

FILMMAKER

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

Con il contributo di:



MINISTERO
PER I BENI E
LE ATTIVITÀ
CULTURALI



Regione
Lombardia



Comune di
Milano

In collaborazione con:



Media partner:



Partner tecnici:



Cucina popolare siciliana dal 1834



Filmmaker è parte di:



Il catalogo è pubblicato in occasione
di Filmmaker Festival 2018
Milano, 16 / 24 novembre 2018
Arcobaleno Film Center, v.le Tunisia 11;
Spazio Oberdan, v.le V. Veneto 2

Direzione

Luca Mosso

Selezione

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

Carta Bianca Luca Guadagnino

A cura di Luca Guadagnino, in collaborazione con
Centro Sperimentale di Cinematografia-Cineteca Nazionale

Fuori Formato

Tommaso Isabella

Sigla

Monica Stambrini

Coordinamento organizzativo

Raffaella Milazzo

Segreteria organizzativa

Roberta Gialotti, Anna Lazzeri, Valeria Polidoro

Programmazione

Eddie Bertozzi

Movimentazione copie

Lara Casirati

Ospitalità

Gaia Giordani

Segreteria giurie

Alessandra Nocilla

Ufficio stampa

Cristina Mezzadri, Regina Tronconi - Aigor

Gabriele Barcaro

Immagine festival

a cura di Francesco Sileo

Webmaster e progetto website

Francesco Sparacio

Coordinamento sottotitoli

SubHumans – Nicola Ferloni, Jacopo Oldani,

Giacomo Stella, Barbara Viola

Amministrazione

Silvana D'Errico

Trasporti

FedEx

Allestimenti

Pietro Baj, Marco Maginzali - Alteracinema

Proiezioni

Amedeo Liberti

Fotografie

Roberta Gialotti, Margarita Egorova, Luisa Ospina,
Giulia Paoli, Elisabetta Realini, Cristina Valiani.

Video

Beatrice Favaretto, Lorenzo Picarazzi, Iuliana Tintori,
Federica Zotti

Coordinamento volontari

Anna Lazzeri

Hanno collaborato

Francesca Antoniutti, Benedetta Baron Cardin,
Eleonora Broccio, Andrea Caporossi, Federica Cuomo,
Marina Ingenito, Gaia Leva, Jacopo Menno, Giulia
Obumusetu, Paolo Perrona, Martina Ruffato, Ingrid
Stella, Martina Venturi, Gabriele Balzarotti

CATALOGO

Redazione

Giovanna Branca, Matteo Marelli, Cristina Piccino

Progetto grafico e impaginazione

Monika Dattner

Testi e schede

Giovanna Branca, Giulia D'Agnolo Vallan, Beatrice
Fiorentino, Luca Guadagnino, Tommaso Isabella,
Matteo Marelli, Giona A. Nazzaro, Cristina Piccino,
Eugenio Renzi, Alessandra Pigliaru, Giulio Sangiorgio

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

**Ne fanno parte il Festival del Cinema Africano d'Asia
e America Latina, Festival MIX Milano, Filmmaker,
Invideo, Milano Film Festival, Sguardi Altrove Film
Festival, Sport Movies & Tv Fest.**

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

Ringraziamenti

Filippo Del Corno - Comune di Milano, Assessore alla Cultura

Cristina Cappellini - Regione Lombardia, Assessore alle Culture, Identità e Autonomie
Marina Messina, Francesca Calabretta, Lory Dall'Ombra, Angelica di Bari - Comune di Milano
Graziella Gattulli - Regione Lombardia, DG Culture, Identità e Autonomie
Katrin Ostwald-Richter, Rosina Franzé - Goethe Institut Mailand

Herbert Jäger, Claudia Grigolli, Myriam Capelli - Forum Austriaco di Cultura a Milano
Pascale Just, Michele Pili, Cesare Vergati - Institut français Milano

Mario Maronati - Movie People
Felice Laudadio, Daniela Currò, Laura Argento - CSC - Cineteca Nazionale Roma
Michael Loebenstein, Alessandra Thiele - Austrian Filmmuseum Vienna
Linda Ronzoni, Alessandra Trovati - Fondazione Il Lazzaretto

Riccardo Annoni, Francesca Riccardi - Start Srl
Enrico Nosei - Cineteca Italiana
Franco Di Sarro, Carlotta Di Sarro - Gruppo Di Sarro
Claudio Vertemati, Mauro Gervasini - FilmTV
Sergio Violante - Le Rosse
Davide Pietrorossi - Mono
Francesco Fimognari - Arti Grafiche Fimognari
Sampi Hotel
Claudio Bonforte e Bruno Rotondi - Focacceria San Francesco

Laura Asnagli, Luca Bigazzi, Mario Castagna, Carlotta Cristiani, Leonardo Di Costanzo, Minnie Ferrara, Gianfilippo Pedote, Alberto Saibene, Luciano Barisone, Carlo Chatrian, Carlo

Hintermann, Valentina Pisanty, Alice Arecco, Alessandra Speciale, Viviana Andriani, Gaia Giani, Giona A. Nazzaro (Settimana Internazionale della Critica di Venezia), Alberto Lastrucci, Claudia Maci (Festival dei Popoli), Gianni Canova, Andrea Caccia (IULM), Marco Scotini, Lorenza Pignatti, Maresa Lippolis (Naba) Laura Zagordi e Tonino Curagi (Civica Scuola di Cinema) e tutti i docenti delle università e scuole di cinema che hanno contribuito alla promozione del festival.

Marco Alessi (Dugong Film), Matthias Angoulvant (Wide), Antonella Di Nocera (FILMaP - Arci Movie), Claudio Esposito (The Piranesi Experience), Martina Fiorellino (Lab 80 film), Letizia Gatti (Reading Bloom), Emily Glaser (Zipporah Films), Andrea Gori (Lumen Films), Théo Lionel (Doc & Film), Angelika Ramlow (Arsenal Distribution), Emanuele Vernillo (ZeLIG), Gerald Weber (sixpackfilm)

Marie Audiffren, Francesco Ballo, Alberto Baroni, Ruth Beckermann, James Benning, Andrea Bussmann, Andrea Corsini, Peter Del Monte, Antonio Di Biase, Caterina Ferrari, Luca Ferri, Sara Fgaier, Donal Foreman, Gaia Formenti, Carlo Galbiati, Alexandra Gerbaulet, Demetrio Giacomelli, Andreas Goldstein, Daniele Incalcaterra, Giovanni Linguiti, Johann Lurf, Eleonora Mastropietro, Stefano Miraglia, Boris Giuseppe Nese, Tommaso Perfetti, Margherita Pescetti, Nicolas Philibert, Marco Piccarreda, Fausta Quattrini, Camilla Salvatore, Mauro Santini, Giulia Savorani, Caterina Erica Shanta, Claire Simon, Andrea Sorini, Alberto Tamburelli, Mirko Winkel, Frederick Wiseman

Sommario

- 10 /** Monrovia, Indiana
- 18 /** Concorso internazionale
- 40 /** Prospettive
- 58 /** Carta bianca a Luca Guadagnino
- 66 /** Filmmaker Moderns
- 74 /** Fuori concorso
- 88 /** Fuori formato
- 102 /** Filmmaker Off
- 108 /** Nella terra del Chaco
- 114 /** Milano Industry Days

Eden

di Monica Stambrini, la sigla del festival



Il valore dei maestri

Luca Mosso

Il 2018 non è un anno qualunque. Ce ne accorgiamo ogni giorno, guardando fuori e cercando di capire quello che ci succede dentro. Di fronte a un vorticoso cambiamento delle pratiche della politica e al suo impatto sulla vita civile è fondamentale riflettere su come guardare la realtà. Mettere in discussione i punti di vista piuttosto che formulare nuovi paradigmi analitici o immaginare rassicuranti scorciatoie teoriche. Partire dalle persone e dalle cose, dallo spazio abitato e da quello libero, senza trascurare le relazioni che gli umani stringono, a volte senza saperlo, con le immagini.

Il cinema è una risorsa preziosa in questo compito. “La macchina da presa osserva le persone in modo diverso dall’occhio umano” dice Frederick Wiseman a proposito del suo *Monrovia, Indiana*, il film che apre l’edizione 2018 di *Filmmaker*. Ma bisogna esserne consapevoli, bisogna sapere cogliere il dialogo che le immagini propongono all’autore e, una volta montate, allo spettatore. Gli abitanti di Monrovia, in gran parte elettori di Trump, non fanno niente d’eccezionale: si ritrovano per parlare del raccolto, per divertirsi con le automobili, per mangiare insieme. Wiseman li filma con la disponibilità di sempre e coglie quanto poco essi siano interessati al mondo esterno. E così, quella che si manifesta come una tragica rivelazione dispiega un valore politico che va ben oltre la contingenza.

Abbiamo incontrato per la prima volta Wiseman in occasione della retrospettiva che organizzammo nel 2000. A diciotto anni di distanza ci è sempre più chiaro cosa siano i maestri.





Frederick Wiseman

Monrovia, Indiana



2018







Frederick Wiseman

Stati Uniti 2018
HD, colore, 143'
V.O. Inglese

REGIA
Frederick Wiseman

FOTOGRAFIA
John Davey

SUONO
Frederick Wiseman

MONTAGGIO
Frederick Wiseman

PRODUTTORE
Frederick Wiseman

PRODUZIONE
Civic Film, Zipporah Films

CONTATTI
karen@zipporah.com



Monrovia, Indiana

Lontano da New York, la metropoli dove erano ambientati i suoi ultimi due film, *In Jackson Heights* (2015) e *Ex Libris – The New York Public Library* (2017), Frederick Wiseman continua l'esplorazione della vita e delle istituzioni americane in una piccola città del Midwest rurale con 1400 abitanti Monrovia, nell'Indiana, lo stato della Corn Belt.

Muovendosi tra le fattorie e il bar del paese, il supermercato, la chiesa, la bottega dei tatuaggi *Monrovia, Indiana* traccia la geografia umana di quell'America dal volto bianco, religiosa e conservatrice, abitata dalla parte più consistente e convinta dell'elettorato di Donald Trump.

Wiseman filma i campi gialli di mais sotto al cielo azzurro, entra nelle cucine dove friggono gli hamburger, si infila nella seduta del consiglio comunale mentre viene discusso se collocare una panchina – o è meglio due? – davanti alla biblioteca. E restituisce la vita quotidiana di una comunità attaccata al rassicurante ripetersi di rituali sempre identici a se stessi, deliberatamente sconnessa dal resto del mondo "grande e terribile".

Biografia

Frederick Wiseman (Boston, 1930) è uno dei più importanti autori del cinema documentario. La sua vasta filmografia, di oltre 40 titoli, indaga la società americana partendo da un'analisi delle sue istituzioni, pubbliche e private: scuole, biblioteche, musei, ospedali.

Il suo esordio cinematografico è *The Cool World* (1963), il successivo *Titicut Follies* (1967) segna la sua consacrazione internazionale. Nel 1970 fonda la Zipporah Film per distribuire i suoi documentari, che lo portano anche fuori dagli Stati Uniti: è il caso di *Sinai Field Mission* (1978), che racconta la vita della missione americana nella Penisola, o di *National Gallery* (2014), sullo storico museo londinese.

Nel 2014 la Mostra del Cinema di Venezia lo premia col Leone d'oro alla carriera. *In Jackson Heights* ha vinto l'edizione di *Filmmaker 2015*.

Nel 2016 gli viene conferito l'Oscar alla carriera. Wiseman ha anche curato diverse regie teatrali. Nel 2017 un balletto ispirato a *Titicut Follies* ha debuttato allo Skirball Theater di New York.



The Lost World

Giulia D'Agnolo Vallan

Da un villaggio di pescatori del Maine, a una cittadina mineraria del Colorado trasformata in parco giochi per super ricchi, alla meravigliosa, vitale, cacofonia di culture di un quartiere popolare di Queens incalzato dai tentacoli della gentrificazione, Fred Wiseman ci ha portati – nel corso della sua opera, così densa di concentratissimi interni di scuole, musei, case popolari, corpi di ballo, palestre, tribunali, ospedali - alla scoperta d'interi comunità.

Il suo ultimo viaggio, *Monrovia, Indiana* è, sulla carta, la rivelazione di un altro pianeta – una cittadina del Midwest, il cuore dell'America profonda dal cui improvviso ruggito si è materializzato Donald Trump. Ma il mondo che si apre davanti ai nostri occhi non è quello strillato, arrabbiato, dei rally del presidente, bensì un mondo di calma assoluta, quasi surreale, punteggiata di rituali antichi e “immutabili” - matrimoni, funerali, la conversazione con gli amici al bar, il coro della scuola, il consiglio comunale dove si discute mezz'ora la collocazione di una panchina di cemento, la coronazione del vecchio membro di una loggia massonica, l'asta di macchinari agricoli con quel suo incomprensibile cantilenare...

Raramente i soggetti di Wiseman si prestano per un confronto con il *great American outdoor*.

Qui gli bastano pochi stacchi, veloci e molto precisi - campi di granturco, prati verdissimi, grandi alberi che ondeggiando dolcemente accanto a fattorie di legno, l'orizzonte senza fine - per concettualizzare lo sterminato paesaggio del Midwest: un luogo di grande bellezza naturale, una terra ricca (non siamo nella *rust belt* devastata dalla globalizzazione e dalla rivoluzione digitale), enorme, dove tutte le strade sembrano deserte e sono inquadrare come linee di fuga. Da quelle strade, Monrovia esporta tonnellate di grano e di bestiame ma, suggerisce acutamente Wiseman, importa poco o quasi nulla. Il mondo esterno, un'alterità remota, è tenuto a distanza con un mix di tranquillo disinteresse e sospetto – come quello della signora che oppone l'espansione di un sobborgo residenziale che fa da ponte con Indianapolis – nonostante la natalità a Monrovia sia dell'uno per cento.

Grande (quanto sottovalutato) umorista, Wiseman come sempre sceglie il registro della sorpresa, della meraviglia. Mai quello dello scherno. Gigantesche macchine agricole attraversano a tratti l'inquadratura, come dinosauri. All'inizio e alla fine ci troviamo in un cimitero. L'estinzione è un tema di questo film, ma la malinconia di questo mondo così ripiegato su se stesso è filtrata da una lievissima traccia di impazienza.

Monrovia, Indiana è un luogo, e un film stregato dall'horror vacui.

Il romanzo del Midwest

Cristina Piccino

Come sei arrivato a Monrovia?

Ho raccontato altre volte la vita di piccole città (*Belfast Maine; Aspen*), ma non avevo mai girato un film nel Midwest; mi sembrava che il ritratto di una comunità rurale potesse completare la mia narrazione della vita americana contemporanea. Non conoscevo Monrovia, me ne ha parlato un'amica di Boston che poi mi ha presentato una sua amica, docente all'Università di Indianapolis, la cui famiglia abita lì. Sono andato a vedere, mi interessavano le dimensioni - ci vivono solo 1400 persone - e i bellissimi paesaggi che restituiscono l'idea di una società basata sull'agricoltura. Una volta arrivato ho scoperto un centro agricolo, a circa 40 km da Indianapolis, senza i problemi di disoccupazione e di crisi economica che hanno colpito le città industriali americane. Monrovia è anche parte di quell'America che ha sostenuto Trump - il 65% dei suoi abitanti lo ha votato - ma posso soltanto immaginare le ragioni delle loro scelte visto che nessuno parla mai di politica. Non sembrano interessati al mondo esterno, si preoccupano unicamente di quanto accade a casa propria, e forse questo è l'aspetto che più mi ha colpito di loro.

In che modo se riuscito a filmarli? Sembrano a loro agio davanti alla macchina da presa, eppure alcuni atteggiamenti ci dicono che siamo davanti a una comunità chiusa, diffidente verso gli estranei...

Ero accompagnato da qualcuno del posto che mi ha introdotto rendendosi garante per me e per il mio lavoro. La famiglia di questa amica conosce tutti così anche io non ero considerato uno "straniero". Ho iniziato le riprese circa due mesi dopo la mia prima visita, e ho sempre potuto muovermi liberamente; a scuola, al comune, nei centri ricreativi, tutti davano il loro assenso.

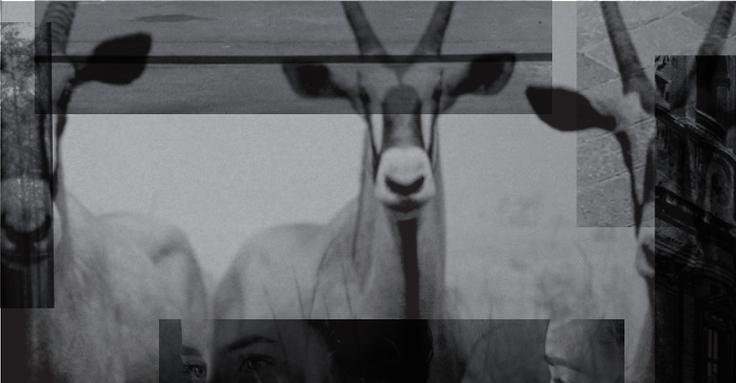
Il paesaggio intorno Monrovia rimanda a quello dell'immaginario americano, i film western, il mito della frontiera...Ma appena ci avviciniamo scopriamo anche molto altro.

Quando John Ford creava l'orizzonte dei suoi western si basava su qualcosa che esisteva già. Al tempo stesso questo paesaggio è diventato familiare nel mondo perché lo si è visto al cinema. La differenza è metterlo in un contesto che rimandi al vissuto di chi lo abita. E visto che le piccole città, e i cliché che vi sono legati, sono - o sono stati - l'ossatura dell'America, penso che sia interessante raccontarli. A Monrovia si palesano diversi problemi della società americana,

per esempio quello razziale; i suoi abitanti sono quasi interamente bianchi, vediamo pochissimi neri nelle inquadrature perché non ci sono. Però il mio obiettivo non era fare un documentario su questo o su altri temi che si presentano nel film, non voglio mai imporre a priori una “griglia” alle mie immagini. Le connessioni si stabiliscono al montaggio, è lì che questo paesaggio prende forma in sé e rispetto a ciò che accade intorno. Ti faccio un esempio: *Ex Libris: New York Public Library* è nato come un film sulla Biblioteca pubblica di New York. È diventato un film politico grazie a Trump, perché la Biblioteca rappresenta tutto ciò che lui vuole cancellare: l’educazione, il sapere, la cultura, la scienza, il ruolo degli immigrati nella società americana, la diversità, l’apertura. I cittadini di Monrovia fanno parte del suo elettorato, non discutono di politica perché è un argomento che non rientra nelle loro conversazioni abituali, preferiscono parlare della scuola, dei vecchi compagni di classe, di chi sta male, di chi è morto, della fattoria, dell’automobile, degli attrezzi agricoli. Eppure tutto questo, in modo implicito, rimanda al presente. Lo stesso vale per il cibo o per le armi: non abbiamo mai mangiato a Monrovia, tornavamo nel nostro hotel, a Indianapolis, dove cucinavamo alimenti biologici. Il punto è sempre la mancanza di consapevolezza: c’è un 2% di persone che si pone delle domande, il resto che vive nell’accettazione del mondo come è. A Monrovia sono molto religiosi, e la religione provvede a dare ogni spiegazione, anche gli eventi più terribili vengono accettati pensando che poi si andrà in paradiso. In questo modo l’esperienza umana viene tagliata fuori, o diviene il semplice riflesso di quest’ordine divino, determinando una completa mancanza di curiosità verso le persone e verso il mondo.

Parlavi del montaggio, hai sempre detto che è un passaggio fondamentale nel tuo metodo di lavoro.

Adoro montare, il montaggio mi occupa molti mesi, e una buona parte del lavoro non riguarda la manipolazione dei materiali ma ciò che essi mi dicono, il dialogo tra me e loro. Penso che i miei film siano dei romanzi e non dei reportage giornalistici. Sono delle finzioni perché riducono conversazioni di un’ora e mezza a sette minuti, tagliando qua e là per ricostruirle linearmente al montaggio, mentre la macchina da presa osserva le persone in un modo diverso da quello dell’occhio umano.



2018





**Ruth Beckermann
Andrea Bussmann
Antonio Di Biase
Luca Ferri
Donal Foreman
Alexandra Gerbaulet
Andreas Goldstein
Nicolas Philibert
Tim Schramm
Claire Simon
Mirko Winkel**

Concorso internazionale

L'orizzonte del cinema

Cristina Piccino

Una selezione ha una storia lunga, nasce da folgorazioni, discussioni, colpi di fulmine e anche rinunce che si compiono nell'arco di un anno. Nel Concorso internazionale di questa edizione troverete nove titoli, autori giovani e nomi più conosciuti che avete altre volte incontrato nei nostri programmi. Tutti condividono insieme a noi la stessa scommessa, che è quella di rinnovare lo sguardo sul mondo a partire dalle proprie immagini per coglierne l'essenza, il conflitto, le tensioni e quei passaggi che rimangono in superficie invisibili. Del resto: non è questo che ci aspettiamo dal cinema senza distinzione di genere? Non è questo che ogni singolo fotogramma, sia in pellicola che in digitale, ambisce a restituire inquadratura dopo inquadratura?

Una narrazione parziale, ovvero "di parte", che rivendica un punto di vista a partire dal momento che prende forma, dallo stesso gesto di inquadrare delimitando una porzione di reale, uno spazio sentimentale, un tempo, una durata che scompigliano le certezze.

Il Novecento e il Millennio si specchiano – e si parlano – nelle immagini di archivio, in parte da lei stessa girate, di Ruth Beckermann (*Waldheims Walzer*) che ritornando sulla controversa campagna di Kurt Waldheim alla presidenza dell'Austria traccia una linea fino all'affermazione dei populismi attuali. Ma il nostro tempo e le sue "abitudini" possono anche manifestarsi nella sinfonia di una città osservata a distanza, dall'alto di un campanile millenario testimone di epoche e mutamenti (*De Sancto Ambrosio* di Antonio Di Biase). Due film mettono al centro il rapporto padre/figlio, *The Image You Missed* di Donal Foreman e *Der Funktionär* di Andreas Goldstein. Assenza e presenza, figure genitoriali ingombranti alle prese, nell'universo domestico, con la "grande" Storia: il conflitto nordirlandese per Foreman, la fine della Germania del socialismo reale per Goldstein. Un dialogo a distanza nel quale prende forma, non senza sfumature polemiche, il confronto generazionale.

Tra le pareti domestiche, nei rituali di esistenze quasi invisibili Luca Ferri (*Pierino*) e Alexandra Gerbault, Mirko Winkel, Tim Schramm (*Die Schläferin*) illuminano una condizione universale, mentre nelle leggende e in figure mitologiche Andrea Bussmann rievoca la narrazione del colonialismo e la deturpazione dei territori (*Fausto*).

C'è poi chi come Nicolas Philibert all'interno del microcosmo di una scuola per infermieri riesce a restituire le incertezze e il profilo sociale della Francia oggi (*De Chaque Instant*). E il futuro? Lo scopriamo davanti alla macchina da presa di Claire Simon nelle parole di alcuni adolescenti della periferia parigina (*Premières solitudes*). Ci parlano di sogni e di paure, della ricerca di un orizzonte possibile. Lo stesso desiderio del cinema che amiamo.

La Giuria

Catherine Bizern è delegata generale del Festival Cinéma du Réel, a Parigi. Cura anche la direzione artistica del Centre des Ecritures Cinématographiques di Moulin d'Andé. Dopo avere ideato i Rencontres du cinéma documentaire di Seine-Saint-Denis, assume la guida del Festival internazionale del film EntreVues, a Belfort, dal 2006 al 2012. In seguito collabora con diverse manifestazioni tra cui il Festival di Locarno, Cinéma du Québec a Parigi, Le Jour le plus Court e Côté Court a Pantin. Dal 2000 inizia l'attività di produttrice indipendente e consulente alla scrittura cinematografica. Attualmente lavora con i registi Patrice Chagnard e Claudine Bories, e con l'artista contemporaneo Roe Rosen. Insegna alla Femis, agli Ateliers Varan e all'Accademia di Belle Arti di Cergy Pontoise, scrive sulla rivista "ArtPress".

Daniele Incalcaterra (Roma, 1954), si avvicina al cinema documentario frequentando gli Ateliers Varan a Parigi. Sono di questo periodo *Dernier état*, *Deux ou trois bières* (1984), *Tu ne sais même pas ouvrir un yaourt* (1987), *I Rouge,U vert, O bleu* (1988) co-diretto con Mariana Otero. Nel 1990 realizza in Bolivia *Chapare*, e l'anno successivo *Place Rouge/Live*, un unico piano sequenza girato a Mosca durante la Perestrojka. Dopo *Terre d'Avellaneda* (1993) gira a Milano *Repubblica nostra* (1995), in cui racconta il passaggio dell'Italia alla Seconda Repubblica e la nascita di Forza Italia. Presentato al Festival Cinema Giovani di Torino, non esce mai in Italia né viene acquistato da alcuna televisione. *FaSinPat - Fabbrica senza padrone* (2004), vince il primo premio a Filmmaker 2004. Dal 2012 è *El Impenetrable*. A Daniele Incalcaterra Filmmaker ha dedicato la retrospettiva nel 2015.

Marco Scotini (1964) è direttore artistico di FM Centro Arte Contemporanea. Dal 2004 dirige il dipartimento di Arti Visive e Studi Curatoriali di NABA. È responsabile del programma espositivo al PAV di Torino. Dal 2005 è direttore scientifico dell'Archivio Gianni Colombo di Milano e, dal 2018, deputato generale della Fondazione Monte dei Paschi di Siena. Ha curato il padiglione Albanese alla Biennale di Venezia (2015), tre edizioni della Biennale di Praga (2003, 2005 e 2007), la prima Biennale di Anren (Cina 2017) e la seconda edizione della Biennale di Yinchuan (Cina 2018). Il suo progetto itinerante, *Disobedience Archive* (comprensivo di centinaia di video su arte e attivismo), è stato ospitato dal 2005 al 2014 da musei di molte nazioni europee, degli Stati Uniti e del Messico. È autore e curatore di: *Politics of Memory: Documentary and Archive* (Derive Approdi, 2014, Archive Books, 2015); *Deimantas Narkevičius. Da Capo. Fifteen Films* (Archive Books, 2015); *Artecrazia: Macchine espositive e governo dei pubblici* (DeriveApprodi, 2016). Ha curato la rassegna di film di Alberto Grifi per TV Politics a Documenta 14.



Nicolas Philibert

Francia, Giappone 2018
HD, colore, 105'
V.O. Francese

REGIA
Nicolas Philibert

FOTOGRAFIA
Nicolas Philibert

SUONO
Yolande Decarsin

MONTAGGIO
Nicolas Philibert

PRODUTTORE
Denis Freyd

PRODUZIONE
Archipel 35,
France 3 Cinéma
Longride

CONTATTI
archipel@archipel35.fr

De Chaque Instant

Dall'apparente banalità di un gesto come lavarsi le mani all'incontro con la malattia, la sofferenza e la morte, *De Chaque Instant* osserva la formazione degli apprendisti infermieri all'istituto Croix Saint Simon di Montreuil. Diviso in capitoli, li segue dalle stanze dove si impara a fare pratica con i manichini, ai reparti d'ospedale quando devono accudire e curare delle persone vere.

Le fasi del loro apprendimento mostrano il senso di un mestiere che non è limitato alla pratica della medicina, ma è improntato al rispetto dell'essere umano e strutturato da regole democratiche e inclusive – rigorosamente indipendenti anche da quelle dello Stato. In nessun modo, spiegano gli insegnanti, si devono fare distinzioni tra i pazienti su basi razziali, di genere, cultura, orientamento sessuale e status sociale. Né la cura può essere limitata dalla spiacevolezza dei corpi.

Oltre questa dimensione collettiva ce n'è una necessariamente privata e intima, un percorso individuale che varia per ogni studente quando viene messo di fronte alla complessità del suo ruolo, alla necessità di trovare i termini per affrontare il dolore e il lutto.

Biografia

Nicolas Philibert (Nancy, 1951), dopo gli studi in filosofia comincia la sua carriera nel cinema come assistente regista: lavora con René Allio e Alain Tanner. Nel 1978 codirige insieme a Gérard Mordillat *La Voix de son maître*, e dal 1985 al 1988 realizza per la tv dei ritratti di uomini sportivi, fra i quali quello dell'alpinista Christophe Profit: *Trilogie pour un homme seul* (1987). *La ville Louvre* (1990), girato nel museo francese quando non ci sono visitatori, è il suo primo lungometraggio documentario. Il successivo *Il paese dei sordi* (*Le Pays des sourds*, 1992) viene selezionato dal Festival di Locarno. Nel 2002 realizza *Essere e avere* (*Être et avoir*), ambientato nell'unica scuola elementare di un piccolo paese della Francia centrale. Presentato fuori concorso al Festival di Cannes, ottiene un enorme successo in Francia e nel mondo. Del 2006 è *Ritorno in Normandia*, vincitore del premio César al miglior documentario. *La Maison de la radio* (2012) è ambientato nella sede di Radio France di cui svela i segreti di "fabbricazione".



PRIMA ITALIANA

Perché hai deciso di documentare la formazione degli infermieri?

Era una cosa a cui pensavo da tempo, finché ci si è messa di mezzo la “provvidenza”: nel 2006 sono finito al pronto soccorso, e poi in terapia intensiva, per un’embolia. Quando sono guarito ho deciso di fare questo film, un tributo allo staff del sistema sanitario, e soprattutto agli infermieri e alle infermiere. Ho scelto di seguire il momento della formazione perché consente di filmare “le fondamenta”, mettendo in evidenza ciò che il tempo e l’esperienza rendono impercettibile. A meno che non si faccia lo stesso lavoro, non si immaginano gli errori che un infermiere ha imparato a evitare, le regole igieniche, i protocolli, le mille piccole cose che la pratica ha gradualmente cancellato. E filmare l’apprendimento significa anche filmare il desiderio: di imparare, di migliorare, di diplomarsi, di trovare un posto nella società, di rendersi utili.

Dopo la fase teorica, gli studenti devono confrontarsi con delle persone vere al momento dello stage.

In classe siamo ancora nel dominio del virtuale e del teorico. Tutto è “finzione”: i pazienti esistono solo su carta. Durante le lezioni pratiche gli studenti fanno esercizio sui manichini, o con altri studenti, ma continuano a mantenere una distanza. L’inizio dello stage segna l’incontro con la realtà: con pazienti veri, con la malattia, la sofferenza, e talvolta la fine della vita. Lo shock è spesso forte e, per molti studenti, diviene una verifica. Ma è anche il momento dell’incontro con la realtà economica, la mancanza di risorse, l’insufficienza di personale, lo stress, l’aumento dei compiti da svolgere, le tensioni all’interno del dipartimento... Di fronte al dovere dell’efficienza i principi che sono stati insegnati agli studenti – basati sull’ascolto e l’attenzione verso i pazienti – vengono presto messi alla prova.

Nella terza parte del documentario gli studenti parlano infatti delle loro esperienze durante il corso...

In questi incontri con gli insegnanti elaborano le differenze fra le proprie aspirazioni e la realtà, esprimono i loro sentimenti, riflettono su ciò che ha significato l’incontro con la malattia. Sono momenti che oggi appaiono ancora più preziosi perché il mondo della sanità è sempre più subalterno a quello del management, all’“efficienza”, e non sembra curarsi dei sentimenti degli infermieri – anche se sappiamo che la qualità del servizio sanitario dipende in larga parte dalla loro possibilità di imparare anche a mantenere una distanza rispetto alle emozioni.



Antonio Di Biase

Italia 2018
HD, colore, 50'
V.O. Italiano

REGIA
Antonio di Biase

SCENEGGIATURA
Antonio Di Biase

FOTOGRAFIA
Antonio Di Biase

SUONO
Massimo Mariani

MONTAGGIO
Maria Giovanna Cicciari
Antonio Di Biase

PRODUTTORE
Riccardo Annoni

PRODUZIONE
Start

CONTATTI
produzione@start.mi.it

De Sancto Ambrosio

I bimbi che giocano, gli operai che lavorano, i turisti che scattano selfie e foto-ricordo: intorno alla Basilica di Sant'Ambrogio, simbolo di Milano, scorre la vita quotidiana.

Primavera, estate, autunno, inverno, all'alternarsi delle stagioni si intreccia il respiro della città: le persone, la luce, i ritmi che cambiano secondo le ore, i luoghi il cui orizzonte appare in una continua trasformazione.

L'unico punto fermo è la Basilica, immoto e secolare testimone di una Storia che sembra sospendersi nel flusso del presente.

Antonio Di Biase fa coincidere il proprio sguardo con quello del suo campanile, e dall'alto osserva il ritmo del tessuto urbano di cui è parte.

Ogni gesto sembra assumere un nuovo e diverso significato mentre il movimento di chi attraversa la piazza appare quasi uno scopo, senza una reale destinazione.

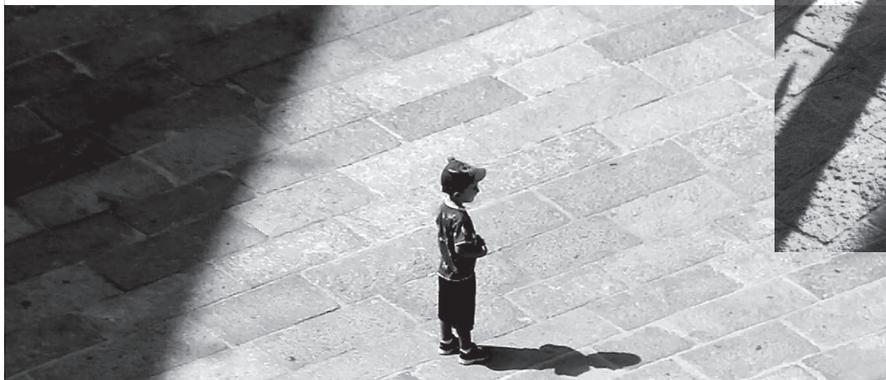
Biografia

Antonio Di Biase (Pescara, 1994) ha studiato all'Accademia di Belle Arti di Brera, dove si è diplomato nel 2016.

Tra il 2013 e il 2016 collabora con VideoZero, rassegna ideata da Francesco Ballo. Partecipa a numerose mostre: "Art is food. Food is art" (2014); "Mutaforma" (2014); "Italia Codice Academy" (Venezia, 2015). Vince il premio per il miglior progetto al Collecchio Video Film Festival (Parma 2009) e il premio Videoart all'International Melzo File Festival (2013).

Nel 2015 riceve il premio per lo sviluppo di In Progress - laboratorio a cura del Milano Film Network in collaborazione con Filmmaker.

Nuova Zita (2016) viene presentato al Torino Film Festival e a Filmmaker.



PRIMA ITALIANA

***De Sancto Ambrosio* racconta Milano dal punto di vista del campanile della Basilica di Sant'Ambrogio. Come sei arrivato a questa scelta?**

Ero salito su quel campanile per girare un altro cortometraggio, *Il pittore della maestà*, in cui interpretavo un pittore medievale ispirato alla figura di Cennino Cennini. Ci sono tornato due anni dopo, stavo progettando un film che ripercorreva il tracciato delle mura medievali di Milano, e la Basilica di Sant'Ambrogio era uno dei punti nel percorso.

Quando ho visto le prime riprese dall'alto – avevo girato con una lente lunga – ho capito che dovevo rimanere lì. La scelta del punto di vista è stata conseguente a questa decisione: l'occhio della macchina da presa diventa l'occhio del campanile, un occhio solido, che osserva il passaggio del tempo e della storia. Il film si svolge nell'arco di un anno durante il quale questo sguardo si fa testimone anche dei cambiamenti della città. Inoltre schiacciando la prospettiva le immagini si avvicinano alla pittura medievale, l'epoca appunto a cui appartiene la Basilica, agli artisti fiamminghi, a Bosch, Bruegel.

Il suono, realizzato da Massimo Mariani, è molto più che l'insieme dei rumori urbani, diventa un elemento centrale della narrazione.

Avevo deciso sin dall'inizio che sarebbe stato ricostruito totalmente in studio, anche perché gestire dall'alto un fonico a terra era impossibile. Volevo creare un tappeto sonoro che non corrispondesse alla realtà in modo da tagliare fuori il caos cittadino e rendere i luoghi astratti. L'impressione è di essere in un paese piuttosto che nel centro di Milano...

Con Massimo Mariani abbiamo lavorato in maniera pittorica, decidendo di volta in volta quale elemento mettere a fuoco, ma il principio generale per le nostre scelte è stato sempre non realistico.

Secondo quale logica hai selezionato le immagini? Alla fine delle riprese avrai avuto moltissimo girato...

Mentre giravo ho cominciato subito a fare una selezione molto stretta, persino troppo, in cui entravano le immagini caratterizzate da una geometria composta, solida, con movimento chiari. Avevo escluso, per esempio, quell con la folla o con i lavori in corso...

Quando al montaggio è arrivata Maria Giovanna Cicciari abbiamo rimesso tutto in discussione; abbiamo mischiato i materiali in modo da creare un'organizzazione che procedesse per associazioni. Questo ci ha permesso di procedere con una maggiore libertà, con più ritmo, di costruire un gioco tra vuoti e pieni che faceva respirare meglio il film.



Andreas Goldstein

Germania, 2018
HD, colore e b/n, 72'
V.O. Tedesco

REGIA
Andreas Goldstein

SCENEGGIATURA
Andreas Goldstein

FOTOGRAFIA
Jakobine Motz

MONTAGGIO
Chris Wright

PRODUTTORE
Susanne Binninger
Andreas Goldstein

PRODUZIONE
Oktoberfilm Filmproduktion
Goldstein Binninger GbR

CONTATTI
goldstein@oktoberfilm.de
binninger@oktoberfilm.de

Der Funktionär

Tutto comincia per il padre quando aveva quindici anni e dalla finestra vede il corpo a terra di un operaio ucciso dalla polizia. È allora che decide di entrare nel partito comunista, un ideale a cui rimarrà fedele tutta la vita. La storia la racconta anni dopo in un programma televisivo: l'uomo è Klaus Gysi (1912-1999), nome di punta sulla scena politica della RDT, combattente nella Resistenza, editore, Ministro della cultura, ambasciatore a Roma.

A "osservarlo" fuoricampo è suo figlio, il regista Andreas Goldstein, in una "investigazione" che dal rapporto padre-figlio si allarga ad altro.

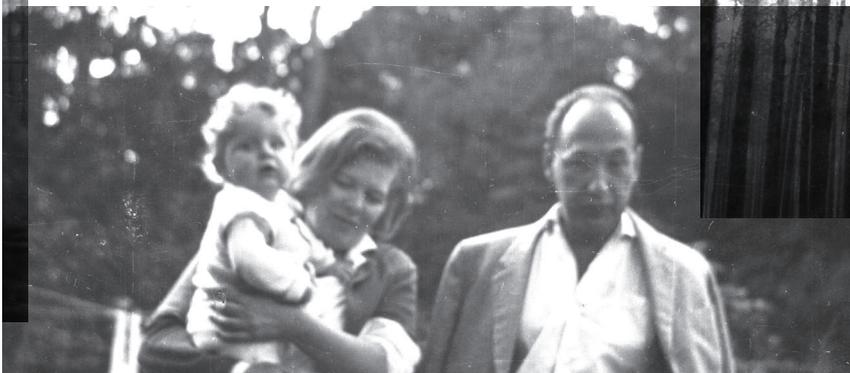
Chi è quest'uomo che Goldstein non ha mai conosciuto, sempre lontano, assorbito dalla carriera? In casa le tracce del padre si perdono, la sua unica presenza è quella pubblica: è lì che teorizza, l'ambizione di un ordine sociale in cui "spirito e potere sono in perfetto accordo". Nei ricordi del figlio però c'è qualcuno che usava il potere con arroganza, e che del nazismo non gli aveva parlato mai. Nello spazio vuoto tra intimità (negata) e immagine pubblica, Goldstein interroga la storia tedesca del Novecento: nazismo, dopoguerra, Muro, riunificazione per illuminare quei passaggi che le versioni ufficiali hanno messo da parte.

Biografia

Andreas Goldstein (Berlino Est 1964). Compositore - e critico di cinema oltreché regista - dopo gli studi umanistici e teatrali all'Università Humboldt di Berlino, frequenta il corso di regia alla Film and Television Academy Konrad Wolf di Potsdam-Babelsberg. Inizia a fare esperienza come aiuto regista per Peter Voigt, e come produttore per la Next Film.

Nel 2008 fonda la Oktoberfilm GbR insieme a Susanne Binninger e dallo stesso anno lavora come produttore.

Il suo primo lungometraggio, *Adam und Evelyn* (2018) - dal romanzo di Ingo Schulze - storia di due ragazzi nella Germania est del 1989, poco prima della caduta del Muro, è stato presentato alla Settimana Internazionale della Critica di Venezia 2018.



PRIMA INTERNAZIONALE

Quando hai deciso di lavorare sulla figura di tuo padre?

Non è stata realmente una decisione: sentivo il bisogno di scrivere le memorie di mio padre. Ho fatto esperienza della sua figura come parte della famiglia solo fino al momento in cui ha lasciato mia madre, quindi si è trattato di una sorta di "ricerca di lui". Da piccolo non ero in grado di separare l'idea di mio padre da quella dello Stato in cui vivevamo, la Germania dell'Est, ora ci riesco. Mi sono anche accorto di come mio padre, da comunista, sia cambiato all'interno dello Stato che aveva contribuito a costruire, e di ciò che questo Paese gli ha fatto. Guardando il film lo si può notare da come si modifica il suo modo di parlare.

Come hai sviluppato il rapporto fra la tua storia personale e la Storia collettiva?

Ho cercato di essere preciso. Nel film ci sono due prospettive: i ricordi della mia infanzia e gli anni Ottanta, quando ero uno studente nella DDR. Sono cresciuto in un'epoca di stagnazione, la Germania dell'Est era in crisi ma i nostri leader non volevano capirlo. Il partito comunista era diventato il partito dello stato e aveva smesso di far progredire le cose in termini politici. Mio padre era un ingranaggio di questa macchina. Per me e le persone che frequentavo l'Ovest non rappresentava un'alternativa: il socialismo restava il modello più progressista. Ma non avevamo alcun modo di influenzare il corso degli eventi nella Germania dell'Est, l'unica cosa che si potesse fare era aspettare e sperare. C'era molto tempo per pensare, ma nessuna opportunità di misurare le proprie idee con la realtà.

Nelle immagini del film si incontrano passato e presente, così come nelle domande che vengono sollevate dal tuo lavoro.

Se si guarda al passato bisogna essere consapevoli che lo si sta facendo dalla prospettiva di un presente che dà forma ai propri interessi. Io guardo al passato dall'oggi, dai giorni di un barbaro capitalismo globale, e il rischio è di vedere la DDR in modo troppo roseo.

Per questo era importante ripercorrere con grande precisione i miei ricordi della fine degli anni Ottanta. Ma anche dire che il periodo dopo la caduta del Muro ci ha fatto vivere una condizione che conoscevamo solo attraverso i romanzi storici: le differenze di classe. Un fatto che, ovviamente, rappresenta un regresso. D'altro canto, vedo il presente attraverso il filtro del passato, che porto necessariamente sempre con me. C'era una frase per esprimere questa condizione che non ha trovato posto nel film: forse, per tutta la nostra vita, restiamo nell'epoca in cui siamo cresciuti. Forse mio padre non è mai davvero arrivato nella Germania dell'Est.



Alexandra Gerbaulet

Germania 2018
HD, colore, 17'
V.O. Tedesco

REGIA
Alexandra Gerbaulet

COREGIA
Mirko Winkel,
Tim Schramm

SCENEGGIATURA
Alexandra Gerbaulet

FOTOGRAFIA
Jenny Lou Ziegel

SUONO
Tim Schön

MONTAGGIO
Philip Scheffner

PRODUTTORE
Caroline Kirberg

PRODUZIONE
pong film GmbH

CONTATTI
kirberg@pong-berlin.de
gerbaulet@pong-berlin.de

Die Schläferin

Margit è nata nel 1931 in Sassonia, Irina nel 1945 in Siberia, ma si è poi trasferita con il marito in Germania. Fra realtà e finzione, le loro biografie sono accomunate da due trafiletti di cronaca sui giornali: “Non dà nell’occhio”, “Ha vissuto reclusa nella sua casa” scrive il “Göttinger Zeitung” di Margit. Una donna “anonima”, che non usciva mai dal suo appartamento: così dieci anni dopo l’“Hamburger Abendblatt” descrive Irina.

Entrambe risucchiate nel ruolo di madri, casalinghe e mogli, assurgono agli “onori” della cronaca per aver ucciso i loro mariti.

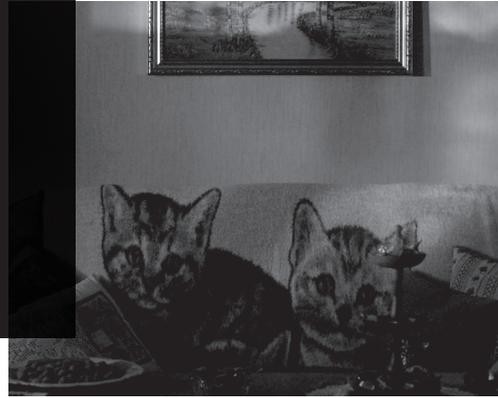
Die Schläferin immagina l’esistenza delle due donne senza mai mostrarle, attraverso le immagini di interni domestici e una narrazione dei frammenti delle loro vite prima degli omicidi - quel risveglio violento dallo stato “dormiente” di persone determinate dagli altri.

Biografia

Alexandra Gerbaulet (Salzgitter, 1977) ha studiato filosofia, comunicazione e arte a Braunschweig e Vienna. Vive a Berlino, dove nel 2014 è entrata a far parte come regista e produttrice della società di produzione Pong film.

Lavora anche per il Festival di Documentario e Videoarte di Kassel ed è cofondatrice di AnaDoma – Fest For Film and Video.

Nel 2015 realizza *Schich*, sulla storia della sua città natale Salzgitter, con cui partecipa a FidMarseille e Filmmaker. Nel 2017 gira insieme a Mareike Bernien *Tiefenschärfe*, un’indagine di tre luoghi di Norimberga dove sono avvenuti degli omicidi razzisti.



PRIMA ITALIANA

Come ti sei imbattuta nelle storie delle donne raccontate dal film?

Ho letto di Irina su un articolo di giornale del 9 marzo 2011: *Irina S. (65) fa a pezzi il marito*. Il suo crimine mi ricordava un sogno che mi aveva raccontato mia nonna Margit, nel quale uccideva mio nonno e dava il suo corpo in pasto ai maiali. Tempo dopo, a una festa tradizionale che si tiene in occasione della macellazione degli animali, ha avuto un esaurimento e ha cercato di impedire al macellaio di uccidere suo marito che riconosceva nel maiale. Più di una volta Margit ha sperato che la morte interrompesse il suo matrimonio infelice, eppure non ha mai trovato la felicità dopo la morte di mio nonno. Mi sono chiesta se fosse stato lo stesso per Irina S. e ho cominciato a seguire la sua storia, ma qualche settimana dopo si è suicidata. Ho interrotto la mia ricerca ma la sua vicenda ha continuato a perseguirmi, così due anni dopo ho l'ho ripresa.

Anche se il film mischia realtà e finzione le due “protagoniste” sono sempre tenute fuori campo. Perché?

Sia Irina S. che mia nonna sono state donne invisibili per lunghi periodi della loro vita. Le persone intorno a loro – e in termini più ampi la società stessa – hanno smesso di percepirle come personalità a sé stanti. Questa invisibilità si riflette nella narrativa cinematografica e nell'approccio visivo. Un appartamento con un frigo rumoroso, una pentola che bolle sui fornelli, la tavola apparecchiata, la tv accesa sono elementi chiave: queste scene quotidiane, tradotte nelle nature morte animate del film, suggeriscono che qualcosa sta per succedere o è appena accaduto. Il personaggio della casalinga è onnipresente anche se non entra mai in scena, così come le protagoniste Margit e Irina restano invisibili. Ogni giorno dietro quelle mura hanno luogo dei drammi domestici, senza che all'esterno se ne sappia mai nulla.

Qual è stato il processo per immaginare le storie delle loro vite prima degli omicidi?

Per la vicenda di Irina S. mi sono ispirata ai libri di Elfriede Czurda, in particolare il romanzo *The Sleeper*, su una donna che uccide e fa a pezzi il suo compagno per averlo sempre “vicino” a sé. Questa donna non aveva mai imparato ad amare se stessa. Senza suo marito non si sentiva completa, con lui soffriva. Il romanzo non è un horror ma un approfondito studio dell'assenza di voce e sul fallimento legati al mantenimento di ruoli di genere normativi. Ho cominciato a chiamare sia Margit che Irina “sleepers” perché il termine è usato anche con agenti segreti e terroristi. L'abnegazione e il dolore sono forze distruttive ma forniscono anche il potenziale per reinventarsi. La parola implica inoltre che queste donne non erano solo vittime, ma anche aggressori. Quando ho iniziato a raccogliere informazioni sulla vita di Irina, così come le memorie di mia nonna, ho cercato di tenere sempre presenti entrambi questi aspetti.



Andrea Bussmann

Messico, Canada 2018
HD e 16mm, colore, 70'
V.O. Inglese, Spagnolo
Arabo, Francese

REGIA

Andrea Bussmann

SCENEGGIATURA

Andrea Bussmann

FOTOGRAFIA

Andrea Bussmann

SUONO

Cristian Manzutto

MONTAGGIO

Andrea Bussmann

PRODUTTORE

Andrea Bussmann,
Nicolás Pereda

CONTATTI

andybuss@gmail.com

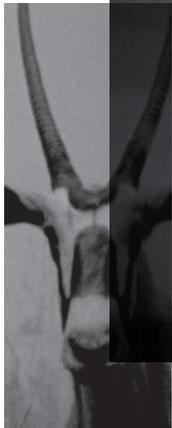
Fausto

Un racconto sull'essenza stessa del raccontare: storie di fantasmi, dicerie, leggende che evocano il mito di *Faust*, la sua irrequietezza, il desiderio incessante di scoperta. E quel patto col diavolo che insinua un'ombra "malvagia" su una spiaggia del Messico dove è ambientato *Fausto* di Andrea Bussmann. La voce fuori campo di un uomo elenca un repertorio di narrazioni fantastiche mentre sullo schermo scorrono le immagini del luogo e di coloro che lo abitano, animali e persone tra le quali appaiono i quattro personaggi che il film perde e ritrova continuamente, Fernando, Alberto, Victor e Ziad.

Sono tutti sempre in cerca di qualcosa, narratori a loro volta rivolti a chi guarda. Molte di queste storie parlano di denaro, avidità, quasi a voler mettere in guardia da un male oscuro che si è insinuato nella natura e fra gli esseri umani.

Biografia

Andrea Bussmann (Toronto, 1980) ha studiato antropologia sociale all'Università di York a Toronto, e ha poi conseguito un master in produzione. Nel 2011 realizza il suo primo cortometraggio: *Aquel cuyo rostro no irradie luz*, e produce *Three Walls* di Zaheed Mawani, che ha partecipato al Festival di Oberhausen. Nel 2018 ha anche prodotto il documentario d'esordio di Mawani, presentato a Visions du Réel, *Harvest Moon*. Nel 2016 gira insieme al marito Nicolás Pereda *Tales of Two Who Dreamt*, presentato alla 66esima edizione della Berlinale nella selezione di Forum e premiato come miglior documentario al Festival International de Films de Femmes nel 2017.



PRIMA ITALIANA

Perché hai scelto di ambientare il film sulla costa messicana?

Quando ho cominciato a lavorare su *Fausto* non avevo una sceneggiatura, solo qualche storia e dei temi – la tecnologia, la natura, l'io - che volevo esplorare attraverso il mito di *Faust*. Mio marito Nicolás Pereda e io eravamo stati invitati sulla costa messicana da Alberto e Fernando (che si vedono nel film) per lavorare a un progetto. Non ero mai stata in quella parte del Messico, né avevo conosciuto Alberto e Fernando prima di arrivare lì. Per cui la scelta della location è stata una coincidenza. Avevo in mente anche altre zone costiere del Messico, un Paese dove andiamo spesso perché ci vive la famiglia di mio marito; ad esempio ho cercato di creare dei collegamenti fra i luoghi dove ho girato e le scene della seconda parte del *Faust* di Goethe ambientate sulla costa. Volevo esplorare la relazione fra la percezione e il sé con la tecnologia e la natura. Prima di partire con la mia telecamera e un paio di idee non sapevo neanche che sarei ritornata con un film!

Da dove vengono le storie raccontate nel film?

Sono un mix di storie inventate da me, altre che avevo letto e esperienze che mi sono capitate durante le riprese. Altre ancora vengono dagli abitanti del posto, e Fernando racconta anche una versione del *Faust* simile a quella di Marlowe. Ci sono tantissimi racconti e temi faustiani nel film: ad esempio la storia narrata nella prima sequenza, quella su La Escondida, è associata a una città costiera lì vicino e introduce il tema del mondo “invisibile”, che è alla base di molte versioni del *Faust*. E permette anche di affrontare il tema delle donne scomparse, che è molto sentito in Messico – anche Elena di Troia in Goethe appare dal mondo invisibile come rappresentazione virtuale di se stessa, per poi sparire di nuovo. La “donna che scompare” diventa un tema ricorrente da quel momento del film in poi. Un racconto a cui segue quello di Ziad, che parla di capitalismo, migrazione e forze oscure.

Uno dei personaggi ricorda la leggenda di Cristoforo Colombo che “rubò” la luna ai nativi giamaicani. Qual è il rapporto fra questi miti e il colonialismo?

La seconda parte del *Faust* di Goethe si occupa di macrocosmi, uno è quello dei soldi, del capitale. A *Faust* è stato dato il controllo della costa dall'imperatore, perché gli piace l'idea di Mefistofele sul capitale: si deve scavare cercando oro e pietre preziose. *Faust* tenta di controllare la natura attraverso lo sfruttamento del lavoro e della tecnologia, e in questo processo Mefistofele comincia a uccidere le persone. È un breve riassunto di quello che accade nell'opera di Goethe, ma potrebbe essere riferito alla storia del colonialismo, che è una pratica di dominazione e sfruttamento del popolo e delle risorse naturali dettato dal desiderio di ricchezze infinite, del controllo politico ed economico e del potere.



Luca Ferri



Italia, 2018
VHS, Colore, 70'
V.O. Italiano

REGIA
Luca Ferri

SCENEGGIATURA
Luca Ferri
Stefano P. Testa

FOTOGRAFIA
Luca Ferri
Samantha Angeloni

SUONO
Luca Severino

MONTAGGIO
Stefano P. Testa

PRODUTTORE
Andrea Zanoli
Luca Ferri

PRODUZIONE
Lab 80 Films

CONTATTI
lvcaferri@hotmail.it
produzione@lab80.it

Pierino

Fare colazione, comprare il giornale, se è il giorno giusto della settimana fare la spesa, andare dal barbiere o al cimitero a trovare i genitori.

Le giornate di Pierino Aceti, il pensionato protagonista del film di Luca Ferri a lui intitolato, sono regolate con precisione dal ripetersi dei riti quotidiani che Pierino stesso chiama “il solito tran tran”. Entriamo nella sua casa, a Bergamo, nel mese di gennaio e ci restiamo idealmente per un anno - i mesi sono scanditi dal calendario sopra la poltrona di Pierino e dalla lettura del suo oroscopo. E il documentario, girato in VHS con una vecchia macchina da presa, segue la stessa meticolosa organizzazione della vita di Pierino: puntualmente ogni settimana Ferri si presenta a casa del pensionato che gli fa un resoconto di ciò che ha fatto dall’ultima volta che si sono visti. Pierino è anche e soprattutto un cinefilo, un “malato di cinema” dice lui: avventore assiduo delle proiezioni di Lab 80 (che produce il film), sconvolge i suoi ritmi quotidiani solo per il Bergamo Film Meeting – e su dei quaderni cataloga i film che ha visto dal 1973. Fra i frammenti della sua vita “tranquilla” si nasconde un senso molto più grande del loro sommarsi ordinato.

Biografia

Luca Ferri (Bergamo, 1976) è un autodidatta, e si occupa di scrittura, fotografia e cinema: esordisce nel 2005 con i mediometraggi *Movere Educere Billiardo* e *Anna vs Oliva*. Insieme a Samantha Angeloni realizza il documentario *Magog [o epifania del barbagianni]* (2011), selezionato alla Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro. Nel 2012 gira *Ecce Ubu* e *Kaputt*, e l’anno successivo, insieme a Claudio Casazza, *Habitat [Piavoli]* selezionato al Torino Film Festival. Nel 2014 *Caro nonno* vince il premio della giuria alla settima edizione del festival Cinema Zero a Trento.

Il suo primo lungometraggio di finzione, *Abacuc* (2014), viene presentato al 29° Festival de Mar del Plata in Argentina e successivamente al 32° Torino Film Festival. Partecipa a Filmmaker Festival nel 2015 con *Cane caro*, l’anno dopo con *Colombi* (dopo il debutto nella sezione Orizzonti del Festival di Venezia), e nel 2017 con *Ab ovo*. Nel 2018 con *Dulcinea* partecipa al Festival di Locarno.



PRIMA ITALIANA

Da cosa è nata la scelta di raccontare la vita di Pierino per un anno? E perché il formato VHS?

L'idea parte dalla struttura e dal formale accordo che ho instaurato con il Sig. Pierino Aceti. Ogni giovedì dal 1 Gennaio al 31 Dicembre mi sono recato a casa sua per effettuare le riprese. Come nei miei precedenti lavori, anche in Pierino c'è una rigida parte formale che ne costituisce la base; in questo film la struttura non poteva che essere la durata del nostro accordo. Per quanto riguarda il formato non ho avuto dubbi. L'abitazione del Sig. Aceti ha molte raccolte di VHS e la sua stessa esistenza vive in una dimensione pre-digitale. Da queste semplici osservazioni ho scelto il formato che a mio avviso è il più aderente alla sua persona.

L'organizzazione del film rispecchia l'ordine meticoloso della vita del suo protagonista.

Il film si svolge in modo discreto e didascalico lungo un anno di vita. La meticolosità del suo protagonista è la caratteristica che mi ha permesso di continuare a presentarmi a casa sua per le 52 settimane di riprese, allo stesso giorno e alla stessa ora.

È un lavoro che riguarda anche me e la mia fascinazione per questa vita così discreta, composta da mille rituali e reiterazioni. Ne risulta a mio avviso un ritratto affettuoso in cui mi sono spesso specchiato.

Non si vede mai Pierino fuori di casa...

Pierino si inserisce in quella che dovrà essere una trilogia domestica. Tre lavori integralmente girati dentro alcune abitazioni. Il primo è stato *Dulcinea* e l'ultimo sarà *La casa dell'amore*. Avevo necessità di tre lavori in piccoli ambienti, in cui escludere le interferenze del mondo. Tre lavori in cui avere tutto sotto controllo e al tempo stesso, inevitabilmente, di perderlo.



Claire Simon



Francia 2018
HD, colore, 100'
V.O. Francese

REGIA
Claire Simon

SCENEGGIATURA
Claire Simon

FOTOGRAFIA
Claire Simon

SUONO
Clément, Catia
Hugo, Mélodie
con la collaborazione
di Pierre Bomp
e Arnaud Martens

MONTAGGIO
Claire Simon
Luc Forveille
Léa Masson

PRODUTTORE
Michel Zana
Sophie Dulac

PRODUZIONE
Sophie Dulac Productions
Carthage Films

CONTATTI
kler6mon@gmail.com

Premières solitudes

Il centro gravitazionale è una scuola: il liceo Romain Rolland di Ivry, un sobborgo di Parigi. I protagonisti del documentario di Claire Simon sono gli studenti del penultimo anno, ragazzi e ragazze diciassetenni sul confine tra l'adolescenza e l'ingresso "ufficiale" nell'età adulta.

Davanti alla telecamera della regista parlano tra loro con una confidenza che sembra quasi inconsapevole della presenza di chi guarda; l'argomento è spesso il rapporto con la famiglia, genitori assenti, lontani, di cui a volte si conserva a malapena il ricordo. Per quasi tutti questi adolescenti si tratta di una relazione complicata, fatta di mancanze e di incomprensioni.

Malinconico e ottimista al tempo stesso, *Premières solitudes* mostra i ragazzi in una rete di relazioni reciproche che non hanno ricevuto in eredità ma che hanno imparato a costruire da soli, grazie alla quale possono dare e ricevere solidarietà, affetto e, nonostante tutto, guardare con fiducia al futuro, al ripetersi incessante delle stagioni della vita.

Biografia

Claire Simon (Londra, 1955), è cresciuta nel sud della Francia e ha cominciato la sua carriera nel cinema alla fine degli anni settanta come montatrice e regista di cortometraggi indipendenti.

Nel 1990 con *Les Patients* vince il Prix de patrimoine a Cinéma du Réel, dove torna in concorso con *Récréations* (1993) e *Coûte que coûte* (1995). *Sinon oui* (1997), il suo esordio nella finzione, viene presentato alla Quinzaine des Réalisateurs del Festival di Cannes come il successivo *Ça brûle* (2006).

800 km de différence (2001) racconta l'amore a distanza fra la figlia di 15 anni, Manon, e il diciassettenne Greg, mentre *Mimi* (2003) - presentato al Forum della Berlinale - nel romanzo di una vita compone un paesaggio geografico ed emozionale tra Nizza e i suoi dintorni.

Géographie humaine (2012) traccia un "ritratto" della Gare du Nord di Parigi, da cui prende avvio il lungometraggio *Gare du Nord* (2013). Nel 2016 con *Le Concours* vince il premio Venezia Classics al Miglior documentario. Filmmaker Festival le ha dedicato la prima retrospettiva italiana nel 2008.



PRIMA ITALIANA

Come è nata la collaborazione con gli studenti del liceo Romain Rolland?

Ero lì per un workshop: avrei dovuto realizzare un cortometraggio con i ragazzi nel ruolo di attori e tecnici del film. Nell'arco di una giornata li ho intervistati uno a uno per imparare a conoscerli e scrivere un breve racconto su cui basare il cortometraggio. Loro mi hanno inizialmente chiesto di non mostrare al pubblico ciò che mi stavano raccontando; non si conoscevano bene a vicenda, si incontravano solo una volta alla settimana per la lezione di cinema, ma mi sono accorta che nel corso delle interviste erano tutti molto interessati a quello che veniva raccontato. Così gli ho proposto di intervistarsi a vicenda per scoprire reciprocamente le loro vite, spiegando che potevano scegliere liberamente di tenere per sé ciò di cui non volevano parlare.

La maggior parte delle conversazioni vertono sul loro rapporto con i genitori.

È stata una loro scelta andare in quella direzione, è un argomento che torna continuamente. Ad esempio nella scena in cui due delle ragazze e Hugo stanno parlando d'amore, improvvisamente una di loro chiede se anche i genitori degli altri due sono separati, e così l'intera conversazione finisce ancora una volta sui genitori, e sul padre di Hugo. Sono consapevoli che stanno per lasciare le loro famiglie, ed è probabilmente per questo che continuano a parlarne.

Nonostante molti di loro abbiano vissuto esperienze familiari difficili sembrano fiduciosi nel futuro.

Molte ragazze dicono anche di essere spaventate, di non sapere chi diventeranno, che tipo di persone saranno. Ma gioventù significa energia e desiderio, e anche se il futuro fa paura questi adolescenti sono fermamente determinati ad andare avanti, a vedere che cosa accadrà, se riusciranno a piegare il destino al loro volere.



Donal Foreman

Irlanda, Stati Uniti,
Francia 2018
2K, colore e b/n, 73'
V.O. Inglese

REGIA
Donal Foreman

SCENEGGIATURA
Donal Foreman

FOTOGRAFIA
Donal Foreman
Arthur MacCaig
Sean Brennan

SUONO
Andrew Kirwan

MONTAGGIO
Donal Foreman

PRODUTTORE
Donal Foreman

CONTATTI
donalforeman@gmail.com



The Image You Missed

Un film tra Donal Foreman e Arthur MacCaig: così il regista definisce *The Image You Missed* nei titoli di testa. Gran parte del materiale visivo che compone il film di Foreman proviene infatti dall'archivio di suo padre, anche lui regista, che ha passato decenni a documentare il conflitto nordirlandese nelle strade di Belfast. Quelle immagini, trovate da Foreman nell'appartamento di MacCaig dopo la sua morte, rappresentano anche l'unico vero punto d'incontro fra il figlio e il padre che lo ha abbandonato a Dublino con la madre.

“La tua macchina da presa ha sempre osservato il mondo degli altri e mai il tuo” gli rimprovera la voce fuori campo del figlio mentre sullo schermo scorrono le immagini dei “Troubles” - come i britannici definiscono la guerra civile in Irlanda nel nord - un momento della Storia di cui Foreman si serve per inquadrare il rapporto mancato con il padre, e che adombra anche il conflitto ideale fra due generazioni. A quella del giovane regista non resta che costruire la propria strada incerta all'indomani del fallimento di tutti gli ideali nei quali la generazione del padre aveva invece potuto credere.

Biografia

Donal Foreman (Dublino, 1985) gira film da quando ha 11 anni, e da allora ha realizzato oltre 50 cortometraggi, tra i quali nel 2012 una serie su *Occupy Wall Street: 6xOccupy*. Anche critico cinematografico, ha scritto per i “Cahiers du Cinéma”, “Filmmaker Magazine” e “Film Ireland”.

Nel 2013 gira il suo primo lungometraggio, *Out of Here*, una storia di formazione ambientata a Dublino. Foreman oggi vive a New York, dove insegna cinema nelle scuole pubbliche per il Tribeca Film Institute.



PRIMA ITALIANA

Quando hai deciso di usare i materiali di tuo padre per fare un film?

Il punto di partenza di tutto il progetto sono stati gli archivi di Arthur ai quali ho avuto accesso dopo la sua morte. Non penso che altrimenti il film mi sarebbe neanche venuto in mente. Mi ci sono comunque voluti degli anni prima che riuscissi a farmi un'idea di che tipo di film sarebbe stato. Non ho guardato subito tutto ciò che Arthur aveva girato, quindi avevo un'idea puramente teorica di cosa avrei trovato nelle sue immagini – che erano il materiale principale di cui intendevo servirmi.

Come hai lavorato sulla sovrapposizione fra la dimensione privata e la storia del conflitto nordirlandese?

Se si fosse trattato di un film su mio padre e sul mio rapporto con lui, senza quegli strati ulteriori che sono la politica, la Storia e il cinema, non mi sarebbe interessato. Affrontare queste linee narrative diverse in una volta sola era l'aspetto che trovavo stimolante. L'archivio di mio padre è stato un pretesto per pormi delle domande e sfidare me stesso in quanto regista su una serie di interrogativi politici che non avevo mai modo di affrontare nei miei lavori precedenti. L'idea dell'inclusione e dell'esclusione, di ciò che si colloca all'interno dell'inquadratura e di ciò che invece ne rimane fuori. La forma del film mi permette di muovermi fra il personale e il politico, di interrogarli e scambiarli tra loro senza dare priorità a nessuno dei due, senza gerarchie stabili. Trovare il giusto equilibrio tra elementi storici e personali è stata la scommessa più grande: non volevo glorificare la mia storia privata banalizzando la gravità di quanto è accaduto nell'Irlanda del Nord.

Il film lavora anche sulla relazione fra tempi e cronologie diverse.

L'unico elemento lineare è la storia irlandese – a partire dall'Easter Rising del 1916, passando per l'inizio dei "Troubles" fino al processo di pace. Ho fatto in modo che la cronologia di questi eventi funzionasse da "spina dorsale" per tutte le mie riflessioni che non seguono invece un ordine temporale lineare.



**Ruth
Beckermann**



Austria, 2018
HD, colore, 93'
V.O. Tedesco
Inglese, Francese

REGIA
Ruth Beckermann

SCENEGGIATURA
Ruth Beckermann

SUONO
Manuel Grandpierre,
Rudolf Pototschnig

MONTAGGIO
Dieter Pichler

PRODUTTORE
Ruth Beckermann

PRODUZIONE
Ruth Beckermann Film Produktion

CONTATTI
sekretariat@ruthbeckermann.com

Waldheims Walzer

A lungo Segretario generale delle Nazioni Unite, nel 1986 Kurt Waldheim annuncia la sua candidatura alla presidenza dell'Austria.

Accade però qualcosa di imprevisto: il settimanale austriaco "Profil" pubblica un articolo in cui si rivela che Waldheim aveva avuto legami col nazismo fino ad allora omessi - nella sua biografia ufficiale affermava infatti di essere stato ferito nel '42 e da allora di non avere più combattuto.

A queste rivelazioni si aggiungono nuove accuse avanzate dal Congresso Mondiale Ebraico riguardo la sua presenza sul fronte jugoslavo nell'esercito nazista, e soprattutto in Grecia, a Salonico, da dove partivano le deportazioni dei cittadini ebrei verso Auschwitz. Waldheim nega tutto, l'Austria si divide fra chi rifiuta la sua candidatura e i sostenitori della sua innocenza.

Ruth Beckermann è tra gli attivisti che lo contestano e filma le proteste nelle strade di Vienna. A distanza di trent'anni quelle immagini diventano *Waldheims Walzer*, un film che dal passato illumina il presente riflettendo sull'identità collettiva di un Paese che ha rimosso le proprie responsabilità nella storia del nazismo.

Biografia

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

Nel 1983 *Return to Vienna*, presentato a Cinema du Réel, dà il via a una trilogia sulla memoria e l'identità della cultura ebraica, completata da *The Paper Bridge* (1987) e *Towards Jerusalem* (1991). Un tema questo che continuerà a indagare in *Zorro's Bar Mitzvah* (2006).

The Dreamed One (2016) ispirato al carteggio amoroso tra Ingeborg Bachmann e Paul Celan ha vinto Filmmaker 2016. *Waldheims Walzer* è il candidato per l'Austria agli Oscar 2019.



PRIMA ITALIANA

Perché sei tornata dopo più di trent'anni al caso Waldheim e ai materiali che avevi girato allora?

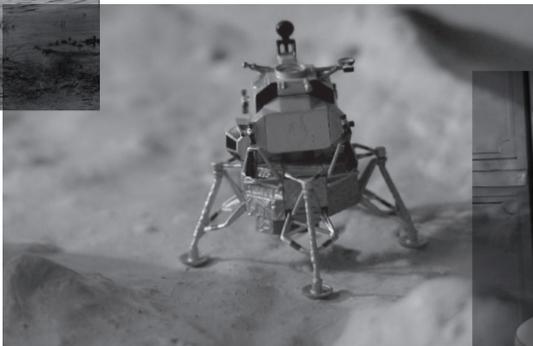
Ho ritrovato per caso i filmati che avevo realizzato durante la campagna elettorale di Waldheim, e li ho guardati insieme a dei giovani. Sono rimasti sconvolti dall'esplosione di antisemitismo di cui ero stata testimone, e volevano sapere cosa fosse successo all'epoca. Così ho iniziato a osservare più da vicino un evento di cui ero stata parte. Quando si vive qualcosa non si riesce a percepirne l'interezza, inoltre all'epoca non c'era internet... Volevo scoprire come i media degli altri paesi avevano reagito a questo caso.

Lo scandalo insieme al ruolo di Waldheim durante il nazismo ha rivelato anche la verità sulla nazione. L'Austria si era sempre definita come la prima vittima della Germania nazista.

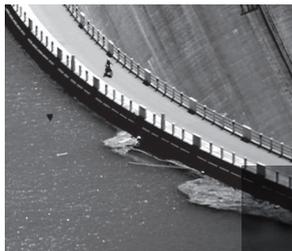
Era ora che questa falsa rappresentazione venisse fatta a pezzi. L'Austria è riuscita molto bene a far credere al mondo di essere stata la prima vittima dei nazisti. E invece gli austriaci sono entrati a ogni livello delle gerarchie naziste, e non bisogna dimenticare che lo stesso Hitler era austriaco. Erano antisemiti convinti. Come dico nel film è soltanto alla metà degli anni ottanta, con la fine della guerra fredda, che i crimini dei nazisti e la sorte delle loro vittime hanno cominciato a ricevere una maggiore attenzione.

Nel tema trattato in *Waldheims Walzer* risuona il presente dell'Austria con la vittoria elettorale di Sebastian Kurz.

Il film è così tempestivo proprio perché oggi vediamo al potere persone come Trump, Salvini, Orban, Kurz o Strache. Il meccanismo per vincere le elezioni è sempre lo stesso: dare la colpa a qualcuno - all'epoca erano gli ebrei, oggi gli "stranieri" - in modo da unire il proprio elettorato. I populisti di destra fanno sempre divisioni razziste. Waldheim e il suo partito hanno anticipato i politici di oggi anche nell'uso della menzogna e delle fake news.



2018





**Marie Audiffren
Alberto Baroni
Andrea Corsini
Caterina Ferrari
Carlo Galbiati
Demetrio Giacomelli
Giovanni Linguiti
Stefano Miraglia
Loris Giuseppe Nese
Caterina Erica Shanta
Camilla Salvatore
Giulia Savorani
Andrea Sorini
Alberto Tamburelli**

Prospettive

L'emozione dell'inizio

Matteo Marelli

Il cinema non è più là dove l'avevamo trovato; del resto il reale non aspetta e la maniera di rappresentarlo non è mai data ma occorre di continuo inventarla, costruirla.

Per questo il cinema, come dice Jean-Luc Godard, è un "paese in più" sulla carta geografica del mondo. Un paese che va ogni volta esplorato daccapo.

La sezione Prospettive, nell'organigramma del festival, rappresenta una sorta di ricognitore: procede in testa, va in perlustrazione, setaccia zone poco battute, selvagge, come sono quelle delle produzioni indipendenti italiane under 35.

Questo costringe a un continuo andirivieni, ma permette, edizione dopo edizione, di rivivere l'*emozione dell'inizio* che consiste nel veder nascere qualcosa che, un attimo prima, non esisteva (o non era mai stato visto).

Proseguendo lungo la suggestione godardiana potremmo quindi presentare la sezione di quest'anno come un viaggio che da un paesaggio quotidiano (dove però l'inferno si annida dietro la porta di casa), come quello che fa da sfondo a *Un'estate a Milano* di Demetrio Giacomelli, arriva, con *Bajkonur – Terra* di Andrea Sorini, fino nel cuore del Kazakistan, in un deserto lontano da tutto ma in compenso a un passo dall'universo. Tra questi due estremi troviamo, in *Arkas* di Alberto Tamburelli, la "terra desolata" di eliotiana memoria; barbari e arcaici apparati di confraternali in marcia pedinati da Andrea Corsini in *Societas Mortis*; l'utopia realizzata nella periferia napoletana raccontata da Giovanni Linguiti in *Lilliput* (che poi è lo stesso contesto in cui si aggirano le "amazzoni" protagoniste di *Uè Chica* di Marie Audiffren).

E ancora, con *Il villaggio* di Caterina Ferrari, scopriamo che una area di sosta, sperduta tra il nulla e l'addio, per qualcuno può addirittura rappresentare il posto dove tornare. Queste sono soltanto alcune delle tappe; molti altri i possibili percorsi (Giulia Savorani con *La Statua*; Alberto Baroni con *Efeso*; Stefano Miraglia con *Rodez*; Carlo Galbiati con *LXXI*; Camilla Salvatori con *20 settembre*; Caterina E. Shanta con *A History about Silence*; Loris Giuseppe Nese con *Quelle brutte cose*).

Per noi Prospettive (e ci auguriamo anche per voi) vuol dire porre l'attenzione su ciò che non smette di ritornare sotto forma di "prima volta", seguire ipotesi di film, magari ancora di là a venire; accompagnare i loro primi passi, capire ciò che tentano di dire.

La Giuria

Chiara Brambilla (Milano, 1982) vive e lavora a Milano come filmmaker e documentarista. Il suo primo documentario *Casa Plastica* (2006) è stato proiettato al Festival dei Popoli, al Bellaria Film Festival 2006 e a Visioni Italiane. Il documentario *Lo Zio Sem & il Sogno Bosniaco* (2008), prodotto da Mir Cinematografica e DocLab in collaborazione con CULT-Fox Channels, ha vinto la “Vela d’Oro” al concorso Anteprima Doc al Festival di Bellaria 2008. Nel 2010 realizza il documentario *Divine*, prodotto da Mir Cinematografica in collaborazione con CULT- Fox Channels e RaiDoc, che viene presentato al Milano Film Festival. Partecipa al documentario collettivo *Milano 55,1 – Cronaca di una settimana di passioni* (2011), presentato al Festival di Locarno. Collabora alla scrittura di *Comandante* (2014) di Enrico Maisto e al nuovo film *L'età dell'innocenza*.

Riccardo Palladino (Terni, 1982) è filmmaker, saggista e docente di linguaggio cinematografico. Dopo gli studi al DAMS di Bologna inizia a lavorare come regista con particolare attenzione al documentario di creazione. Del 2014 è il suo primo mediometraggio documentario, *Brasimone*, che ha partecipato a Visions du Réel, Bellaria Film Festival (Premio Gianni Volpi), Visioni Fuori Raccordo (menzione speciale) e Trento Film Festival. Nel 2017 realizza *Il Monte delle Formiche*, documentario prodotto da Cameramano, Minollo Film con RAI cinema, che ha partecipato al Festival di Locarno nel concorso Cineasti del Presente. Il film sostenuto dal Milano Film Network è stato presentato a diversi festival internazionali tra cui Mar del Plata, Cinemambiente (premio al miglior documentario italiano), Filmmaker Fest e Trento Film Festival. È autore del libro *Cinema moderno e costruzione storica* e ha scritto diversi saggi, tra cui testi su Alberto Grifi e Liliana Cavani. Dal 2011 insegna Linguaggio cinematografico e televisivo.

Enrico Maisto (Milano, 1988) si è laureato in filosofia presso l'Università degli Studi di Milano. Nel 2008 partecipa come stagista di regia alle riprese di *Vincere* di Marco Bellocchio, realizzandone il backstage. Nel 2014 il suo primo lungometraggio documentario, *Comandante*, è in concorso al Milano Film Festival e vince il Premio Aprile. Nel 2015, insieme a Valentina Cicogna, vince il Premio Solinas Documentario con *La Convocazione*, prodotto da Start e Rai Cinema. Il film esce nel 2017 e viene proiettato in numerosi festival internazionali, tra cui IDFA, Festival dei Popoli, Filmmaker, Doc Point, vincendo il premio come Miglior mediometraggio a Hot Docs. Dal 2016 è coordinatore del settore cinema presso la Fondazione Culturale San Fedele di Milano. Nel 2018 è membro della giuria del Premio Solinas Documentario e lavora, insieme a Chiara Brambilla, allo sviluppo del suo prossimo film, *L'età dell'innocenza*.



PRIMA MONDIALE

**Camilla
Salvatore**



Italia 2018
Super 8 e HD, colore, 5' 38"
Senza dialoghi

REGIA
Camilla Salvatore

FOTOGRAFIA
Camilla Salvatore

SUONO
Renato Grieco

MONTAGGIO
Camilla Salvatore

PRODUTTORE
Camilla Salvatore

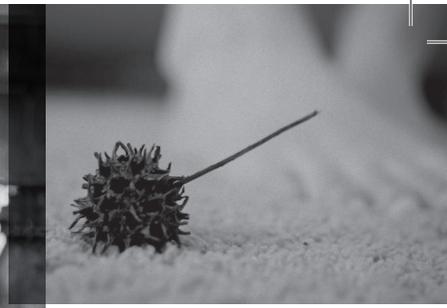
CONTATTI
camilla.salvatore.cek@gmail.com

20 settembre

20 Settembre è una riflessione sul tempo: sul tempo che passa e sul come le cose mutano (o meno) al suo passare. È un film sul presente e su ciò che è stato; che indaga sulla permanenza di chi non c'è più, e su come influisce sul nostro modo di affrontare la vita chi ha vissuto prima di noi: di come influisce sul nostro immaginario, sul nostro quotidiano, sulla nostra memoria. Un film sulla storia individuale, e conseguentemente una riflessione sulla Storia collettiva, quella che come genere umano ci vede tutti ugualmente partecipi. Un racconto sull'umanità, vista come fosse un unico organismo onnicomprensivo.

Biografia

Camilla Salvatore (Torre del Greco, 1993) si è laureata in Pittura e Arti Visive presso la NABA, Nuova Accademia di Belle Arti di Milano nel 2015. Nel 2016 ha preso parte al progetto "Atelier del Cinema del Reale" di FILMAP, (Ponticelli, Napoli), realizzando il cortometraggio *Un Inferno*, presentato al Torino Film Festival nella sezione Cortometraggi, e successivamente al Trieste Film Festival (2017). Il film è stato inoltre presentato nella sezione Premiers Pas al festival di Nyon Visions du Réel. Ha preso parte con il progetto Permanent Exile al laboratorio del Milano Film Network "In Progress", vincendo il primo premio.



PRIMA MONDIALE

Carlo Galbiati

LXXI

Debora Omassi è una scrittrice (ha esordito, nel 2016, con la raccolta di racconti *Fuori si gela* edita da Fernandel). La vediamo firmare un contratto di pubblicazione con una casa editrice. Dopo la gioia per il traguardo raggiunto subentra, inevitabile, la fase di razionalizzazione che dà il via a un crescente disincantamento.

La m.d.p., sempre presente, non è lì solo per testimoniare ma anche per stimolare reazioni nella protagonista che si ritrova così coinvolta nella complessa dinamica dell'auto-ritrarsi: "guardarsi dal di fuori" e oggettivarsi nell'immagine con cui ci si immagina. La verità è la posa (forma spesso meno artificiale - e comunque più rivelatrice - della naturalezza), lavoro cosciente di messa in scena di sé.

Biografia

Carlo Galbiati (Gavardo, 1990) ha scritto e diretto i cortometraggi *Lei Era* e *Comunione*; curato video installazioni per Macao, Gogol&Co e IsolaLibri. Dal 2016 produce contenuti e gestisce i bandi relativi all'audiovisivo per Sociosfera ONLUS. Nel 2018 ha aperto la Bagigi Cinematografica, piccola casa di produzione che gli ha permesso di sviluppare *Come Un Pipistrello*, progetto documentario sull'identità e la coscienza presso il CDD (Centro Diurno Disabili) di Segrate.

Italia 2018
HD, colore, 15'45"
V.O. Italiano

REGIA
Carlo Galbiati

FOTOGRAFIA
Francesco Gentili

SUONO
Beatrice Mele

MONTAGGIO
Salvatore Castellana

PRODUZIONE
Bagigi Cinematografica

CONTATTI
miraglia.stefano@gmail.com
bagigicinematografica@pec.it



PRIMA MONDIALE

**Caterina
Erica Shanta**



Italia 2018
HD, colore, 22'
V.O. Italiano
versione cinematografica

REGIA
Caterina Erica Shanta

FOTOGRAFIA
Caterina Erica Shanta
SUONO
Caterina Erica Shanta

MONTAGGIO
Caterina Erica Shanta

PRODUZIONE
Dolomiti Contemporanee
Laboratorio d'arti visive in
ambiente

CONTATTI
caterinaes@gmail.com

A History about silence

È una memoria a più voci *A History about Silence* di Caterina Erica Shanta, il ricordo di una vicenda quasi cancellata della nostra Storia: la sorte toccata ai soldati dell'esercito italiano fatti prigionieri dai tedeschi dopo l'armistizio dell'8 settembre, che si rifiutarono di giurare fedeltà alla Germania e alla Repubblica di Salò. Deportati nei lager sono stati dimenticati – nei 22 mesi della loro prigionia - dal governo Badoglio, e al ritorno in patria sia dall'opinione pubblica che dal nuovo governo repubblicano.

Mentre sullo schermo scorrono le immagini delle Dolomiti, i racconti degli ultimi due ex IMI (Internati Militari Italiani) ancora in vita e delle loro famiglie ricostruiscono una vicenda su cui si è preferito tacere mentre, a guerra finita, prefetti, questori e autorità compromesse con i crimini del fascismo erano rimasti al loro posto.

Biografia

Caterina Erica Shanta (1986, Landstuhl) ha conseguito il Master in Arti Visive all'Università IUAV di Venezia. Nel 2012 realizza il cortometraggio autobiografico *È troppo vicino per mettere a fuoco*, nel 2014 *Sogni* e l'anno successivo *Palmyra*.

Nel 2016 gira *Polvere* e viene selezionata per il premio Artevisione, promosso da Sky Arte e Careof presso la Fabbrica del Vapore di Milano, con la sceneggiatura de *Il cielo stellato*.



Arkas

La terra desolata è l'aridità di un incontro amoroso tra un uomo e una ragazza, che riflette su quanto è accaduto.

Una voce fuori campo le pone delle domande: È pentita? Si sente in colpa? Si sente violentata? Più che un trauma il rapporto sembra avere creato un vuoto del desiderio, l'assenza di piacere e di senso. Ad aprire e chiudere il cortometraggio di Alberto Tamburelli, *Arkas*, sono i versi della *Terra desolata* di T.S. Eliot - l'incipit intitolato alla *Sepoltura dei morti* che accompagna una riflessione sulla perdita di una parte di sé.

Biografia

Alberto Tamburelli (Tortona, 1983) ha studiato Lingua e Letteratura Italiana alla Sapienza di Roma. Dal 2009 si occupa di produzione video e di teatro, e con l'associazione Laboratorio probabile Bellamy organizza la programmazione cinematografica di Teatro Altrove, a Genova. Nel 2013 gira il cortometraggio *Demolire Genova*, l'anno successivo *La cognizione del dolore*. Nel 2016 realizza *Libarna, una storia* e *Through the Looking Glass. Fine di un amore* (2017), storia di una relazione in crisi, ha partecipato al concorso internazionale Pardi di domani del Festival di Locarno e anche al Torino Film Festival.

PRIMA MONDIALE

**Alberto
Tamburelli**

Italia 2018
16/9, HD, colore, 7'
V.O. Italiano

REGIA
Alberto Tamburelli

SOGGETTO
Anna Positano

SCENEGGIATURA
Alberto Tamburelli

FOTOGRAFIA
Giulio Boem

SUONO
Carla Grippa

MONTAGGIO
Lorenzo Apolli

PRODUTTORE
Alberto Tamburelli

CONTATTI
albertotamburelli@gmail.com



PRIMA ITALIANA

Andrea Sorini

Italia 2018
4K, colore, 74'
V.O. Inglese, Russo

REGIA
Andrea Sorini

SCENEGGIATURA
Eliseo Acanfora, Andrea Sorini

FOTOGRAFIA
Gabriele De Paolo

MONTAGGIO
Francesco Fabbri

PRODUTTORE
Andrea Gori e Fabio Esposito

PRODUZIONE
Lumen Films
The Piranesi Experience
Rai Cinema
Il Saggiatore

CONTATTI
andrea.gori4@gmail.com

Baikonur - Terra

“Alzate la testa” recita un manifesto con il volto di Yuri Gagarin sullo sfondo dello spazio: siamo nel centro abitato di Baikonur, base spaziale ex sovietica e oggi russa, nel cuore del Kazakistan dove tutto - anche la fede - sembra essere rivolto all’esplorazione dello spazio. “Dal 1988 benediamo i razzi e gli astronauti, è la prova che siamo diretti verso la stessa meta”, dice un prete ortodosso davanti alla prima icona della Madonna lanciata nello spazio. Da qui sono partiti il primo Sputnik nel 1957 e la leggendaria missione di Gagarin pochi anni dopo.

Andrea Sorini osserva quel luogo così vicino al cielo nel periodo che precede il lancio di una missione Soyuz, incaricata di fare esperimenti sulla possibilità di vita nelle stazioni spaziali. Ipnotica cattedrale nel deserto, il cosmodromo e il centro abitato che lo circonda portano sulla loro superficie i segni della Storia: la Guerra fredda, la corsa allo spazio, l’impatto della tecnologia sulla natura che ha desertificato buona parte dell’immenso lago Aral. E al di sopra, le stelle verso le quali tutti, a Baikonur, hanno imparato a guardare.

Biografia

Andrea Sorini (Milano, 1988) ha studiato all’Accademia del Cinema e della Televisione a Roma e poi regia al Centro Sperimentale di Cinematografia. Nel 2016 ha cosceneggiato *Guarda in alto*, il film d’esordio di Fulvio Risuleo, presentato alla Festa del Cinema di Roma nel 2017.



Efeso

L'eremita è una figura scissa a livello archetipico: da un lato, vive intensamente la crisi che in lui si è prodotta cercando di riplasmare completamente il proprio essere; dall'altro, in termini opposti e conflittuali, rimpiange ciò che di bello è andato perduto nel proprio passato, o quantomeno le relazioni che non sono state risolte. In ogni caso, la via dell'eremita resta quella spiritualmente più elevata per il riconoscimento del Sé interiore, di quell'anima bambina con cui lo stesso Efeso gioca a dadi.

Efeso è un film che comincia nell'ombra, prosegue come un lungo itinerario nelle tenebre e, attraverso un percorso d'identificazione e affermazione, arriva fino a una luce che si apre. In questo lavoro, il suono di una lingua sconosciuta si unisce alla statica imponenza delle immagini per creare una dimensione arcaica e sospesa nella quale si dipanano i capitoli di questa sofferta avventura dello spirito.

Biografia

Alberto Baroni (Brescia, 1986) lavora come filmmaker indipendente. Realizza documentari, web-doc, spot e video promozionali ricoprendo i ruoli di regista, operatore, montatore e responsabile alla post-produzione. Ha collaborato con il CTU (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*. Nel 2017 ha presentato a Filmmaker Festival, nella sezione Prospettive, il progetto *Carro*.

PRIMA MONDIALE

Alberto Baroni

Italia, 2018
HD, b/n e colore, 18' 22''
V.O. Lingua inventata con sott.
in italiano

REGIA
Alberto Baroni

SCENEGGIATURA
Alberto Baroni,
Michel Pelucchi

FOTOGRAFIA
Alberto Baroni

SUONO
Alberto Baroni

MONTAGGIO
Alberto Baroni

PRODUTTORE
Alberto Baroni,
Veronica Valtulini

CONTATTI
alberto@sintesisiviva.com



PRIMA MONDIALE
Giulia Savorani

Italia, 2018
Super8, 35mm e HD,
b/n, e colore, 31'
V.O. Italiano

REGIA
Giulia Savorani

FOTOGRAFIA
Giulia Savorani

SOGGETTO
Giulia Savorani

MONTAGGIO
Giulia Savorani

COSTUMI
Deborah Ranieri

INTERPRETI
Thomas Buysens
Vincenzo Pennella
Jacopo Belloni
Silvia Ribero
Pietro Sarasso
Francesco Martinazzo
Angie Rottensteiner

PRODUTTORE
Giulia Savorani

CONTATTI
giulia.savorani@gmail.com

La Statua

Ispirato a un testo giovanile di Aldo Braibanti, di cui Giulia Savorani mantiene il titolo, *La statua* è nelle parole della regista: “Una riflessione sulle immagini e sul loro utilizzo”.

Due cortigiane trovano sulla riva del mare una statua e decidono di portarla in città per renderla monumento che esprima gli ideali della comunità che vogliono imporre agli altri cittadini. Inizia una contesa che porterà infine alla distruzione della statua. L'azione si svolge fuori dal tempo e si ripete, seguendo un andamento ciclico e non cronologico, mentre le immagini degli archivi - gite, rituali sociali e familiari - raccontano uno statuto sociale e diventano testimonianza storica dei simulacri di un'epoca.

La statua, realizzato all'interno del progetto Re-Framing Home Movies, viene presentato in un nuovo montaggio.

Biografia

Giulia Savorani (Ivrea, 1988) nel 2014 si diploma all'Accademia di Belle Arti di Brera in Arti Visive e Pittura. Nel 2016 conclude il corso di regia e documentario alla Civica Scuola di Cinema Luchino Visconti di Milano.

Ha vissuto a Madrid e a Bruxelles. I suoi lavori sono stati selezionati alla Biennale Giovani di Monza (2017) e a “Parcours d'artiste” Forest, Bruxelles (2014). Tra i suoi lavori *TreeCloakBee* (2015); la trilogia *Oiseaux, Alectoris, (ordine)* (2014); *Project for Sesto San Giovanni* (2012).

Nel 2016 *Parco Lambro* - corealizzato insieme a Federico Gariboldi, Francesco Martinazzo, Martina Taccani - è stato presentato a Filmmaker nella sezione Prospettive e alla Mostra di Pesaro (Satellite).

**FUORI
CONCORSO**



Caterina Ferrari

Italia 2018
HD, colore, 40'
V.O. Italiano

REGIA
Caterina Ferrari

FOTOGRAFIA
Annachiara Gislimberti

SUONO
Gabriella Cosmo

MONTAGGIO
Gabriella Cosmo

PRODUZIONE
ZeLIG

CONTATTI
info@zeligfilm.it

Il villaggio

In una grande area di sosta a Bolzano si incontrano i camionisti che attraversano continuamente l'Italia per raggiungere la Francia, l'Inghilterra, l'Austria e altri paesi europei vivendo lunghi mesi sulla strada.

La maggior parte vengono dall'Est - Romania, Bulgaria - e i camion per loro rappresentano vere e proprie case in miniatura: con il letto, la cucina, il bagno sono quasi un surrogato delle loro abitazioni lontane.

“Il villaggio” raccontato da Caterina Ferrari è il loro punto di ritrovo, dove mangiano, chiacchierano e passano il tempo insieme durante il weekend, prima di rimettersi a lavoro. Ognuna delle loro storie apre uno spiraglio su un mondo: la passione per il proprio camion che rendono più bello con luci, gadget e adesivi, le difficoltà - ad esempio i problemi con le autorità dovuti ai tentativi dei migranti di attraversare i confini a bordo dei camion. E poi la fatica e anche l'amore, come nel caso di una delle protagoniste che ha scelto questo mestiere per stare vicino al marito; e per far passare il tempo interminabile in viaggio ha scoperto il piacere della lettura.

Biografia

Caterina Ferrari (Novara, 1989) ha frequentato il corso di Arti visive allo IUAV di Venezia. Ha continuato i suoi studi a Milano, alla Civica scuola di cinema Luchino Visconti, concentrandosi sul documentario.

Con *La Gabbia* (2017), cortometraggio sulle MMA (Mixed Martial Arts) sviluppato all'interno del laboratorio produttivo In Progress, ha partecipato a Visions du Réel e a Filmmaker 2017, dove ha vinto il premio Movie People.



PRIMA MONDIALE

**Giovanni
Linguiti**



Italia 2018
HD, colore, 13'
V.O. Italiano

REGIA
Giovanni Linguiti

FOTOGRAFIA
Giovanni Linguiti

SUONO
Antonio Longobardi

MONTAGGIO
Giovanni Linguiti
e Simona Infante

PRODUTTORE
Antonella Di Nocera

PRODUZIONE
FILMAP - Atelier di Cinema del
reale di Arci Movie

CONTATTI
giovannilinguit@LIVE.IT
antodinocera@
gmail.com

Lilliput

Un orto biodinamico fra i palazzi di Ponticelli, nella periferia est di Napoli, ospita la comunità Lilliput che dà il titolo al cortometraggio documentario di Giovanni Linguiti sviluppato all'interno di FILMAP- Atelier di cinema del reale di Ponticelli. Siamo in un centro diurno dove lavorano insieme e a contatto con la natura persone affette da dipendenze e ex carcerati.

“Ciò che mi ha spinto alla realizzazione di questo cortometraggio è stata la dolcezza, la passione, la sensibilità presente nelle persone che trascorrono le loro giornate all'interno dell'orto sociale”, dice il regista dei suoi protagonisti che con il loro lavoro riqualificano anche il territorio urbano, una parte di Napoli troppo spesso dimenticata e abbandonata a se stessa.

Biografia

Giovanni Linguiti (Salerno, 1994) ha studiato cinema e fotografia all'Accademia di belle arti a Napoli e poi in Spagna, alla Escuela de arte di Murcia. Nel 2018 al Fiof Festival internazionale Orvieto Fotografia ha vinto il premio Fiipa (Fiof Italy International Photography Awards).



PRIMA ITALIANA

Stefano Miraglia

Rodez

Tra i diversi modi di considerare il cinema, può essere utile tenere conto della maniera in cui questo offre al suo spettatore una specifica “esperienza”, appunto l’esperienza filmica. L’esperienza filmica è un vedere che in qualche modo sfida l’ovvietà della visione. Il cinema può arrivare a farci vedere le cose non solo “di nuovo”, ma “come per la prima volta” (facendosi gesto capace di riconfigurare palingeticamente il mondo), evidenziando aspetti inediti che ci permettono una vera e propria reinterpretazione della realtà alla luce di quanto appare sullo schermo. Proprio come accade con *Rodez*, un’ esplorazione della cattedrale di Rodez. Uno studio sul colore, sulla ripetizione e sullo sfarfallio della luce composto da 292 fotografie.

Biografia

Stefano Miraglia (Málaga, Spagna, 1988) è un artista visivo e curatore indipendente che lavora tra Francia e Italia. Unendo video, fotografia, documenti d’archivio e elementi autobiografici, il suo lavoro di immagine si colloca nell’incrocio tra arte astratta e animazione sperimentale.

Ha conseguito un Master in Studi Cinematografici all’ENS di Lione e ha seguito una formazione di sei mesi come curatore d’arte nell’ambito di un programma guidato dall’Institut d’Art Contemporain de Villeurbanne. I suoi film sono distribuiti da Collectif Jeune Cinéma e sono stati proiettati in numerosi festival internazionali, tra cui il Festival dei Cinéma Différent et Expérimentaux di Parigi, la Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro, Transient Visions e Fracto. È fondatore e curatore di The Moving Image Catalogue.

Francia 2017
HD, colore, 3’
Senza dialoghi

REGIA
Stefano Miraglia

FOTOGRAFIA
Stefano Miraglia

MONTAGGIO
Stefano Miraglia

PRODUTTORE
Stefano Miraglia

CONTATTI
miraglia.stefano@gmail.com



**FUORI
CONCORSO**

PRIMA MONDIALE

**Andrea
Corsini**

Italia, 2018
HVEC 4K, colore, 8'9"
V.O. Italiano

REGIA
Andrea Corsini

FOTOGRAFIA
Andrea Corsini

SUONO
Andrea Corsini

MONTAGGIO
Andrea Corsini

PRODUZIONE
Andrea Corsini

CONTATTI
me@andrecorsini.com

Societas Mortis

Uomini coperti da neri abiti confraternali, usciti da una chiesa, trasportano a fatica una grossa croce di ferro e legno e si incamminano senza accompagnatori, senza una banda e senza corteo. Succede a Monterosso al Mare, località turistica delle Cinque Terre, dove ogni anno va in scena il rito della Societas Mortis, un pellegrinaggio che dalle strade del paese raggiunge il monastero di Soviore a 800 metri sul livello del mare.

Un rito che, tra contraddizioni e rivisitazioni, continua a sopravvivere. La reliquia di mondo residuale, antico, sfuggito al moderno che convive quotidianamente con la minaccia della distruzione e con il bisogno di salvezza ad essa congiunto.

Biografia

Andrea Corsini (Brescia, 1980) realizza nel 2010 il suo primo lavoro da aiuto regia sulla serie tv *Virus* (Rai Movie). Nel 2011 ha scritto e diretto il suo primo cortometraggio: *Non Nel Mio Giardino*. Trasferitosi a Berlino dirige videoclip musicali; tra gli artisti con cui ha collaborato: Francesco Renga; Irene Fornaciari; Fratelli Quintale; Jules Not Jude (con Pillowlize vince l'Ibiza Music Video Award). Attualmente vive e lavora a Milano dove sta sviluppando il suo lungometraggio *Sembra Sapere Di Me*, finalista a In Progress 2017.

FUORI
CONCORSO



Quelle brutte cose

“I genitori non te li sceglie. Nemmeno il posto in cui nasci”, esordisce la giovane voce narrante della protagonista di *Quelle brutte cose* di Loris Giuseppe Nese. Il posto è una periferia campana, i genitori una famiglia tradizionale e devota - “Quand’ero piccola ho visto il film su Padre Pio. Da quel momento non riuscivo più a dormire” dice.

Ma come spesso accade anche tra loro ci sono segreti e molte mancanze: il padre ha una relazione extraconiugale con un uomo, il suo cellulare squilla a vuoto quando la ragazza lo cerca. Madre e figlia non comunicano, e dentro casa tutto si ripete secondo i soliti rituali: la tv accesa, il caffè che bolle sui fornelli - e l’impossibilità di trovare il proprio posto nel mondo.

Biografia

Loris Giuseppe Nese (Salerno, 1991) si laurea al DAMS di Bologna e poi continua la sua formazione con FILMAP- Atelier di cinema del reale di Ponticelli. Nel 2017 è stato assistente alla regia di Leonardo di Costanzo per il film *L'intrusa*. Con il suo nuovo progetto, *Tradizione interrotta*, ha vinto la menzione al Premio Solinas Documentario per il Cinema 2018.

Loris Giuseppe Nese

Italia 2018,
HD, colore, 11'
V.O. Italiano

REGIA
Loris Giuseppe Nese

SCENEGGIATURA
Loris Giuseppe Nese,
Chiara Marotta

FOTOGRAFIA
Loris Giuseppe Nese

SUONO
Carlo Manzo,
Francesco Romano,
Davide Maresca

MUSICHE
Raffaele Caputo

MONTAGGIO
Chiara Marotta

INTERPRETI
Rossella De Martino,
Gerardo Trezza,
Margherita Rago

PRODUTTORE
Loris Giuseppe Nese,
Chiara Marotta

PRODUZIONE
Lapazio Film

CONTATTI
lorisgiuseppenese@gmail.com



PRIMA MONDIALE

**Marie
Audiffren**

Italia 2018
HD, colore, 16'
V.O. Italiano

REGIA
Marie Audiffren

FOTOGRAFIA
Marie Audiffren

SUONO
Luca Ciriello

MONTAGGIO
Marie Audiffren

PRODUTTORE
Antonella Di Nocera

PRODUZIONE
FILMAP - Atelier
di cinema del reale
di Ponticelli di Arci Movie

CONTATTI:
marie.audiffren@free.fr
antodinocera@gmail.com

Uè Chica

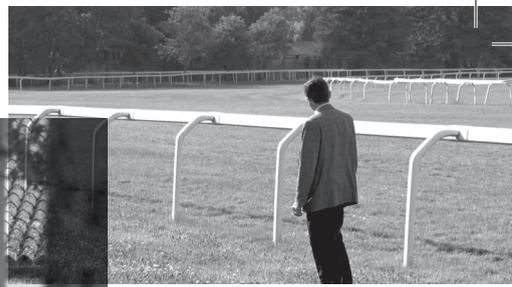
Una giornata nella vita delle sorelle Paola e Cira e della zia Stefania, dal risveglio la mattina all'ultima sigaretta prima di andare a letto, dopo essere state tutte insieme a ballare in discoteca.

Non ci sono uomini nella loro vita, se non quelli che incontrano per la strada: le tre protagoniste di *Uè Chica* di Marie Audiffren sono tutte divorziate - hanno scelto di non dedicare la loro esistenza a degli uomini, e frequentano invece un gran numero di amiche che incontrano nella casa occupata dalle due sorelle, nella periferia est di Napoli.

La regista - che ha sviluppato il suo progetto con FILMAP - Atelier di cinema del reale di Ponticelli - non le segue sul posto di lavoro né nei rapporti con i loro figli, ma solo nei momenti trascorsi insieme a divertirsi, parlare di sé e delle loro scelte.

Biografia

Marie Audiffren (Étampes, 1993) si è laureata in Lettere e lingue all'Università Paris 8, per trasferirsi poi a Palermo dove ha seguito la specialistica audio-video all'Accademia di Belle Arti. Vive attualmente a Napoli dove si perfeziona nel cinema del reale presso la scuola FILMAP.



Un'estate a Milano

Una stanza da studenti, il mercato, l'ippodromo, la discoteca e i ricordi di un'infanzia spagnola. Normali associazioni, immagini e racconti di un'estate. Ma anche storie di soprusi e torture, omicidi violenti, lo stupro usato come arma di guerra, lettere di detenuti che vorrebbero ricostruirsi una vita normale. In *Un'estate a Milano* Demetrio Giacomelli giustappone la *normalità al male* in un flusso di coscienza ininterrotto che svela l'inferno dietro la porta di casa.

Biografia

Demetrio Giacomelli (Genova, 1986) dopo il diploma in pittura all'Accademia ligure 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.

Con Progetto Aves 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 anche *Diorama*, presentato al Torino Film Festival - dove vince il premio al miglior documentario italiano - e al MAXXI di Roma dove viene premiato come miglior documentario all'Extra Doc Festival.

Lo stesso anno gira il film di fantascienza *L'Estinzione rende liberi* che vince il primo premio nella sezione Prospettive di Filmmaker.

PRIMA MONDIALE

**Demetrio
Giacomelli**

Italia 2018,
HD, colore, 45'
V.O. Italiano

REGIA
Demetrio Giacomelli

SCENEGGIATURA
Demetrio Giacomelli

FOTOGRAFIA
Demetrio Giacomelli

SUONO
Demetrio Giacomelli

MONTAGGIO
Demetrio Giacomelli

PRODUTTORE
Demetrio Giacomelli

CONTATTI
demetrio.giacomelli@gmail.com

2018

Filmmaker
e CSC-Cineteca Nazionale
presentano



Carta bianca

a Luca Guadagnino

Il cinema, l'amore, la politica: un'educazione sentimentale

Luca Guadagnino

Il mio primo Rossellini è stato *Viaggio in Italia*. Avevo quattordici anni e leggendo già molto di cinema per me era un film leggendario; aveva avuto parecchie vite e tanti registi della Nouvelle Vague che amavo lo avevano eletto come titolo di riferimento. Sono rimasto estremamente colpito: quasi tutti, infatti, parlandone ne avevano sottolineato l'aspetto politico, a me *Viaggio in Italia* era sembrato una storia d'amore, il racconto di una frattura all'interno di una coppia nel profondo sud italiano. Solo col tempo ho capito cosa è un film "politico", una definizione cioè che non riguarda il "contenuto" ma il linguaggio, il modo in cui il suo autore inventa un mondo, che non si limita alla sola scrittura della sceneggiatura. È stata una lezione che si è sigillata nella mia mente.

Avevo vissuto la stessa epifania, anche se in maniera più inconsapevole, qualche tempo prima durante la visione di *Piso Pisello* di Peter Del Monte; avrò avuto una decina di anni, mi piaceva molto andare al cinema, ero uno spettatore sporadico e precoce.

La storia del ragazzino che diventa padre giovanissimo mi aveva provocato una grande inquietudine. Qualche anno dopo, con *Piccoli fuochi*, ho provato la stessa sensazione. Andai a vederlo quattro o cinque volte, ricordo la sala strapiena del cinema a Palermo, il giorno della prima... Era un film magico, pieno di desiderio, la relazione tra il bimbo e la giovane donna, una favolosa Valeria Golino, era conturbante.

Che cosa mi impressionava tanto in quelle immagini? Ci ho pensato a lungo e piano piano mentre cresceva la mia consapevolezza sul cinema, sono riuscito a capirlo: la mia attrazione dipendeva dal modo in cui combinavano l'elemento fantastico col reale. E qui torniamo a Rossellini: un film come *La paura* mette in moto lo stesso dispositivo, basta pensare al personaggio di Ingrid Bergman mentre smaschera la trappola in cui è stata attirata dal marito tradito. Sia *La paura* che *Piccoli fuochi* però non sono film che parlano del mondo e della realtà; piuttosto ne riflettono i turbamenti e le angosce attraverso i loro protagonisti, la donna per Rossellini, il bambino per Del Monte. Nel sentimento irrazionale di un individuo entrambi riescono a mettere in scena una situazione di crisi collettiva. Non avrei mai capito come far parlare il mio lavoro da regista senza il cinema di questi due autori. E non si tratta semplicemente di stile, le loro sono voci naturali, che sgorgano dal profondo.

Dopo *Viaggio in Italia* è cominciata la mia “formazione” rosselliniana: fino a vent’anni ho visto tutti i film di Rossellini, prima quelli con Ingrid Bergman, *Europa 51*, *Stromboli*, poi *Germania anno zero* e così via. In quel periodo ho conosciuto Franco Maresco, aveva una cineteca preziosa in una città come Palermo dove era difficile avere accesso a tante cose, così stavo sempre da lui. Ricordo che mi rimproverava, ripeteva di continuo: “Non hai visto niente!”. È stato grazie a Franco se ho scoperto Renoir, e che il binomio tra lui e Rossellini è imprescindibile.

Quando ho ricevuto la proposta di questa “Carta bianca”, mi è venuto istintivo associare Rossellini e Del Monte, soprattutto in uno spazio - quale è appunto una “Carta bianca” - privo di confini. Ho molta nostalgia per quel tipo di cinema, e sono assolutamente convinto che Del Monte sia l’ultimo rosselliniano, sia l’uno che l’altro poi sono due voci eretiche nel cinema italiano. C’è una simmetria evidente tra i loro film, *La paura e Piccoli fuochi*, *Europa '51 e Piso Pisello*, *Compagna di viaggio* non esisterebbe senza *Viaggio in Italia*... Far risuonare queste affinità permette anche di spogliare Rossellini dell’aura di “pietra miliare del cinema” in cui è stato rinchiuso col rischio di fossilizzarlo, per ritrovarne il gesto sovversivo. È come se accostandolo all’opera di un regista che è venuto dopo sia possibile restituire una nuova vitalità, l’urgenza e la sostanza che è doveroso riconoscergli. Rinnovare continuamente la fonte primigenia del cinema è molto importante; con questa “Carta Bianca” mi piacerebbe restituire - o almeno provarci - una verginità alle immagini che pensiamo ormai di conoscere per trasformare la loro visione quasi in uno shock.

Biografia

Luca Guadagnino (Palermo, 1971) è regista, sceneggiatore, produttore. Vive ad Addis Abeba fino all’età di sei anni per poi tornare nel capoluogo siciliano.

A Roma frequenta l’Università La Sapienza dove si laurea in Storia e Critica del cinema con una tesi su Jonathan Demme. Inizia a girare dei cortometraggi (tra cui *Qui*, 1997) e esordisce nel lungometraggio con *The Protagonists* (1999), presentato alla Mostra di Venezia, a cui seguono i documentari *Mundo Civilizado* (2002), *Il cuoco contadino* (2004).

Nel 2005 realizza *Melissa P.* dal best seller di Melissa Panariello *100 colpi di spazzola prima di andare a dormire*. *Inconscio italiano* (2011) è un’incursione nel colonialismo rimosso dalla storia di Italia, mentre *Bertolucci on Bertolucci* (2013, in co-regia con Walter Fasano) tratteggia un ritratto poliedrico del regista di *Novecento* attraverso una raccolta di materiali d’archivio. *Io sono l’amore* (2009) riceve una candidatura agli Oscar ai migliori costumi.

Nel 2015 *A Bigger Splash* viene presentato in concorso alla 72a Mostra Cinematografica di Venezia. *Call Me by Your Name* è un successo mondiale, premio Oscar alla migliore sceneggiatura non originale. Nel 2018 realizza *Suspiria*.



Roberto
Rossellini

Viaggio in Italia

Italia, Francia 1953, 35 mm, b/n, 84', V.O. Italiano, REGIA: Roberto Rossellini, SCENEGGIATURA: Vitaliano Brancati, Roberto Rossellini, INTERPRETI: Ingrid Bergman, George Sanders, Marie Mauban, Anna Proclemer, FOTOGRAFIA: Enzo Serafin, MONTAGGIO: Jolanda Benvenuti, MUSICA: Renzo Rossellini, PRODUTTORI: Roberto Rossellini, Adolfo Fossataro, Alfredo Guarini, PRODUZIONE: Italia Film, Junio-Speva Film, Ariane, Francinex, Scg Italia, CONTATTI: CSC - Cineteca Nazionale

Una coppia di ricchi inglesi, Katherine e Alexander Joyce, arriva in Italia per una questione di eredità. I rapporti tra i due sono freddi, soprattutto Alex è indifferente verso la moglie. Il viaggio verso Napoli diventa un confronto coi luoghi, la gente e con se stessi. Uscito in sala dopo più di un anno dalla lavorazione, venne aspramente attaccato dalla critica italiana che parlò di arroganza e di involuzione come già per *Stromboli* e *Europa '51*. "Ingrid si dispiaceva perché la facevo camminare continuamente. Ma facendo così mostravo tutto quello che c'era attorno, fornivo allo spettatore gli elementi necessari perché selezionasse da solo, vedesse, giudicasse." (Roberto Rossellini).

La paura

Titolo internazionale: *Fear*, Germania, Italia 1954, 35mm, b/n, 82', V.O. Inglese, REGIA: Roberto Rossellini, SCENEGGIATURA: Sergio Amidei, Franz Treuberg, Roberto Rossellini dalla novella *Angst* di Stefan Zweig, INTERPRETI: Ingrid Bergman, Mathias Wieman, Renate Mannhardt, FOTOGRAFIA: Carlo Carlini, MONTAGGIO: Jolanda Benvenuti, Walter Boos, Heinz Schnakertz, MUSICA: Renzo Rossellini, PRODUZIONE: Aniene Film, Ariston Film, CONTATTI: CSC - Cineteca Nazionale

L'ultimo film di Rossellini interpretato da Ingrid Bergman, dal racconto di Zweig. Una donna tradisce il marito il quale ingaggia un'attrice per indurla a confessare. Rossellini trasferì l'ambientazione dall'Austria dei primi del '900 alla Germania degli anni Cinquanta. Sul set girò due negativi: uno gli servi per montare la versione tedesca, *Angst*, l'altro quella internazionale, *Fear*, uguale alla prima versione italiana, poi rimontata col titolo *Non credo più all'amore*. "La paura del titolo è anche quella di una nazione incapace di affrontare la propria ricostruzione morale (...) È tuttavia difficile resistere alla tentazione di vedere, nello scienziato che usa la moglie come cavia, anche un doppio del regista". (Elena Dagrada)



Europa '51

Italia 1952, 35mm, b/n, 113', V.O. Italiano, REGIA: Roberto Rossellini, SCENEGGIATURA: Roberto Rossellini, Sandro De Feo, Mario Pannunzio, Ivo Perilli, Brunello Rondi, INTERPRETI: Ingrid Bergman, Alexander Knox, Ettore Giannini, Giulietta Masina, Sandro Franchina, Antonio Pietrangeli, Carlo Hintermann, FOTOGRAFIA: Aldo Tonti, MONTAGGIO: Jolanda Benvenuti, MUSICA: Renzo Rossellini, PRODUTTORI: Carlo Ponti, Dino De Laurentis, CONTATTI: CSC - Cineteca Nazionale

Secondo capitolo della "Trilogia della solitudine", iniziata con *Stromboli* e che si chiuderà con *Viaggio in Italia*, *Europa '51* narra la crisi esistenziale di una donna le cui sicurezze borghesi vengono messe in crisi dal suicidio del figlioletto. La sua ricerca di una ragione per continuare a vivere la spinge a dedicarsi totalmente agli altri.

"Irene per il mondo è matta. È una donna che vuole far diventare profondamente morale la sua vita e fa tutto quello che è possibile... C'è bisogno di eroi nel mondo di oggi. Questa è la verità, purtroppo." (Roberto Rossellini)

Biografia

Roberto Rossellini (Roma, 1906-1977) è uno dei padri del neorealismo italiano. Il suo primo film, *La nave bianca*, è del 1941, seguito da *Un pilota ritorna* (1942) e *L'uomo dalla croce* (1943). *Roma città aperta* (1945) è il film con il quale, secondo le parole di Martin Scorsese, Rossellini "cambia il modo in cui il mondo vede il cinema". Dell'anno successivo è *Paisà*, un'incurisione nell'Italia - dal Sud al Nord - negli ultimi mesi della seconda guerra mondiale. Nel 1948 gira Germania *anno zero*, ambientato fra le macerie di Berlino all'indomani della guerra.

Lo stesso anno inizia la sua relazione sentimentale e professionale con Ingrid Bergman, che dirigerà in *Stromboli (Terra di Dio)* (1950). Dello stesso anno è *Francesco, giullare di Dio* a cui seguono *Europa '51* (1952), *Viaggio in Italia* (1953), un episodio del film collettivo *Siamo donne* (1953) e *La paura* (1954). Nel 1959 vince il Leone D'oro alla Mostra del Cinema di Venezia con *Il generale Della Rovere*.

Negli anni sessanta comincia il suo lavoro in televisione con una serie di film e documentari a episodi, tra i quali *La presa del potere da parte di Luigi XIV*, *Socrate* (1970), *L'età di Cosimo de' Medici* (1973). Il suo ultimo film, realizzato nel 1975, è *Il Messia*.

**Peter
Del Monte**



Compagna di viaggio

Italia 1996, 35 mm, colore, 104', V.O. Italiano
REGIA: Peter Del Monte, SCENEGGIATURA:
Peter Del Monte, Gloria Malatesta, Claudia
Sbarigia, CON: Michel Piccoli, Asia Argento, Lino
Capolicchio, Silvia Cohen, Teresa Saponangelo,
FOTOGRAFIA: Giuseppe Lanci,
MONTAGGIO: Simona Paggi, MUSICA: Dario
Lucantoni, PRODUTTORE: Enzo Porcelli,
PRODUZIONE: Alia Film, Istituto Luce,
CONTATTI: CSC-Cineteca Nazionale

Presentato al Festival di Cannes - nella sezione Un Certain Regard - Nastro d'Argento ad Asia Argento, *Compagna di viaggio* racconta di Cora, ventenne romana indocile - "un animaletto metropolitano" la definisce il regista - che campa come può tra un lavoro nero e l'altro, stavolta ingaggiata da Ada per seguire il padre, Cosimo, un ex-professore di filologia in pensione con disturbi alla memoria. Il loro "viaggio in Italia" è senza meta, imprevedibile come l'incontro tra due creature ingabbiate nelle proprie esistenze. "Volevo fare un film lieve... Detesto le storie sulla perdita di memoria e la retorica sulla terza età. Mi interessava il ritratto di una ragazza dei nostri giorni costretta a accompagnarsi a un uomo per cui non prova nessuna simpatia, e che pian piano diventa per lei un controcanto. La direzione dei personaggi? Non so quale sia, ma mi affascina la possibilità di lasciare qualcosa aperto". (Peter Del Monte).

Piccoli fuochi

Italia 1985, 35mm, colore, 95', REGIA Peter Del Monte, SCENEGGIATURA: Peter Del Monte, Giovanni Pascutto, CON: Dino Jaksic, Valeria Golino, Carlotta Wittig, Mario Garriba, Ulisse Minervini, Veronica Rega, FOTOGRAFIA: Tonino Nardi, MONTAGGIO: Anna Rosa Napoli, MUSICA: Riccardo Zappa, PRODUTTORI: Claudio Argento, PRODUZIONE: Produzioni Intersound, CONTATTI: CSC-Cineteca Nazionale

Tommaso ha sei anni ed è un bambino inquieto e pieno di fantasia. Trascurato dai genitori, accumula problemi che combatte creandosi un mondo a sua misura: ne fanno parte uno strano re, un robot e un mostro. L'arrivo della nuova baby sitter, giovane e bella, lo fa emergere da questo torpore ma accende un odio profondo verso il compagno della ragazza. Sospesa sui bordi di realtà e sogno, una incursione delicata nell'inconscio infantile tra i primi desideri sessuali e la mancanza di affetto. "L'episodio della morte del fidanzato di Mara fa comprendere ai genitori di Tommaso quanto abbiano mancato nei suoi confronti riavvicinandoli al figlio; mentre i tre personaggi fantastici spariscono dalla sua vita". (Peter Del Monte)



Piso Pisello

Italia 1981, 35 mm, colore, 103', V.O. Italiano,
REGIA: Peter Del Monte, SCENEGGIATURA: Peter
Del Monte, Bernardino Zapponi, INTERPRETI:
Luca Porro, Fabio Peraboni, Valeria D'Obici,
Alessandro Haber, Eros Pagni, Leopoldo Trieste,
FOTOGRAFIA: Giuseppe Lanci, MONTAGGIO: Sergio
Montanari, MUSICA: Fiorenzo Carpi, PRODUTTORI:
Anna Maria Clementelli, Silvio Clementelli,
PRODUZIONE: Clesi Cinematografica, CONTATTI:
CSC - Cineteca Nazionale

Oliviero ha tredici anni e un figlio, Cristiano, detto Pisello, nato da un incontro amoroso con una donna più grande.

Il piccolo cresce insieme ai due nonni, ex sessantottini, insieme al giovanissimo padre con cui condivide esperienze belle e amare.

“Un ragazzino abita con i genitori che attraversano una specie di regressione infantile quando le loro ideologie crollano. Lui è molto più maturo di loro, è una creatura che ha idee ben chiare.

In questa famiglia composta da sopravvissuti arriva un'americana di passaggio, uno strano personaggio femminile che una sera finisce nel letto con il ragazzino ...”.

(Peter Del Monte)

Biografia

Peter Del Monte (San Francisco, 1943), studia al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma negli anni in cui era diretto da Roberto Rossellini.

Il suo esordio e film di diploma è *Fuori campo* (1969). Nel 1973 gira *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*, trasposizione del romanzo di Foscolo, e nel 1975 *Irene, Irene*. Nel 1980 riceve la Menzione speciale della giuria alla Mostra del Cinema di Venezia con *L'altra donna*. Dell'anno successivo è *Piso Pisello*, storia di un ragazzino che diventa padre a 13 anni. *Invito al viaggio* (1982) è tratto dal romanzo *Moi, ma soeur* di Jean Bany.

Nel 1985 realizza *Piccoli fuochi*, che vince il premio al Miglior soggetto originale ai Nastri D'argento. *Giulia e Giulia* (1987) è la storia di una donna che ha perso il marito nel giorno del matrimonio; l'anno dopo Del Monte gira *Etoile*. Nel 1990 dirige *Tracce di vita amorosa*, presentato in concorso alla Mostra del Cinema di Venezia.

Compagna di viaggio (1996) vince il Globo d'oro al miglior film. Nel 1998 dirige *La ballata del lavavetri* e nel 2000 *Controvento*.

Al Torino Film Festival del 2007 viene presentato *Nelle tue mani*. Il suo film più recente è *Nessuno mi pettina bene come il vento* (2014).

2018



Filmmaker moderns

**Francesco Ballo
Shirley Clarke**

Ball(iam)o, Ball(iam)o, altrimenti siamo perduti

Giulio Sangiorgio

L'abbiamo sempre seguito, Francesco Ballo. È parte del nostro festival. È parte di Milano. È stato docente di Storia del cinema e del video all'Accademia di Belle Arti di Brera, e dunque un punto di riferimento centrale per i filmmaker meneghini. Oggi è in pensione, ma continua a girare i suoi *esperimenti*, i suoi piccoli film, con le persone che hanno studiato con lui. Dire "Ballo", qui, ora, è dire di una persona che è stata in grado di farsi guida ed esempio, di farsi amare, seguire, sostenere, dentro e fuori dall'Accademia, insegnano un modo di guardare e di fare. Da tempo è oggetto di nostri programmi-omaggio. E l'anno scorso è stato protagonista anche di un documentario, presentato in Prospettive: *France - Quasi un Autoritratto* di Ilaria Pezone, sua allieva e sguardo tra i maggiormente interessanti (e poco riconosciuti) del nostro *cinema fuori dai cinema*, lontano dai canali distributivi canonici.

Quest'anno, di Ballo, presentiamo un programma ulteriore, fatto di cose piccole e felicemente contraddittorie, di prospettive inedite e impossibili. Ma partiamo da lontano, da altrove. Sul suo sito, www.francescoballo.it, sorta di sorprendente diario composto da video personali e omaggi amorosi alle sue passioni (Buster Keaton, di cui è il massimo e il maggiormente puntiglioso esegeta italiano, Jacques Tourneur, Fatty Arbuckle, Clint Eastwood, Anthony Mann, Raoul Walsh...), c'è una sua riflessione, tra le tante.

In bagno, in accappatoio, con l'ironia di sempre, che stempera ma non mette in pericolo la serietà di quello che afferma. Dice che il cinema non può e non deve essere solo un'arte audiovisiva. Può essere anche *solo* un'arte visiva.

Un esempio? *Alle origini*, il film con cui si apre il programma di quest'anno: una sorta di ritorno alle strade (milanesi, *ça va sans dire*) perdute di *Ghiaccio rosso*, antinoir scomposto/decomposto presentato nel 2016. Un film muto, fatto solo di tempo e di luci, di ritmo e di linee, che passano, pulsano. Non astratto, perché fatto delle cose che ci stanno intorno, concretamente. Cose che, in tutto quel silenzio, con i tagli delle inquadrature e del montaggio, si fanno inconsistenti. Spettrali. Mentali. Paesaggi e pareti, finestre e finestrini, interni di casa ed esterni vicinissimi. Cinema anarrativo. Allucinato. Cinema musicale, eppure privo di note, o proprio per questo.

Prendete *Viaggio nell'entroterra*: Ballo lo chiama "un film *volutamente* sonoro", per dirne dell'innaturalità ai suoi occhi (o meglio: orecchie). La voce è ridondante, non si fonde con le immagini, s'inventa un viaggio alla Verne e Méliès nel segno di un pauperismo caricaturale, giocoso, sicuramente ironico, sottilmente inquietante. A un passo dal delirio. Prendete *La calamita*, con l'amico critico Gabriele Gimmelli come protagonista: è uno studio sull'ortogonalità, sulla distanza tra camera e oggetto, ed è un film *slapstick* raffreddato, ridotto alla pura geometria. Una cosa piccola, piena di cose. Basta poco per guardare il mondo in modo differente. Per fare di 30 secondi di film una cosa mai vista. Basta avere il giusto insegnante. Buona visione.



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. Gli ultimi libri pubblicati sono: *Jacques Tourneur. La trilogia del fantastico*, Falsopiano, Alessandria, 2007 (Premio Internazionale Maurizio Grande VI edizione) e *Il cinema di Buster Keaton. Sherlock Jr.*, Falsopiano, Alessandria, 2013. Negli ultimi vent'anni ha realizzato tra gli altri film 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). Nel 2018 dirige *Preferirei di no*.



PRIMA MONDIALE

Francesco
Ballo

Alle Origini

NAZIONE: Italia, FORMATO: 4k, colore,
SONORO: Muto, DURATA: 8'22", REGIA: Francesco
Ballo, FOTOGRAFIA: Francesco Ballo, MONTAGGIO:
Astrid Ardeni, Francesco Ballo, PRODUZIONE:
Màd. Milano, 2018

Appare come un esercizio di variazioni rispetto agli *Esperimenti*, per la lunghezza ritmica, nella musicalità di una fruizione anarrativa. È un film muto, dove si muovono elementi interni al contesto filmico, seguendo un proprio percorso mentale.

Viaggio nell'entroterra

NAZIONE: Italia, FORMATO: 4K, colore, DURATA:
6'51", SUONO: Francesco Ballo, REGIA: Francesco
Ballo, FOTOGRAFIA: Francesco Ballo, MONTAGGIO:
Astrid Ardeni, Francesco Ballo, PRODUZIONE:
Màd. Milano, 2018

Un film volutamente sonoro per le voci apparentemente ridondanti, ma con tonalità diverse, che non si fondono per nulla con le immagini se non soltanto come ombre emergenti da un viaggio "che non avrà mai termine".

La Calamita

NAZIONE: Italia, 2018, FORMATO: 4K, colore,
DURATA: 2'11", SONORO: Muto, REGIA: Francesco
Ballo, FOTOGRAFIA: Roberto Casti, MONTAGGIO:
Astrid Ardeni, Francesco Ballo, INTERPRETE:
Gabriele Gimmelli, PRODUZIONE: Màd. Milano, 2018

Il gioco comico dell'inseguire a distanza ravvicinata come in un percorso contorto però con precise ortogonali che distanziano lo sguardo dal mare degli equivoci. Volutamente a fuoco.



La Cometa Cadente

NAZIONE: Italia, 2018, FORMATO: 4k, colore,
DURATA: 4'19'', SONORO: Muto, REGIA: Francesco
Ballo, FOTOGRAFIA: Astrid Ardeni, Francesco
Ballo, MONTAGGIO: Astrid Ardeni, Francesco
Ballo, PRODUZIONE: M&D. Milano, 2018

In apertura ritmo sull'adagio. Poi
sull'andante forte e comico. Per ritor-
nare a un lento sfinimento come in
una fantastica partita di tennis dove i
contendenti e il campo sono sfuocati
nell'orizzonte di una profondità che
non è del tutto negata.

Esperimenti (Raccolta 5)

NAZIONE: Italia, FORMATO: 4k, colore,
SONORO: 31 Muti e 5 Sonori, DURATA: 55',
REGIA: Francesco Ballo, con la collaborazione di:
Astrid Ardeni, Andrea Sanarelli, FOTOGRAFIA:
Astrid Ardeni e Francesco Ballo, MONTAGGIO:
Astrid Ardeni, Andrea Sanarelli, Francesco Ballo,
PRODUZIONE: M&D. Milano, 2018

Esperimenti (Raccolta5) è formato da
numerosi film volutamente muti e da
cinque film sonori dove le voci sem-
brano intonare azioni differenti.

Come i precedenti, *Esperimenti (Raccolta
5)* sono film molto brevi, dove è sempre la
musicalità delle immagini l'elemento pul-
sante di queste ombre che riaffiorano da
ricordi, sogni, a volte incubi, come sospesi
in uno spazio che cade in un'astrazione
sempre in movimento.



Shirley
Clarke



Stati Uniti 1967
16 mm, b/n, 99'
V.O. Inglese

REGIA
Shirley Clarke

FOTOGRAFIA
Jeri Sapanen

SUONO
Francis Daniel

MONTAGGIO
Shirley Clarke

PRODUTTORE
Shirley Clarke

PRODUZIONE
Shirley Clarke Productions,
Graeme Ferguson Productions

CONTATTI
info@readingbloom.com

Portrait of Jason

Un pomeriggio e una notte del dicembre 1966, nel suo appartamento al Chelsea Hotel di New York, Shirley Clarke intervista Jason Holliday sulla sua vita e le sue zone oscure. Jason è nero, gay, si prostituisce: quello che oggi è considerato la prima grande "movie star" nera e omosessuale era un paria nell'America degli anni Sessanta.

Stretto in un completo elegante, si racconta a Clarke e alla sua crew - che rimangono fuori campo: è Jason l'unica persona davanti alla macchina da presa che, in un impasto di realtà e finzione, alterna numeri dal suo repertorio di aspirante cabarettista a momenti in cui lascia filtrare la verità. Il dolore di una vita da *underdog* e la gioia di essere finalmente protagonista assoluto della scena.

Biografia

Shirley Clarke (New York, 1919 - 1997), cineasta sperimentale e indipendente, studia come filmmaker con Hans Richter al City College di New York. Dal 1955 diviene membro dell'Independent Filmmakers of America e entra a fare parte del circuito di registi del cinema sperimentale del Greenwich Village con Maya Deren, Stan Brakhage, Jonas Mekas e Lionel Rogosin. Nel 1961 è tra i firmatari del manifesto del New American Cinema Group e, nel 1962, tra i fondatori della Film-Makers' Cooperative.

Opere come *The Connection* (1961) e *Portrait of Jason* (1967) hanno ispirato generazioni di registi. Con *Robert Frost: A Lover's Quarrel with the World* (1963) ha vinto l'Oscar per il miglior documentario, ma la sua carriera, al pari della sua vita, è stata sempre in aspra polemica con l'industria culturale hollywoodiana.



Montaggio e danza

Il mio primo corto, *Dance in the Sun* (1953), ha fatto nascere in me l'idea su cui poi si è basata la mia intera carriera da filmmaker: il dualismo di realtà e fantasia. Tutto ciò che ho scoperto sulla "coreografia del montaggio" viene da quel primo film, in cui passavo continuamente da una coreografia di danza in riva al mare a una sul palco: quel salto dalla spiaggia al teatro per me è stata una rivelazione. Non è solo qualcosa di magico – comprende in sé l'universo intero. I concetti di spazio e tempo sono fondamentali in ogni mio film: lo spazio e il tempo che intercorrono fra ogni taglio di montaggio, che inevitabilmente si "disperdono".

Perfino *Portrait of Jason* nasce da questa riflessione: le 12 ore che ho passato in uno spazio chiuso facendo le riprese vengono ridotte a due nell'opera finita - ma la sensazione guardando il film è comunque quella di essere stati lì per 12 ore. Il montaggio è l'essenza del cinema.

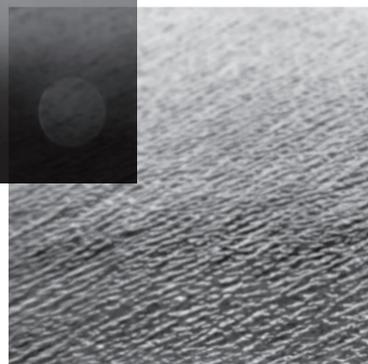
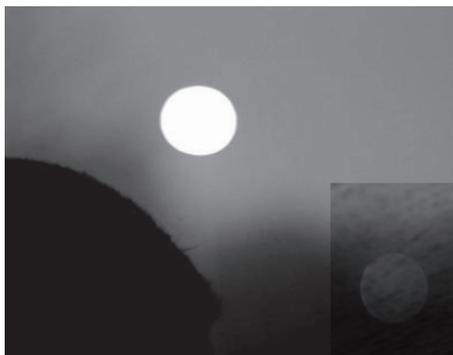
Filmmakers, Inc.

Nel 1958 Willard Van Dyke, Donn Pennebaker, Ricky Leacock e io decidemmo di condividere uno spazio sulla 43esima strada di New York. Ci chiamammo Filmmakers, Inc. Ricavammo dei piccoli studi per ognuno di noi e un grande ambiente centrale per le attività condivise, e Pennebaker montò un proiettore in modo che potessimo guardare dei film. Dopo poco quel posto diventò il quartier generale del cinema newyorchese. Aiutammo John Cassavetes a debuttare: gli prestai la mia attrezzatura per girare *Shadows* (1958). Attraverso di lui conoscemmo Godard, e passavano da noi anche tanti registi sperimentali. Gran parte dell'American New Wave e del cinema vérité sono nati dalle interazioni fra di noi.

Filmare Jason

Desideravo di realizzare un film come *Portrait of Jason* da molti anni, perché ero incuriosita dal dibattito sul cinéma vérité e di finzione, su cosa fosse davvero reale. Volevo vedere se sarei riuscita a trovare un modo di scoprire la verità. La prima idea è stata fare un film su me stessa, in cui avrei cercato di essere sincera. Ma sapevo che questo non era possibile. Poi mi sono rivolta alle persone che conoscevo: il problema era che mi piacevano troppo, o troppo poco. Poi un giorno ho incontrato Jason: lo conoscevo da anni, e ho subito capito che era lui la persona giusta. Jason è un performer – non c'è niente nel film, a eccezione degli ultimi venti minuti, che non avessi visto prima: è impossibile stabilire cosa sia reale e cosa finzione. Un fatto interessante e importante è che quel pomeriggio, cominciando a girare, ero piena di odio: volevo farlo a pezzi. Poi con il passare del tempo le cose sono cambiate: non volevo più ucciderlo ma farlo essere meraviglioso. E nei mesi passati al montaggio cercando di capire cosa tagliare ho imparato ad amarlo.

2018





**Sara Fgaier
Gaia Formenti
Eleonora Mastropietro
Tommaso Perfetti
Margherita Pescetti
Marco Piccarreda
Mauro Santini**

Fuori concorso



**Sara
Fgaier**

Italia 2018
Super8, 16mm, 9,5mm, 8mm,
HD, b/n e colore, 20'
V.O. Italiano

REGIA
Sara Fgaier

SCENEGGIATURA
Sara Fgaier

FOTOGRAFIA
Sara Fgaier

SUONO
Riccardo Spagnol

MONTAGGIO
Sara Fgaier
Davide Minotti

PRODUTTORE
Marco Alessi, Sara Fgaier

PRODUZIONE
Dugong Films
Rai Cinema
Films Grand Huit

CONTATTI
marcoalessi@gmail.com



Gli anni

Le immagini vengono esclusivamente da film privati girati in pellicola: pranzi, gite, vacanze in riva al mare accompagnano le parole tratte da *Gli anni* di Annie Ernaux (L'orma editore), il romanzo che dà il titolo al film di Sara Fgaier realizzato con il fondo di filmati familiari custoditi dalla Cineteca sarda, all'interno del progetto Re-Framing Home Movies.

La riflessione dell'autrice francese sullo scorrere del tempo incontra sullo schermo una materializzazione in forma di anonimi filmini privati, quel "complesso della mummia" postulato da André Bazin: l'umana necessità di "salvare l'essere mediante l'apparenza" di cui il cinema con la sua durata offre la forma più compiuta.

Sulla pellicola è "imprigionata" la memoria: i parenti scomparsi, gli irripetibili momenti del passato, i luoghi come erano e non sono più.

Ma "tutte le immagini spariranno", come riflette la voce fuori campo all'inizio del film: lo scorrere del tempo si riflette anche nelle tracce "incise" su quelle pellicole che custodiscono una memoria non più individuale ma collettiva.

Biografia:

Sara Fgaier (La Spezia, 1982) si è laureata in Storia e Critica del Cinema all'Università di Bologna. Nel 2009 fonda la società di produzione indipendente l'Avventurosa insieme a Pietro Marcello, con cui ha lavorato per dieci anni: aiuto regista per *Il passaggio della linea* (2007), aiuto regista, ricercatrice delle immagini di repertorio e montatrice per *La bocca del lupo* (2009), montatrice per *Il silenzio di Pelešjan* (2011), montatrice e produttrice per *Bella e perduta* (2015). Nel 2013 dirige il cortometraggio *L'approdo* presentato alla Fondazione Cini di Venezia, e collabora al montaggio di *Sacro Gra* di Gianfranco Rosi. Dell'anno successivo sono *Arturo* e la coregia insieme a Pietro Marcello di *L'umile Italia*, episodio del film collettivo *9x10 Novanta* prodotto dall'Istituto Luce e presentato alla Mostra del Cinema di Venezia. Insegna al Centro Sperimentale di Cinematografia di Palermo e fa parte del Comitato Scientifico della Mediateca Regionale Ligure.



La vita nella marea del tempo

Alessandra Pigliaru

Come nel volume *Les Années* (2008) di Annie Ernaux, anche Sara Fgaier compone un diario per frammenti e oggetti per poi, con ago e filo poetico paziente, passare alla tessitura. La stessa grazia di impunturare le minutaglie alla grande storia, la avvicina a Ernaux e a Virginia Woolf di *The Years* (1937). In poco più di 18 minuti a dipanarsi è la marea del tempo, nell'epica quotidiana di una donna - una e tante - capace di ripercorrere la propria vita nel rintocco dello scorrere; quello scandito dall'esattezza convenzionale di un orologio e l'altro, sghembo e sbavato, del sapere di sé. L'esito è la risacca di cui è fatta l'esistenza, tra progetto e dimenticanza, ovvero il movimento stesso del divenire. Non importa cosa o chi, ma il "diventare" stando all'altezza di un flusso al contempo immaginifico - quando pensato da dentro - e colmo di mediazioni e diffidenze - appena si ha a che fare con il fuori. Fuoricampo, una voce - che è poi quella della regista - avverte che "come il desiderio sessuale, la memoria non si ferma mai". Attraversa generazioni, si fa elastica e vivente chiarendo che i ricordi personali possono avere i volti mai conosciuti di un apprendistato più grande. Mai arresa, quella che viene restituita è "la storia di un amore", forse nel suo senso etimologico di ciò che non muore, che procede e accetta l'imperfezione del transitare. Amore per se stesse, per uno sguardo capace di riappropriarsi del mondo quando incontra il punto di rottura della propria libertà femminile - sia pure un divorzio o l'aver cura della propria vulnerabilità. Da lì in avanti è un oscillare di gratitudine e smarrimento. In sintonia con Annie Ernaux, maestra di sottrazione per cui l'inventario offerto - in tutti i suoi libri - è una parola letteraria che da una parte ordina la realtà e dall'altra monda la sovrabbondanza intimistica, anche il lavoro di Sara Fgaier si misura con immagini provenienti da un luogo veritiero eppure abitato da fantasmi fin troppo terrestri; riconoscibile in una Sardegna brulla e tuttavia ancorata al radicamento familiare, è uno spazio in cui ancora ci si può appassionare al presente, impigliati al di qua del momento della propria nascita e al di là della propria morte. E ci si può figurare "il futuro", per chi ancora crede in una espressione così incerta. C'è il mare a perturbarne la categoria, compare spesso, insieme ai balli, le corse e gli ammenicoli. Infine ci sono gli altri, senza i quali gli anni, come i giorni, sarebbero delle claustrofobiche litanie senza relazioni né spettatori.

Marco Piccarreda
Gaia Formenti



Italia 2018
HD, colore, 57'

REGIA
Marco Piccarreda
Gaia Formenti

SCENEGGIATURA
Gaia Formenti
Marco Piccarreda

FOTOGRAFIA
Marco Piccarreda

SUONO
Gabriele Cardullo
Marco Piccarreda
Gaia Formenti
Gianluca Stazi

MONTAGGIO
Marco Piccarreda
PRODUTTORE
Marco Piccarreda
Gaia Formenti

PRODUZIONE
Elianto Film

CONTATTI
marcopicca@gmail.com
gaiaformenti1@gmail.com

Città Giardino

Siamo nel Centro di Prima Accoglienza Città Giardino, nell'entroterra siciliano. Il Centro però sta per chiudere, e gli unici ospiti rimasti sono sei ragazzini tra i quattordici e i diciotto anni. Arrivano dall'Africa e ora sono qui: immobili, in attesa che arrivi un permesso, un visto, un ordine di trasferimento che li conduca altrove.

Le giornate passano identiche le une alle altre. Per vincere la noia ciascuno dei ragazzi ha costruito la propria routine di sopravvivenza: Omar si allena nella sua palestra improvvisata e fa la corte a due ragazze su Facebook, Jallow si rifugia nel suo tablet spiando da lontano la vita di coetanei rimasti in Gambia, Jelimakan si dedica alla preghiera. Sahid sembra l'unico intenzionato a fare qualcosa. Tutti i giorni, sul tetto di un rudere scruta con un binocolo il mondo circostante, e durante uno dei suoi appostamenti scopre che un pullman, che transita da Catania, passa proprio lì accanto: l'idea di una fuga è immediata.

Biografia

Marco Piccarreda (Milano, 1976) studia montaggio alla Civica Scuola di Cinema e Televisione di Milano. Nel 2003 è assistente alla regia di Vittorio Moroni per *Tu devi essere il lupo*. Nel 2005 insieme a Moroni fonda la società di produzione e distribuzione 50Notturmo srl, con cui produce *Le ferie di Licu* (2006), *Eva e Adamo* (2009) e *Se chiudo gli occhi non sono più qui* (2013) di Vittorio Moroni, di cui Piccarreda è anche sceneggiatore.

Gaia Formenti (1985) è docente alla Scuola Civica di Cinema di Milano Luchino Visconti, all'ICMA di Busto Arsizio e tutor del laboratorio di sviluppo In Progress - Milano Film Network. Ha pubblicato due romanzi, racconti e sezioni poetiche in rivista. Con la raccolta *Poesie Criminali* ha vinto il Premio Fogazzaro 2017.



L'aurora della libertà

Giona A. Nazzaro

Un film che si offre come una possibilità. Ma anche la documentazione di come l'immagine si lasci attraversare dalla fragilità di una condizione di passaggio per diventare altro.

CittàGiardino è il racconto di questo doppio movimento.

Un film che si apre e diventa luogo da abitare e l'immagine che lo costituisce che si trasforma e diventa porosa a somiglianza di una condizione di attesa che diventa invece strategia di un pensiero di un altrove. Il film di Piccarreda coglie molto bene il momento in cui l'immagine cede e diventa come un luogo da abitare con e da altre progettualità. In fondo il film si offre come un territorio altro - deterritorializzato - rispetto alle limitazioni del movimento e delle libertà. L'immagine - in questo senso - è la traslazione di una possibilità: cinema come (non) luogo dal quale ripensare altri luoghi possibili. Ed è attraverso questo approccio che la tenerezza con la quale il film osserva i corpi non può non evocare la generosità attonita di Pasolini o di viandanti come Stavros Tornes. Il corpo è la verifica della tenuta di un progetto che il territorio è chiamato ad accogliere. *CittàGiardino* è il racconto di una resistenza.

Della possibilità di pensarla come progetto politico ma anche una cospirazione contro un tempo ignobile; una chiamata ad utilizzare tutte le risorse dell'immaginario, del desiderio e della seduzione per abbattere le mura dove si rinchiodano i corpi per evitare che giungano fra noi. E raramente la caduta delle mura è stata più commovente.

CittàGiardino coglie il momento in cui i cattivi sono tutti da una parte e i buoni da un'altra. E si.

Questo si chiama ancora "l'aurora". Del cinema e non solo.

PRIMA MONDIALE

**Mauro
Santini**

Italia, 2017/2018
4K, colore, 16' e 14'
Senza dialogo

REGIA
Mauro Santini

FOTOGRAFIA
Mauro Santini

SUONO
Mauro Santini

MONTAGGIO
Mauro Santini

PRODUZIONE
Mauro Santini/offsetcamera

CONTATTI
mausantini@hotmail.com
offsetcamera@hotmail.it



Le passeggiate

Le passeggiate si compone di una serie di piccoli film che hanno come tema principale l'atto del passeggiare, senza una meta precisa, per il puro piacere di osservare, restare in attesa e in ascolto, lasciandosi trasportare dagli eventi: un vagare trasognato fatto di percorsi terrestri, ma anche aerei e marinari, in luoghi sconosciuti o in situazioni domestiche.

prima passeggiata

Tutto ha avuto inizio con un mercatino delle pulci e Le rêveries du promeneur solitaire. Un temporale notturno ed il gatto Vadinho hanno fatto il resto.

seconda passeggiata

Un sentiero scosceso è il tragitto della seconda passeggiata, guidata dallo sciacquo lontano di onde. Rêverie di viaggi per mari, di venti e sirene, naufragi ed approdi...



Il cinema è un attimo fra due passi di un viandante

Giulio Sangiorgio

*Faccio la mia passeggiata,
essa mi porta un poco lontano e a casa;
poi, in silenzio e senza parole,
mi ritrovo in disparte.*
(Robert Walser)

Dice Mauro Santini: “*Le passeggiate* si compone di una serie di piccoli film che hanno come tema principale l’atto del passeggiare, senza una meta precisa, per il puro piacere di osservare, restare in attesa e in ascolto, lasciandosi trasportare dagli eventi: un vagare trasognato fatto di percorsi terrestri, ma anche aerei e marinari, in luoghi sconosciuti o in situazioni domestiche”. Così, lasciata alle spalle la stagione dei “videodiari”, Santini torna con una serie di quelli che chiama “piccoli film”. In quell’aggettivo, in quel “piccolo”, c’è tanto, lo sappiamo. Perché non è, ovviamente, una mera questione di minutaggio. È una questione di dettaglio, di dettagli, dell’ascolto e dell’osservazione di cose minute, di cose che scorrono e su cui non ci soffermiamo. Piccolo è anche nel senso di acuto. E preservare questo gesto d’ascolto e sguardo, questo gesto che deve essere attento e d’amorevole cura, questo gesto che ricrea di continuo il cinema nel quotidiano, è per noi una faccenda non banale: è una questione di ecologia dell’immaginario. Lo è ora che il filmare la prossimità, le cose minuscole che ci stanno intorno e fanno concretamente il nostro mondo, è la norma, la prassi, un’abitudine: è impossibile quantificare quanti siano gli sguardi, le camere, i dispositivi che registrano il reale, e quanti pochi occhi sono quelli che le guardano, quelle immagini. Bastano le prime *passeggiate* a Santini, quelle presentiamo a Filmmaker in anteprima, per certificare cosa voglia dire *fare immagini e fare cinema*, quale è la differenza che passa tra le due espressioni. Sono lacerti a sé stanti, strappati allo scorrere del tempo. Pagine d’appunti percettivi. Momenti immensi sino a farsi tattili, di un flusso quotidiano. Non c’è trama, se non quella dello sguardo. È cinema fatto solo di cinema, e vita: tempo, ritmo, peso dei volumi, tensione nel quadro, gioia della stasi e del montaggio, fremito della musica. È importante, per noi, marcare il territorio. Dimostrare che il cinema possa essere ovunque, leggero come un respiro, e che pensare col cinema è differente che farlo con tutto il resto delle immagini. È una questione di qualità. Per questo presentiamo *Le passeggiate* di Mauro Santini, come cinque anni fa presentammo *Look Love Lost* di Giovanni Maderna: perché tra tutte le immagini del reale che ci stanno intorno, vogliamo essere la riserva di quelle che sanno guardare. E che meritano di avere sguardi addosso. Quelle dei nostri spettatori.



Margherita Pescetti

Italia, Palestina 2018
HD, colore, 72'
V.O. Inglese, Ebraico

REGIA
Margherita Pescetti

SCENEGGIATURA
Margherita Pescetti

FOTOGRAFIA
Pietro Masturzo

SUONO
Margherita Pescetti
Pietro Masturzo
Tommaso Barbaro
Federico Chiari

MONTAGGIO
Arianna Cocchi

PRODUTTORE
Margherita Pescetti
Pietro Masturzo
Arianna Cocchi

CONTATTI
margherita.pescetti@gmail.com



Life Is but a Dream

Arrivano quando è buio con i bulldozer, poi con i container che portano in cima alle colline. E infine si accende la luce: gli avamposti illegali dei coloni israeliani appaiono così, quasi dalla notte alla mattina e a quel punto non c'è più nulla da fare perché lo Stato israeliano è complice di questo processo. Oltre 200 fra colonie e avamposti occupano il 42% del territorio della Cisgiordania, e sono “uno dei più grandi ostacoli al processo di pace”, spiega una didascalia di *Life Is but a Dream*. Margherita Pescetti ci porta nella quotidianità di una famiglia di coloni: i genitori Gedalia e Shira, che è incinta, e i loro cinque figli piccoli. Costruire la propria casa, allevare le capre, andare in città per chiedere un po' di elemosina. Una vita semplice e libera dalla schiavitù del denaro secondo Gedalia, che al suo interno nasconde però tutte le contraddizioni e la violenza dell'occupazione israeliana nei territori palestinesi.

Biografia

Margherita Pescetti (Milano, 1981) si laurea in antropologia sociale all'Università degli Studi di Siena e dal 2008 si occupa di documentari. Nel 2009 gira *Russulella*, che partecipa in concorso al Milano Mix Festival, l'anno successivo realizza *Si salvi chi può!* e *Hans. Passo a due* (2012), codiretto con Teresa Iaropoli, vince il premio come miglior documentario al festival Molise Cinema e viene selezionato al Festival Internacional de Cinema Feminino di Rio de Janeiro.

Nel 2015 partecipa al film collettivo curato da Antonietta De Lillo *Oggi insieme e domani anche - Storie d'amore e separazione ai nostri tempi*. Insieme a Linda Paganelli gira nella Striscia di Gaza *DisAbility*.



Alla ricerca dell'ultima frontiera

Giovanna Branca

“Sai come è nata l’America? Dalle colonie che da New York e dal Connecticut si sono spinte sempre più in là uccidendo tutti gli indiani. Ma ad Israele questo non è consentito”. La “necessità” dello sterminio è quasi un’ovvietà per Gedalia, che con la moglie Shira e i loro sei figli (uno è in arrivo) da tre anni vive in un avamposto israeliano fra Gerico e Ramallah, sperduto tra le colline a perdita d’occhio. Arriverà lo Stato a regolarizzare la loro posizione illegale, ma nel frattempo a Gedalia interessa solo condurre “una vita semplice” nella casa che ha costruito con le sue mani, seguendo quello che lui interpreta come il volere di Hashem. Venuto in Israele dall’Ohio seguendo il sogno di una frontiera che negli Stati Uniti è ormai già definita, notte e giorno Gedalia fa l’argilla, che insieme ai copertoni delle macchine gli serve per innalzare sempre più il tetto della casa, la sua personale Torre di Babele, l’offesa a dio che in queste terre dilaniate assume i contorni di una missione per suo conto.

“Non credo in un avamposto dove ai palestinesi è concesso di entrare per lavoro. Non dovrebbero poter lavorare per gli ebrei”, dice Shira. In questa scelta di vita così violentemente ostile allo stesso principio di umanità, il documentario di Margherita Pescetti sa entrare senza l’ovvietà di un giudizio che non può che essere netto, cogliendo le discrepanze e l’ombra del dubbio, la “banalità del male” ma anche le domande irrisolte. L’irrequietezza nello sguardo del figlio più grande per esempio, che accusa il padre di non avergli insegnato nulla. Il piacere di una musica “mondana” come quella dei Daft Punk che Gedalia ascolta a tutto volume nel salotto di casa. Ma anche le domande sul volere di un dio lontano: “Se fosse qui farebbe delle cose buone – si interroga Gedalia davanti alla telecamera – E se non le fa potrebbe sembrare che non gli importi nulla di noi”. Non è una cosa buona avere una mente filosofica taglia corto il colono: “Non si può credere in dio se ci si riflette sopra”, e per un attimo si scorda di chiamarlo con il nome ebraico di Hashem, per poi correggersi subito. Fuori campo ci sono i palestinesi, i protagonisti in assenza di *Life is But a Dream*: quegli “altri” la cui esistenza si vorrebbe negare.



Tommaso Perfetti

Italia 2018
HD, colore, 19'
V.O. Italiano

REGIA
Tommaso Perfetti

SCENEGGIATURA
Tommaso Perfetti

FOTOGRAFIA
Tommaso Perfetti

SUONO
Giulia La Marca

MONTAGGIO
Tommaso Perfetti
Chiara Tognoli
Guglielmo Trupia

PRODUZIONE
ENECE film

CONTATTI
tommasoperfetti@gmail.com
info@enecefilm.com



Malo tempo

Dentro casa per Luciano i giorni scorrono tutti uguali.

Agli arresti domiciliari, mentre sconta la pena, fa passare la noia immaginando la sua vita appena sarà finalmente libero di lasciare le quattro mura domestiche che sono la casa dei suoi genitori. L'esperienza però non sembra avergli insegnato nulla, anzi Luciano si prepara a ripetere tutto allo stesso modo: "Voglio fare il delinquente" dice provocatorio al padre che gli chiede di portare in giro il curriculum.

La materia del racconto diventa l'attesa, la ripetizione di gesti sempre identici: giocare a carte, prendere un po' di cocaina, ascoltare e cantare le canzoni appassionate dei musicisti neomelodici napoletani.

Biografia

Tommaso Perfetti (Milano, 1979) ha studiato fotografia e cinema documentario e fa parte del gruppo ENECE FILM. Con gli altri membri del collettivo Pietro de Tilla e Elvio Manuzzi ha co-diretto *Il turno* (2012), che ha partecipato a Visions du Réel, e *Unità di produzione musicale* (2015). Nel 2016 ha prodotto il corto animato di Giulia Landi *Limites*, di cui è anche co-autore. Il suo primo documentario, *Yvonne* - il viaggio di un uomo, ex detenuto, per incontrare la figlia che non vede da tanto tempo - ha vinto il Premio della Giuria per il mediometraggio più innovativo a Visions du Réel 2017.



Nella prigione del vuoto

Beatrice Fiorentino

In campo pochissimi elementi: un corpo, uno spazio angusto, una playlist di musica neomelodica come unica via di fuga. E il (malo) tempo. Un tempo ostile, che dura anni e pesa come una condanna. Scorrendo immobile. Fuori, mentre dentro tutto è fermo. Statico. Assente. Il corpo è quello ingombrante di Luciano, che sconta una pena agli arresti domiciliari chiuso tra le pareti di casa, opprimenti anche sullo schermo nelle inquadrature strette, soffocanti, calibrate su misura dal regista Tommaso Perfetti.

Le giornate sono tutte uguali, costruite intorno al grado zero della sopravvivenza, scandite da un susseguirsi di piccoli rituali quotidiani come una partita a carte coi genitori o l'igiene personale. Con aperture a pochissime impercettibili variazioni: capelli corti, capelli lunghi, maglietta rossa, maglietta gialla, maglietta blu. Come in una sola interminabile stagione. Al di là della materia visibile, c'è anche quella immateriale: la sofferenza, che si fa segno tangibile quando dall'anima di un ragazzone le cui lancette dell'orologio segnano sempre la stessa ora si trasferisce sulla pelle e diventa taglio, cicatrice, sintomo di una lacerazione che deve trovare libero sfogo nel sangue per riuscire a guarire. La vera nemesi di Luciano è il vuoto. L'esclusione. Il fuori campo. Tutto ciò che è escluso dal suo campo visivo, come da quello dello spettatore, inchiodato allo stesso destino del protagonista, nel medesimo perimetro domestico, senza vie d'uscita. Un mondo negato che solo la musica può in parte restituire. Così Luciano passa ore a intonare a occhi chiusi melodie e canzoni appassionate che lo traghettano altrove, lontano, sostitute della vita, dell'amore, come di qualsiasi altra possibilità. Possibilità che prima o poi diventerà scelta. Dal giorno stesso in cui sarà nuovamente autorizzato a varcare la soglia di casa e ricominciare daccapo, con un futuro incerto alle porte. Lo sguardo su Luciano non indulge mai al giudizio. Né alla commiserazione o allo schermo. Perfetti osserva da vicino e non in senso meramente spaziale, attraverso l'uso radicale di un dispositivo che non lascia scampo, ma soprattutto umano.

Cerca e trova un linguaggio chirurgicamente aderente alla realtà che ha innanzi. Il che potrebbe significare trovarsi semplicemente di fronte a un nuovo tassello del cosiddetto "cinema del reale", eppure quella sua forma rigorosa ma mai asettica, colma di rispettoso e sincero affetto, finisce per elevare il gesto filmico oltre la sua capacità estetica per farsi sentimento partecipato e commosso di un episodio di umana pietà.



Eleonora Mastropietro

Italia 2018
HD, colore, 75'
V.O. Italiano

REGIA
Eleonora Mastropietro

SCENEGGIATURA
Eleonora Mastropietro

FOTOGRAFIA
Eleonora Mastropietro
Gigi Giustiniani,
Paolo Martelli

SUONO
Giovanni Corona

MONTAGGIO
Fabio Bobbio

PRODUZIONE
Associazione La Fournaise
con il sostegno di Piemonte
DOC FILM FUND
e Valle d'Aosta
DOC- FF FILM FUND

CONTATTI
eleonora.lafournaise@gmail.com
storia@lafournaise.it



Storia dal qui

Ascoli Satriano è una piccola cittadina della Puglia in provincia di Foggia, le cronache raccontano che nel dopoguerra è stato uno dei centri più attivi nella battaglia contro il latifondo e la mezzadria.

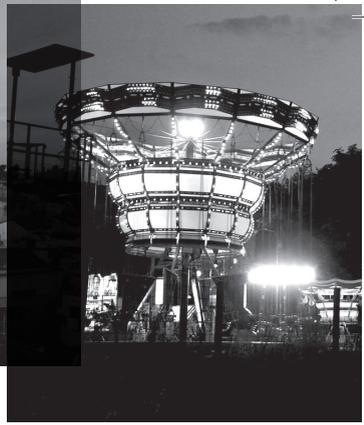
Poi come in tante altre città italiane i suoi abitanti hanno cominciato a emigrare verso nord, e oggi chi è rimasto - come chi è partito - la descrive con tre parole: "Qui non c'è niente". Anche la famiglia della regista l'ha abbandonata negli anni Sessanta per trasferirsi a Milano, il luogo del "lì c'è tutto", dove lei è nata e cresciuta. Di Ascoli Satriano invece non conosce quasi nulla se non i racconti e i ricordi di altri.

Storia dal qui è dunque un viaggio alla ricerca delle immagini di questa terra così presente nelle parole e nelle suggestioni di un lessico familiare e di una bambina, Adele, conosciuta dalla regista nell'unico viaggio a sud fatto coi genitori quando era piccola.

Adele ha scritto per anni delle lettere a cui Eleonora non ha mai risposto, il tentativo di ritrovare un dialogo oggi oscilla tra una memoria intima che narra un mondo e un presente che ne ridefinisce i contorni.

Biografia

Eleonora Mastropietro (Milano, 1977) si laurea in lettere e si diploma alla Civica Scuola di Cinema in sceneggiatura e documentario. Nel 2009 ottiene un dottorato in Geografia. Ricercatrice all'Università statale di Milano, è autrice e produttrice di documentari con progetti tra ricerca territoriale e visuale. Ha partecipato ai film collettivi *Pugni&Pupe* e *Ex/Out*. È autrice della sceneggiatura di *Sagre Balere* (2017, diretto da Alessandro Stevanon).



Viaggio alla scoperta della memoria

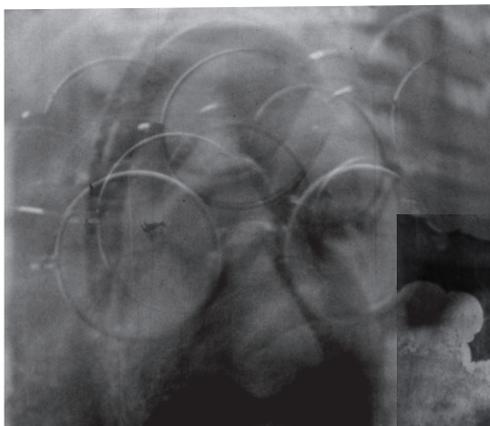
Giovanni Branca

“Sono scesa ad Ascoli Satriano per dare un’immagine alle parole tue e dei miei genitori”, dice la voce di Eleonora Mastropietro rivolta alla sua interlocutrice silenziosa: la cugina Adele che le scriveva sempre quando erano bambine, alla quale la regista non rispondeva quasi mai. Adele con la sua famiglia era rimasta ad Ascoli, in provincia di Foggia, Eleonora era invece nata e cresciuta a Milano - “la bambina del Sud nata al Nord”, diligente e studiosa.

Si erano incontrate a Pasqua nel 1987, in quel paesino dove a trent’anni di distanza la regista torna per riscoprire le sue origini, una memoria che le appartiene quasi esclusivamente attraverso le parole dei suoi genitori e delle sue nonne – pure loro emigrate una volta in pensione ma per sempre nostalgiche della casa lontana.

Nella sua indagine del passato attraverso il presente – Ascoli Satriano com’è oggi – appena arrivata Mastropietro trova una guida che le apre simbolicamente le porte del luogo: il piccolo Michelino, alter ego della “sua” Adele, altrettanto entusiasta di quei giochi dell’infanzia che i bambini di città non hanno mai conosciuto e che la cugina le descriveva nelle sue lettere. In particolare Michelino è innamorato dei festeggiamenti per San Potito, il santo patrono di Ascoli Satriano che si celebra portando in processione un asinello di cartapesta dal quale partono i fuochi d’artificio. Anche Adele parlava a Eleonora del “ciuccio”, una tradizione che unisce simbolicamente chi è vicino e chi è lontano, chi è restato e chi è partito nel corso dei decenni in cerca di un lavoro e di un futuro diversi - “Tutto è stato fatto per questo: perché in tre generazioni si passasse da essere contadini a professori” dice Mastropietro.

Luogo di una storia ancora da scrivere, Ascoli dialoga nelle immagini e nelle parole di Storia dal qui con un altrove sempre presente – il Nord industriale, la Milano della regista che vediamo solo per un breve momento ma che è il controcampo costante, seppure invisibile, insieme alle sue “promesse” che hanno svuotato tanta parte del Sud. Persino una tradizione antica come il ciuccio di San Potito ha fatto suo questo sdoppiamento: ad Ascoli Eleonora scopre che il festeggiamento estivo del Santo di cui sentiva sempre parlare in realtà è una “replica”, una ripetizione della festa che si tiene d’inverno pensata proprio ad uso e consumo di chi è distante e torna a casa per le vacanze. Una lontananza che ha modificato la memoria stessa.



2018



Fuori formato

"Sorry. It had to be done!"

Omaggio a Kurt Kren

Johann Lurf

James Benning

Kurt Kren, un punk strutturale

Tommaso Isabella

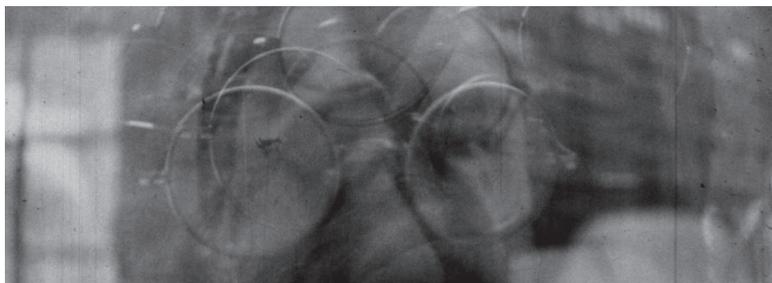
Nel 1983 la parabola artistica e biografica di Kurt Kren sembra finita in un cul-de-sac: vive a Houston, Texas, dove lavora come guardiano in un museo, infelice, squattrinato, non riesce più a girare un film. Un giorno prende la cinepresa e filma una semplice scritta “NO FILM”, seguita da un “?”. Un brandello di pellicola, circa 3 secondi, *42/83 No Film* (tutti i titoli di Kren sono preceduti dal loro ordine nell’opera e dall’anno di realizzazione) è insieme una beffarda provocazione metalinguistica (“potete ancora considerarmi un film?”) e un grido disperato. Nei due programmi con cui Fuori Formato celebra uno dei più grandi filmmaker del secolo scorso, questo “non-film” merita di essere raccontato, perché nel suo acume negativo esprime la coincidenza di estremi, fra astrazione sistematica e tumulto esistenziale, matematica e punk, che si stampa su ogni pellicola di Kren.

Negli USA Kren si era trasferito nel 1978: aveva mostrato i suoi film in varie sedi, vagabondato per la California, spesso dormendo in auto, lavorato come demolitore di baracche nel New England – momenti di libertà e desolazione rappresi nella serie che chiamava “bad home movies”. A Vienna (lasciata a inizio anni Settanta per poi rientrarvi a fine degli Ottanta) e non solo a Vienna, era già riconosciuto come un pioniere del cinema d’avanguardia del dopoguerra.

Per primo a fine anni Cinquanta – contemporaneamente al connazionale Peter Kubelka e in anticipo di un decennio su ogni altro – aveva sfidato qualsiasi concezione narrativa, espressiva e rappresentativa del cinema in favore di un approccio radicalmente materialista, fondato sull’idea che il film, prima di rappresentare alcunché, dovesse rappresentare se stesso: una striscia di pellicola composta di fotogrammi, da smontare e rimontare, senza riprodurre una percezione ‘naturale’, ma costruendone una nuova negli occhi di chi guarda, dove l’oggetto non è semplicemente dato a vedere, ma lo stesso processo di visione diventa oggetto. Insomma gettò le basi per ciò che si sarebbe poi definito “cinema strutturale”.

Se Kubelka realizzò una manciata di opere cruciali per dedicarsi ad altre attività, tra cui la storicizzazione di se stesso, Kren, nella famiglia sperimentale, più che un padre fondatore sembra più uno zio strambo, un guastatore metodico e irrequieto, che ha lasciato tracce discontinue quanto indelebili, film cesellati con la minuzia di un gioielliere e smembrati con la risolutezza di un macellaio.

Nella Vienna dei primi Sessanta poteva lavorare come impiegato in banca e filmare le gesta della più scandalosa tra le avanguardie, l’Azionismo, finendo per essere cacciato



dalla banca a causa di questo sodalizio e scontentando gli stessi Azionisti, perché quei film non documentavano le loro performance, ma le ricreavano, facendole esplodere in un turbinio di frammenti. Kren metteva ordine nel caos e caos nell'ordine, una dialettica tesa all'estremo nei film azionisti, tra la poltiglia elementare in cui si contorcono i performer e i diagrammi ossessivi in cui sono ricomposti i loro gesti. Il nitore geometrico delle partiture in cui organizzava i gruppi di fotogrammi nei suoi taccuini contrasta col subbuglio e gli accidenti della materia che si imprimevano sulle pellicole. Che siano montati in macchina, riprendendo fotogramma per fotogramma, o decomposti in moviola in base a principi seriali arbitrari, i film di Kren lavorano contro il tempo, creando chiasmi tra immagini fisse e in movimento (32/76 *An W+B*, 38/79 *Sentimental Punk*), estasi paradossali in cui l'immoto comincia a vibrare e il mobile si aggrega in un cristallo: condensano le fasi di una proiezione cinematografica (22/69 *Happy-end*, 30/73 *Coop Cinema Amsterdam*) o rianimano fotografie di massacri (20/68 *Schatzi*, 24/70 *Western*), fanno esplodere un volto in un nugolo di sovrimpressioni (28/73 *Zeitaufnahme(n)*, 36/78 *Rischart*) o dissezionano un paesaggio mostrando in simultanea il suo divenire (31/75 *Asyl*).

I suoi soggetti sono spesso triviali nella doppia accezione del termine, tanto "ordinari" quanto "oltraggiosi": alberi, gente alla finestra, riti orgiastici, escrementi... Ma non è mai il contenuto né la forma a prevalere, quanto il loro antagonismo, la danza inquieta in cui si confrontano immagine e sistema, esperienza e struttura - e il silenzio che domina gran parte dei film serve proprio a far emergere questo ritmo. In 15/67 *TV*, cinque istanti qualsiasi ripresi dall'interno di un bar veneziano, sono permutati in una coreografia di ventuno variazioni, come se Bach avesse composto le Goldberg tamburellando sui bicchieri in una bettola. In 16/67 20. *September* vediamo Günter Brus compiere quattro azioni elementari - mangiare, bere, pisciare e cacare - mentre il montaggio rende una tensione poetica alla prosaicità del materiale. "Molti amici mi odieranno dopo aver visto questo film. Scusate. Bisognava farlo!", commentava Kren, rivelando come la necessità meditata della creazione e la gioia impulsiva della distruzione facessero tutt'uno nel suo lavoro. E così possiamo ripetere per questo omaggio, che presenta una selezione incompleta, ma esaustiva, del restauro digitale dell'opera di Kren eseguito di recente dal Filmmuseum di Vienna (e purtroppo non ancora disponibile in pellicola): "Sorry. It had to be done!"

“Sorry. It had to be done!” Omaggio a Kurt Kren

I programmi sono da considerarsi due attraversamenti dell'opera di Kren, distinti e complementari, in cui la preoccupazione di rispettare la successione cronologica, intimamente legata alla sua vicenda creativa, si accompagna all'intenzione di rilevare nuclei tematici, analogie e contrasti che si condensano nei vari raggruppamenti. Dove non indicato altrimenti i film sono silenziosi e il formato originale è 16mm.

1.

Test

1/57 Versuch mit synthetischem Ton (Test), 1957, b/n, sonoro, 1 min

3/60 Bäume im Herbst, 1960, b/n, sonoro, 5 min

4/61 Mauern pos.-neg. und Weg, 1961, b/n, 6 min

Aktion I (Günter Brus)

8/64 Ana – Aktion Brus, 1964, b/n, 3 min

10/65 Selbstverstümmelung, 1965, b/n, 5 min

10b/65 Silber – Aktion Brus, 1965, b/n, 2 min

Astrazione

11/65 Bild Helga Philipp, 1965, b/n, 2 min

17/68 Grün-rot, 1968, col, 3 min

Fissare un'immagine

20/68 Schatzi, 1968, b/n, 2 min

22/69 Happy-end, 1969, b/n, 4 min

24/70 Western, 1970, col, 3 min

28/73 Zeitaufnahme(n), 1973, col, 3 min

30/73 Coop Cinema Amsterdam, 1973, col, 3 min

Rianimazione

37/78 Tree again, 1978, col, 4 min

38/79 Sentimental Punk, 1979, col, 5 min

Bad Home Movies

39/81 Which way to CA?, 1981, b/n,, 3 min

40/81 Breakfast im Grauen, 1981, b/n, 3 min

41/82 Getting warm, 1982, col, 4 min

Lied vom Tod

43/84 1984, 1984, col, 2 min

44/85 Foot'-age shoot'-out, 1985, col, sonoro, 3 min

(durata complessiva: 76 min)



2.

Teste

Klavier Salon 1. Stock, ca. 1956, b/n, 1 min

2/60 48 Köpfe aus dem Szondi-Test, 1960, b/n, 4 min

5/62 Fenstergucker, Abfall etc., 1962, col, 5 min

Aktion II (Otto Mühl)

6/64 Mama und Papa (Materialaktion Otto Mühl), 1964, col, 4 min

7/64 Leda mit dem Schwan, 1964, col, 3 min

9/64 O Tannenbaum, 1964, col, 3 min

Note sul gesto

13/67 Sinus Beta, 1967, b/n, 6 min

15/67 TV, 1967, b/n, 4 min

16/67 20. September, 1967, b/n, 7 min

Diario

31/75 Asyl, 1975, col, 8 min

32/76 An W+B, 1976, col, 8 min

33/77 Keine Donau, 1977, col, 9 min

34/76 Tschibo, 1976, col, 2 min

36/78 Rischart, 1978, col, 3 min

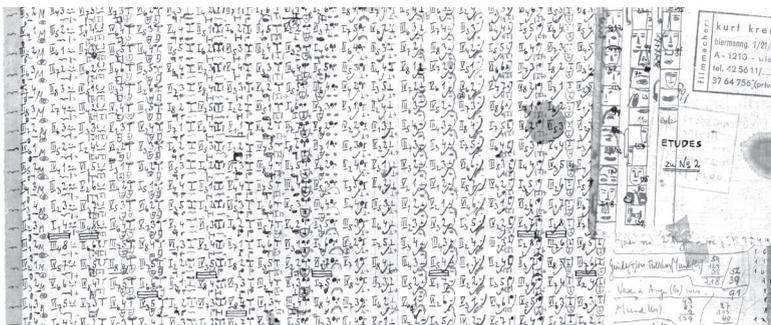
“Questi occhi li ho già visti”

46/90 Falter 2, 1990, b/n, 35mm, 25 sec

49/95 tausendjahrekino, 1995, col, sonoro, 35mm, 3 min

50/96 Snapspots (for Bruce), 1996, col, 35mm, 5 min

(durata complessiva: 76 min)



Biografia

Kurt Kren nasce a Vienna nel 1929, da madre tedesca e padre austriaco di origine ebraica. Nel '39 è trasferito a Rotterdam grazie ai *Kindertransport* organizzati dal British Refugee Children Movement. Nel '47 rientra a Vienna e ottiene un impiego alla Banca Nazionale come riparazione per il licenziamento del padre durante gli anni del nazismo. Comincia a frequentare gli ambienti artistici della capitale.

Nel '55 acquista una cinepresa 8mm e diventa membro del Klub der Kinoamateure.

Nel '57 gira i primi film in 16mm, nel '60 realizza il suo primo montaggio seriale, basato sulle immagini di un testo di profili psicopatologici (*2/60 48 Köpfe aus dem Szondi-Test*), nel '61 esibisce per la prima volta i suoi film alla Wiener Galerie.

Dal '64 firma le "azioni" che Otto Mühl e Günter Brus mettono in scena per lui e altri fotografi, nel '66 partecipa al simposio "Destruction in Art" a Londra, che segna l'affermazione internazionale dell'Aktionismus. È tra i fondatori del Vienna Institute of Direct Art ('66) e dell'Austria Filmmakers Cooperative ('68). Nel '68 fa il suo primo tour di proiezioni negli USA e nello stesso anno è coinvolto nello scandalo dell'happening "Kunst und Revolution" all'Università di Vienna: i suoi film sono sequestrati dalla polizia e viene rimosso dal suo impiego in banca.

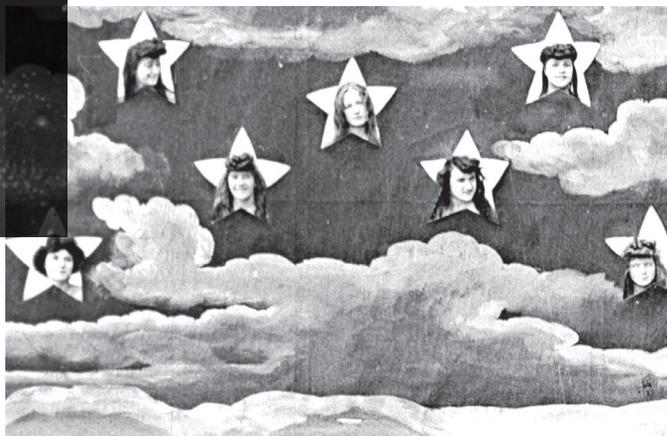
Dal '71 vive a Colonia, nel '76 si sposta a Monaco, partecipa a "documenta 6" a Kassel nel '77. Produce alcune scatole che contengono copie Super8 dei suoi film, partiture manoscritte e ingrandimenti di fotogrammi. I suoi film cominciano a essere distribuiti da varie film-coop, a Monaco, Londra, New York. Nel '78 si trasferisce negli USA, si sposa con Marnie Rogers, da cui divorzia un anno dopo, vive prima in California, poi nel New England e infine in Texas, dove viene assunto come guardiano al Museo di Belle Arti di Houston. In questi anni continua a presentare i suoi film in mostre e festival e ne vende copie a vari collezionisti.

Nel 1989 rientra a Vienna, dove il governo austriaco gli concede un appartamento e una piccola pensione. Realizza ancora pochi lavori, alcuni su commissione.

Nei suoi due ultimi film riprende turisti che fotografano monumenti viennesi.

Muore a Vienna nel 1998.





Johann Lurf

Austria 2017
V.O. Lingue diverse
HD, 2K, 4K, b/n e colore, 99'

REGIA
Johann Lurf

SUONO
Nils Kirchoff

PRODUZIONE
Johann Lurf

CONTATTI
info@johannlurf.net
www.johannlurf.net



“La produzione artificiale di firmamenti stellati è una questione che riguarda la scenografia ma anche l'interpretazione. Ho cominciato la mia ricerca da un elenco di circa 2400 film che poi sono diventati 550. Volevo 90 minuti di immagini del cielo stellato attraverso formati, lunghezze, lingue diversi, dagli inizi del cinema a oggi, ordinati cronologicamente in una prospettiva sia storica che contemporanea”. ★ un simbolo, e non “stella”, la parola, è il titolo del film di Johann Lurf, una raccolta di cieli stellati che attraversa la storia del cinema componendo una sinfonia delle paure e dei sogni dell'umanità.

Un'ossessione cominciata con la visione del cielo stellato in *Stromboli* di Rossellini che conduce l'autore tra l'ambientazione delle scene, le modalità di realizzazione, gli stati d'animo associati alla volta celeste.

Biografia

Johann Lurf (Vienna, 1982) ha studiato all'Accademia di Belle Arti di Vienna e alla Slade School of Art di Londra. Nel 2009 si laurea nel corso di cinema di Harun Farocki. Nel 2011 riceve una borsa dello Stato austriaco per Video e Media Art e partecipa al programma MAK-Schindler Artist-in-Residence a Los Angeles. Nel 2015 partecipa alla Biennial de la Habana (Cuba), è artist in residence allo School of the Art Institute di Chicago e riceve dallo Stato austriaco l'Oustanding artist award nella categoria “film sperimentale”.

I suoi lavori sono stati presentati in mostre personali, collettive e in numerosi festival internazionali, tra i quali: Rotterdam International Film Festival, Toronto International Film Festival - Wavelengths, Viennale, Berlinale-Forum Expanded, Ann Arbor Film Festival, Oberhausen Kurzfilmtage, Diagonale (Linz), Jeonju International Film Festival, Images Forum Festival (Giappone), Cinéma du Réel (Parigi), FID Marseille. Tra i suoi film, *Vertigo Rush* (2007), *12 Explosionen* (2008), *Endeavour* (2010), *Reconnaissance* (2012), *Capital Cuba* (2015). Nel 2015 Filmmaker gli ha dedicato il Focus “Ricognizione. I film di Johann Lurf”.



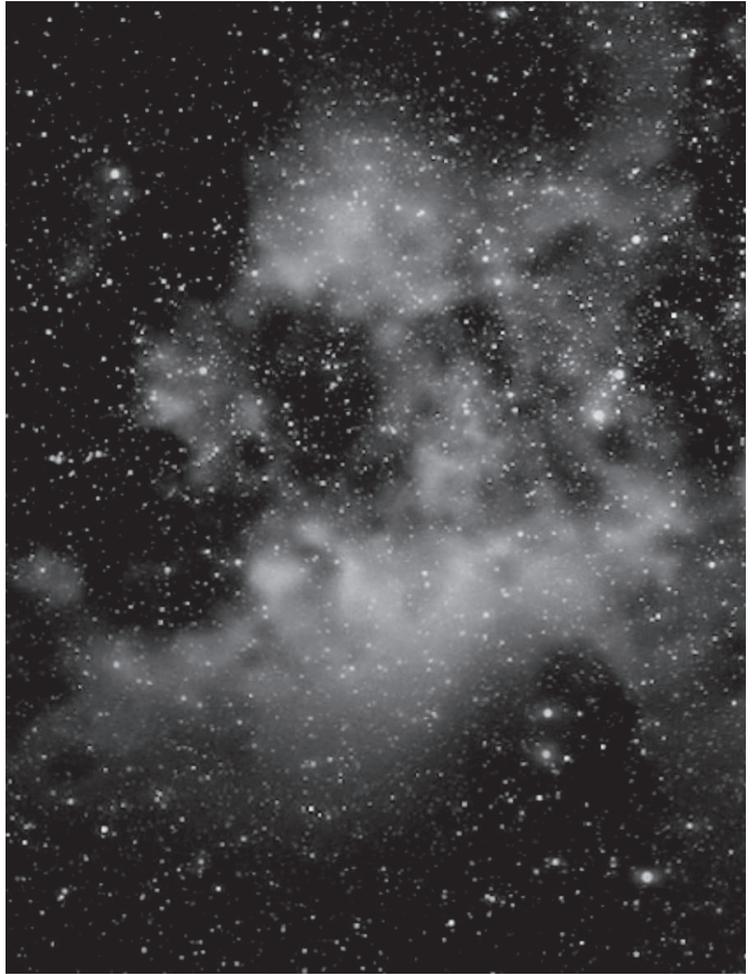
Connect the Dots

Tommaso Isabella

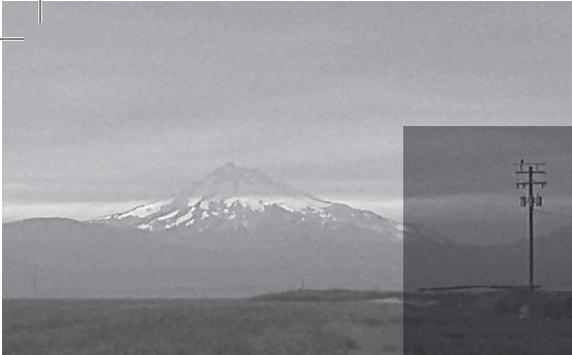
Il primo lungometraggio di Johann Lurf è un lavoro unico fin dai dettagli anagrafici. Il titolo è il simbolo di una stella: ognuno può pronunciarlo nella propria lingua, così come il cielo stellato, unico protagonista di questa avventura sensoriale, è uno solo sopra le nostre teste eppure sempre diverso negli occhi di chi guarda. La durata attuale di 100 minuti è provvisoria: include estratti da più di 550 film che Lurf è riuscito a ottenere in qualità adeguata alla proiezione, ma avendo finora rintracciato più di 2.400 titoli in cui sia presente almeno un'inquadratura del cielo stellato (e questo soltanto: senza nuvole, luna, orizzonte, astronavi o altri oggetti), il progetto è destinato ad espandersi come l'universo a cui guarda.

Come si sarà capito, ★ non offre altro da vedere che le stelle, così come sono state viste al cinema dalle origini a oggi, ovvero, essendo queste tra gli oggetti più ardui da fotografare, come registi, direttori della fotografia, tecnici degli effetti speciali e del suono, hanno ricostruito l'esperienza per gli spettatori. Il rettilineo visivo del film, che dispone spezzoni anche brevissimi in ordine rigorosamente cronologico e rispettando i vari formati, sembra quasi un'opera di animazione astratta, che ci piomba in una lunga soggettiva "oltre l'infinito", come fossimo su un'astronave dispersa tra detriti alieni, senza tracce umane in vista. Eppure il sonoro, che è integralmente conservato dalle fonti e ci avvolge progressivamente con l'evolversi dei sistemi audio, ci ricorda che quella che stiamo attraversando è la stessa storia del cinema, e la nostra. I dialoghi descrittivi o enfatici (senza sottotitoli), le colonne sonore e il suono d'ambiente riempiono questa affascinante desolazione figurativa, ce la rendono come uno sguardo aperto alle speranze e alle minacce che hanno sempre accompagnato la visione dello spazio. Ci ricordano insomma che il controcampo di queste immagini è l'umanità stessa, a cui la volta celeste appartiene non tanto come terreno di conquista, quanto come limite verso cui proiettare desideri e paure. Proprio come il cinema, nella cui oscurità quell'umanità continua a riunirsi.

Mentre eravamo in sala a Filmmaker tre anni fa per il suo omaggio in Fuori Formato, di fronte all'ipnotica ripetizione delle immagini di un altro suo found footage spaziale, *Endeavour*, Johann mi disse che amava particolarmente quel film per come il suo meccanismo implacabile permettesse di liberare i pensieri e lasciarli divagare. Quel film vorticava attorno alle immagini del lancio di uno shuttle: qui il veicolo è finalmente partito. Con questo consiglio d'autore vi lascio intraprendere questo viaggio irripetibile. Da sempre gli umani hanno osservato il cielo, connettendo quei punti luminosi in cerca di figure. A voi il piacere di tracciare le vostre.







PRIMA ITALIANA
James Benning

Stati Uniti 2018
HD, colore, 45'
V.O. Senza dialogo

REGIA
James Benning

PRODUTTORE
James Benning

CONTATTI
arsenal distribution
ara@arsenal-berlin.de

L. Cohen

Il prato di una fattoria in Oregon: in campo non ci sono che dei bidoni, attrezzatura agricola abbandonata e in lontananza il Mount Jefferson coperto di neve. In *L. Cohen* la telecamera di James Benning registra questo paesaggio in un piano sequenza di quarantacinque minuti che, come nel titolo di un'altro documentario del filmmaker e artista visivo americano, "misura il cambiamento" (*Measuring Change*, 2016); le impercettibili variazioni nella luce e nel paesaggio che attraverso la durata si offrono alla macchina da presa in attesa di un evento speciale.

Biografia

James Benning (Milwaukee, 1942) si è laureato all'Università del Wisconsin dove ha studiato con David Bordwell, e ha cominciato il suo lavoro come filmmaker indipendente nel 1971 con *Did You Ever Hear that Cricket Sound?* Da allora ha realizzato oltre cinquanta lavori fra videoinstallazioni, cortometraggi e documentari tra i quali *The United States of America* (1975, con Bette Gordon), un viaggio concettuale da una costa all'altra degli Stati Uniti, *One Way Boogie Woogie* (1977), *Landscape Suicide* (1986), *Deseret* (1995), *Utopia* (1998) e *13 Lakes* (2004), tredici inquadrature di dieci minuti di laghi statunitensi, iscritto nel 2014 al National Film Registry. I suoi lavori sono stati presentati nei festival di tutto il mondo, dalla Berlinale a Cinéma du Réel. Dal 1987 insegna al California Institute of the Arts.



L'inquadratura

La più grande manipolazione possibile è l'inquadratura perché rappresenta solo una minima porzione del mondo. È sciocco parlare di “realtà completa”, quello che si lascia fuori e dove si punta la macchina da presa dipende sempre dal proprio punto di vista. Tante persone pensano che i miei film si confrontino con la realtà nella sua interezza, ma è sbagliato: ho sempre operato una selezione, c'è la color-correction, i film sono altamente manipolati dall'uso del suono. Hanno una prospettiva che nasce da quello in cui credo insieme ai miei molti pregiudizi. E quei pregiudizi si ritrovano sullo schermo.

Il digitale

Nel passaggio dalla pellicola 16 mm al digitale ho iniziato a prendere di nuovo in esame una serie di variabili come facevo ai tempi dei miei esordi come regista.

E ho provato anche a ripensare i miei vecchi lavori: espandere e rallentare i passaggi che mi piacevano di più, rimontarli... Cose che non avrei mai pensato di fare con la pellicola perché sarebbe servita una stampante ottica e ci sarebbero voluti anni, adesso riesco a realizzarle in un pomeriggio. A chi comincia a fare cinema ora non consiglierai di sperimentare prima con la pellicola: dovrebbero piuttosto provare a vedere dove si possono spingere senza quell'esperienza pregressa. Lavorando in digitale mi rendo conto che conservo molte idee che vengono dal passato: sono preziose ma forse mi impediscono di comprendere a che punto sia realmente possibile arrivare con le nuove tecnologie. Non so se sia un buon consiglio o meno. Sono argomenti complessi, che riguardano il funzionamento della mente umana. Al tempo stesso mi chiedo se l'ignoranza del passato non possa sviluppare pregiudizi in futuro. Si dice sempre “mai dimenticare”, ma alle volte dimenticare può essere una buona cosa.

L. Cohen

Preferisco che *L. Cohen* venga visto al cinema: non è stato realizzato come un'installazione e chi lo fruisce così, quindi brevemente, potrebbe pensare che si tratti di una canzone, di una sola immagine o di qualcosa di spettacolare, anche se la presenza della musica è una scelta radicale. Il film avrebbe potuto essere molto più lungo: ho girato per un'intera ora prima e dopo l'eclisse, ma alla fine ho scelto di ridurlo a quarantacinque minuti.

2018

ZUMZAI!



Filmmaker Off

Unzalab
PERFORMANCE



ZUMZA!

Performance per 2 proiettori 16mm e due proiettori carousel 35mm
DURATA: 40' circa

ZUMA ENSEMBLE

Superfreak: basso, tromba, voci interiori

Ilce: synth, tromba

Raubaus: timpano, voci posteriori

J.Nevsky: LiveLooping, Machine Programming, Synth

Confindustrial Sinfonietta: audiocassette & birre

Nicola Ferloni: chitarra e campionatore

Maurizio Abate: elettronica

La performance di Filmmaker OFF nasce dall'incontro tra due realtà milanesi cresciute al di fuori dei circuiti commerciali, che organizzano occasioni d'incontro, promuovendo pratiche storicamente radicate e tuttora vitali, ispirate all'approccio affermativo della cultura DIY ("do it yourself").



Zuma è un festival musicale che da due anni si tiene a Cascinet, una cascina alle porte di Milano: una "alleanza galattica" che raccoglie artisti, etichette e organizzatori della scena milanese in un'impresa collettiva dedicata a "musica, amore e psichedelìa".

Una gioiosa macchina del tempo, che sembra unire lo spirito aggregante e freakkettone anni 70, l'orgoglio autonomo dei centri sociali anni 80-90, restando ben sintonizzata sui ritmi e le contaminazioni dell'oggi.

UnzaLab è un laboratorio indipendente dedicato alla promozione attiva del cinema analogico. Coi membri di questo collettivo abbiamo parlato della loro attività e della loro incursione a Zuma, il cui risultato è questa nuova alleanza temporanea chiamata ZUMZA!

Alleanza galattica analogica

Tommaso Isabella

Com'è nata l'esperienza di UnzaLab?

UnzaLab nasce all'interno di Unza!, associazione attiva a Niguarda dal 2002 e focalizzata sulla pratica DIY, ed è in questa cornice che parecchi anni fa alla ciclofficina e al laboratorio di serigrafia si è aggiunto un mini-laboratorio dedicato al super8. Nel 2016, con l'assegnazione di un secondo spazio da parte del comune di Milano, è nato il film lab vero e proprio. Da quel momento, attraverso la partecipazione ai workshop organizzati nel lab (in particolare con Richard Tuohy e Craterlab) si è progressivamente formato quello che è l'attuale collettivo. In questo periodo è anche stato spontaneo il passaggio al 16mm, il formato che al momento utilizziamo maggiormente.

Cosa succede in pratica nel vostro laboratorio?

L'attività di UnzaLab si colloca su tre livelli. Innanzitutto il laboratorio vero e proprio: sviluppiamo e stampiamo super8 e 16mm b/n; abbiamo una moviola 16mm che utilizziamo come stampatrice a contatto, e speriamo di poter presto passare alla lavorazione del negativo colore. Questa infrastruttura viene utilizzata dai membri del collettivo, ma è aperta a tutti.

Fedeli allo spirito DIY, non offriamo queste attività come servizio commerciale, ma come formazione e supporto: vuoi sviluppare il tuo super8 o 16mm? Vieni a Unzalab e ti insegniamo come farlo. È molto più facile di quanto si possa credere, basta non essere pigri e non avere paura.

Accanto all'attività di laboratorio, organizziamo anche proiezioni e performance pubbliche, invitando filmmaker da altre realtà simili alla nostra. Il network dei film lab è molto solido ed è normale invitare qualcuno anche per il piacere dell'incontro e dello scambio, è un aspetto molto importante per noi. Un terzo livello è la produzione di film o performance che coinvolgono il collettivo intero o singoli membri.

Girare, sviluppare e proiettare film in pellicola è sempre più difficile e laboratori come il vostro diventano una risorsa: come vedete lo scenario attuale?

Sicuramente può essere una sfida utilizzare la pellicola oggi, di fronte alla sua quasi totale scomparsa dalla produzione e distribuzione. Ma al tempo stesso vediamo sopravvivere (e forse crescere) un cinema "fuori formato", che continua a utilizzare il film. Molti laboratori professionali sono chiusi, ma altri stanno rispondendo al cambio di utenza con tariffe speciali per produzioni indipendenti o progetti artistici.

Dal nostro punto di osservazione possiamo dire che i nostri workshop formativi sono sempre molto partecipati; inoltre riceviamo parecchie richieste di supporto tecnico da parte di vari soggetti, dagli studenti di accademie e scuole di cinema (in alcuni casi colpevoli di avere abbandonato completamente questo mezzo lento, pesante e anacronistico) a professionisti del settore audiovisivo, a semplici curiosi. In questo senso promuovere l'utilizzo del film ci rende attenti anche rispetto alla produzione degli stock: da pochi mesi Kodak ha riattivato la produzione di stock Ektachrome, da tempo interrotta, Ferrania sta lentamente riattivando la sua produzione. Insomma il futuro è incerto, ma proprio per questo non possiamo fermarci.

Le strade di UnzaLab e Zuma si sono incrociate a giugno di quest'anno e quello che vedremo nella performance è il prodotto di questo incontro: cosa dobbiamo aspettarci?

La realizzazione di queste immagini è stata occasionale: tutti noi saremmo stati a Zuma, la pellicola era nel frigo... È stato abbastanza spontaneo. Abbiamo girato con le classiche Bolex h16 a carica manuale, con massimo 25 sec di ripresa senza suono, pellicola b/n 100 iso e rulli da 30m (3 min circa). Le limitazioni del mezzo escludevano l'idea di fare un classico documentario. Abbiamo anche scattato molte foto.

La forma in cui presentiamo il lavoro è aperta, in parte improvvisata e accompagnata da alcuni musicisti coinvolti nel festival in qualità di organizzatori e/o performer.

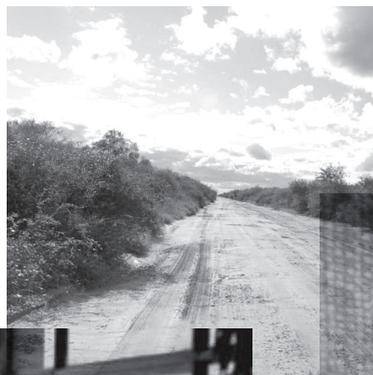
Quella della film performance o dell'expanded cinema è una pratica a cui lavoriamo da poco più di un anno, collaborando principalmente con musicisti: siamo legati alla musica quanto alla fotografia e al cinema e crediamo che questo si rifletta nel nostro approccio alla pratica performativa. Il risultato di questo nuovo incontro è fatto di assonanze, consonanze e dissonanze: ZUMZA!



zumafest.it
unza-milano.org



2018





**Daniele Incalcaterra
Fausta Quattrini**

Nella terra del Chaco

L'utopia del ragnetto

Eugenio Renzi

Il film che Daniele Incalcaterra realizza con Fausta Quattrini inizia con una mappa catastale. Una linea nera disegna una regione, il Chaco paraguaiano. Dei quadratini di diversi colori, alcuni rossi, altri verdi, altri ancora gialli, indicano gli appezzamenti attribuiti. Una grande parte del paese è ancora bianca... Ma la mappa è molto antica, risale al 1912. Forse non ce n'è una più recente. Nel frattempo la privatizzazione della terra è andata avanti senza sosta, non senza confusione. Anche il protagonista del film, Incalcaterra – di nome, di fatto – possiede un suo pezzo di terra.

È nella parte alta della carta, dove non ci sono parcelle ma solo uno spazio bianco che rappresenta la foresta del Chaco, un tempo vergine oggi in via di desertificazione agricola (pensateci ogni qual volta mangiate una bistecca). È il padre del regista che ha deciso, chissà perché, di acquistare un pezzo di foresta, pur senza averla mai calcata. Daniele l'ha ereditata, ed ora deve proteggerla dalle mire di un latifondista urugaiano, che pretende d'esserne anch'egli il proprietario...

Fin dall'inizio, una serie di problemi si accumulano, come faldoni sulla scrivania di un notaio d'altri tempi. Di chi è la terra? Cosa farne? Come proteggerla?

Tra tante questioni pratico-giuridiche, la più urgente sembra essere filosofica: cos'è una terra? E che vuol dire separarla dalla Terra o lasciarla ad essa? Incalcaterra cerca per prima cosa di filmarla, da molti angoli. Il primo è un rettangolo giallo, che disegna sulla mappa e sul quale uno zoom esalta fino a far quasi coincidere i bordi della proprietà con quelli dell'inquadratura. Questo movimento di macchina evoca quello con il quale si concludono i titoli di testa del *Disprezzo* di Jean-Luc Godard. Si tratta infatti di una mise en abîme: la terra è un campo, una parte dell'inquadratura. La domanda allora è, dobbiamo filmarla? Qual è il modo giusto di farlo? Sembra quindi che con questa speculazione ci allontaniamo dal tema centrale di *Chaco*: la distruzione della foresta vergine – sia come habitat naturale che come ecosistema, nel quale le società indigene iscrivevano armoniosamente la propria cultura.

Ma filmare il Chaco è da subito un'impresa impossibile, o quasi. Del resto, il film comincia solo nella misura in cui il pezzo di foresta è già minacciato da ogni parte e trasformato in riserva naturale. E lo stesso Incalcaterra probabilmente non si sarebbe mai curato della sua stessa creatura, l'*Arcadia*, se questa non si fosse trovata in pericolo. Allora non è tanto il Chaco ad essere filmato ma la sua distruzione, nella misura in cui solo questa rende possibile un film. *Chaco* dunque non è tanto un film sul Chaco ma una finestra fuori campo. O forse uno specchio tanto l'immagine più ricorrente è quella del regista, che appare ora come un Don Chisciotte (è lui stesso a notarlo) ora come un Sancho Panza, e nella sua avventura ondeggia tra indignazione e sarcasmo, lotta e spossamento, ironia e rassegnazione. Non tanto perché il nemico sia troppo grande. Sebbene il latifondo sia come un mare sterminato che circonda la piccola isola di *Arcadia*.

Ma piuttosto perché il futuro per cui si lotta oggi appare sempre già passato. Lo spicchio di terra è già condannato. Gli animali che vi troveranno rifugio non vi sopravviveranno. Né i popoli indigeni, che non potranno difenderlo. E se questi due sono condannati, anche la foresta lo è, privata dell'ecosistema animale non ha a sua volta alcuna speranza.

In questo senso, *Chaco* è quanto mai attuale e pungente. Il nostro presente infatti non è quello della battaglia per salvare l'ecosistema. Il punto di non ritorno è già stato oltrepassato molti anni fa. Anche se i media amano inventare ogni giorno nuovi punti di non ritorno... Oggi tutto quello che possiamo fare è guardarci allo specchio. Fare i conti con noi stessi. L'immagine di Incalcaterra, che filma se stesso attraverso il Chaco, non è infatti solo quella di Daniele il regista. Di lui sappiamo poco, quanto basta ad identificarci in lui: una persona di sinistra, laica, umanista. Piena di buone intenzioni, e al tempo stesso fuori tempo e fuori luogo. Potremmo dire, fuori campo. Fuori dalla propria stessa Arcadia, che non può raggiungere. E che vorrebbe dare in gestione ad indigeni con i quali ha un rapporto più immaginario che effettivo (e che ricorda quello che certi intellettuali della sinistra extraparlamentare avevano con la classe operaia). Certo contraddittorio – come sottolineano ironicamente i titoli di coda, nei quali Incalcaterra è indicato come «proprietario terriero» né più né meno che il suo nemico uruguayano. Cos'è dunque l'immagine di quest'uomo che ci rappresenta tutti? L'ultima inquadratura lo dice, con bellezza e violenza: un ragnetto piccolissimo che cerca ostinatamente di proteggere il proprio buco.





**Daniele
Incalcaterra
Fausta
Quattrini**

Chaco

Argentina, Italia, Svizzera, 2017
HD, colore, 110'
V.O. Italiano, Spagnolo

REGIA

Daniele Incalcaterra
Fausta Quattrini

SCENEGGIATURA

Daniele Incalcaterra
Fausta Quattrini

FOTOGRAFIA

Cobi Migliora

SUONO

Lucas Larriera
Sakio Hiraiwa

MONTAGGIO

Fausta Quattrini
Marzia Mete

PRODUTTORE

Daniele Incalcaterra

PRODUZIONE

Start, Elefant Films

CONTATTI

danieleincalcaterra@gmail.com
produzione@start.mi.it

Quando Daniele Incalcaterra riceve in eredità dal padre 5000 ettari di terra nel Chaco paraguayano decide di restituirla ai Guaraní, i popoli originari “vampirizzati” nei secoli dal latifondo e dalla deforestazione.

Una volta in Paraguay la realtà con cui deve confrontarsi si presenta però più complicata, la sua proprietà è inaccessibile, chiusa tra quelle di Favero, uno dei latifondisti più potenti del Paese. La battaglia del regista per prenderne possesso diventa un film: *El Impenetrable* (2015), di cui Incalcaterra è anche il protagonista, un personaggio “donchisciottesco” in una sfida che appare impossibile. Grazie al sostegno dell’allora presidente del Paraguay, Lugo, Incalcaterra riesce però a ottenere che la sua terra diventi una riserva naturale col nome di Arcadia. Da allora è passato qualche anno, Lugo è stato cacciato con un “colpo di stato parlamentare”, il nuovo governo è molto meno attento alle questioni dell’ambiente, Favero continua a spadroneggiare. Anche Daniele però è cambiato: lo ritroviamo arroccato in una stanza con vista sulla città da cui guarda il mondo con diffidenza. E se tutto questo suo sogno fosse stata solo un’ossessione? Mentre papa Francesco infiamma le folle, il regista appare sempre più lontano da quella realtà che voleva cambiare.

Biografia

Daniele Incalcaterra (Roma, 1954), si avvicina al cinema documentario frequentando gli Ateliers Varan a Parigi. Sono di questo periodo *Dernier état, Deux ou trois bières* (1984), *Tu ne sais même pas ouvrir un yaourt* (1987), *I Rouge, U vert, O bleu* (1988) co-diretto con Mariana Otero. Nel 1990 realizza in Bolivia *Chapare*, e l’anno successivo *Place Rouge/Live*, un unico piano sequenza girato a Mosca durante la Perestrojka. Dopo *Terre d’Avellaneda* (1993) gira a Milano *Repubblica nostra* (1995), in cui racconta il passaggio dell’Italia alla Seconda Repubblica e la nascita di Forza Italia. Presentato al Festival Cinema Giovani di Torino, non esce mai in Italia né viene acquistato da alcuna televisione.

FaSinPat – Fabbrica senza padrone (2004), vince il primo premio a Filmmaker 2004. Del 2012 è *El Impenetrable*. A Daniele Incalcaterra Filmmaker ha dedicato la retrospettiva nel 2015.

Fausta Quattrini (Locarno, 1964) si laurea in architettura al Politecnico di Zurigo (Eth). Dopo una lunga esperienza nella danza contemporanea, nel 1997 inizia a realizzare documentari. Tra i suoi film, *www.vallegrande.com* (1997); *Mandala 999* (2000); *Traces fossilisées* (2002); *La Nación Mapuche* (2007) che racconta la vita e le lotte dei popoli originari della Patagonia. Insieme a Daniele Incalcaterra ha firmato anche *Contr@site* (2003) e *El Impenetrable* (2012).



Cosa ti ha spinto a tornare nei luoghi di *El Impenetrable*?

Dopo il film pensavo che quell'avventura si fosse conclusa con la creazione della riserva di Arcadia. Mentre ero alla Mostra del cinema di Venezia - per presentare *El Impenetrable* - mi hanno chiamato dal Paraguay dicendomi che c'erano dei nuovi problemi con la mia terra. Io e Fausta Quattrini abbiamo deciso di cominciare subito un altro film anche se non avevamo soldi. Sono partito per il Paraguay e ho iniziato a girare, ho continuato nei due anni successivi, il 2014 e il 2015, a fasi alterne finché non abbiamo ricevuto il finanziamento dell'Incaa, l'Istituto nazionale del cinema argentino.

Rispetto al passato, i tuoi rapporti con le persone, sia gli amici che ti sono stati accanto in tutta questa battaglia che i Guaraní appaiono diversi, molto meno coesi.

È cambiata la situazione politica in Paraguay, chi nel governo Lugo era sensibile alle questioni dell'ambiente è stato allontanato e gli alleati sono diminuiti. I Guaraní hanno manifestato una posizione diversa solo negli ultimi tempi delle riprese, e ammetto che questo cambiamento mi ha sorpreso. Fino ad allora ci eravamo trovati d'accordo sul progetto della riserva e sulle modalità con cui restituire loro le terre, anche se avevano capito che col cambio di governo le cose sarebbero diventate più difficili. Probabilmente sono entrate in gioco strumentalizzazioni politiche.

O forse è il tuo punto di vista sull'intera vicenda che è cambiato...

All'inizio ero sicuramente più "naif", ero uno straniero che sbarcava in un posto con un obiettivo: entrare in possesso delle terre e restituirle ai Guaraní. Col tempo ho imparato a conoscere meglio la situazione, e a capire cosa poteva accadere andando avanti, per esempio che i Guaraní avrebbero venduto Arcadia, visto che sono poveri, o si sarebbero fatti truffare come sempre è accaduto. Questo perché le società come quella paraguayana si basano sulla sparizione delle culture e dei territori. La prima rottura è avvenuta con Victor, il mio "mediatore" con i nativi; lui che ci ha sempre lavorato non poteva condividere la mia posizione. Degli amici argentini dopo avere visto il film, mi hanno detto: "Sei un figlio di puttana pure se capiamo la tua onestà intellettuale". Il mio è un tentativo di essere parte delle contraddizioni di quella realtà, ma mi rendo conto che a molti provoca disagio. Se *El Impenetrable* era un western, *Chaco* è un thriller con un personaggio immerso in una storia complessa che deve trovare delle soluzioni per uscirne.

2018





Daniele Incalcaterra
Fausta Quattrini

Nella terra del Chaco

L'utopia del ragnetto

Eugenio Renzi

Il film che Daniele Incalcaterra realizza con Fausta Quattrini inizia con una mappa catastale. Una linea nera disegna una regione, il Chaco paraguaiano. Dei quadratini di diversi colori, alcuni rossi, altri verdi, altri ancora gialli, indicano gli appezzamenti attribuiti. Una grande parte del paese è ancora bianca... Ma la mappa è molto antica, risale al 1912. Forse non ce n'è una più recente. Nel frattempo la privatizzazione della terra è andata avanti senza sosta, non senza confusione. Anche il protagonista del film, Incalcaterra – di nome, di fatto – possiede un suo pezzo di terra.

È nella parte alta della carta, dove non ci sono parcelle ma solo uno spazio bianco che rappresenta la foresta del Chaco, un tempo vergine oggi in via di desertificazione agricola (pensateci ogni qual volta mangiate una bistecca). È il padre del regista che ha deciso, chissà perché, di acquistare un pezzo di foresta, pur senza averla mai calcata. Daniele l'ha ereditata, ed ora deve proteggerla dalle mire di un latifondista urugaiano, che pretende d'esserne anch'egli il proprietario...

Fin dall'inizio, una serie di problemi si accumulano, come faldoni sulla scrivania di un notaio d'altri tempi. Di chi è la terra? Cosa farne? Come proteggerla?

Tra tante questioni pratico-giuridiche, la più urgente sembra essere filosofica: cos'è una terra? E che vuol dire separarla dalla Terra o lasciarla ad essa? Incalcaterra cerca per prima cosa di filmarla, da molti angoli. Il primo è un rettangolo giallo, che disegna sulla mappa e sul quale uno zoom esalta fino a far quasi coincidere i bordi della proprietà con quelli dell'inquadratura. Questo movimento di macchina evoca quello con il quale si concludono i titoli di testa del *Disprezzo* di Jean-Luc Godard. Si tratta infatti di una mise en abîme: la terra è un campo, una parte dell'inquadratura. La domanda allora è, dobbiamo filmarla? Qual è il modo giusto di farlo? Sembra quindi che con questa speculazione ci allontaniamo dal tema centrale di *Chaco*: la distruzione della foresta vergine – sia come habitat naturale che come ecosistema, nel quale le società indigene iscrivevano armoniosamente la propria cultura.

Ma filmare il Chaco è da subito un'impresa impossibile, o quasi. Del resto, il film comincia solo nella misura in cui il pezzo di foresta è già minacciato da ogni parte e trasformato in riserva naturale. E lo stesso Incalcaterra probabilmente non si sarebbe mai curato della sua stessa creatura, l'*Arcadia*, se questa non si fosse trovata in pericolo. Allora non è tanto il Chaco ad essere filmato ma la sua distruzione, nella misura in cui solo questa rende possibile un film. *Chaco* dunque non è tanto un film sul Chaco ma una finestra fuori campo. O forse uno specchio tanto l'immagine più ricorrente è quella del regista, che appare ora come un Don Chisciotte (è lui stesso a notarlo) ora come un Sancho Panza, e nella sua avventura ondeggia tra indignazione e sarcasmo, lotta e spossamento, ironia e rassegnazione. Non tanto perché il nemico sia troppo grande. Sebbene il latifondo sia come un mare sterminato che circonda la piccola isola di *Arcadia*.

Ma piuttosto perché il futuro per cui si lotta oggi appare sempre già passato. Lo spicchio di terra è già condannato. Gli animali che vi troveranno rifugio non vi sopravviveranno. Né i popoli indigeni, che non potranno difenderlo. E se questi due sono condannati, anche la foresta lo è, privata dell'ecosistema animale non ha a sua volta alcuna speranza.

In questo senso, *Chaco* è quanto mai attuale e pungente. Il nostro presente infatti non è quello della battaglia per salvare l'ecosistema. Il punto di non ritorno è già stato oltrepassato molti anni fa. Anche se i media amano inventare ogni giorno nuovi punti di non ritorno... Oggi tutto quello che possiamo fare è guardarci allo specchio. Fare i conti con noi stessi. L'immagine di Incalcaterra, che filma se stesso attraverso il Chaco, non è infatti solo quella di Daniele il regista. Di lui sappiamo poco, quanto basta ad identificarci in lui: una persona di sinistra, laica, umanista. Piena di buone intenzioni, e al tempo stesso fuori tempo e fuori luogo. Potremmo dire, fuori campo. Fuori dalla propria stessa Arcadia, che non può raggiungere. E che vorrebbe dare in gestione ad indigeni con i quali ha un rapporto più immaginario che effettivo (e che ricorda quello che certi intellettuali della sinistra extraparlamentare avevano con la classe operaia). Certo contraddittorio – come sottolineano ironicamente i titoli di coda, nei quali Incalcaterra è indicato come «proprietario terriero» né più né meno che il suo nemico uruguayano. Cos'è dunque l'immagine di quest'uomo che ci rappresenta tutti? L'ultima inquadratura lo dice, con bellezza e violenza: un ragnetto piccolissimo che cerca ostinatamente di proteggere il proprio buco.





**Daniele
Incalcaterra
Fausta
Quattrini**

Chaco

Argentina, Italia, Svizzera, 2017
HD, colore, 110'
V.O. Italiano, Spagnolo

REGIA

Daniele Incalcaterra
Fausta Quattrini

SCENEGGIATURA

Daniele Incalcaterra
Fausta Quattrini

FOTOGRAFIA

Cobi Migliora

SUONO

Lucas Larriera
Sakio Hiraiwa

MONTAGGIO

Fausta Quattrini
Marzia Mete

PRODUTTORE

Daniele Incalcaterra

PRODUZIONE

Start, Elefant Films

CONTATTI

danieleincalcaterra@gmail.com
produzione@start.mi.it

Quando Daniele Incalcaterra riceve in eredità dal padre 5000 ettari di terra nel Chaco paraguayano decide di restituirla ai Guaraní, i popoli originari “vampirizzati” nei secoli dal latifondo e dalla deforestazione.

Una volta in Paraguay la realtà con cui deve confrontarsi si presenta però più complicata, la sua proprietà è inaccessibile, chiusa tra quelle di Favero, uno dei latifondisti più potenti del Paese. La battaglia del regista per prenderne possesso diventa un film: *El Impenetrable* (2015), di cui Incalcaterra è anche il protagonista, un personaggio “donchisciottesco” in una sfida che appare impossibile. Grazie al sostegno dell’allora presidente del Paraguay, Lugo, Incalcaterra riesce però a ottenere che la sua terra diventi una riserva naturale col nome di Arcadia. Da allora è passato qualche anno, Lugo è stato cacciato con un “colpo di stato parlamentare”, il nuovo governo è molto meno attento alle questioni dell’ambiente, Favero continua a spadroneggiare. Anche Daniele però è cambiato: lo ritroviamo arroccato in una stanza con vista sulla città da cui guarda il mondo con diffidenza. E se tutto questo suo sogno fosse stata solo un’ossessione? Mentre papa Francesco infiamma le folle, il regista appare sempre più lontano da quella realtà che voleva cambiare.

Biografia

Daniele Incalcaterra (Roma, 1954), si avvicina al cinema documentario frequentando gli Ateliers Varan a Parigi. Sono di questo periodo *Dernier état, Deux ou trois bières* (1984), *Tu ne sais même pas ouvrir un yaourt* (1987), *I Rouge, U vert, O bleu* (1988) co-diretto con Mariana Otero. Nel 1990 realizza in Bolivia *Chapare*, e l’anno successivo *Place Rouge/Live*, un unico piano sequenza girato a Mosca durante la Perestrojka. Dopo *Terre d’Avellaneda* (1993) gira a Milano *Repubblica nostra* (1995), in cui racconta il passaggio dell’Italia alla Seconda Repubblica e la nascita di Forza Italia. Presentato al Festival Cinema Giovani di Torino, non esce mai in Italia né viene acquistato da alcuna televisione.

FaSinPat – Fabbrica senza padrone (2004), vince il primo premio a Filmmaker 2004. Del 2012 è *El Impenetrable*. A Daniele Incalcaterra Filmmaker ha dedicato la retrospettiva nel 2015.

Fausta Quattrini (Locarno, 1964) si laurea in architettura al Politecnico di Zurigo (Eth). Dopo una lunga esperienza nella danza contemporanea, nel 1997 inizia a realizzare documentari. Tra i suoi film, *www.vallegrande.com* (1997); *Mandala 999* (2000); *Traces fossilisées* (2002); *La Nación Mapuche* (2007) che racconta la vita e le lotte dei popoli originari della Patagonia. Insieme a Daniele Incalcaterra ha firmato anche *Contr@site* (2003) e *El Impenetrable* (2012).



Cosa ti ha spinto a tornare nei luoghi di *El Impenetrable*?

Dopo il film pensavo che quell'avventura si fosse conclusa con la creazione della riserva di Arcadia. Mentre ero alla Mostra del cinema di Venezia - per presentare *El Impenetrable* - mi hanno chiamato dal Paraguay dicendomi che c'erano dei nuovi problemi con la mia terra. Io e Fausta Quattrini abbiamo deciso di cominciare subito un altro film anche se non avevamo soldi. Sono partito per il Paraguay e ho iniziato a girare, ho continuato nei due anni successivi, il 2014 e il 2015, a fasi alterne finché non abbiamo ricevuto il finanziamento dell'Incaa, l'Istituto nazionale del cinema argentino.

Rispetto al passato, i tuoi rapporti con le persone, sia gli amici che ti sono stati accanto in tutta questa battaglia che i Guaraní appaiono diversi, molto meno coesi.

È cambiata la situazione politica in Paraguay, chi nel governo Lugo era sensibile alle questioni dell'ambiente è stato allontanato e gli alleati sono diminuiti. I Guaraní hanno manifestato una posizione diversa solo negli ultimi tempi delle riprese, e ammetto che questo cambiamento mi ha sorpreso. Fino ad allora ci eravamo trovati d'accordo sul progetto della riserva e sulle modalità con cui restituire loro le terre, anche se avevano capito che col cambio di governo le cose sarebbero diventate più difficili. Probabilmente sono entrate in gioco strumentalizzazioni politiche.

O forse è il tuo punto di vista sull'intera vicenda che è cambiato...

All'inizio ero sicuramente più "naif", ero uno straniero che sbarcava in un posto con un obiettivo: entrare in possesso delle terre e restituirle ai Guaraní. Col tempo ho imparato a conoscere meglio la situazione, e a capire cosa poteva accadere andando avanti, per esempio che i Guaraní avrebbero venduto Arcadia, visto che sono poveri, o si sarebbero fatti truffare come sempre è accaduto. Questo perché le società come quella paraguayana si basano sulla sparizione delle culture e dei territori. La prima rottura è avvenuta con Victor, il mio "mediatore" con i nativi; lui che ci ha sempre lavorato non poteva condividere la mia posizione. Degli amici argentini dopo avere visto il film, mi hanno detto: "Sei un figlio di puttana pure se capiamo la tua onestà intellettuale". Il mio è un tentativo di essere parte delle contraddizioni di quella realtà, ma mi rendo conto che a molti provoca disagio. Se *El Impenetrable* era un western, *Chaco* è un thriller con un personaggio immerso in una storia complessa che deve trovare delle soluzioni per uscirne.

2018

Milano Industry Days



Milano Film Network presenta la 4a edizione

Milano Industry Days - MID by MFN

Alice Arecco, Luca Mosso, Alessandra Speciale

Milano Film Network realizza dal 2015 i MILANO INDUSTRY DAYS - MID by MFN per presentare ad un pubblico di professionisti del settore le sue attività a sostegno del cinema italiano indipendente: i progetti di film in sviluppo finalisti del workshop IN PROGRESS e le copie lavoro di lungometraggi selezionati per L'ATELIER, fondo di sostegno ai film italiani in post produzione.

Dopo una prima edizione pilota nel 2015 e due edizioni di successo con oltre 300 professionisti accreditati da tutta Italia, il Milano Film Network rinnova secondo una precisa progettualità le sue giornate professionali per il mondo del cinema e dell'audiovisivo italiano, dato che - a differenza dei molti eventi industry sempre più diffusi oggi in Italia - esse legano fortemente il momento di networking alla conclusione e premiazione di due progetti che sostengono concretamente due momenti chiave della vita di un film: lo sviluppo e la post-produzione. I MID by MFN sono nati infatti per sostenere autori e produzioni che presentano progetti di provata qualità artistica e incrementare lo sviluppo economico del comparto sul territorio milanese e lombardo, da sempre laboratorio di sperimentazione e professionalizzazione.

IN PROGRESS MFN

In Progress MFN è il primo e unico workshop di sviluppo produttivo italiano ed è finalizzato allo sviluppo di progetti audiovisivi e rivolto a giovani autori italiani, che MFN intende sostenere nello sviluppo e nella realizzazione di film innovativi nel linguaggio, nelle tecniche, nei contenuti e nella modalità produttive.

Lungo sei mesi In Progress MFN ha accompagnato lo sviluppo di 15 progetti (scelti tra 51 candidature) con approfondimenti teorico-pratici, condotti da registi e professionisti di profilo internazionale, alla quale si è unita una costante attività di confronto con i due mentor - Michelangelo Frammartino e Carlo Hintermann - e i tutor - Alice Arecco, Gaia Formenti, Raffaella Milazzo e Luca Mosso - finalizzata alla stesura dei dossier produttivi.

Gli 11 progetti finalisti di In Progress MFN 2018, che concorrono alle borse di sviluppo (5000 e 4000 euro offerti da MFN, 2000 euro offerti da Filmmaker al progetto più innovativo e ulteriori 2000 euro dall'Associazione MIX al progetto che meglio interroga il tema dell'identità di genere) sono stati selezionati da una giuria composta da Alessandro Borrelli, Ilaria Gomasasca, Federico Pedroni e dai mentor del workshop Michelangelo Frammartino e Carlo Hintermann.



In Progress MFN

FINALISTI

progetti in sviluppo

ARIMO!

di Nicolò Braggion, Jacopo Mutti
Come può un educatore pensare di fare quello che i padri non sono riusciti a fare? Come può pensare di conoscere e insegnare a un ragazzo la virtù?

Bloconove

di Léa Delbès, Federico Frefel, Michele Silva
Miriam e Kevin sono una coppia di adolescenti che vive in un quartiere alla periferia di Milano. La bolla perfetta del loro giovane amore è minacciata da un distacco improvviso.

Il domino, il diamante e il diavolo

di Chiara Caterina
S. Domino è come Circe: trasforma gli uomini in quello che sono veramente.

Guardami così

di Caterina Silva,
Guardami così come sono.

Maminka

di Marcella Piccinini
C'era una volta un re, seduto sul sofà che disse alla sua serva raccontami una storia e la serva incominciò, c'era una volta un re seduto sul sofà... Per me sentire la stessa fiaba era rassicurante, sapevo come andava a finire. Ora sono io che te le racconto, mentre tu dormi profondamente, senza sapere se un giorno ti sveglierai.

La metamorfosi della monarca

di Riccardo Caruso, Elisabetta Falanga, Roberto Tenace
Come una crisalide diventa farfalla, un ragazzo vive la metamorfosi inversa che la malattia gli sta presentando.

La nuvola

di Margherita Panizon
La curiosità di una bambina sfida gli spazi inquieti dell'adolescenza.

Il padre del deserto

di Alessandro Focareta
Attraversare il deserto, penetrarne le viscere e scoprire che in esso tutto è possibile.

I sopravvissuti

di Alberto Sansone
Una parabola di violenza.

Storie romane

di Pasquale Marino
Due fratelli vogliono cambiare le proprie vite. Ma la città in cui vivono è padrona dei loro destini.

Tula

di Diego Scano
Una ragazza venezuelana arriva in un paesino del nord-est italiano. La terra amata e abbandonata riverbera in lei nonostante le pressioni politiche che l'hanno obbligata alla fuga. Le profonde emozioni che la scuotono contrastano il disperato bisogno di raggiungere la quiete nella nuova vita.

L'ATELIER MFN

L'Atelier MFN è il primo fondo di sostegno alla post-produzione di lungometraggi italiani. Con L'Atelier, MFN intende sostenere la finalizzazione di progetti di lungometraggi italiani e facilitarne il loro accesso al mercato e al circuito dei festival internazionali. Per raggiungere e ampliare questi obiettivi, dal 2017 Milano Film Network ha attivato una partnership con When East Meets West e Trieste Film Festival, con l'obiettivo di aumentare le possibilità per i film di individuare partner distributivi sia a livello nazionale che internazionale. Tra le 36 iscrizioni al bando 2018 MFN ha selezionato 7 finalisti che presentano i loro rough cut e concorrono all'assegnazione dei premi di post-produzione: quest'anno presidente della giuria, composta dai partner di L'Atelier MFN, è Giona Nazzaro, Delegato Generale della Settimana della Critica della Mostra del Cinema di Venezia. I finalisti nella pagina a fianco.

I premi:

- un premio di 5.000 euro, offerto da MFN
- 1 color grading, offerto da Proxima Milano
- 1 color grading, offerto da Start MFN in collaborazione con MFN
- 1 sound design e mixing offerto da Massimo Mariani in collaborazione con MFN
- 1 tutoring di montaggio offerto da Carlotta Cristiani e Valentina Andreoli in collaborazione con MFN
- 1 master DCP sottotitolato "on screen", offerto da MFN in collaborazione con Start.

Nella prima edizione dell'Atelier, MFN ha sostenuto film poi selezionati alla Mostra del cinema di Venezia (*Spira Mirabilis* di Massimo D'Anolfi e Martina Parenti nel Concorso ufficiale della 72a edizione, e *Liberami* di Federica Di Giacomo, vincitore di Orizzonti), a Locarno (*La natura delle cose* di Laura Viezzoli, poi presentato anche al Senato della Repubblica), a Visions du Réel di Nyon (*I cormorani* di Fabio Bobbio) e al Tribeca Film Festival (*Icaros: una visione* di Matteo Norzi e Leonor Caraballo).

Nel 2016, è stata la volta di *Happy Winter* di Giovanni Totaro, Selezione Ufficiale della 74a Mostra del Cinema di Venezia Fuori Concorso, *La controfigura* di Ra di Martino, prima mondiale sempre a Venezia nella sezione Il Cinema nel Giardino, *Il monte delle formiche* di Riccardo Palladino, al Festival di Locarno nel Concorso Cineasti del Presente, *Ibi*, di Andrea Segre, Fuori Concorso a Locarno, e *Via della Felicità*, di Martina Di Tommaso, selezionato al Festival dei Popoli 2017. MFN segue ora la carriera del vincitore dell'Atelier 2017, *Menocchio* di Alberto Fasulo, in Concorso Internazionale al Festival di Locarno 2018, e degli altri finalisti e premiati: *My Home in Libya*, di Martina Mellilli, Locarno Fuori Concorso e poi a DOK Leipzig, *Normal*, di Adele Tulli, Premio Eurimages al Festival di Karlovy Vary, *Isabelle*, di Mirko Locatelli, Miglior Sceneggiatura al Festival di Montreal, e *Fiore Gemello*, di Laura Luchetti, in prima mondiale al Festival di Toronto e Miglior Film al Festival Cinemed di Montpellier.

www.milanofilmnetwork.it



L'Atelier MFN

FINALISTI

film in post produzione

L'apprendistato

di Davide Maldì

Il primo anno di formazione all'arte del servire del giovane Luca e dei suoi compagni di classe presso un prestigioso istituto alberghiero attraverso il complesso tessuto di regole e disciplina imposto dal mestiere e dalla vita futura che li aspetta.

Arbëria

di Francesca Olivieri

Una donna riscopre la sua identità e le tradizioni della sua terra d'origine: l'Arbëria.

Gli indocili

di Ana Shametaj

12 giovani attori, una poetessa e un regista trascorrono tre mesi in un teatro immerso nella natura: perdersi nei boschi per ritrovare la propria carica autentica e fare della poesia un evento comunitario.

Non è Sogno (la Vita)

di Giovanni Cioni

"Cosa senti dentro di te? Quella è la verità. Ma non devi nominarla, che appena la nomini svanisce e non c'è più". Il mondo fuori. Fuori, in carcere.



One More Jump

di Manu Gerosa

Un'amicizia cementata dallo sport, molte speranze e due sogni spezzati in una terra senza pace, Gaza.

Tony Driver

di Ascanio Petrinì

Quando cresci per le strade di Chicago e il tuo lavoro è trafficare migranti clandestini in Arizona attraverso il confine messicano, è difficile abituarti alla vita di un piccolo uomo del sud Italia. Anche se quella è la tua terra natale.

Il varco

di Michele Manzolini, Federico Ferrone
1941. Un soldato italiano è diretto verso il fronte orientale, il più sanguinoso di tutta la Seconda Guerra Mondiale. 2018. Negli stessi luoghi un'altra guerra riapre le ferite mai sanate dell'Europa.



FILMMAKER

Con il contributo di

