahorkai, *Sátántangó*. Un capolavoro di 415 minuti, finalmente apparso nel 1994. Tratto da un romanzo dello scrittore anche il successivo *Werckmeister harmóniák (Armonie di Werckmeister, 2000)* a cui è seguito *A Londoni férfi (L'uomo di Londra, 2007)*, ispirato dal libro di Simenon e presentato al Festival di Cannes. *A torinói ló (Il cavallo di Torino, 2011)*, il suo ultimo film, vince l'Orso d'Argento e il Gran Premio della giuria al Festival di Berlino.



Fuori concorso

Enrico Maisto

Francesco Ballo

Radu Jude

Mauro Santini

L'età dell'innocenza

Enrico Maisto

Italia, Svizzera, 2021
HD, colore, 75'
V.O. Italiano

Sceneggiatura

Enrico Maisto,
Chiara Brambilla

Interpreti

Anna Conforti,
Francesco Maisto,
Diletta D

Fotografia

Enrico Maisto

Montaggio

Davide Minotti

Supervisione al montaggio

Sara Fgaier

Produttori

Riccardo Annoni,
Elda Guidinetti,
Andres Pfaeffli

Produzione

Start con Rai Cinema,
Ventura Film e RSI

Anna Conforti, già protagonista nel precedente film di Enrico Maisto, *La Convocazione* (2017), è un magistrato al suo ultimo giorno da giudice della Corte di Assise di Milano. L'indomani andrà in pensione.

Enrico, suo figlio, vuole raccontare con le immagini questo momento di passaggio che da una posizione di potere e di responsabilità la porta ad assumere un ruolo differente, a ripensare le sue relazioni. Uno dei rapporti irrisolti è proprio quello col figlio, da sempre ossessionato dal desiderio di fare cinema, oggi alle prese con un nuovo amore.

Il punto di partenza del regista, filmare cioè l'inizio di una nuova vita della madre, prende così una diversa direzione punteggiata da tensioni, allontanamenti e riconciliazioni. E si apre a una ricerca che lo costringe a interrogarsi su stesso, sul legame con i genitori, la mamma prima di tutto, sulla reciprocità delle loro consapevolezze, sullo scollamento tra l'immagine che loro conoscono di lui e la sua "reale" esistenza.

Tra memorie di infanzia, feste famigliari e frammenti di un privatissimo presente questo romanzo di formazione si avventura con umorismo, autoironia e dolcezza, nelle piccole e grandi lacerazioni della vita, nei cambiamenti, nella meraviglia e nella paura di ogni scoperta.

Biografia

Enrico Maisto, (Milano, 1988) ha esordito con il documentario *Comandante* (2014) con il quale ha vinto il Premio Aprile al Milano Film Festival. Il suo secondo film, *La Convocazione*, presentato in Prospettive a Filmmaker nel 2018, ha vinto il Premio Solinas Documentario con ed è stato presentato in concorso a IDFA, e in seguito ha vinto il premio Miglior mediometraggio al festival HotDocs2018 e il premio del pubblico al 58° Festival dei Popoli.



Hai scelto di indagare il rapporto con i tuoi genitori attraverso il cinema, perché?

Ero partito dall'idea di documentare l'ultimo processo di mia madre che per tutta la vita ha fatto il magistrato, poi però mi sono reso conto che il mio desiderio era mosso da altro. Il fatto che lei stava per andare in pensione rendeva evidente il passare del tempo. Sentivo che c'erano ancora dei nodi da risolvere tra noi e che la macchina da presa mi avrebbe forse dato il coraggio per farlo.

Mia madre è stata molto abile nel ribaltare il dispositivo contro di me, ha capito che poteva essere un canale privilegiato per pormi delle domande importanti; la macchina da presa ha funzionato da catalizzatore creando uno spazio di dialogo. Per i miei genitori avere accesso al mio mondo, osservare la mia vita nel modo in cui non ne avrei mai parlato con loro è stato importante, e ha avuto un potere di cambiamento. Mi auguro anche che il mio vissuto possa dialogare con quello di altre persone; è la sfida di ogni lavoro autobiografico.

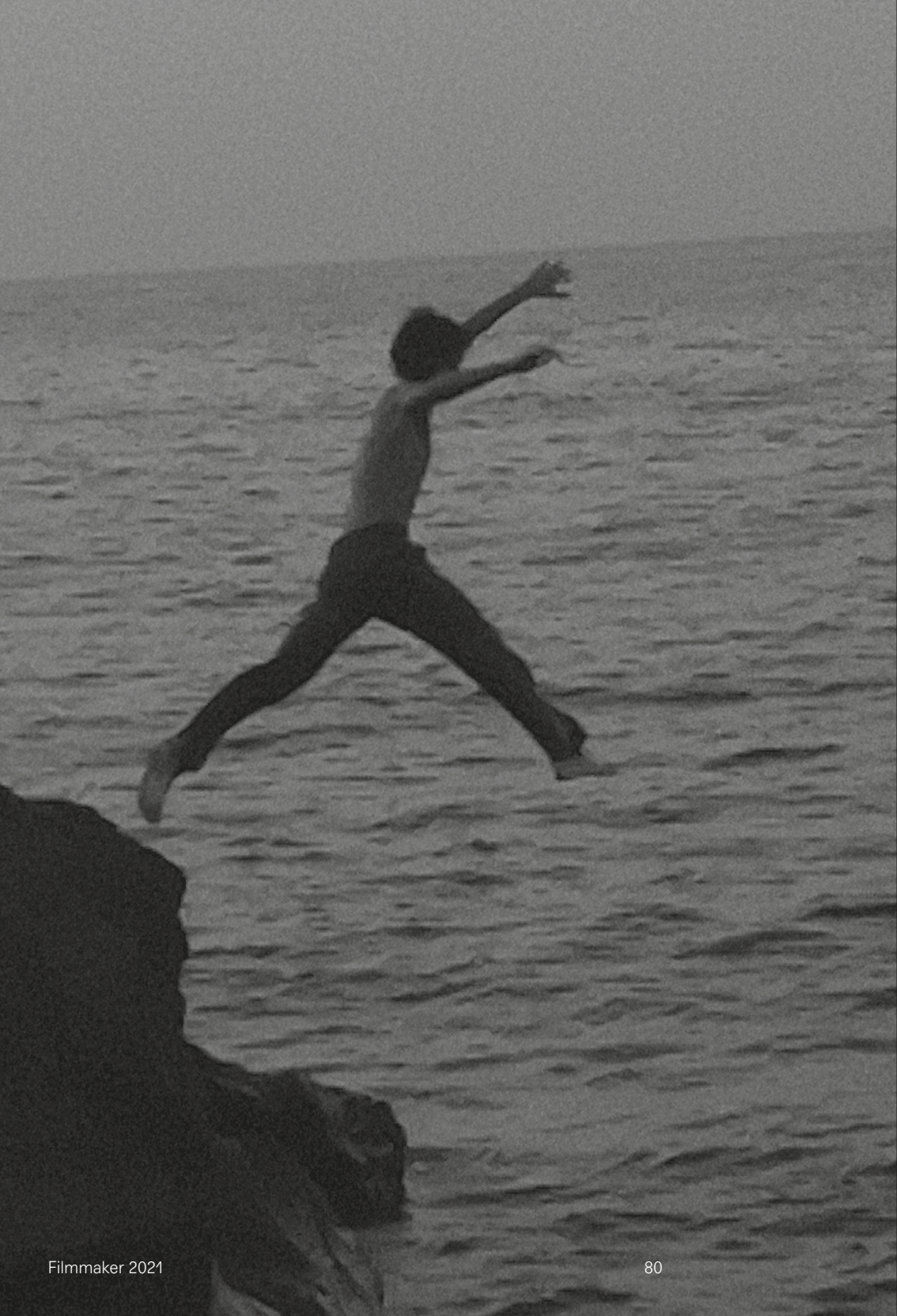
Qual è il rapporto tra le immagini che hai girato da bambino, e che vediamo nel film, e quelle di oggi?

Mi sembrava necessario mostrare le radici della mia relazione con il filmare, il fatto che ho sempre vissuto il cinema come un filtro tra me e la realtà, un antidoto rispetto alle mie timidezze, persino un

rifugio che creava una distanza tra me e il mondo; o uno specchio dei desideri che mi permetteva di realizzare alcune mie fantasie. C'è un cortocircuito tra la voglia di rimanere dietro la macchina da presa e la necessità di uscire allo scoperto, e di abbandonarsi alle situazioni piuttosto che filmarle.

Nella scelta di una cifra così "privata" hai avuto dei modelli per affrontarla?

Il mio riferimento principale è stato Ross McElwee, un capostipite del cinema personale; i suoi film hanno un carattere di intimità molto forte e al tempo stesso pongono interrogativi universali. Prima di scoprire i suoi lavori non immaginavo nemmeno che la macchina da presa potesse essere portata tra le mura di casa. Inizialmente avevo in mente un film molto più cupo, volevo dare la caccia ad alcuni dei miei fantasmi, ricercavo immagini sulla soglia minima della luminosità... Però irrompeva continuamente una sorta di commedia della vita che mi portava in una situazione diversa; da un certo punto in poi ho smesso di combattere questa dimensione e l'ho accolta. Ho fatto quasi un lavoro performativo, mi sono messo in gioco con tutto il mio corpo e il mio vissuto; rispetto ai miei film precedenti per la prima volta ho sentito il bisogno di non prendermi sul serio anche nella ricerca della forma. Penso che per raccontare l'accesso all'età adulta, imparare a sorridere di sé sia il giusto modo.



Un'autobiografia sentimentale

Cristina Piccino

Una madre e suo figlio, l'unico, un rapporto intricato, viscerale, fatto di legami fortissimi e di tensioni inesprese, di slanci complici e di reticenze. La via di fuga più semplice è allora quella di rimanere intimamente ancorati alla narrazione familiare dei propri ruoli: lui sarà sempre il figlio, lei la madre, in una triangolazione che comprende il padre, figura decisiva ma mai debordante. È a partire da questo "archetipo" che Enrico Maisto in *L'età dell'innocenza* costruisce il suo racconto alla prima persona smitizzando nella leggerezza dei toni la messinscena di sé.

Eccolo allora "il ragazzino con la passione per il cinema" riprendere l'ultimo giorno di lavoro della madre giudice della Corte d'Assise di Milano, l'indomani andrà in pensione e Enrico vuole "documentare" questo momento che rappresenta un passaggio importante nella vita della genitrice, per seguirla nei giorni a venire e catturare i cambiamenti che questo comporta. Poi accade qualcosa, l'imprevisto della realtà entra con prepotenza in campo scompigliando ogni piano. L'autore si fa male e deve rimanere a casa dei genitori, è nuovamente il figlio di cui la madre si occupa con premure affettuose e mille attenzioni, piatti golosi e conversazioni che fluttuano sulla superficie delle cose. Intanto gli equilibri mutano e quello che doveva essere il film sulla nuova vita materna diviene un'indagine sulla propria esistenza: la storia di un figlio che affronta il distacco dalla madre per diventare adulto.

Maisto si mette in gioco con ironia e con delicata sfrontatezza scava nella propria intimità cinefila e maschile, negli scollamenti tra il suo privato di oggi e l'immagine di sé che continua a mostrare ai genitori, avventurandosi in un corpo a corpo con la madre tenero e imprevedibile. I ricordi e i vissuti assumono un peso diverso a secondo di chi li esprime, e tra i frammenti di questo quotidiano in movimento prende forma un'autobiografia sentimentale fatta di inciampi, confidenze, pudori, improvvisi disvelamenti in cui ciascuno di noi può riconoscere qualcosa di sé. Interrogando il proprio punto di vista da figlio e da regista l'autore chiama in causa il gesto stesso del filmare: in che modo rendere un flusso di emozioni, come trovare la necessaria distanza tra la dimensione intima e quella collettiva? Ma se il cinema è lo spazio della sua esistenza, il rifugio e il desiderio, è solo qui che è possibile cogliere quell'"età adulta" che appare tra i fotogrammi, sfumata e in movimento continuo come è la vita.

Gli occhiali di Ballo

Lucrezia Ercolani

È una profonda curiosità a muovere gli esperimenti di Francesco Ballo, ieri come oggi. O forse, meglio ancora, è quella capacità di meravigliarsi sempre di fronte al dispiegarsi della realtà, quel *thaumazein* che diede origine alla filosofia in Grecia. «Non pensare, osserva!» scriveva Wittgenstein, convinto che tutto si trovasse già a nostra disposizione e che il vero esercizio da fare fosse quello di eliminare l'ovvietà con la quale ci assopiamo quotidianamente, in modo da poter guardare al mondo con gli occhi aperti. Solo allora capiremmo quanto ancora abbia da dirci e che in realtà di ovvio non c'è proprio un bel niente.

Sarà questa forse un'attitudine da bambini, ma con il cui ausilio si possono porre domande serissime: cos'è la materia? Come possiamo conoscerla? Cosa determina il passaggio da uno stato all'altro, che cos'è un confine, come può esistere il non essere?

Di questi gravosi interrogativi però Ballo ne fa, ancora una volta, un gioco. E qui entra in campo la specificità del cinema, con le sue infinite possibilità di composizione. Per il cineasta, docente e critico la camera è una protesi naturalissima, un ampliamento del campo d'azione del processo conoscitivo, come un paio di occhiali – sfatando però il mito che per vedere bene bisogna per forza mettere a fuoco. Rispetto ad altri suoi lavori, mostrati anche qui a Filmmaker in un dialogo che prosegue da diversi anni, Milano non è quasi mai al centro delle scorribande cinematografiche, vuoi anche per il periodo di isolamento che abbiamo vissuto e in cui probabilmente molti di questi film sono stati concepiti. Spazio allora ad un'elaborazione più astratta, la sfocatura rimanda ad uno sguardo che proviene dall'interno, in un tempo che scorre diversamente da quello condiviso.

Tra immagini vecchie e nuove, formati di ripresa differenti (MiniDV e 4K) scorrono gli esercizi sulla sparizione (*Riverberi di freddo*), le capacità primitive del segno (*Selva*), una domanda sul passato e l'identità (*Accostare*), una rapsodia di linee di confine (*"Nuovo" Ortogonali*) e altro ancora, fino al cielo all'imbrunire che chiude l'ultimo frammento di *Esperimenti (Raccolta 14)*. Nell'indugiare sulle punte degli alberi, tra interno ed esterno, possiamo cogliere cosa sia il cielo se accanto non abbiamo alcun riferimento terrestre? E allora, sia: perdersi con Ballo per scoprire di nuovo la ricchezza del nostro bistrattato mondo, fonte inesauribile di forme, elementi, colori, vita.

Biografia

Francesco Ballo (Milano, 1950) è stato docente di Storia del Cinema e del Video all'Accademia di Belle Arti di Brera. È studioso e filmmaker. Tra i suoi libri si ricordano, *Jacques Tourneur. La trilogia del fantastico* (Falsopiano, Alessandria, 2007) - Premio Internazionale Maurizio Grande VI edizione e *Il cinema di Buster Keaton. Sherlock Jr.*, (Falsopiano, Alessandria, 2013).

Negli ultimi vent'anni ha realizzato, tra gli altri, il lungometraggio in 16 mm, *Quando le ombre si allungano* (1996), *Muri Bianchi* (1998), *Hai chiuso la valigia?* (1999), *Buster Keaton di corsa* (2003), *Guido Ballo. Poesie*, con Marina Ballo Charmet (2004), *Risa* (2007), *Note su Sherlock Jr.*, con Paolo Darra (2009), *La fantastica coppia. Roscoe Arbuckle e Buster Keaton* (2014), *Ghiaccio Rosso* (2016), *Esperimenti* (2015-2016-2017) e *Preferirei di no* (2018).

Nel 2019 ha presentato alle Giornate del Cinema Muto di Pordenone *Variazioni di "The Blacksmith" di Buster Keaton e Mal St. Clair* (2018) e *The Blacksmith – Versione Ballo* (2018), al Milano Film Festival Pietra (2019).

Filmmaker ha programmato numerose sue raccolte di cortometraggi, tra cui nel 2020 *Ballo Files/20*, un'antologia nelle "magnifiche ossessioni" che fondano la sua poetica visiva.

Nel 2021 ha presentato al Milano Film Festival *Milano. Capodanno 2005-2006*, un viaggio attraverso la città, in diretta e camera car, tra il silenzio delle geografie urbane e le esplosioni dei festeggiamenti.

2. *Directed by...*

La voce del regista decide il movimento degli attori...

Italia, 2021
4K, 1' 24"
V.O. Italiano

Regia
Francesco Ballo

Fotografia
Francesco Ballo

Montaggio
Francesco Ballo

Produzione
MÂD

Contatti
francescobkballo@gmail.com

3. *Ortogonalì*

“È il film all'origine di tutta la mia ricerca sul ritmo spazio-tempo del rapporto tra le inquadrature mute, senza necessità di sonoro (girato da un edificio di Via delle Forze Armate)”. Una ricerca che è alla base di quei film successivi che saranno propriamente i miei Esperimenti. *Ortogonalì* è stato pensato anche come un film che si può smontare e rimontare in variazioni ortogonali.

Italia, 2001
MiniDV, 1' 39"
No dialoghi

Regia
Francesco Ballo

Fotografia
Francesco Ballo

Montaggio
Francesco Ballo, Paolo Darra

Produzione
MÂD

Contatti
francescobkballo@gmail.com

1. *In una notte*

Sguardi inquietanti nel buio su corpi che si muovono nella notte.

Italia, 2020
4K, 4' 44"
No dialoghi

Regia
Francesco Ballo

Fotografia
Francesco Ballo

Montaggio
Astrid Ardeni, Francesco Ballo

Produzione
MÂD

Contatti
francescobkballo@gmail.com

5. *Accostare*

Una sacca viene aperta su ricordi che tornano al presente.

Italia, 2021
4K, 4' 35"
No dialoghi

Regia
Francesco Ballo

Fotografia
Francesco Ballo

Montaggio
Astrid Ardeni, Francesco Ballo

Produzione
MÂD

Contatti
francescobkballo@gmail.com

4. *“Nuovo” Ortogonalì*

Ballo riprende la ricerca che diede origine al primo *Ortogonalì* del 2001. L'autore ha voluto provare poi le diverse variazioni ortogonali utilizzando le stesse inquadrature mutandone durata e posizione attraverso il montaggio. Così la musicalità di ogni film assume connotazioni diverse e mutanti.

Italia, 2021
4K, 5' 08"
No dialoghi

Regia
Francesco Ballo

Fotografia
Francesco Ballo

Montaggio
Astrid Ardeni, Francesco Ballo

Produzione
MÂD

Contatti
francescobkballo@gmail.com



6. *Selva*

Voci e segni di colore travolti in una visione che va perdendosi.

Italia, 2021
4K, 1' 15"
V.O. Italiano

Regia
Francesco Ballo

Fotografia
Francesco Ballo

Montaggio
Astrid Ardeni, Francesco Ballo

Produzione
MÂD

Contatti
francescobkballo@gmail.com

7. *Riverberi di freddo*

Piano sequenza all'esterno sul vuoto e sul pieno dove si muovono persone come fantasmi.

Italia, 2000
MiniDV, 2'
No dialoghi

Regia
Francesco Ballo

Fotografia
Francesco Ballo

Montaggio
Francesco Ballo

Produzione
MÂD

Contatti
francescobkballo@gmail.com



8. *Dentro la casa antica*

Ritornare dentro la casa antica ripercorrendone alcuni spazi che riemergono nella memoria.

Italia, 2000-2021
MiniDV, 3' 24"
No dialoghi

Regia
Francesco Ballo

Fotografia
Francesco Ballo

Montaggio
Astrid Ardeni, Francesco Ballo

Produzione
MÂD

Contatti
francescobkballo@gmail.com



9. *Ci sei anche tu*

Piano sequenza come un movimento comico d'altri tempi.

Italia, 2000
MiniDV, 45"
No dialoghi

Regia
Francesco Ballo

Fotografia
Francesco Ballo

Montaggio
Francesco Ballo

Produzione
MÂD

Contatti
francescobkballo@gmail.com

10. *Diamo un nome*

Come un film muto si trasforma in sonoro. I segmenti neri trattengono la voce umana come fosse una didascalia a sé stante.

Italia, 2021
4K, 1' 52"
V.O. Italiano

Regia
Francesco Ballo

Fotografia
Francesco Ballo

Montaggio
Astrid Ardeni, Francesco Ballo

Produzione
MÂD

Contatti
francescobkballo@gmail.com

11. *Esperimenti raccolta 14*

Con *Esperimenti Raccolta 14* l'autore prosegue la sua ricerca nel provare le possibilità del mezzo sia attraverso il piano sequenza, sia attraverso la segmentazione di molte inquadrature. Tre di questi esperimenti sono volutamente sonori, gli altri sono muti, perché la musica è data dalle immagini stesse.

Italia, 2021
4K, 9' 42"
V.O. Italiano

Regia
Francesco Ballo

Fotografia
Francesco Ballo

Montaggio
Astrid Ardeni, Francesco Ballo

Produzione
MÂD

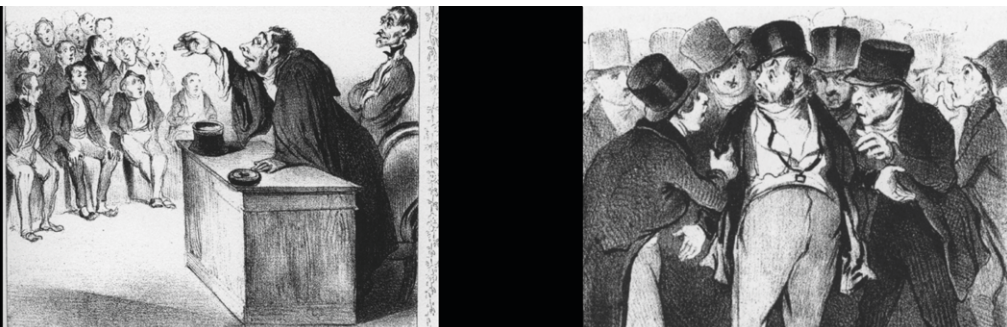
Contatti
francescobkballo@gmail.com



Caricaturana

Radu Jude

PRIMA ITALIANA



Romania 2021,
DCP 2K, b/n, 9'
V.O. Romeno

Fotografia
Honoré Daumier

Montaggio
Cătălin Cristuțiu

Produttrici
Ada Solomon,
Diana Caravia

Produzione
microFILM

Contatti
microfilm.romania@gmail.com

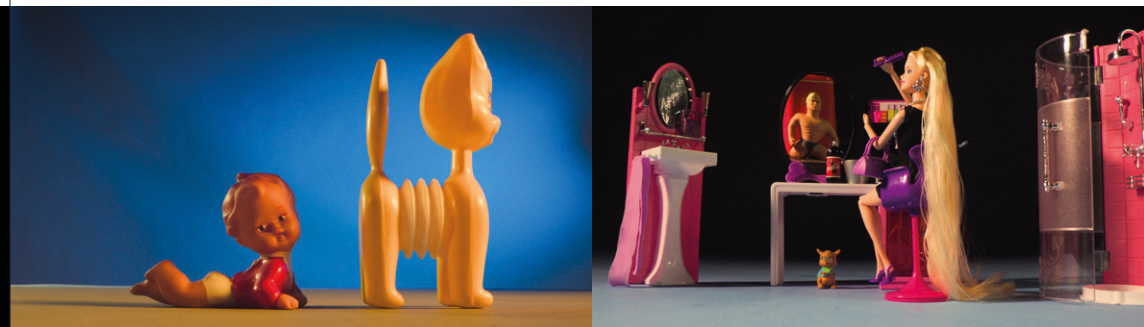
All'origine del film c'è un progetto di Eisenstein che voleva ricreare le 101 pose di Robert Macaire, figura simbolo del truffatore, a partire dalla serie di 101 litografie realizzate da Honoré Daumier fra il 1836 e il 1842.

Il montaggio di gesti immaginato da Eisenstein si arricchisce pian piano di testi originali – un esempio: Gwyneth Paltrow e la presunta esplosione di una delle sue contestate candele aromatizzate alla vagina – attraverso i quali Jude tratteggia un pungente resoconto dell'attualità che è al tempo stesso una riflessione sul senso del cinema.

Intorno al mistificatore Macaire si avvicendano la mimica dell'attore e l'arte del caricaturista, la Storia e le contraddizioni della società, l'immagine e la parola per dare vita con umorismo a un ritratto universale del presente.

Plastic Semiotic

Radu Jude



Romania, 2021
DCP, colore, 22'
V.O. Romeno

Sceneggiatura
Radu Jude

Fotografia
Marius Panduru

Suono
Marian Bălan

Montaggio
Cătălin Cristuțiu

Produttrice
Ada Solomon

Produzione
microFILM

Contatti
microfilm.romania@gmail.com

La vita degli esseri umani raccontata attraverso i giocattoli. L'infanzia, l'adolescenza, la gioventù, la maturità, la vecchiaia, la morte: le età dell'essere umano si susseguono e con esse la felicità e gli istanti difficili di ogni esistenza. Mentre oltre la cifra più intima che riguarda la dimensione privata di ciascuno, trapelano la storia d'Europa e del mondo, le guerre, i crimini, le ingiustizie, le lotte per la sopravvivenza.

Gli eventi si intrecciano agli immaginari (Jude dichiara tra i suoi riferimenti Čechov e Flaubert) giocando con i generi del cinema – western e fantascienza, melodramma e film di guerra – per produrre una rappresentazione che rivela significati imprevisi. E dietro l'apparenza rassicurante di quegli oggetti si scorgono messaggi che ne tradiscono l'innocenza.

Biografia

Radu Jude (Bucarest, 1977) è uno dei registi di punta della nuova generazione del cinema rumeno. Ha iniziato la sua carriera come assistente alla regia e realizzato diversi cortometraggi, prima di esordire nel 2009 con *Cea mai fericită fată din lume* (*The Happiest Girl in the World*).

Ha ricevuto numerosi e importanti riconoscimenti come l'Orso d'argento per il miglior regista nel 2015 con *Aferim!*, il premio speciale della Giuria al Locarno Festival per *Inimi cicatrizate* (*Scarred Hearts*, 2016), e l'Orso d'oro nel 2021 con *Babardeală cu bucluc sau porno balamuc* (*Bad Luck Banging or Loony Porn*/Sesso sfortunato o follie porno).

Autore che predilige una forma ibrida tra il documentario e la finzione, ha raccontato i pogrom in Romania contro gli ebrei durante l'invasione nazista (*Exit of the Trains*, 2020), la polizia segreta del regime di Ceausescu (*Uppercase Print*, 2020), il massacro di cittadini ebrei a Odessa nel 1941 (*I Do Not Care If We Go Down in History as Barbarians*, 2018). Tra gli altri suoi film, *The Marshal's Two Executions* (2018), *The Dead Nation* (2017).

Nei quadri di Jude la violenza di un gioco

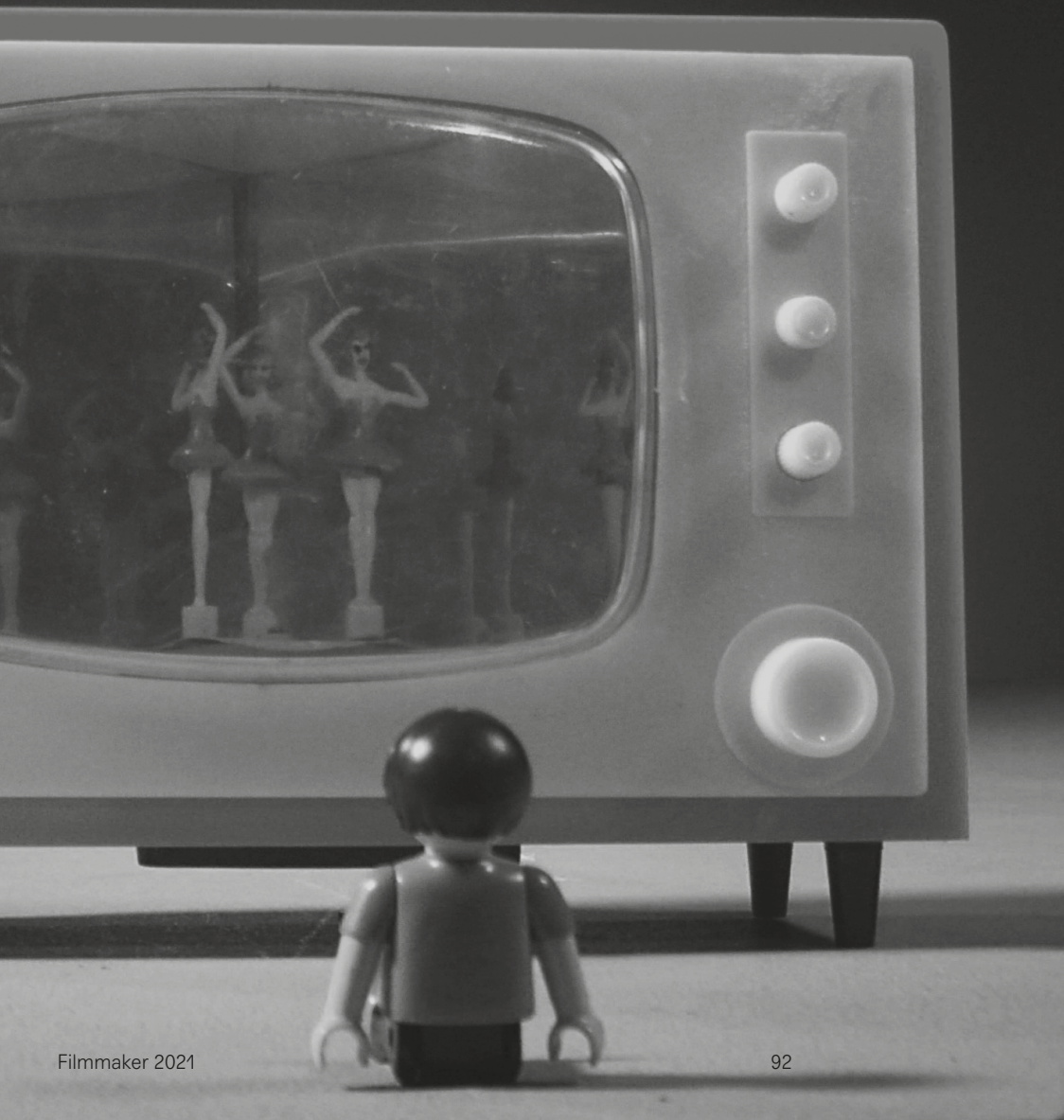
Lucrezia Ercolani

Caricaturana e *Plastic Semiotic*, i due film di Radu Jude presentati in questo programma, funzionano sulla base dello stesso meccanismo. Il regista rumeno in entrambi i casi è partito da materiali preesistenti per inventare delle narrazioni che vengono enunciate o suggerite, ma non sviluppate. Una negazione dell'azione e del movimento in favore della giustapposizione, procedendo quadro per quadro. Ma è proprio nel tempo che intercorre tra un'immagine e l'altra che lo spettatore può costruire mentalmente il proprio film, attività indirizzata da due caratteristiche ricorrenti nel lavoro di Jude ovvero il forte humor e la critica alla violenza serbata nel cuore dell'Occidente.

In *Caricaturana* sono le litografie del grande pittore Honoré Daumier ad alternarsi sullo schermo, Jude si diverte nel riprendere un progetto filmico di Eisenstein, mai realizzato, dove il protagonista è Robert Macaire. Fu un personaggio interpretato con grande successo a teatro negli anni '30 del 1800 dall'attore francese Frédérick Lemaître, prototipo del truffatore senza scrupoli morali ma dall'irresistibile simpatia. In una sua posa, in un'espressione è condensata un'intera storia da indovinare. Il finale di questo flip book è un piccolo *détournement* che vuole puntare il dito contro gli approfittatori di oggi, a cui manca forse il magnetismo di Macaire ma non certo la goffaggine.

Le tappe che costituiscono la storia individuale e i grandi temi della storia tout court vengono ricostruiti, in miniatura, tramite l'utilizzo di giocattoli in *Plastic Semiotic*. Nelle curate composizioni ad opera del regista emerge il concentrato di stereotipi che si deposita sulla superficie e sui sorrisi di bambole, bambolotti, modellini e così via, inquietanti nella loro volontà di assicurare il fanciullo sulla positività dell'esistenza e di fornirgli ruoli preconfezionati. Ma questa relazione tra giocattoli e valori sociali non è a senso unico, se pensiamo ad attività come la guerra o l'esplorazione dello spazio sembra piuttosto che sia la realtà a modellarsi sull'immaginario delineato dalla plastica lucente.

Plastic Semiotic è un campionario delle nostre mitologie devianti ma più in profondità rappresenta un'incursione nella complessa relazione tra essere umani e oggetti: un rispecchiamento che diviene anche una violenza semiotica a doppio senso, tra noi che modelliamo gli enti e quest'ultimi che modellano noi, un meccanismo di personificazione della merce e di reificazione della persona.



Canto della terra

Mauro Santini

PRIMA MONDIALE



Italia, 2021
4K, colore, 16'
V.O. Lingua
immaginaria

Testo
Mauro Santini

Voce
Mauro Santini

Fotografia
Mauro Santini

Suono
Mauro Santini

Montaggio
Mauro Santini

Produzione
Mauro Santini /
offsetcamera

Contatti
mausantini@hotmail.com

Una montagna e un confine da oltrepassare; un viaggio verso una terra ignota, forse in fuga da qualcosa. L'addio ad un mondo, la separazione da cose ed affetti, un canto di speranza.

Canto della terra è specchio di un periodo disseminato di perdite e separazioni, di incognite che si riflettono sugli elementi visivi e sonori. Il film si compone infatti di un'unica inquadratura (preesistente) di 38 secondi, reiterata e ingrandita progressivamente, così come il suono – che proviene dalla ripresa stessa – si ripete, alterato. Il loro evolversi diviene narrazione del passaggio di una soglia, del confine tra materiale e immateriale, alta e bassa definizione, figurazione e astrazione. Anche la parola concorre a definire questo spazio ignoto, attraverso una lingua immaginaria che trae origine da lingue di popoli esuli, come quello armeno.

Biografia

Mauro Santini (Fano, 1965), dal 2000 realizza i suoi film senza sceneggiatura, documentando un vissuto quotidiano in forma diaristica. Da questo metodo nasce la serie dei *Videodiar*, caratterizzata da un racconto visivo in prima persona; fra questi *Da lontano*, vincitore nel 2002 dello Spazio Italia del Torino Film Festival, dove presenta successivamente nel concorso internazionale il lungometraggio *Flòr da Baixa*.

Nel 2012 ha preso parte al progetto "Cinema Corsaro" realizzando il mediometraggio *Il fiume, a ritroso* (Festa del cinema di Roma) e, con la co-regia di Giovanni Maderna, il lungometraggio *Carmela, salvata dai filibustieri* (Mostra del Cinema di Venezia, Giornate degli Autori); nel 2013 partecipa al Festival di Locarno con *Attesa di un'estate*.

I capitoli della serie *Le passeggiate* sono stati presentati a Filmmaker dal 2018. Nel 2020 vince il premio Laceno d'Oro con *Giorno di scuola*.

Un viaggio per

confondere i confini

Lucrezia Ercolani

Scalare una montagna rappresenta l'archetipo della sfida, tanto da essere diventata un'espressione di utilizzo quotidiano. Un modo di dire in cui emerge il carattere fortemente interiore dell'impresa, il superamento di un ostacolo creduto impossibile, oppure la sensazione di spaesamento di fronte ad un compito troppo gravoso.

Dopo la serie di film *Le passeggiate*, mostrate a Filmmaker negli ultimi tre anni, Mauro Santini torna al festival con *Canto della terra*. Stavolta non c'è movimento né alcuna gioia dell'incontro imprevisto; piuttosto con la sua unica inquadratura ripetuta, la macchina da presa cerca di cogliere sempre più da vicino il mistero che avvolge l'altura, tenendo insieme l'aspetto concreto e spirituale della scalata. Come nel romanzo *Il Monte Analogo* di René Daumal, la cima sembra possedere uno status di realtà piuttosto dubbio. Le nubi si addensano e confondono i confini tra terra e cielo, le immagini ingrandite al massimo delle possibilità mostrano ombre, sfumature.

Anche la lingua, dal suono arcaico e affascinante, in cui il regista ci racconta di un esodo e di una sofferta separazione, è verosimile ma non reale. Nonostante ciò è forte il rimando all'attualità, a coloro che ogni giorno rischiano la propria vita per un confine da attraversare, lasciandosi tutto alle spalle. Una storia umana che si attacca a un paesaggio altrimenti non-umano, popolato solo dagli alberi e dal canto degli uccelli, in un tempo incerto. Se *La montagna incantata* di Mann, esplicitamente chiamata in causa, rimanda al venir meno dei ritmi indaffarati e delle incombenze quotidiane, il respiro del tempo cambia e altre domande possono affacciarsi alla coscienza.

Nella parte finale del *Lied* di Mahler da cui il film prende il titolo, la morte e il raggiungimento dell'immortalità prendono la forma di un viaggio verso le montagne. Cosa ci aspetta in questo invisibile «al di là»? Il canto della terra ci accoglierà anche dall'altro lato della montagna?

Non possiamo saperlo: la cima ci impedisce la vista, in analogia qui con *l'Infinito* di Leopardi, e ci spinge verso l'immaginazione.

A film society for the adult moviegoer
Cinema 16...films that cannot be seen
elsewhere. For programs and details of
free introductory offer address inqui-
ries to Cinema 16, 175 Lexington
Avenue, N.Y.C. 16
MUrray Hill 9-7288



ROBERT BROOKS

Fuori formato
Amos Vogel

Amos Vogel: un secolo di sovversione

Tommaso Isabella

“Pensai: se io sono interessato a questo tipo di film e non posso vederli, devono esserci altre persone in una città grande come New York che saranno ugualmente interessate. Forse dovrei raccogliere alcuni di questi film e cercare di mostrarli in pubblico”. Così Amos Vogel raccontava la semplice intuizione, la scintilla che innescò la straordinaria esperienza di Cinema 16, “il più grande cineclub d’America”, che Vogel fondò e gestì insieme alla moglie Marcia e con l’aiuto di Jack Goelman dal 1947 al 1963, riunendo film che all’epoca erano esclusi dagli schermi cinematografici e persone desiderose di vederli, riempiendo sale da migliaia di posti, creando il primo catalogo di distribuzione di film sperimentali e ponendo una pietra angolare per lo sviluppo dell’avanguardia e della cultura cinematografica americana nel dopoguerra.

Quella scintilla racchiude già la parabola di una passione personale che trova senso e verifica nella condivisione e nell’impegno collettivo. Del resto, Amos Vogelbaum, nato a Vienna nel 1921, lì si era formato negli anni Trenta tra gruppi socialisti e sionisti, prima di riparare negli Stati Uniti nel 1938, dopo l’annessione dell’Austria alla Germania nazista. La sua idea iniziale era di trasferirsi da lì in un kibbutz in Palestina, progetto poi abbandonato dopo aver preso le distanze dal sionismo e aver trovato a New York la sua vera vocazione di agitatore culturale, critico, programmatore e distributore: un’attività che, pur con importanti precedenti nell’Europa tra le due guerre (si pensi al Vieux Colombier e allo Studio des Ursulines a Parigi, alla London Film Society o alla Film Liga olandese), conserva tuttora quel fulgore pionieristico che fa di Vogel una sorta di patrono dei curatori cinematografici.

La sua era una pratica eminentemente politica, improntata alla comprensione della complessità della società capitalistica avanzata e alla critica dell’esistente, strategicamente contrapposta alle idee e alle forme del cinema dominante, insofferente verso qualsiasi forma di censura e dedicata all’esplorazione dei limiti, all’espansione degli orizzonti percettivi e culturali. Essere scomodi, interrogare il potere e smascherare i suoi codici, essere “sabbia, non olio, negli ingranaggi del mondo”, come recitano i versi di una poesia di Günter Eich che Vogel aveva eletto a credo esistenziale e professionale. Questi erano i principi che Vogel coltivò anche in seguito, come curatore della sezione cinematografica del Lincoln Center, fondatore e direttore (dal 1963 al 1968) del New York Film Festival, docente presso varie università e autore di uno dei libri di cinema più visivamente e intellettualmente dinamitari del secolo scorso, *Film as a Subversive Art* (Random House, 1974; “Cinema come arte sovversiva”, Studio Forma, 1980), in cui attraverso un catalogo globale del cinema, teorizzava la pedagogia sovversiva che aveva sempre ispirato la sua programmazione.

Lo sguardo di Vogel era curioso, lungimirante, entusiasta, attento agli umori del pubblico come determinato a disattendere la semplice prospettiva del suo intrattenimento, per educarlo, stimolarlo, provocarlo. Cinema 16 si definiva un’associazione cinematografica “per lo spettatore adulto”, ovvero un’associazione privata (questo anche e soprattutto per aggirare i visti della

censura) di cittadini e appassionati desiderosi di allargare la propria nozione del cinema e della società, di confrontarsi con film inattesi, imperfetti, controversi, persino scioccanti, di coltivare insomma uno sguardo capace di accogliere e apprezzare criticamente ogni tipo di materiale cinematografico. I film che Vogel proponeva, unendo radicalismo di sguardo e oculatizza di gestione, cura minuziosa del materiale grafico e delle note di programma, erano “film che non si possono vedere altrove”, ovvero produzioni estranee al circuito commerciale, destinate a settori di nicchia o professionali oppure opere censurate di cui era vietata la proiezione o ancora semplicemente ignorate dal mercato. Generi e registri disparati, accomunati dalla marginalità al sistema ufficiale e anche dal supporto di registrazione, il 16mm, che i Vogel scelsero come marchio materiale e spirituale di Cinema 16. Un formato “ridotto”, ma invero molto più ampio e comprensivo del 35mm impiegato dal cinema ufficiale, un formato con cui erano girati film amatoriali e sperimentali, industriali e didattici, nonché le produzioni della nascente televisione. Nel montaggio eterogeneo e spregiudicato dei programmi, improntato a uno spirito modernista fatto di shock e collisioni tra materiali, sta la grande intuizione, la lunga influenza e l’attualità dell’approccio di Vogel, che si fondava sui due binari del documentario e del film d’avanguardia, ma comprendeva anche i nuovi autori del cinema moderno come i capolavori del passato, e si allargava alle periferie del cinema utilitaristico, scientifico e di propaganda, secondo un’orizzontalità che stava già oltre la concezione convenzionale del cinema, in un momento in cui la televisione lanciava appena i suoi vagiti, e che oggi trova forse un nuovo ambiente e una diversa forma di ricezione nell’impulso anarchico e archivistico della rete.

Nel centenario della nascita di Vogel, Fuori Formato rende omaggio alla sua pratica e alla sua visione con tre programmi che cercano di rendere almeno in parte questa varietà eclettica ed esplosiva, selezionando in prevalenza titoli proiettati da Cinema 16, organizzati in tre programmi tematici. Il primo è dedicato all’idea di sovversione e alle radici dada e surrealiste che all’epoca animavano tanta produzione di avanguardia esibita e sostenuta da Cinema 16, di cui vedremo un folle vertice come *The Lead Shoes* (1949) di Sidney Peterson, ma anche un anarchico esperimento di Pontus Hulten, futuro direttore del Moderna Museet di Stoccolma, un bizzarro studio oculistico dell’Università di Innsbruck, una macchina celibe di Jean Tinguely filmata da Robert Breer, i montaggi di frammenti di film delle origini di Joseph Cornell e l’ultimo notturno capolavoro di Maya Deren.

Il secondo programma, citando al contempo un regista come Dušan Makavejev e uno studioso come Wilhelm Reich, entrambi molto cari a Vogel, è ispirato ai “misteri dell’organismo”, all’interesse che Vogel mostrò sempre per i film medici e in particolare per quelli ostetrici, alla sua ricerca dei limiti di accettazione e di infrazione dei tabù visivi che riguardano il sesso, la nascita e la morte. Da un film di nascita di Gunvor Nelson alla soggettiva prenatale di Stan Brakhage, attraverso gli incubi sessuali di Peter Weiss e Kenneth Anger, fino alla lezione di sguardo nel mattatoio di Georges Franju. L’ultimo programma riporta invece lo sguardo di Vogel in un contesto italiano, con due film sopra le righe, il primo documentario sul tarantismo di Gianfranco Mingozzi e *Capricci* di Carmelo Bene, animati da visioni estatiche e da un movimento incessante.

Le cadeau (The Gift)

Dick Roberts, Jacques Vasseur
Francia, 1961, 16mm, colore, sonoro, 6'
Tutta la trama di questo delizioso cartone animato ruota attorno all'effetto di shock prodotto dai suoni "fuori posto": una mucca che emette il suono di un clacson, un corno che muggisce, un bebè che strepita musica da parata. Qui è il suono, anziché l'oggetto, a essere strappato al suo contesto consueto. Uno dei pochi esempi registrati di surrealismo sonoro. (Cinema come arte sovversiva)

Verkehrte Welten (Living in a Reversed World)



Theodor Erismann, Ivo Kohler
Austria, 1954, 16mm, HD, b/n, sonoro, 10'
Affascinanti esperimenti psicologici con soggetti che per varie settimane indossano occhiali che invertono la destra e la sinistra. (Cinema 16)

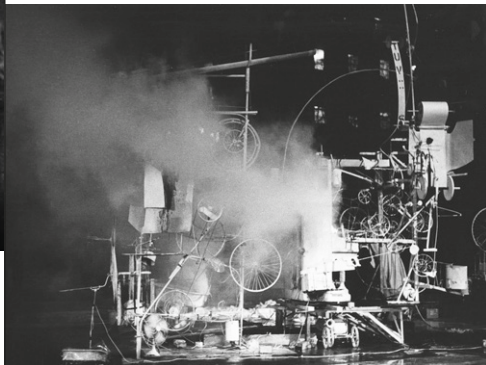
En Dag I Staden (A Day in Town)

Pontus Hulten, Hans Nordenström
Svezia, 1958, 35mm, b/n, sonoro, 20'
Un'esplosione dadaista che inizia come un film turistico su Stoccolma in stile hollywoodiano e termina con la distruzione completa della città tra incendi ed esplosioni. È un divertentissimo



film anarchico, realizzato dell'allora sconosciuto Hulten, che è ora il direttore del Museo di Arte Moderna di Stoccolma. In una scena particolarmente sovversiva, l'autopompa dei vigili del fuoco prende fuoco non appena arriva sul luogo dell'incendio. (Cinema come arte sovversiva)

Hommage To Jean Tinguely's "Hommage To New York"



Robert Breer
Stati Uniti, 1960, 16mm, b/n, sonoro, 10'
Ottanta ruote di bicicletta, di triciclo e di carro, una specie di pianoforte, alcuni tamburi metallici, una macchina per stampare indirizzi, una vasca da bagno, bottiglie, un pallone meteorologico azionato da quindici motori; il film registra la breve vita e il decesso improvviso della bizzarra protesta di Tinguely contro la società meccanizzata, la macchina "auto-creatrice e auto-distruttrice" che si suicidò nel giardino del Museum of Modern Art di New York nel 1960. (Cinema come arte sovversiva)

The Lead Shoes



Sidney Peterson
Stati Uniti, 1949, 16mm, b/n, sonoro, 16'
L'opera più compiuta del maggior regista surrealista americano. È l'incubo ipnotico e ossessivo di un atto di parricidio e dei compulsivi tentativi di cancellarlo. Le immagini fondamentali — il sangue, il coltello, il pane aggredito voracemente — sconvolgono per la loro atavica semplicità. L'effetto allucinatorio è aumentato dalla straordinaria colonna sonora, enigmatica esplorazione di due vecchie ballate inglesi, rimescolate come in una jam session e intrecciate a suoni sperimentali. (Cinema come arte sovversiva)

The Midnight Party



Joseph Cornell, Larry Jordan
Stati Uniti c. 1938-68, 16mm, b/N, silenzioso, 3'
In ogni caso non vedo l'ora di elaborare cose interessanti con Cinema 16, se si vuole, nello stesso spirito avventuroso che ha caratterizzato tutta la mia attività in questo campo.

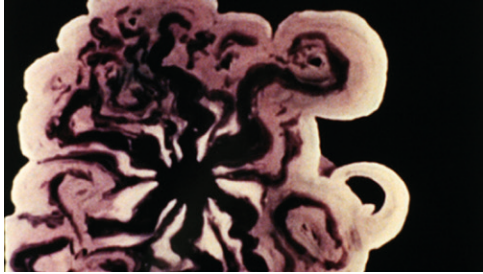
Niente dovrebbe essere considerato troppo rigido quando gli oggetti vengono dissepoliti dai bauli polverosi e si scopre che contengono molte sorprendenti e incantevoli possibilità. (Joseph Cornell, lettera ad Amos Vogel, 4/9/49)

The Very Eye of Night



Maya Deren
Stati Uniti, 1959, 16mm, b/n, silenzioso, 7'
I danzatori, simili a sonnambuli diventano quadri-dimensionali, avanzando come pianeti nel cielo notturno. Questo è un metafisico, celestiale cine-balletto sulla notte, filmato in negativo. L'oscurità della notte, come opposto o complemento del giorno, cancella il piano orizzontale della superficie terrestre. (Maya Deren)

Glens Falls Sequence



Douglass Crockwell
Stati Uniti, 1937-46, 16mm, HD, colore, silenzioso, 12'

Animazione a colori dipinta su vetro. Un film non oggettuale, principalmente dedicato all'espressione intuitiva dell'artista nel gioco e nella casualità del proprio medium. La fluidità dell'immaginario lascia aperta a ognuno la propria interpretazione. (*Cinema 16*)

Kirsa Nicholina



Gunvor Nelson
Stati Uniti, 1969, 16mm, colore, sonoro, 16'

Che Gunvor Nelson sia tra le più dotate dei nuovi umanisti cinematografici, lo rivela questo solo apparentemente semplice studio sulla nascita in casa della bambina di una coppia appartenente alla "controcultura". Quasi un manifesto della nuova sensibilità, è una orgogliosa affermazione dell'uomo tra tecnologia, genocidio e distruzione ecologica. La nascita è presentata non come una asettica esperienza "medica", ma come la realizzazione vivente di un mistero primitivo, una celebrazione spirituale, un rito di passaggio. [...] Con marito e amici quietamente presenti, la

donna giovane e bella, in accappatoio e calzini rossi, è praticamente nuda per tutto il tempo; il corpo intero è sempre esposto alla vista e per una volta si conserva la continuità fra partner sessuale e colei che dà la vita; la donna rimane "erotica", non dimentichiamo neanche per un istante che è una donna e che la nuova vita nasce dal desiderio sessuale. (*Cinema come arte sovversiva*)

Studie II: Hallucinationer (Study n. II: Allucinations)



Peter Weiss
Svezia, 1952, 16mm, b/n, sonoro, 5' 19"

Il famoso autore di "Marat-Sade" in uno dei suoi primi film d'avanguardia, mostra dodici tableaux erotici e subcoscienti visualizzati nel crepuscolo tra veglia e sonno. La macabra azione denota il sesso, ma non del tutto: l'angolo visuale sembra "sbagliato", l'intensità torva denota orgasmo o collera. (*Cinema come arte sovversiva*)

Fireworks



Kenneth Anger
Stati Uniti, 1947, 16mm, b/n, sonoro, 14'

Un classico degli esordi del cinema omosessuale e forse uno dei più famosi film americani

d'avanguardia. Un episodio dolorosamente onesto, profondamente sentito, di omosessualità sado-masochista, sperimentato come un incubo notturno o un sogno-desiderio in cui il protagonista (interpretato da Anger) viene brutalmente assalito e sventrato da un gruppo di marinai. Nell'ultima scena, egli apre la patta dei pantaloni e "illumina" il suo pene che espone in fuochi d'artificio. Intensità, sofferenza e immaginazione poetica trasformano gli elementi autobiografici in arte. (*Cinema come arte sovversiva*)

Le Sang des Bêtes (The Blood of the Beasts)



Georges Franju
Francia, 1949, 35mm, 16mm, b/n, sonoro, 22'

Questo film sui macelli di Parigi è uno dei più grandi capolavori del cinema sovversivo. Per la prima volta, siamo di fronte alla morte e non siamo né protetti né ingannati. [...] La violenza qui non è né illusoria né eccitante, è massiccia e reale. Un senso quasi di sogno permea l'intenso realismo delle immagini; in questo film anti-borghese, si può anche cogliere un intento surrealista — simile all'incisione della pupilla nel film di Bunuel Un Chien Andalou. Ma la pupilla, anche se scioccante, era finta: Le sang des bêtes è vero. Obbligandoci ad assistere alla morte penosa e sordida di un altro essere, in tutta la sua dettagliata enormità, esso sovverte il nostro abituale stato di coscienza e ci apre a una maggiore penetrazione. Franju, artista impegnato, combattente della resistenza, moralista, vuole obbligarci a prendere in considerazione tutti i macelli, in qualunque luogo commessi per conto nostro, da coloro che assumiamo per fare il nostro sporco lavoro, in modo che possiamo sederci davanti a una linda tovaglia misconoscendo la nostra complicità. (*Cinema come arte sovversiva*)

Scenes from under Childhood – Section I



Stan Brakhage
Stati Uniti, 1967, 16mm, colore, silenzioso, 24'

Una visualizzazione del mondo interiore degli esordi fetali, l'infante, il bebè, il bambino — una distruzione dei "miti dell'infanzia" attraverso la rivelazione degli estremi di terrore violento e gioia soverchiante di quel mondo, oscurato per gran parte degli adulti dal loro ricordo sentimentale... Una "poesia tonale" per l'occhio — ispirata alla musica di Olivier Messiaen. (Stan Brakhage)

La taranta

Gianfranco Mingozzi

Italia, 1961, 16mm, b/n, sonoro, 18'

Questo non è un film surrealista, ma una singolare registrazione etnologica delle posizioni e delle danze maniacali di contadine italiane in estasi religiosa. Il succedersi di atti non razionali sovverte alla fine la nozione di un universo chiaramente intelligibile. (*Cinema come arte sovversiva*)

Capricci



Carmelo Bene

Italia, 1969, 35mm, colore, sonoro, 89'

Fondatore di uno dei più famosi teatri sperimentali italiani, poeta, attore, autore, drammaturgo, una delle figure più importanti

dell'avanguardia, Carmelo Bene è un genio sconosciuto del cinema contemporaneo. Questo è uno dei suoi capolavori. I film di Bene sono cataclismi ottici, lirici e sonori, le cui eruzioni laviche sono di una perversità allucinatoria senza eguali. La loro densità visiva e esuberanza creativa sfidano le descrizioni. *Capricci* — melodrammatico, follemente espressionista e opaco — include una sanguinosa lotta interminabile tra due uomini che impugnano una falce e un martello, quadri di Cristo avvelenati che uccidono chi li guarda, il sesso impotente di un vecchio libidinoso che sputa i polmoni su una allettante donna nuda, uccisioni, incidenti automobilistici, esplosioni, fuochi dirompenti, il tutto accompagnato da arie operistiche, macchine da presa in continuo movimento e un montaggio violento. Volgare humor nero, erotismo e azione anarchica, si mischiano in questo vortice di colore e di movimento incessante — un tour de force di cinema espressionista. (*Cinema come arte sovversiva*)



A proposito di Cinema 16 (1984)

Amos Vogel

Cosa hanno in comune Samuel Barber, Marlon Brando, Paddy Chayefsky, Montgomery Clift, Siegfried Kracauer, Joshua Logan, e Jerome Robbins? Chi introdusse il pubblico americano a Kenneth Anger, Michelangelo Antonioni, Robert Bresson, John Cassavetes, Bruce Conner, Carmen D'Avino, Ed Emshwiller, Pierre Etaix, Robert Frank, Tadashi Imai, Gavin Lambert, Jan Lenica, Norman McLaren, Andrzej Munk, Leopoldo Torre- Nilsson, Yasujiro Ozu, Roman Polanski, Alain Resnais, Jacques Rivette, Lionel Rogosin, Arne Sucksdorff, Shiro Toyoda, Stan VanDerBeek e Agnès Varda? Dove sono intervenuti come oratori Rudolf Arnheim, Alfred Hitchcock, Hans Richter, Willard Van Dyke e King Vidor? Chi ha presentato in anteprima molti film importanti dell'avanguardia americana e li ha anche distribuiti? La risposta a tutte le domande è Cinema 16, il cineclub più grande e influente d'America, che ho fondato con mia moglie Marcia nel 1947 e che fu in attività per sedici anni. La storia di Cinema 16 è di rilevanza per tutto il movimento per la sua longevità e il suo raggio d'azione.

Promosso come vetrina del cinema indipendente ("Film che non potete vedere altrove"), il suo obiettivo era mostrare tutta l'incredibile varietà del "Cinema Altro", il cinema non-hollywoodiano. Cinema 16 era specializzato in documentario e avanguardia, cinema non narrativo e non convenzionale, con in più in pizzico di altrimenti introvabili film "artistici" stranieri e americani. Lo scopo dichiarato dell'associazione, espresso in manifesti e dichiarazioni pubbliche, era quello di contrastare i prodotti industriali di Hollywood e favorire il cambiamento nella società facendo conoscere linguaggi e contenuti radicalmente nuovi. Per tutti quei sedici anni, i filmmaker indipendenti non ebbero virtualmente altro luogo per mostrare il proprio lavoro. La televisione, all'inizio di questo periodo, stava appena cominciando a diventare un futuro domestico e i cinema commerciali non mostravano cose simili.

Cinema 16 raccoglieva annualmente settemila iscritti, che pagavano 15 \$ per sedici programmi diversi (con presentazioni bisettimanali, esclusa l'estate), ognuno dei quali non durava più di due ore, con una media di un'ora e mezza. Ogni programma includeva dai tre ai sette corti di generi e durate diversi. Alla fine ci allargammo da un focus esclusivo sul 16mm a proiettare anche film 35mm, e da programmi esclusivamente di corti ad altri che includevano lungometraggi, da quando ci rendemmo conto di quanti non raggiungevano mai l'America. Mai prima e mai più da allora un numero così grande di persone guardò film indipendenti con regolarità, in un stesso luogo e allo stesso tempo. Chiunque abbia studiato il pubblico del cinema, sa che più questo aumenta di numero più diventa reattivo e le reazioni a Cinema 16 – di approvazione o disapprovazione – erano di norma molto plateali e infervorate.

Fummo i primi con Cinema 16 a proiettare 16mm su grande schermo in spazi pubblici e sale per film 35mm, quando il 16mm era totalmente (e a torto) identificato col cinema amatoriale. Affittavamo sale come quella da

cinquecento posti del Beekman, il Paris Theater e il Murray Hill, così come il cavernoso Fashion Industries Auditorium da milleseicento posti, che ogni sera offriva due proiezioni del medesimo programma. Ogni settimana due proiettori 16mm ad arco erano laboriosamente installati e operati da un membro del sindacato proiezionisti. Con questa attrezzatura eravamo in grado di proiettare film 16mm ingranditi fino a riempire lo schermo da 35mm di una normale sala. I proiettori richiedevano il trasporto di circa venti casse, ammassate nella nostra station wagon, da cui avevamo temporaneamente rimosso i nostri figli schiamazzanti.

La filosofia alla base dell'intero progetto segnava una rottura con la tipica programmazione da cineclub, era una passione consumante che spingeva a coprire l'ampiezza e la portata di una delle arti più entusiasmanti del ventesimo secolo. Eclettica, pragmatica, aperta, senza pregiudizi verso alcun tipo di tendenza o scuola, la programmazione era lo sforzo cosciente di tener fede a un mio credo personale, non solo in ambito cinematografico: "Nulla che sia umano mi è estraneo." Ecco perché un tipico programma di Cinema 16 era così atipico, presentando a volte una serie di corti irrelati, altre volte riuniti attorno a un tema, oppure lunghi accompagnati o meno da corti, o ancora conferenze e simposi con o senza proiezioni. I film andavano dal documentario e sociologico fino a estremi astratti o surrealisti, comprendendo film scientifici, psicologici, film che trattavano di arte, musica, danza, politica e propaganda, satira e humor, Weltschmerz, opere prime di giovani, capolavori maturi dei maestri, film dipinti a mano, studi di microbiologia, esperimenti col suono sintetico, con le proporzioni dello schermo, film di finzione e non. L'affermato si mescolava all'intentato, i traguardi encomiabili si affiancavano a occasioni mancate. C'erano anche errori, quelli di chi osa scoprire il nuovo, c'era un coinvolgimento personale verso i film mostrati, e si può dire sinceramente che ci facevamo garanti di tutto quel che proiettavamo, inclusi i fallimenti e gli errori.

Senza questo impegno, senza la conoscenza dei film interessanti che si stavano realizzando, senza la giusta dose di gusto personale, l'impresa non sarebbe durata neanche un anno. [...] C'era sempre l'idea che Cinema 16 dovesse riflettere il vero significato e la forza di tutta l'arte, il fatto che tutta l'arte è "sovversiva" nel senso migliore e più positivo di questa parola. Nuova controcorrente. È un tenue segnale dal futuro anziché una docile accettazione del già approvato. L'arte deve disturbare, farci riflettere, confrontarci con noi stessi, rompere tabù, dire la verità contro il potere, difendere ciò che è umano. Ecco dunque la nostra spesso incompresa enfasi sui film che trattavano di problemi sociali, lo smascheramento della propaganda e della pretenziosità, gli esperimenti di forma, stile, contenuti e tecniche, esplorazioni del potenziale e dei limiti del medium. L'unico nostro pregiudizio era considerare il film un medium vivo e non letterario. Questa affermazione – che suonerà alquanto banale – è la chiave della nostra visione dell'arte cinematografica.

Ogni settimana sconosciuti portavano film nei nostri uffici. Non c'era una procedura, niente moduli da compilare. Amici o altri filmmaker attiravano la mia attenzione su nuovi arrivi o io leggevo nuovi nomi nelle riviste di cinema o di altro tipo, come riviste politiche sull'Oriente, riviste d'arte dal Giappone. [...]

Nel corso di uno dei miei viaggi in Europa scoprii uno dei grandi film della mia vita: il tetro, poetico, filosofico *Le sang des bêtes* di Georges Franju, uno studio dei macelli di Parigi e del nostro rapporto con la morte, in particolare con la rappresentazione della morte reale al cinema. Mi ha fatto apprezzare

di nuovo l'importanza del montaggio per l'impatto della rappresentazione filmica. Un cavallo è tirato al centro dell'inquadratura per essere macellato e un lavoratore solleva un martello per tramortirlo. Speriamo allora che il punto sia ben chiaro e potremo passare ad altro. Invece, appena un secondo dopo, nell'inquadratura successiva Franju ci costringe ad assistere al reale, orribile momento dell'impatto del martello sul capo dell'animale in primo piano. Questo filmmaker estremamente morale non ci risparmia nulla. Questo è cinema fatto per sovvertire, non per rammollire.

Artisti noti erano impiegati per la produzione di materiale promozionale, e furono molti i premi assegnati al nostro lavoro grafico. Comunicati stampa erano inviati regolarmente a una lista di spedizione attentamente elaborata, comprammo macchine stampa indirizzi che tenevano aggiornati centinaia di migliaia di recapiti. I film erano selezionati da uno schedario che fini per contenere quasi diecimila titoli da tutto il mondo. C'erano fascicoli per quattromila film, ciascuno fornito di ritagli di giornale, fotografie, note di programma. [...] La ricerca era un aspetto quotidiano del nostro lavoro, sostenuto da una biblioteca in costante espansione. Nessun film veniva programmato senza essere prima visionato e selezionato. Nessuna copia era proiettata prima di essere controllata. Nessun programma restava privo di un foglio di sala. Guardando insieme al mio amico e collaboratore Jack Goelman - uno dei migliori ricercatori del paese - le migliaia di film che invasero il nostro ufficio in questi sedici anni, imparammo a distinguere la qualità dagli scarti, e farci conquistare dalla splendida originalità di tanti film e filmmaker. Cinema 16 insieme al City College (presieduto da Hans Richter) sponsorizzava il premio annuale al film documentario Robert J. Flaherty e il premio della Creative Film Foundation (capeggiata da Maya Deren) per il miglior film d'avanguardia dell'anno. [...]

Inaugurammo lezioni di cinema alla New York University e alla New School, presentammo una serie prolungata al Museum of Modern Art, provvedevamo ai sottotitoli quando necessario e di frequente pagavamo per traduzioni inglesi, controtipi negativi, copie, tasse d'importazione e dazi doganali, e intraprendemmo una distribuzione nazionale di centinaia di film sperimentali e indipendenti, realizzati da più di un centinaio di filmmaker, che erano noleggiati o venduti a livello nazionale a più di un migliaio di istituzioni scolastiche, musei d'arte, cineclub e gruppi vari. I benefici per il medium furono immediati. Film che altrimenti sarebbero scomparsi in silenzio, venivano portati all'attenzione dei critici e dei cineasti.

La vita non era facile per gli indipendenti a quei tempi, come oggi. [...] I veri indipendenti - che lavoravano soli, senza attesa di guadagni, facendo film per esprimere i loro bisogni interiori - erano i filmmaker sperimentali: Kenneth Anger, Sidney Peterson, James Broughton, Robert Breer, Bruce Conner, l'ingiustamente ignorato Carmen D'Avino, Gregory Markopoulos, Willard Maas, Ed Emshwiller, i fratelli Whitney. I loro tentativi di distruzione dei codici dominanti della rappresentazione cinematografica e il loro interesse per temi pieni di tabù faceva infuriare quella parte del pubblico che prediligeva i documentari sociali. Allo stesso tempo, i codici formali e narrativi seri e spesso convenzionali dei registi documentari, facevano balzare dalla sedia in segno di protesta gli avanguardisti in sala. Col risultato che gli spettacoli non erano mai monotoni. Membri scontenti che uscivano dalla proiezione, andavamo poi ammansiti nell'atrio dalla segretaria dell'associazione Marcia Vogel, che spesso finiva coinvolta in aspre discussioni. Dato che eravamo un'associazione per iscritti e quindi non soggetti a considerazioni di botteghino, non abbiamo mai ceduto a simili pressioni da parte del pubblico.

Al tempo c'era una legge sulla censura che con le sue restrizioni antidiluviane limitava la scelta di temi per la gran parte dei cinema pubblici. L'adorabile *The Private Life of a Cat* di Alexander Hammid e Maya Deren - uno studio sulla vita dei loro gatti - fu ufficialmente vietato come osceno dalla commissione censura dello stato di New York poiché mostrava la nascita dei gattini e *Il miracolo* di Rossellini fu dichiarato sacrilego (e vietato) perché Anna Magnani crede di essere stata messa incinta da un santo. Come associazione a sottoscrizione Cinema 16 non era soggetto alle leggi di censura. Ed era una delle ragioni principali per cui operava con quella modalità. Un'altra era che alcuni film o distributori erano riservati a una destinazione non a scopo di lucro, tra i quali il catalogo dello Psychological Cinema Register, altrimenti disponibile solo a dottori e professionisti. Cinema 16 era lieto di poter mostrare a un pubblico più vasto film sorprendenti (e spesso spassosi) quali *The Sex Life of Rhesus Monkeys* e *Neurosis and Alcohol*, uno studio su ratti ubriacati che falliscono ineffabilmente nel completare compiti loro assegnati da serissimi ricercatori.

Nel 1963 l'inflazione strisciante e non più segreta che dilagava in America alla fine colse quella che era rimasto l'unico progetto culturale non profit e non finanziato operante a New York. Non c'è mai stato un benefattore o la borsa di una fondazione. Il ricavo arrivava esclusivamente dalle ricevute al botteghino e dalla distribuzione dei film. Tutti i costi, inclusi la pubblicità, le spedizioni postali, i noleggi delle copie e il lavoro erano in aumento da anni. [...] Divenne infine chiaro che sarebbe stato impossibile aumentare progressivamente le quote d'iscrizione per tenere il passo dei rincari, e nell'estate del 1963 - dopo sedici stagioni - Cinema 16 sospese la sua attività di cineclub, forse temporaneamente, forse per sempre. Per quanto riguarda le fondazioni e - ahimè - anche i critici, i film non hanno ancora raggiunto un forma d'arte comparabile al teatro, alla danza e alla musica, per cui finanziare iniziative cinematografiche risulta ancora sospetto.

Riguardando indietro - cosa che non faccio spesso - vedo e resto ammirato da tutto quel fermento creativo, quel pubblico entusiasta (molti dei quali conseguirono successi nel proprio campo), ai tanti indipendenti i cui piani venivano sgretolati come polvere dalla mancanza di reddito o perché erano incastrati in una monotona produzione commerciale. Penso a loro quando vedo le attuali generazioni di filmmaker, con molte più opportunità, ma pur sempre afflitti inevitabilmente in una società capitalistica altamente integrata, ostile alla libera creatività personale se non può essere sfruttata per la vendita di qualcosa.

Ci libereremo mai dalla matrice del profitto e dell'imperativo commerciale? Si permetterà al meraviglioso e libero spirito degli umani di travolgerci con le loro visioni anziché le calcolate e fasulle anti-fantasie sfornate dalla schiatta attuale di registi hollywoodiani. Qualsiasi sia la risposta a queste domande, sono sereno sapendo di aver contribuito alla disseminazione di visioni liberate, creatività appassionata e interrogazione radicale di forma e contenuto. Mettere in discussione quanto esiste e trasformarlo radicalmente è il nostro vero e unico imperativo oggi.

Da "Amos Vogel on Cinema 16", in *The Independent* 7, ora in: Paul Cronin, *Be Sand, Not Oil - The Life and Work of Amos Vogel*, Austrian Film Museum Books/Synema, Vienna 2014, pp. 85-91.

Cinema 16

Statement of Purposes

Dichiarazione di intenti

CINEMA 16 è un'organizzazione culturale senza scopo di lucro dedicata alla presentazione di eccezionali film documentari, didattici, scientifici e sperimentali in 16mm.

CINEMA 16 s'impegna a svolgere una duplice funzione. Con le sue proiezioni di film superiori e d'avanguardia, contribuirà alla crescente considerazione del cinema come una delle più potenti forme d'arte. Con le proiezioni di documentari così come di film scientifici e didattici, fornirà al pubblico una consapevolezza più matura della natura di questo mondo e dei suoi numerosi problemi.

Le complessità della società industriale, la contrazione del mondo in un tutto interdependente, il progresso della scienza e della tecnica moderne spingono l'uomo moderno a conoscere meglio e comprendere in profondità il suo mondo.

È merito dei filmmaker documentari l'aver tentato di fornire questa conoscenza e comprensione. Insieme ai produttori di film scientifici, didattici e sperimentali, ci hanno dato un'interpretazione della vita estesa e variopinta. Disadorni e privi di paccottiglia hollywoodiana, hanno ricreato la realtà cruda, l'intensità, la brutalità della vita. La loro disseminazione cinematografica di sapere su altri popoli e culture, come su problemi sociali di attualità, puntava a diffondere maggiore comprensione e tolleranza a livello internazionale e interrazziale.

E tuttavia le loro creazioni si stanno impolverando sugli scaffali delle cineteche, mentre un vasto pubblico potenziale – che ammonta a milioni – non potrà mai vederle. Dovranno forse continuare a ignorare centinaia di questi film intellettualmente stimolanti, artisticamente appaganti e socialmente rilevanti?

Lo scopo di CINEMA 16 è riunire questo pubblico e questi film. CINEMA 16 farà progredire l'apprezzamento del film non solo come un'arte, ma come una possente forza sociale.

IN PARTICOLARE:

1. CINEMA 16 proietterà a intervalli regolari film documentari, film di fatto e sociologici. Mostrerà i classici dei Flaherty, Grierson, Ivens e Cavalcanti come le ultime uscite che riguardano la vita dell'uomo, sia un Navajo, un mezzadro del Sud, un monaco trappista o un essere umano "sfollato".
2. CINEMA 16 proietterà i migliori film didattici e scientifici, finora impiegati solo nelle scuole e nella professione medica. Mostrerà film che trattano di psicologia e psichiatria, biologia e chimica, arte e letteratura. Presenterà le ultime produzioni nel campo della microfotografia e classici come il film sui riflessi condizionati del Professor Pavlov.
3. CINEMA 16 proietterà il meglio del cinema sperimentale e d'avanguardia. Mostrerà film espressionisti, surrealisti e astratti, presentando pionieri come Fernand Leger, Man Ray, Watson e Webber, Maya Deren.
4. CINEMA 16 incoraggerà la produzione di nuovi film amatoriali, documentari professionali e sperimentali. Per prima cosa garantirà un pubblico per l'esibizione e la distribuzione di nuove uscite di particolare interesse. In secondo luogo, sponsorizzando competizioni cinematografiche, riconoscerà i meriti dei singoli filmmaker. Infine, acquistando o noleggiando copie, stabilendo circuiti regolari di prenotazione in varie città per film di questo tipo, ricaverà fondi che aiuteranno i produttori amatoriali e professionisti a continuare il loro lavoro.
5. CINEMA 16 inviterà rinomati registi, produttori e operatori a tenere conferenze per il pubblico e a coinvolgerlo in discussioni pubbliche sulla cultura e la tecnica del film.
6. CINEMA 16 incoraggerà sempre la presentazione di capolavori stranieri documentari e sperimentali. Il pubblico americano deve prendere coscienza della dimensione autenticamente internazionale del movimento del film di fatto e di quello artistico.
7. Lo scopo finale di CINEMA 16 è la creazione di sedi permanenti "CINEMA 16" nelle principali città della nazione, dove il cinema documentario e quello sperimentale troveranno per la prima volta e orgogliosamente una propria casa. L'esistenza di questo tipo di sale in Inghilterra e in Francia, dimostra che questo progetto è realizzabile. CINEMA 16 intende rimediare alla distanza che c'è tra il film documentario e il popolo. Offrendo film di rilievo al pubblico generale, ai cineclub, ai sindacati di lavoratori e alle scuole, CINEMA 16 contribuirà a una maggiore consapevolezza dei problemi con cui si confronta l'umanità nell'età atomica.

"Cinema 16's Statement of Purposes", in *Cinema 16*, in Scott MacDonald (a c. di), *Cinema 16: Documents Towards a History of the Film Society*, Temple University Press, Philadelphia 2002, p. 6.



Teatro sconfinato
Chiara Caterina
Rä Di Martino
Riccardo Giacconi
Marco Martinelli



Bruciare tutto Matteo Marelli

«lo brucerei tutto. Distruggerei tutto. Non ho mai pensato che il teatro possa essere documentato se non dalla memoria dello spettatore. Le immagini sono veramente menzogne». Così dice Lino Musella, “attraversato” dalle voci, dai racconti e dalle memorie degli spettri fondativi del teatro di Pontedera, in apertura di *Fuori dai teatri*, opera video di Rà di Martino che, lavorando sull’archivio, compone un collage della storia di una delle realtà più radicali della scena di ricerca del secondo Novecento italiano. La sezione Teatro sconfinato, così come lo stesso lavoro di Di Martino (ed è per questo che lo abbiamo selezionato), nasce, invece, da premesse (ambiziosamente) opposte. O quasi. Ciò che in questo spazio, infatti, vogliamo cercare di esplorare non è la mera documentazione (il fatale teatro filmato), ma le possibili collisioni e connessioni tra gesto cinematografico e azione teatrale, tra due arti troppo spesso sbrigativamente considerate “cugine”, che, pur lavorando entrambe sul tempo, sono poi essenzialmente opposte: se, come dice Peter Brook, «il teatro è nella verità del momento presente, nell’assoluto senso di convinzione che può apparire solo quando un’unione lega» il farsi della creazione e la partecipazione dello spettatore (che lo sappia o meno, lo spettatore a teatro è sempre *coprodotto* dell’evento cui lo spettacolo dà luogo), il cinema, proprio per la sua natura, è destinato a mancare questo incontro (si fa in un momento, ma viene fruito dopo).

Ed è attorno a questo corpo a corpo che proponiamo due lavori sorprendenti, tra loro in stretto dialogo: *Sei ancora tu* di Chiara Caterina e *Diteggiatura* di Riccardo Giacconi. Il primo s’incrocia con lo spettacolo *Party Girl* di Francesco Marilungo e la sua riflessione sul processo di oggettivazione del corpo femminile visto attraverso la figura della sexworker; il secondo con il lavoro della Compagnia Marionettistica Carlo Colla & Figli, una delle più antiche e famose del mondo, attiva da quasi tre secoli. Due film che, in modi diversi, si concentrano sulla ripetizione ordinata dei gesti e che convergono verso un medesimo punto: la meccanizzazione dell’umano (esasperata attraverso quel processo di riavvolgimento del tempo che solo il cinema può permettersi). Un esito inverso rispetto a quello prospettato lo scorso anno con *La città del teatro*, progetto ideato e prodotto da Filmmaker Festival all’interno di Santarcangelo Festival in cui entrambi i registi erano coinvolti e che ambiva invece a “umanizzare la macchina”. Ma da irriducibili grifiani sapevamo che sarebbe stata una “verifica incerta” e proprio per questo da continuare a perseguire.

Così ecco *Fedeli d’amore* di Marco Martinelli, film che nasce dall’omonimo spettacolo teatrale, un «politico in sette quadri», nelle intenzioni dell’autore, «“attorno” a Dante Alighieri e al nostro presente». Quello con Martinelli è un rapporto che prosegue ininterrotto da quattro anni. Forse è proprio in questo tipo confronto (che con Martinelli si è fatto di film in film sempre più fitto) che questa sezione trova la sua motivazione, che è quella di lavorare sui linguaggi, non per il gusto gratuito della contaminazione, ma per confrontarsi con la carne e il sangue della contemporaneità.

Sei ancora tu Chiara Caterina



Italia, 2021
16mm e 4K, colore, 19'
V.O. Italiano

Interpreti

Alice Raffaelli,
Roberta Racis,
Barbara Novati

Concept e coreografia

Francesco Marilungo

Fotografia

Chiara Caterina

Suono

Mirko Fabbri

Montaggio

Valentina Andreoli

Produzione

Associazione
Culturale Körper,
Regione Marche /
Assessorato alla
Cultura e AMAT

Contatti

chiara.caterina@gmail.com

Sei ancora tu è stato girato per lo più in 16mm durante una sessione di prove a Pesaro dello spettacolo di danza *Party Girl* di Francesco Marilungo, un'interrogazione su quale effetto produce lo sguardo sui corpi, su come li configura e li limita, nel contesto dell'attività lavorativa delle sex workers. Il film è anche un video racconto della permanenza di Caterina nella città marchigiana, le insegne degli alberghi si rispecchiano in se stesse nel malinconico abbandono della località marittima durante l'inverno, le lenzuola di quelle stanze di passaggio sono animate quanto i corpi delle tre danzatrici, Barbara Novati, Roberta Racis e Alice Raffaelli. Attraverso l'occhio della macchina i loro movimenti risultano innaturali nelle loro ripetizioni, in una temporalità che si fa incerta: tra la grana retrò della pellicola e l'abbigliamento vintage, sembrerebbe di trovarci nel sogno proibito di qualcuno destinato a dissolversi di lì a poco, un materiale privato riemerso e giunto fino a noi. Irrompe infine *Ancora tu*, la canzone di Lucio Battisti che dà il titolo al film, con la potente e melodiosa voce di Roberta Racis. «I know she wants more than a party, party girl» cantavano gli U2 quasi quaranta anni fa, che fa il paio con quel «no, lasciarti non è possibile». Come sarebbe la vita fuori da quello sguardo maschile? Cosa diventerebbe la prostituzione? Queste e tante altre domande rimbalzano negli ultimi minuti del film in cui viene mostrato ciò che rimane programmaticamente fuori dal palcoscenico. Le tre interpreti sono finalmente libere dai compiti e dai dettami, sorridendo emerge la loro complicità sul bagnasciuga di Pesaro in una giornata d'inverno.

Biografia

Chiara Caterina (Salerno, 1983) è filmmaker e artista. Dopo la laurea al DAMS di Roma Tre e agli studi in direzione della fotografia, si diploma in Francia presso Le Fresnoy, Studio National des Arts Contemporains. Il suo primo corto *Avant la nuit* vince il Festival Cinema Zero 2013 e il festival A corto di donne. Il suo documentario *Il mondo o niente* è stato presentato in concorso al 58 Festival dei Popoli e selezionato in molti festival internazionali. Nel 2018 realizza *The afterimage*, un'installazione generativa che viene presentata in Francia in diversi festival di fotografia e arti digitali. Attualmente è impegnata nello sviluppo del documentario *Il domino, il diamante e il diavolo*, finalista a InProgress - Milano Film Network 2018 e al Premio Solinas doc 2019. Nel 2020 partecipa, con l'episodio *Pugno*, al film collettivo prodotto da Filmmaker e realizzato durante il Festival di Santarcangelo dei teatri, *La città del teatro*. Nel 2021 il cortometraggio *Sei ancora tu* è selezionato alla 57 Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro, mentre *L'incanto* viene presentato alla Settimana della Critica della Mostra del Cinema di Venezia, dove ottiene il premio al miglior contributo tecnico. Selezionato a 25th Ji.hlava International Documentary Film Festival, ha vinto il premio MYmovies all'Orvieto Cinema Fest e il Premio speciale della giuria al Milano Film Festival.

Fuori dai teatri Rä Di Martino



Italia, 2021
HD, colore e b/n, 30'
V.O. Italiano

Interpreti

Lino Musella,
Anna Bellato

Fotografia

Simone D'Arcangelo

Suono

Luca Matteucci

Montaggio

Benedetta Marchiori

Produttori

Teatro della Toscana,
Centro per la
Sperimentazione
e Ricerca Teatrale

Contatti

a.colucci@teatrodellatoscana.it

Agli inizi degli anni Settanta un gruppo di giovani fonda a Pontedera il Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale. Il loro obiettivo è di fare un teatro che rompa con le convenzioni per sperimentare nuove pratiche teatrali e relazioni che oltre la scena coinvolgano l'intero territorio.

I loro riferimenti sono il Living Theatre di Julian Beck e Judith Malina e soprattutto l'esperienza dell'Odin Teatret fondato da Eugenio Barba a Holstebro, dove approderanno dopo un viaggio avventuroso su un pullmino 600 per conoscere da vicino quella realtà.

I ragazzi sono Dario Marconcini, Carla Pollastrelli, Luca Dini, Roberto Bacci, a cui si aggiungeranno altri per dare vita a un'esperienza che muterà radicalmente la visione scenica in Italia, portando anche qui il Terzo teatro – Barba, Grotowski, e molti altri – di autori cioè che lavorano su una nuova concezione del corpo, dei rapporti tra le diverse forme sceniche nel mondo, ribaltando la centralità della parola, della drammaturgia, della tradizione occidentale. La piccola città toscana diviene un centro di riferimento mondiale per tutti coloro che nel teatro cercano una reciprocità viva con il mondo.

Il film unisce alle immagini degli archivi il racconto affidato a Lino Musella e a Anna Bellato, che con la tecnica verbatim, recitando cioè live le interviste di repertorio mentre vengono ascoltate, danno voce alle parole dei fondatori del Centro. E in questo confronto a distanza, la narrazione, punteggiata di leggenda, contrasta con l'ipotesi di una memoria "oggettiva" di questo vissuto.

Biografia

Rä Di Martino (Roma, 1975) ha studiato al Chelsea College of Art e alla State School of Art di Londra, prima di andare a vivere a New York, tra il 2005 e il 2010, dove inizia a lavorare come artista visiva. La sua ricerca artistica si concentra sulla percezione comune della realtà e della finzione per metterle in luce le contraddizioni contenute nella rappresentazione di entrambe. Nel 2002 con *NOT360* partecipa al Torino Film Festival, l'anno seguente, il video *Untitled (Rambo)* viene selezionato al Festival di Dallas e, tra gli altri, a quelli di Rio De Janeiro e Montreal, mentre il successivo *La camera* (2006), con Filippo Timi, è prodotto e acquisito dal Museo di Roma MACRO e presentato al Centre Pompidou e al Festival di Locarno. Pubblica diversi lavori fotografici, tra i quali la serie *Untitled (Marilyn)* (2004-2013) e quella di *No More Stars* (2010-2013). *The Show Mas Go On* (2014), film sugli storici grandi magazzini Mas di Roma (2014) viene presentato alle Giornate degli Autori di Venezia. Nel 2016 partecipa alla Quadriennale di Roma con la serie fotografica *Le storie esistono solo nelle storie*, e nel 2017 esordisce nel lungometraggio con *Controfigura*, interpretato da Filippo Timi e Valeria Golino.

Diteggiatura

Riccardo Giacconi



Italia, 2021
HD, colore, 18'
V.O. Italiano

Sceneggiatura
Riccardo Giacconi,
Andrea Morbio

Fotografia
Riccardo Giacconi

Suono
Attila Faravelli,
Massimiliano Borghesi

Montaggio
Riccardo Giacconi

Produttrice
Manuela Buono

Contatti
info@slingshotsfilm.it

La Compagnia Marionettistica Carlo Colla&Figli è tra le più antiche e note al mondo, con una collezione di quasi tremila marionette, ognuna delle quali unica, dotata di caratteristiche, di un viso, di un corpo diversi da tutte le altre.

Il film racconta, in cronologia inversa un anno all'Atelier Colla, osservando il lavoro e le abitudini di una comunità che si dedica all'esistenza di questi oggetti, figure antropomorfe. A scandire il racconto c'è un testo, recitato dall'attrice e regista Silvia Costa, e scritto da una macchina, un generatore di testo basato su una rete neurale artificiale. Una scelta che moltiplica lo scambio di punti di vista tra il non umano della marionetta in scena e l'umano del pubblico.

Biografia

Riccardo Giacconi (San Severino Marche, 1985) ha studiato arti visive allo IUAV di Venezia, all'University of the West of England di Bristol e alla New York University. Nel 2007 ha co-fondato il collettivo Blauer Hase con cui cura la pubblicazione periodica "Paesaggio" e il festival Helicotrema. Il suo *In Forma Lucrurilior Care Trebuie Sa Vine - Nella Forma delle Cose a Venire* (2011) è stato presentato al Torino Film Festival. *Chi ha Lottato con l'Angelo resta Fosforescente* (2013), sulla poetessa Maria Luisa Spaziani, viene selezionato alla Festa del Cinema di Roma. *Entrelezado* (2014), ambientato a Cali, in Colombia, ha vinto nel 2015 il concorso Prospettive di Filmmaker. *Due* è stato presentato alla Settimana della Critica - SIC@ SIC della Mostra del Cinema di Venezia 2017. *Piuccheperfecto* (2019) è stato presentato nel Concorso internazionale di Filmmaker. Nel 2020 è tra i registi del film collettivo prodotto da Filmmaker e realizzato durante il Festival di Santarcangelo dei teatri, *La città del teatro*.

Fedeli d'amore

Marco Martinelli

PRIMA
MONDIALE



Italia, 2021
HD, colore, 52'
V.O. Italiano

Soggetto
Marco Martinelli,
Ermanna Montanari
Sceneggiatura
Marco Martinelli

Interpreti
Ermanna Montanari,
Sergio Scarletella,
Luigi Dadina e con
cittadini e adolescenti
di Ravenna

Voce
Ermanna Montanari

Fotografia
Alessandro Tedde

Montaggio
Marco Martinelli,
Francesco Tedde

Musica
Luigi Ceccarelli

Produzione
Ravenna Teatro/
Teatro delle Albe e
Antropotopia con il
contributo di Istituto
Italiano di Cultura di
Abu Dhabi

Contatti
www.teatrodellealbe.com

Ispirato all'omonimo spettacolo teatrale – per il quale Ermanna Montanari ha ricevuto il premio Ubu 2018 come Miglior attrice – *Fedeli d'amore* è un avvicinamento alla figura di Dante. Si procede per salti e suggestioni in questa lettura profondamente attuale della vita del grande poeta; il suo peregrinare da esiliato, il tradimento della città, gli scontri tra le fazioni ci parlano della natura della politica, delle storture dell'Italia, delle debolezze umane.

Il film è composto da quadri espressionisti, la musica e il montaggio, con diversi inserti di immagini di repertorio, danno vita a un ritmo cadenzato sui cui la vocalità eccezionale di Montanari costruisce una trama avvolgente e oscura. Attraverso la sua interpretazione, sono diverse persone o entità a prendere la parola: c'è l'asino – simbolo ricorrente nella poetica del gruppo – che accompagna Dante nel suo ultimo viaggio, c'è la nebbia di un'alba del 1321 che coglie il poeta nel momento del trapasso, c'è Antonia, la figlia, vicina negli ultimi istanti.

L'accostamento all'opera e alla vita di un personaggio così imponente non è smosso da un semplice interesse storiografico ma piuttosto dal tentativo di far proprio quel lascito, renderlo benzina per l'accensione di pensieri nuovi, che pure trovano le loro radici in quell'Italia solamente vagheggiata. La riflessione di Martinelli, sulla scia del pensiero di Dante stesso, si situa tra dimensione terrena e trascendenza, quest'ultima intesa come possibilità dell'altezza di abitarci e superarci, di cogliere il comune nell'individuale, attraverso i secoli.

Biografia

Marco Martinelli (Reggio Emilia, 1956) autore, drammaturgo e regista, è fondatore e direttore artistico insieme a Ermanna Montanari della compagnia Teatro delle Albe, nata nel 1983. Figura cardine della ricerca teatrale italiana, ha debuttato al cinema nel 2017 con il lungometraggio *Vita agli arresti di Aung San Suu Kyi*. Nel 2019 *The Sky over Kibera*, presentato a Filmmaker, è stato il film vincitore del Premio al volontariato 2019 per la sezione Cultura, conferito dal Senato della Repubblica. Nel 2020 Filmmaker presenta *Er*, un omaggio dedicato «all'arte-in-vita di Ermanna».



Filmmaker Over

Antonio Di Biase

Michelangelo Frammartino

Davide Perego

Franco Maresco

un/Hook

Antonio Di Biase Davide Perego

PRIMA ITALIANA

Italia, 2021
colore, 17', HD
V.O. Italiano

Musiche originali

Andrea Jimmy Catagnoli,
Arturo Garra,
Stefano Grasso,
Niccolò Polimeno

Sound design

Tommaso Barbaro
(Fullcode)

Produttori

Riccardo Annoni,
Davide Perego,
Federico Frefel

Produzione

Tafano,
Start,
Finisterrae

Contatti

antoniodibiase@tafanocinema.com

Un gruppo di musicisti jazz improvvisa in studio sul flusso di immagini che arrivano dalle webcam live pubbliche sparse nel mondo: persone e animali, natura e città, eventi lieti e momenti di tristezza. Nel rapporto con la musica, le immagini mutano progressivamente la loro funzione originaria legata alla sorveglianza, e acquistano una nuova libertà per divenire uno spazio astratto nel quale il cinema lascia fluire le sue suggestioni. In occasione di *Filmmaker un/Hook* viene presentato anche sotto forma di un happening con i quattro musicisti – Catagnoli, Garra, Grasso, Polimeno – che suonano dal vivo in una jam session ispirata direttamente alle immagini estratte dalle webcam live (disponibili su diversi siti streaming), proiettate in tempo reale sul grande schermo. Un'improvvisazione non solo sonora ma anche visiva, durante la quale Antonio Di Biase e Davide Perego selezioneranno in diretta le riprese più significative che in quel momento verranno catturate dalle camere di videosorveglianza. Quest'azione ha l'intento di mettere in evidenza il carattere processuale su cui si basa la realizzazione del cortometraggio *un/Hook*: una combinazione apparentemente stridente tra musica jazz e video sorveglianza, si risolve in un flusso armonico.

Biografie

Antonio Di Biase (Pescara, 1994) si è laureato in Arti Visive all'Accademia di Belle Arti di Brera e diplomato in regia alla ZeLIG - Scuola di documentario. I suoi lavori sono stati presentati in mostre collettive nazionali e in diversi Festival Internazionali di cinema. *De Sancto Ambrosio* (2018), è stato selezionato in concorso internazionale al Ji.hlava IDFF 2018 e a *Filmmaker Festival* dove si è aggiudicato il premio *Movie People*. *Il passo dell'acqua* (2019), presentato in numerosi festival internazionali, è entrato tra i quindici documentari finalisti al Premio David di Donatello 2020.

Davide Perego (Milano, 1994) si è laureato in Arti Visive all'Accademia di Belle Arti di Brera. Ha realizzato documentari e cortometraggi sperimentali, fra cui *Indocili - Nuovi autori italiani* e *un/Hook*. Dal 2016 cura *cineforum* ed eventi cinematografici in collaborazione con diverse realtà milanesi. Scrive per il magazine "Filmidee" e insegna nelle scuole, organizzando laboratori di filmmaking e visual culture con gli adolescenti. Non sa cantare, ma lo fa lo stesso nel gruppo punk Brucherò nei pascoli.



Come avete messo in relazione le immagini e la musica?

Antonio Di Biase — Il lavoro è nato nel primo lockdown, quando ho passato del tempo a guardare online le immagini in diretta delle webcam che aprono finestre sulle diverse parti del mondo. Durante il confinamento sono tornate di moda, le utilizzano anche molti artisti: erano un mezzo per uscire fuori. Ci ho trovato materiali sorprendenti che perdevano il loro senso originario diventando qualcos'altro: si "sganciavano" dal contesto a cui facevano riferimento assumendo una connotazione surreale. Davide Perego — Abbiamo costruito il film su questa idea di *sganciamento* – suggerita anche dal titolo. La musica è arrivata dopo, ho coinvolto un gruppo di musicisti con i quali avevo già lavorato, volevamo enfatizzare il lato artistico delle immagini più che quello sociologico, sganciandole appunto dalla funzione critica o dalla valenza politica che riguarda la questione delle telecamere di sorveglianza. E per valorizzarle abbiamo pensato a uno strumento analogico, musicale.

Nel montaggio quali direzioni avete privilegiato?

ADB — Il materiale raccolto era moltissimo, siamo partiti senza una idea precisa ma basandoci sulla forma delle immagini stesse. Visto che erano silenziose le abbiamo composte in poemi visivi – che sono poi divenuti i quattro capitoli del film - utilizzando all'inizio delle musiche che

ci aiutavano a trovare un ritmo. Una volta finito abbiamo tolto le musiche e mostrato le immagini ai musicisti che suonavano mentre proiettavamo il film. Le musiche sono dunque improvvisate e anche per questo non consideriamo *un/Hook* un film in senso tradizionale. Pensiamo che questi passaggi di sguardi tra la musica e gli archivi li hanno "snaturalizzati", tra il materiale visivo e gli strumenti si è prodotta un'ambiguità; per noi è un oggetto ibrido.

DP — Sia io che Antonio pur muovendoci in un campo sperimentale siamo affezionati al cinema classico e in molti punti abbiamo scelto una linea più narrativa, con immagini che mostrano bambini, famiglie. È un po' come lo sguardo che da una "finestra sul cortile" si spalanca su frammenti di vita quotidiana.

Ci sono dei riferimenti particolarmente importanti per questa vostra ricerca?

Abbiamo lavorato sugli immaginari, quelli della storia del cinema ma anche dell'arte, le tendenze più sperimentali, mettendo in luce però le diversità rispetto alla materia di partenza. Nel secondo capitolo c'è la ripresa di un temporale in montagna in cui si perde ogni tipo di riconoscibilità delle cose. Il riferimento esplicito è al modo in cui la pellicola veniva usata dall'underground americano, ma le immagini sono quelle di una webcam e i pixel sono digitali. È simile e diverso al tempo stesso, e questo slittamento è stato uno dei principi che abbiamo utilizzato.

Il buco – Visioni espanse

Michelangelo Frammartino



Italia 2021,
4K, colore, 95'
V.O. Italiano

Sceneggiatura

Giovanna Giuliani,
Michelangelo
Frammartino

Fotografia

Renato Berta

Suono

Simone Paolo Olivero

Montaggio

Benni Atria

Produttori

Marco Serecchia,
Michelangelo
Frammartino,
Philippe Bober

Produzione

Doppio Nodo Double
Bind con Rai Cinema

Contatti

www.luckyred.it

Nel 1961 i ragazzi del Gruppo Speleologico Piemontese arrivarono fino in Calabria, rivelando una grotta ancora inesplorata: l'Abisso del Bifurto. Si trattava allora di un'impresa epocale, considerata la profondità della cavità – oltre 680 metri – e la scarsa conoscenza del territorio calabrese. Erano anche gli anni delle spedizioni antropologiche di Ernesto De Martino, in un clima culturale di riscoperta del meridione da parte del resto d'Italia nel quale emergevano i molti contrasti del nostro Paese. Ad aprire il film è la Milano del Pirellone col suo vertiginoso sviluppo in altezza, contraltare della crescita in profondità della grotta, che mostra anche lo scontro tra due temporalità: da un lato la rapida modifica del paesaggio operata dall'industrializzazione, dall'altro il lento scavare della natura. Per ricostruire quella scoperta, il regista e alcuni giovani speleologi hanno dovuto intraprendere un'impresa essi stessi scendendo con la macchina da presa dove il tempo scorre diversamente, la scarsa visibilità rende più acuti altri sensi, l'eterna spinta alla scoperta porta l'essere umano in territori sconosciuti, non solo geograficamente ma anche per il nostro concetto di mondo e di esistenza.

Insieme al film Michelangelo Frammartino presenta a Filmmaker una serie di materiali inediti del nostro girato, le riprese dei sopralluoghi, e alcuni segni di lontane ispirazioni che ne sono stati l'origine. Una sorta di laboratorio dell'artista, nella cui esplorazione Frammartino è accompagnato da Luca Mosso, che ci fa calare nel fuori campo di uno dei film rivelazione della stagione, ancora tutto da scoprire.

Biografia

Michelangelo Frammartino (Milano, 1968) si iscrive nel 1991 alla Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano. Nel 1994 viene ammesso alla Civica Scuola del Cinema di Milano, scoprendo in questi anni il campo delle videoinstallazioni, soprattutto nella versione sperimentata da Studio Azzurro. Negli anni di formazione alterna lavori più orientati al cinema a altri che si rivolgono alle arti visive (scenografie per film, videoclip e film indipendenti, videoinstallazioni). *Il Dono* (2003), il suo primo lungometraggio in 16mm, viene presentato al Festival Internazionale del Cinema di Locarno. Nel 2010, *Le Quattro volte* è selezionato alla Quinzaine des Réalitateurs del Festival di Cannes, vincendo l'Europe Cinemas Label. L'installazione *Alberi* inaugura l'edizione 2013 di Filmmaker, al Cinema Manzoni. Con *Il buco* vince il Premio speciale della giuria alla Mostra del Cinema di Venezia 2021.

Provocare lo sguardo nel fuoricampo

Cristina Piccino

Il buco a cui si riferisce il titolo del film di Michelangelo Frammartino è l'Abisso del Bifurto, scoperto nel 1961 dal Gruppo Speleologico, alcuni giovani speleologi piemontesi che avevano attraversato l'Italia per arrivare sull'altopiano del Pollino, al confine tra la Calabria e la Basilicata, e guidati da Giulio Gècchele si erano inabissati nel cuore della terra scoprendo una delle grotte più profonde al mondo. Ma quello che il regista calabrese sembra cercare in questo film, girato sempre nella «sua» Calabria dopo *Le quattro volte* (2010) e l'installazione/film di *Alberi* (2013) non è il semplice racconto di un'impresa; piuttosto è ancora una volta il desiderio di mettere alla prova il cinema, e l'atto stesso del filmare in un confronto con la natura, il paesaggio, gli uomini e la storia che si manifesta sui bordi cercando lì quanto è invisibile nei significati e nelle relazioni. Filmare i luoghi o gli esseri viventi che li abitano per Frammartino è qualcosa che «provoca» lo sguardo perché accade in un fuoricampo che interroga costantemente la memoria, la conoscenza, il presente, il mondo nel suo mistero, l'immagine nella sua materia, l'arte del racconto.

A partire da qui, da questo “fuoricampo” nasce l'idea di una *Visione espansa*: cosa c'è ancora oltre quanto vediamo sullo schermo? Che è accaduto per arrivare a quei fotogrammi di semplice bellezza che compongono il film? Quali sono le traiettorie da cui ha origine la geografia di un immaginario, nella fisicità di un set e della sua fatica – dove il regista e la troupe sono divenuti essi stessi speleologi vivendo alla prima persona il movimento di discesa/ascesa degli esploratori? È quanto significa “fabbricare” un film, ciò che ne costituisce la “forma” intesa come un continuo movimento che non termina nell'opera stessa, ma si contiene quanto accaduto prima e spande alcune gemme di ciò che sarà.

È l'oscurità nel rapporto (impossibile) col cinema una delle sfide racchiuse nel film, attraverso i frammenti di storie e di archivi e materiali televisivi scopriamo anche l'Italia del tempo dove se il nord celebrava trionfalmente a Milano, capitale simbolo della rinascita la costruzione del Pirellone, il sud era invece arcaico (e ignorato): doveva esserci stupore tra quei ragazzi quando arrivarono a scoprire una realtà tanto diversa, quasi un'altra epoca, nel paesino con un unico televisore che trasmetteva qualcosa molto distante rispetto a quel quotidiano. Lo stesso stupore con cui la scopriamo oggi, senza enfasi, nella sua maestosità aspra, in un sentimento antico che porta con sé ancora un'altra storia, che esprime le contraddizioni italiane, le promesse mancate.

I passi degli «esploratori» a differenza di quelli galleggianti nel vuoto dei cosmonauti o degli astronauti, sono bene attaccati alla terra, si muovono cauti, si intrecciano ai rumori che arrivano diversi da come li sentiamo all'aria aperta – Frammartino ha usato il sistema Dolby Atmos con quasi 50 sorgenti sonore per restituire questo spaesamento che è lo stesso della pupilla costretta ad allenarsi all'oscurità. Guardare l'invisibile per ridefinire un'immagine della realtà sfaccettata, che non vuole replicare quanto siamo abituati a vedere. E attraverso ciò che è sullo schermo e oltre di esso, quel fuoricampo essenziale, guardare l'invisibile.



Prossimamente *Franco Maresco* Fulvio Baglivi

Un programma speciale dedicato a un filmmaker unico nel panorama del cinema contemporaneo. Franco Maresco presenta in anteprima alcuni frammenti dai due film a cui sta lavorando e che dovrebbero essere pronti nel 2022. Due lavori molto diversi, come racconta il regista stesso: uno dedicato al jazz e al musicista Joe Lovano, l'altro che ha come spunto di partenza la lunga amicizia tra Maresco e Goffredo Fofi. Come sempre nel cinema di Franco le storie dei due protagonisti si intrecciano e portano avanti le sue tematiche e la sua visione cinica e nera. La proiezione di questi frammenti e l'incontro con l'autore, in cui "improvviserà" insieme a Fulvio Baglivi, saranno anche l'occasione per chiedere a Maresco come sta vivendo e cosa vede scaturire da questo presente di mutazione.

A proposito del film su Fofi, il regista ci ha raccontato: "Non so dire, sinceramente, che cos'è questo film dedicato al mio amico e maestro Goffredo Fofi. Posso solo dire che forse di tutti i miei film è il più disperato, il più pessimista, il più crudele, il più masochista, il più personale. La cosa assurda è che tutto questo Goffredo non lo sa. Non sa che raccontando i suoi anni giovanili in Sicilia, a Palermo, accanto a Danilo Dolce nelle battaglie per gli ultimi, per i più poveri, nelle marce contro la mafia e nelle marce per la pace, io alla fine voglio portare, quasi sadicamente, lo spettatore a sentirsi come un condannato a morte davanti al suo boia. Lo so che detta così a nessuno verrà voglia di vederlo questo film, posso però garantire che ogni tanto si ride e che si apprendono tante cose che forse non tutti sanno. Per esempio sulle stragi del '92 e del '93. Dice: ma che c'entra Goffredo Fofi con tutto questo? Qui sta, forse, l'originalità di questo mio lavoro".

Così Maresco ci ha parlato del lavoro dedicato al jazz e a Joe Lovano: "Nel 2017, mentre cominciavo le riprese del mio film *La mafia non è più quella di una volta*, invitavo il magnifico sassofonista tenore Joe Lovano a suonare a Palermo per ricordare John Coltrane a cinquant'anni dalla morte. L'idea era quella di mettere insieme il jazz di Coltrane e le origini siciliane di Lovano, due cose solo apparentemente distanti tra di loro. I pochi spettatori che da tempo mi seguono sanno bene, infatti, quanto sia stato determinante il ruolo dei miei conterranei per la nascita e l'evoluzione del jazz, da Nick La Rocca a Pete Rugolo Jimmy Giuffrè e Tony Scott, passando per Louis Prima Frank Sinatra e una infinità di altri nomi che ascolto e amo da una vita. A me sembra che alla fine sia venuto fuori un buon documentario, un onesto film di divulgazione fatto alla mia maniera (nemmeno tanto, per la verità...), dove la musica e la vita si incontrano sotto il segno della passione ma anche della malinconia, della nostalgia di quella mitica e mitizzata età del jazz che Joe ha fatto in tempo, da giovane, a toccare con mano avendo suonato, negli anni Settanta, con alcuni dei suoi ultimi eroi ancora in circolazione in un'America in piena crisi di identità".

Milano Industry Days
In Progress



In Progress MFN

Arrivato alla sesta edizione, **In Progress** del Milano Film Network è tuttora l'unico laboratorio produttivo finalizzato allo sviluppo di progetti audiovisivi rivolto ad autori italiani (o residenti in Italia). Da aprile a luglio 2021 è stato sviluppato un percorso formativo che ha portato tredici giovani registi a confrontarsi con lo sviluppo narrativo e visivo della loro idea filmica, assistiti da Leonardo Di Costanzo, Michelangelo Frammartino e Carlo Hintermann, in qualità di mentori, mentre Alice Arecco, Gaia Formenti, Raffaella Milazzo e Luca Mosso hanno svolto la funzione di tutor di progetto. Degli approfondimenti teorico-pratici, condotti da professionisti di profilo internazionale (Alessandro Rossetto, Giulio Sangiorgio, Eugenia Fattori e Alessia Sonaglioni, Eddie Bertozzi, Eva Sangiorgi, Chiara Cremaschi, Andrea Caccia e Massimo Mariani, Nadia Trevisan, Minnie Ferrara e Giulia Fiore, Alessandro Groppler), hanno affrontato alcuni dei temi chiave con cui gli autori sono chiamati oggi a confrontarsi nello sviluppo di un progetto capace di accedere al mercato e alle istituzioni finanziarie.



Il risultato di otto week end di lavoro comune e di un mese di scrittura individuale sono gli undici progetti che seguono:

Alice Bachmann – *Tropical Resort*
Lorenzo Fabbro – *A costo di ripetermi*
Carlo Galbiati – *Discorso sull'isola*
Andrea Grasselli – *Carmine, canto di strada*
Matteo Incollu – *Luce d'agosto*
Marta Innocenti – *Mademoiselle*
Davide Palella – *Shura*
Gianluca Salluzzo – *JinnyWhy*
Camilla Salvatore – *Una ballata delle zantraglie*
Tommaso Santambrogio – *Gli oceani sono i veri continenti*
Francesca Scalisi – *MUOStri*

Tra di loro la giuria – composta da Giulia Achilli, produttrice, Pedro Armocida, critico e direttore della Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro, Marie-Pierre Duhamel, critica e programmatrice, Nico Marzano, Direttore Cinema - ICA London, oltre che da Priscilla Robledo del festival MixMi e da Di Costanzo, Frammartino e Hintermann – ha scelto di premiare Francesca Scalisi e il progetto MUOStri con una borsa di sviluppo di 5.000 euro e ha assegnato a Davide Palella (*Shura*) e a Matteo Incollu (*Luce d'agosto*) due borse da 2000 euro ciascuno. Camilla Salvatore (*Una ballata delle zantraglie*) ha ottenuto il sostegno che il MiX Festival Internazionale di Cinema LGBTQ+ e cultura Queer di Milano assegna al progetto che meglio si interroga sui temi dell'identità di genere.



Tropical Resort

Alice Bachmann e Christophe Dos Santos

Christophe è appassionato di palme ed esplora un'Indonesia messa in scena dal turismo di massa alla ricerca dell'orango tango che ha adottato online. Questo viaggio, anche interiore, nelle rovine della foresta primaria lo spingerà ai confini delle proprie illusioni. Che la mutazione abbia inizio!

A costo di ripetermi

Lorenzo Fabbro

Da sempre fabbrica immagini, crea situazioni fantastiche, moltiplica i propri individui e inventa mondi paralleli. Ma quale è la vera identità di Piermario Ciani?

Discorso sull'isola

Carlo Galbiati

L'attrice Liv Ullmann con un visore VR torna sulla spiaggia di Hammars, a Fårö, l'esatto punto in cui, nel luglio '65 ha recitato una famosa scena di *Persona*, a pochi passi dall'abitazione in cui per anni ha vissuto con Ingmar Bergman. Le sue reazioni sono di stupore e nostalgia verso il luogo che è stato set e casa.

Carmine, canto di strada

Andrea Grasselli

La doppia personalità di Armando, travestito, fotografo e sex worker, colta nel momento di una scelta importante dialoga con il Carmine, quartiere controverso di Brescia, immergendo lo spettatore nella fluidità di genere e di comunità.

Luce d'agosto

Matteo Incollu

In una caldissima città del sud vige il divieto di uscire per strada da mezzogiorno alle quattro. In quelle ore tutti devono stare in casa a dormire. Uscire è molto pericoloso. Ma un giorno Michele evade da quel sonno forzato. Non è forse suo nonno, morto anni prima, quello che cammina sotto al sole?

Mademoiselle

Marta Innocenti

Matilde ha 17 anni e un pensiero fisso: la musica trap. In un solitario agosto milanese, mentre cerca le parole giuste per le sue canzoni, finirà per innamorarsi per la prima volta - scoprendo parti di sé nascoste da sempre.

Shura

Davide Palella

Un generale dell'Esercito imperiale giapponese si risveglia in mezzo al nulla dopo un'esplosione nucleare. Il mondo è completamente avvolto dall'oscurità in un inverno atomico perpetuo ma la luce di una lampada a olio permetterà al protagonista l'esplorazione di un luogo inospitale e sconosciuto.

JinnyWhy

Gianluca Salluzzo

Attraverso lo schermo del computer è raccontata la vita di una ragazza hikikomori, cresciuta in una famiglia di testimoni di Geova, divisa tra la paura del peccato e il desiderio di essere una VTuber.

Una ballata delle zantraglie

Camilla Salvatore

“Chi cerca di conservare la propria anima, la perderà, e chi la perderà, la preserverà.” Zazà, una giovane donna con la vocazione per la scrittura affetta da una grave malattia genetica, torna a casa di sua sorella Roberta dopo un lungo ricovero in clinica. Qui incontra anche la misteriosa Francesca.

Gli oceani sono i veri continenti

Tommaso Santambrogio

In un paesino dell'entroterra cubano vivono Alex ed Edith, una giovane coppia, Milagro, un'anziana signora, e Rico e Leo, due bambini di nove anni. Le tre narrazioni si intrecciano e sfiorano, mentre lo spettro di una separazione aleggia su ciascuna di esse.

MUOStri

Francesca Scalisi

La figlia fila rose di lana e il padre cura le piante che insofferenti non danno più frutti. Sono circondati da MUOStri che interferiscono con le loro vite. Un giorno la figlia scopre che è cresciuta e aiutata dalla sua capacità di forgiare bellezza sarà in grado di cambiare i loro destini.



www.film-makerfest.com