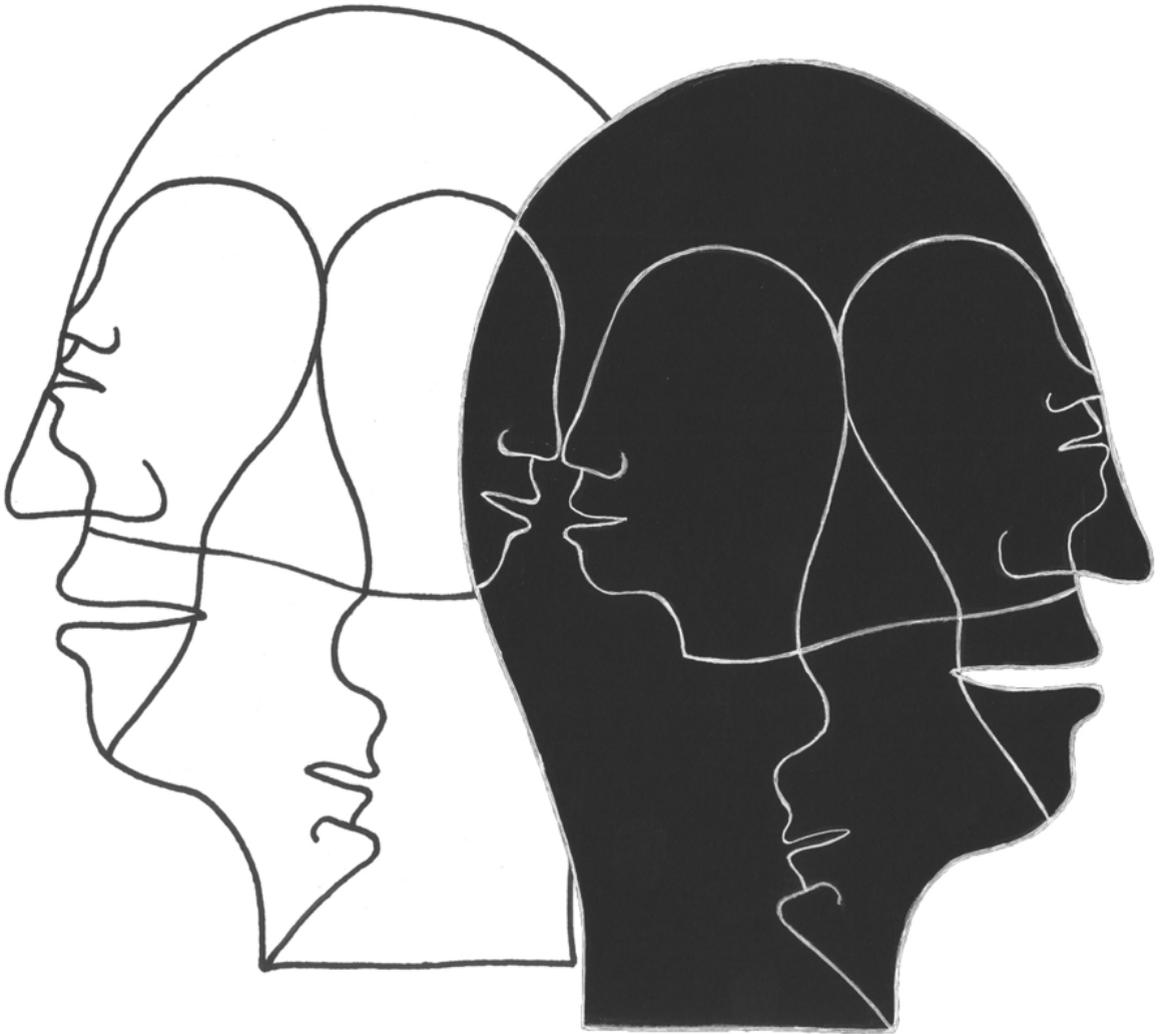


F I L M M A K E R

INTERNATIONAL FILM FESTIVAL

23



Concorso Internazionale / Allan King / Passion / Fuori Formato
Milano Metropoli / If. immagina il futuro del cinema

www.filmfestival.com

dedicato a Giuseppe Bertolucci /

FILMMAKER

INTERNATIONAL FILM FESTIVAL

via Aosta 2 . 20155 Milano /

tel 02 3313411 / 02 341194 /

segreteria@filmmakerfest.org /

www.filmmakerfest.com /

con il contributo di



sponsor progetto Passion



media partner



location partner



partner tecnici



grazie a



FILMMAKER

il catalogo è pubblicato in occasione del
Festival Filmmaker

Milano 30 novembre / 9 dicembre 2012

Spazio Oberdan, v.le V. Veneto 2

Fabbrica del Vapore, via Procaccini 4

Cinema Palestrina, via da Palestrina 7

Associazione Filmmaker /

Ottavia Fragnito, Daniele Maggioni, Luca Mosso,
Gianfilippo Pedote, Daniela Persico, Andrea
Sartori.

Direzione /

Luca Mosso

Selezione /

Luca Mosso, Daniela Persico, Cristina Piccino,
Alessandro Stellino

Passion /

Un progetto di Laura Asnaghi,
con la collaborazione di Ottavia Fragnito, Luca
Mosso, Daniela Persico

Selezione a cura di Chiara Lagani, Alina

Marazzi, Paola Piacenza

Sigla di Tekla Taidelli

Retrospektiva Allan King /

Alessandro Stellino

Amministrazione /

Silvana D'Errico

Segreteria /

Lucilla Parmeggiani

Coordinamento programma e movimentazione copie /

Cristina Caon con Lucia Ezker

Ospitalità /

Andrea Sartori, Gabriele Colombo

Ufficio stampa /

Aigor

Comunicazione e Relazioni esterne /

Matteo Scarduelli

Web master /

Francesco Sparacio

Grafica web e catalogo /

Carlo Persico

Sigla del festival /

Anna Franceschini, The Stuffed Shirt.

Per gentile concessione di Peep Hole e Galleria
Vistamare/Benedetta Spalletti

Montaggio di Valentina Andreoli

Locandina del festival /

Laura Zeni

Coordinamento sottotitoli /

Cristina Caon e Alessandro Stellino

Traduzioni /

Francesca Carnini, Elisa Caruso, Arianna
Introini, Francesca Maccioni, Diana Pasina,
Francesca Rolando nell'ambito di un progetto
didattico di traduzione audiovisiva del corso di
laurea magistrale di Milano Lingue

Responsabile di sala /

Lucia Ezker

Trasporti /

FedEx

Catalogo /

Curatela e coordinamento /

Daniela Persico

Redazione /

Matteo Chessa, con la collaborazione di
Emanuele Baldino, Gabriele Colombo

Documentazione /

Cristina Caon

Crediti fotografici /

Johanna Benainous

Agathe l'Higuinier

Jeanne Lassus

Lea Lazar

Laure Tiberghien

Xiang Zenhua

/

Ringraziamenti

Stefano Boeri – Comune di Milano, Assessore alla Cultura, Moda e Design
Paolo Giovanni Del Nero – Provincia di Milano, Assessore Sviluppo Economico, formazione e lavoro
Novo Umberto Maerna, Provincia di Milano, Assessore alla Cultura, Beni Culturali ed Eventi Culturali

Giulia Amato, Lory Dall'Ombra, Antonio Calbi, Claudio Grillone, Anna De Benedetto – Comune di Milano

Francesco Locatelli – If immagina il futuro – Provincia di Milano

Fabrizio Provera, Claudio Martino, Marco Piccardi – Provincia di Milano, Settore Cultura Beni Culturali

Anna Milani, Aldo Biffi – SPI/CGIL Milano

Enrico Nosei – Cineteca Italiana

Elisa Piria – Ecomuseo Urbano Metropolitan Milano.Nord

Paolo Simoni e Gianmarco Torri – Home Movies Archivio nazionale dei film di famiglia

Daria Corrias – Audiodoc

Fabrizia Parini – ISIT Istituto Superiore per Interpreti e Traduttori, Milano

Andrea Terradura, Edoardo Fumo, Alessandro Riccini – Microcinema,

Pietro Baj – Alteracinema

Virginia Fiume – Perypezye Urbane; Anna Franco – Carta Giovani; Giulia Carpinelli e Emilio Cozzi – Zero; Rosa Pittau – Tafter Cultura; Carla Tani – Memo; Alberto Brumana e Sara Sagrati – ChiliTv; Salvatore Brocco – Ziguline; Carlotta Romeo – Busta; Francesco Fimognaro – Agf Grafiche; Emanuele Iovine – Giovami.it; Alessandro Bologna e Claudio Nelli – Ritz Hotel; Bnext Milano; Lea Lazar – Atelier Poitevin di Parigi; Chiara Crosti e Fortunato D'Amico – Sopramaresotto; Comunicare in Eco; Arci Milano;

Amanda Gordon – Allan King Films; Viviane Aquili e Jasmina Sijercic – ISKRA; Tizza Covi, Rainer Frimmel – Vento Film, Anne Laurent – Austrian Film Commission; Véréna Paravel and Lucien Castaing-Taylor, Sophie Bearman – Arrete ton cinema; Graham Swindoll – Cinema Guild; J. P. Rodrigues & J. R. Guerra Da Mata – Blackmaria; Valeska Neu – Film Boutique; Laila Pakalnina, Uldis Cekulis, Jolanta Lepina – VFS Films; Zanda Dudina – National Film Center (Latvia); Daniele Incalcaterra, Fausta Quattrini; Noëlle Pujol; Sylvain George – Noir Production; Avi Mograbi, Céline Paini – Les Films d'Ici; Monica Venditto – Festival del cinema di Roma; Hannah Horner, Hwa-Seon Choi, Hugo Horchillers – Doc and Film International; Apichatpong Weerasethakul; David Bauduin, Linda Schultze – Matchfactory; Giovanni Maderna – Quarto film;

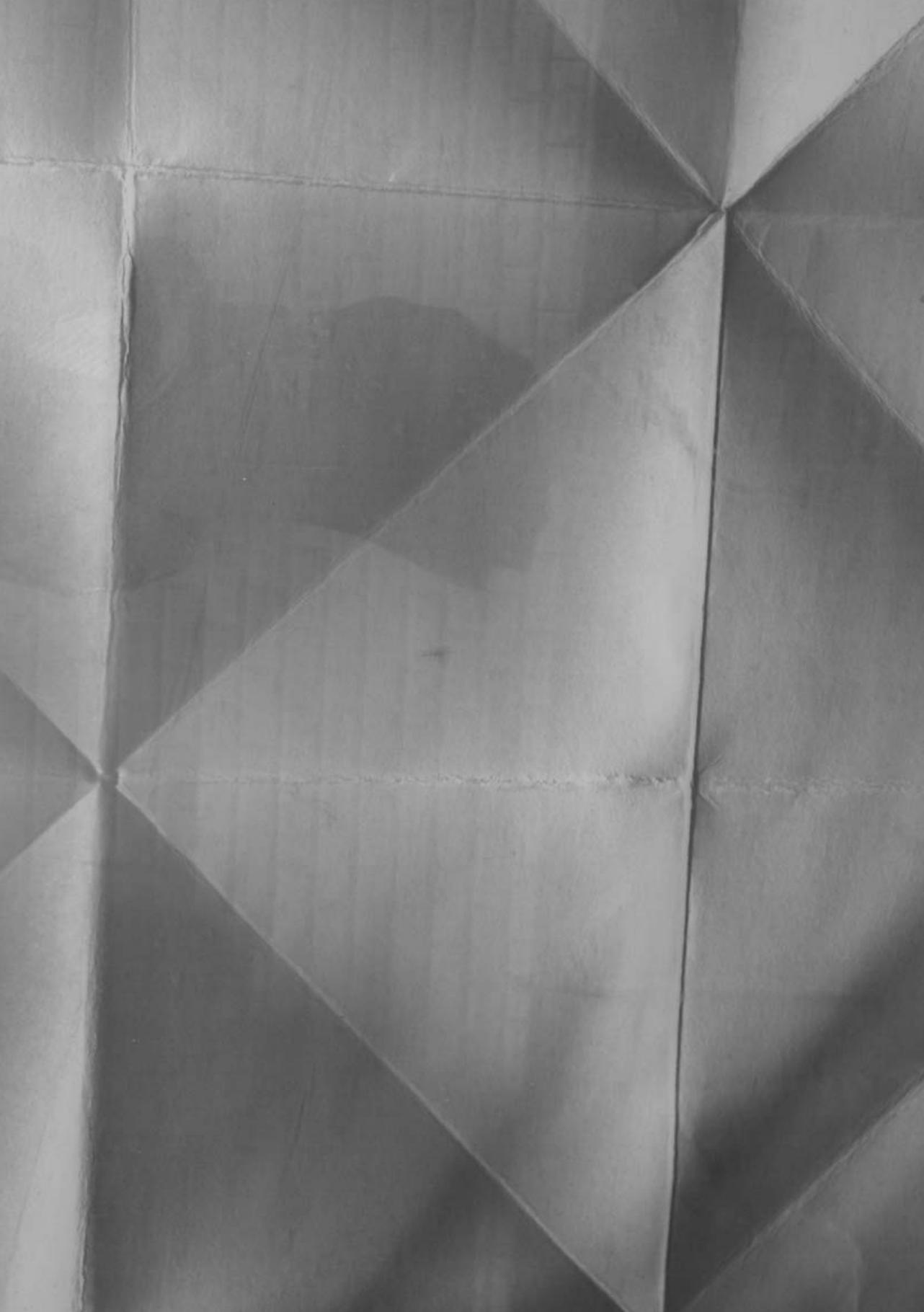
Gil Leung – Lux Films; Miguel Gomes, Claudia Bedogni – Satine Films; Leos Carax – Stefano Jacono – Movie Inspired; Lee Lynch – Small Form Films; Jasmina Sijercic – Iskra Films; Elisabetta Camillo – Ripley's Film; Mauro Santini, Giovanni Cioni, Tonino de Bernardi; Alina Marazzi, Mario Balsamo, Guido Gabrielli, Gianfilippo Pedote, Davide Pagano - Mir Cinema; Paola Piacenza;

Luca Lomonaco, Micol Roubini, Lorenzo Casali, Ilaria Pezone, Lorenzo Apolli, Filippo Ticozzi, Francesco Mattuzzi, Alberto Gemmi, Alessandro Penta, Mirko Locatelli – Officina Film, Cosetta Raccagni, Diego Venezia, Christian Giuffrida, Stefano Pistolini, Ranuccio Sodi, Alessandro Abba Legnazzi, Giada Totaro, Claudia Casati, Comunità terapeutica per adolescenti "I Delfini", A. O. Ospedale Niguarda Ca' Granda, Marta Roberti, Luca Magi, Claudio Giapponesi – Kiné, Federico Ferrone – Vetz Film;

Adriano Aprà, Donatella Barazzetti, Michela Bassanello, Nicole Brenez, Giorgia Brianzoli, Carlo Chatrian, Bernard Eisenschitz, Francisco Ferreira, Stefano Francia, Gaia Giani, Valentina Grassi, Marco Grosoli, Roberto Manassero, Nicola Mansueto, Roy Menarini, Davide Merlizzi, Francesca Monti, Gloria Morano, Emiliano Morreale, Giona A. Nazzaro, Alberto Pezzotta, Eugenio Renzi; tutti i docenti delle università e scuole di cinema che hanno contribuito alla promozione del Festival.

Sommario /

Presentazione	7
Nutrimenti	8
Passion	11
Concorso	21
Eventi speciali	35
Cinema corsaro	47
Fuori formato	57
MilanoMetropoli	63
If... immagina il futuro del cinema	75
Allan King	89
Omaggi	109
Archivi	119



Un festival laboratorio /

LUCA MOSSO /

Filmmaker non è un festival come gli altri, non lo è mai stato. Ma non basta certo una dichiarazione di alterità per guadagnarsi il diritto di esistere e di operare. Nel corso degli ultimi difficili anni, segnati dal lutto e dalle difficoltà economiche, abbiamo ripensato al nostro ruolo e alla nostra funzione e quest'anno abbiamo realizzato quello che sappiamo fare meglio: un festival laboratorio che non si limita a mostrare dei bei film, ma che si occupa della loro progettazione, del loro sviluppo, persino del loro finanziamento.

E così, insieme al Concorso internazionale, alla retrospettiva dedicata al canadese Allan King, alle anteprime prestigiose e alle panoramiche Fuori formato e MilanoMetropoli, presenteremo i primi risultati del lavoro del Fondo Silvano Cavatorta, costituito alcuni mesi fa per sostenere il lavoro dei giovani autori: Passion è una collezione di tre brevi sorprendenti lavori a regia femminile realizzati da un gruppetto di registe che saranno presentati in una serata speciale del festival.

Se questo riguarda il presente, è interamente rivolto al futuro il laboratorio Nutrimenti Terrestri Nutrimenti Celesti, una serie di incontri e seminari sostenuti da Fondazione Cariplo che porterà 50 giovani filmmaker a sviluppare ciascuno un progetto di film in grado di affrontare il mercato, incontrare produttori, concorrere a fondi e borse di sostegno. Speriamo che il rinnovamento del cinema italiano possa passare da qui.

Nutrimenti terrestri, nutrimenti celesti: il nuovo laboratorio produttivo di Filmmaker /

DANIELE MAGGIONI /

Filmmaker è stato e continua ad essere un luogo di passaggio, un crocevia di immaginari e forme, un'intersezione radicale in cui latitudini, identità e confini si fondono e arricchiscono tra loro. Fin dalla prima edizione tenuta nel 1980, Filmmaker ha sostenuto la ricerca, la sperimentazione, l'innovazione nell'ambito della produzione audiovisiva italiana, favorendo la produzione di giovani autori. Più di ottanta tra film e video sono stati realizzati con il suo contributo: tra questi le prime opere di Studio Azzurro, Silvio Soldini, Michelangelo Frammartino, Lara Fremder, Alina Marazzi, Antonio Bocola, Paolo Vari, Giovanni Maderna e molti altri.

La vocazione all'accompagnamento dei giovani cineasti ha ottenuto risultati unici nel panorama cinematografico nazionale, spesso percorrendo strade rischiose e insolite, puntando sul talento geniale e sull'originalità di visioni e pratiche.

Il ruolo naturale di laboratorio sperimentale, spazio di confronto e vivaio di talenti è stato svolto da Filmmaker, negli anni passati, in modo articolato e fruttuoso. Ma c'è una funzione il cui rilievo va al di là del riconoscimento di merito cinematografico, una funzione che il mercato spesso affida a associazioni e organizzazioni senza fini di lucro, non avendo al suo interno la forza di sostenerla. È la funzione di Ricerca e Sviluppo, intesa come passaggio intermedio tra la formazione e l'attività professionale, delicata e importante per la crescita di ogni autore. È l'attività che Filmmaker ha svolto sin dalle sue origini, assumendo una consapevolezza sempre crescente della propria funzione sociale e culturale.

Oggi, la consapevolezza di questo ruolo fondamentale all'interno del sistema audiovisivo spinge Filmmaker a migliorare costantemente le attività che mette in campo. Ed è proprio in virtù di questo del riconoscimento che Fondazione Cariplo ha deciso di sostenere il laboratorio Nutrimenti Terrestri Nutrimenti Celesti, che Filmmaker ha ideato e inaugurato nel 2012.

Il Laboratorio ha lo scopo di assistere e accompagnare giovani autori nella realizzazione di prodotti audiovisivi di tipo innovativo, in grado di raccontare e interpretare la contemporaneità, a partire dalla fase fondamentale di ideazione e sviluppo: la definizione di un soggetto, la scrittura di un trattamento o una sceneggiatura, fino alla messa a punto delle sue potenzialità realizzative.

L'idea di "accompagnamento non direttivo", proposta in modo predittivo da Heinz von Foerster nei primi anni Ottanta, risulta oggi lo strumento più efficace nella funzione di conoscenza. E' infatti l'unica nella complessità contemporanea in grado di proporre mappe cognitive che affrontino la pluralità, satura di segni e di immagini, con ricchezza di interpretazione.

Il laboratorio, al quale hanno avuto accesso 50 registi, selezionati mediante apposito bando tra giovani filmmaker sotto i 35 anni che avessero già concluso un percorso formativo nel settore e realizzato almeno un prodotto audiovisivo, è stato strutturato in due fasi.

Una prima durante la quale si è cercato, attraverso incontri, seminari e laboratori progettuali di costruire l'humus, il terreno concimato in cui poter innestare i progetti di nuovi lavori, che i partecipanti stanno portando avanti con l'accompagnamento di tutor.

Una seconda fase a cui accederanno, attraverso una selezione, dieci progetti cinematografici e multimediali tra quelli sviluppati nel laboratorio. A tre di questi verrà garantito un sostegno economico, mentre gli altri verranno assistiti nella ricerca di affidabili partner produttivi.

A partire dal mese di giugno 2012 sono iniziati gli incontri, i seminari e le proiezioni, con diversi ospiti che hanno seguito percorsi e suggerito spunti non solo legati al mondo dell'audiovisivo ma anche a particolari "visioni del mondo" in sintonia con i progetti dei partecipanti.

Le lezioni tenute dai cineasti Michelangelo Frammartino e Ben Rivers hanno unito un percorso teorico nel loro cinema e una parte più laboratoriale: Frammartino ha mostrato le riprese del suo nuovo lavoro, *Alberi*, mentre Rivers ha girato e sviluppato un 16mm insieme ai partecipanti del workshop.

Altri registi sono intervenuti in maniera puntuale affrontando diversi aspetti del cinema: lo sguardo in prima persona di Giovanni Maderna, il documentario autoprodotta di Martina Parenti e Massimo D'Anolfi, l'arte interattiva raccontata da Paolo Rosa e lo Studio Azzurro. Al regista Leonardo Di Costanzo sono stati affidati l'analisi e il confronto sui singoli progetti elaborati dai giovani filmmaker, che lo hanno incontrato in due fasi dello sviluppo dei propri soggetti.

Percorsi apparentemente divergenti hanno offerto alcune chiavi di lettura per l'interpretazione della società, aprendo nuovi orizzonti per l'approfondimento dei progetti: le diverse tipologie di narrazione che contraddistinguono la produzione letteraria italiana, descritte dal critico e docente Daniele Giglioli; le intersezioni tra cinema e arte contemporanea messe in luce dal curatore Andrea Lissoni; la rottura dei tempi lineari nell'audiovisivo affrontata dal docente di estetica Fulvio Carmagnola; la crisi e l'assetto economico nella società contemporanea analizzati da Cristian Marazzi; l'indagine sugli immaginari sociali contemporanei presentata dall'esperta di trend watching Elena Marinoni.

La case history del film *L'estate di Giacomo*, condotta dal giovane produttore Paolo Benzi, ha offerto un nuovo punto di vista sulle modalità produttive, argomento che sarà approfondito nel corso del Festival con gli interventi di Carlo Cresto-Dina, Alessandro Borrelli e, in rappresentanza della Film Commission Piemonte, Paolo Manera. Inoltre le giornate del festival saranno momento d'incontro con registi internazionali come Tizza Covi e Rainer Frimmel, João Pedro Rodrigues, João Rui Guerra da Mata, Nöelle Pujol, Sylvain George e italiani come Alina Marazzi, Mauro Santini, Giovanni Cioni, Tonino de Bernardi, oltre a un incontro sul sonoro al cinema con Jonathan Zenti e Daria Corrias dell'associazione Audiodoc.

Nel frattempo, i quarantasei partecipanti sono stati invitati a sviluppare i loro progetti con il tutoraggio dell'equipe di Filmmaker (Ottavia Fragnito, Daniele Maggioni, Luca Mosso, Gianfilippo Pedote, Daniela Persico).

I progetti definitivi saranno esaminati da una commissione esterna che sceglierà, nelle prime settimane del prossimo anno, i dieci lavori da sostenere per una fase di ulteriore sviluppo e, successivamente, i tre che riceveranno un contributo finanziario.

Nel 2013 verranno quindi realizzate le prime opere, pronte per essere presentate in occasione della prossima edizione del Festival. L'appuntamento è dunque per fine novembre del prossimo anno!

I partecipanti di "Nutrimenti terrestri, nutrimenti celesti":

Lorenzo Apolli, Fatima Bianchi, Giacomo Boeri, Andrea Boretti, Paolo Boriani, Chiara Brambilla, Valeria Cardea, Caterina Carone, Claudia Carrara, Claudio Casazza, Rita Casdia, Olmo Cerri, Assila Cherfi, Paolo Cognetti, Mattia Colombo, Stefano Conca Bonizzoni, Pietro De Tilla, Irene Dionisio, Francesco Ferri, Luca Ferri, Matteo Giovanelli, Gian Luigi Giustiniani, Antonella Grieco, Teresa Iaropoli, Romy Arden Lanel, Pietro Leone, Alessandra Locatelli, Enrico Maisto, Davide Maldì, Elvio Manuzzi, Eleonora Mastropietro, Enrico Mazzi, Flavio Nani, Valeria Napolitano, Margherita Pescetti, Laura Plebani, Silvia Poeta Paccati, Ilaria Pezone, Carlo Prevosti, Raffaele Rezzonico, Giuliano Ricci, Luciano Schito, Valentina Sutti, Guglielmo Trupia, Giulia Vallicelli, Iacopo Zanon



PASSION

Dalla parte delle giovani filmmaker: il premio Passion /

LAURA ASNAGHI /

Da questa edizione Filmmaker rinnova il proprio fondo di produzione per giovani e giovanissimi registi, grazie a una nuova iniziativa dedicata alle donne che hanno la passione per il cinema. Donne con meno di 35 anni a cui dare la possibilità di emergere e rendersi visibili.

Filmmaker Passion, questo il nome della sezione, è un tributo alle donne e in contemporanea un omaggio a Silvano Cavatorta che ha sempre avuto un occhio attento ai progetti cinematografici delle esordienti, sostenendole nella libertà e nell'urgenza dei loro film.

Filmmaker Passion prende il via nella primavera del 2012, in poco tempo sono stati trovati gli sponsor (MCS Marlboro Classics, Dirk Bikkembergs, Ermanno Scervino, Kemon, Consorzio del Prosciutto Toscano, Della Ciana, Trefoloni&Associati) e un comitato scientifico, composto da critici, docenti e organizzatori culturali vicini allo spirito di ricerca proprio di Silvano, ha suggerito una rosa di nomi invitati a presentare dei piccoli progetti cinematografici. In seguito, una giuria tutta al femminile, composta dalla regista Alina Marazzi, la giornalista Paola Piacenza e l'attrice e drammaturga Chiara Lagani, ha selezionato tre opere dalle tematiche ricche e complesse. Il film d'animazione di Marta Roberti, *Sarà stato*, si serve di una dimensione onirica per raccontare l'invidia del pene e le frustrazioni femminili. *Dolphin Girls*, firmato da Giada Totaro e Claudia Casati, indaga la realtà quotidiana di un gruppo di adolescenti che vivono in una comunità psichiatrica di Milano, costruendo insieme un'opera partecipata sui sentimenti delle adolescenti. Il terzo, *Atlante silvestre* dell'artista visiva Micol Roubini, affronta l'ambivalente rapporto tra ambiente naturale e intervento umano nei suggestivi paesaggi della Valle delle Foppe di Braone.

Per sottolineare la novità di Filmmaker Passion abbiamo ideato una brevissima sigla, firmata da Tekla Taidelli, dedicata alla passione amorosa al femminile, racchiusa in un bacio tra due donne. Tutto questo per far luce su un tema che ancora oggi rappresenta, troppo spesso, un tabù. Se in Italia si parla ormai con grande tranquillità di omosessualità maschile, quella al femminile genera ancora imbarazzo. La sigla ispirata al celebre *Fino all'ultimo respiro* di Jean-Luc Godard, vuole essere un tributo alla passione femminile, nella sua accezione più ampia, da quella amorosa a quella per il cinema.

/



Sarà Stato /

Italia 2012
HD, B/N, 4 min.

Regia
Marta Roberti

Soggetto
Marta Roberti

Animazioni
Marta Roberti

Montaggio
Marta Roberti

Musiche
Matteo Nasini

Contatti
Filmmaker
Via Aosta 2/a
20155 Milano
Tel: +39.023313411
segreteria@filmmakerfest.org
martaroberti@hotmail.it

Una combinazione di immagini-ricordo e immagini-sogno in cui i personaggi sono in preda a flashback, percezioni, ricordi, traumi che arrestano e differiscono l'azione.

Il titolo stesso del lavoro "Sarà stato" sottolinea che in questo film il tempo è trattato come memoria, gli avvenimenti sono descritti come ricordi e il passato è come se avesse abrogato il futuro.

Due sorelle dormono nello stesso letto: la più grande si sveglia e prova a baciare la sorella dormiente che si divincola. Una bambina scruta dalla finestra, vuole uscire ma la madre non è d'accordo. Alcuni bambini travestiti da Pierrot si ritrovano in una faggeta immersa nella neve e fanno a gara a chi fa la pipì più lontano, dando una delle prime prove della loro virilità. Alcune bambine osservano e ridono.

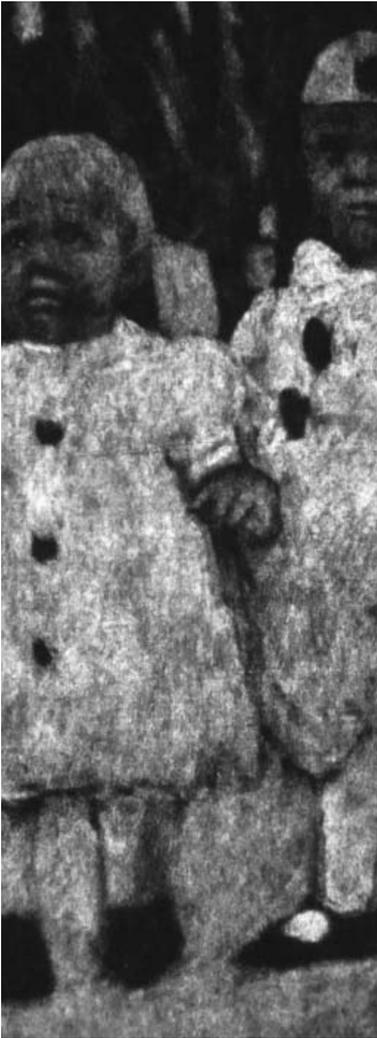
Le atmosfere del film sono ispirate ai casi clinici trattati da Freud, che ha trascritto i ricordi e i traumi infantili dei propri pazienti come nel caso del piccolo Hans o dell'uomo dei lupi.

Dichiarazione di regia

In *Sarà stato* la narrazione non riguarda la struttura di fondo che ha preceduto la realizzazione del video. Ho provato a generare una narrazione forzando all'ennesima potenza il carattere di spettatore dei personaggi. Ogni personaggio appare affetto da qualcosa che provoca un differimento dell'azione, perché sembra stia registrando qualcosa da cui è stato colpito. I personaggi sono osservatori e pochi tra loro stanno davvero facendo qualcosa, e poco in realtà accade se non la ricerca di una visione.

Questo video si sviluppa in modo rizomatico, nel senso che non ha punti culminanti o un finale verso cui tendere. Così Deleuze definisce il rizoma: "Il rizoma connette un punto qualunque con un altro punto qualunque e ognuno dei suoi tratti non rinvia necessariamente a tratti della stessa natura, mette in gioco regimi molto differenti e anche stati di non-segni".

Sarà stato è composto da centinaia di disegni realizzati su carta copiativa con cui ho riprodotto dei collage composti con vecchie fotografie di famiglia in bianco e nero, video trovati in internet, film, documentari e quadri. Da un archivio di immagini di momenti di festa o della vita quotidiana di



innumerevoli famiglie anonime ho ritagliato alcuni personaggi che ho poi calato in altri contesti: la faggeta o la camera da letto. Ho mescolato madri, padri, figlie e figli appartenenti a famiglie diverse: nelle foto di famiglie sconosciute si ha sempre la sensazione di trovarvi dei tratti famigliari, che una volta riconosciuti provocano un effetto de-personalizzante. Per dirla con le parole di Virginia Wolf: "Sarà stata un'infanzia, ma non la mia infanzia".

Note biografiche

Marta Roberti (Brescia, 1977) vive a Roma. Ha studiato filosofia a Verona e Cinema e video all'Accademia di Brera a Milano. È artista e regista di video disegni animati.

Tra le mostre più importanti: 2012: *Regeneration*, Macro; Roma. Vetrinale; Roma. Carta Bianca, Museo di arte contemporanea di Genova. 2011: *Double espace*, Galleria La Nuova Pesa, Roma; Progetto delle Accademie di Belle Arti, Biennale di Venezia. Corso Aperto, Fondazione Ratti. 2010: *Il raccolto d'autunno continua ad essere abbondante*, Careoff, Milano, a cura di Chiara Agnello e Milovan Farronato. 2009: *L'altra lei, storie di donne al cinema*, Cinema teatro di Chiasso, Svizzera, a cura di Alina Marazzi. *Reservoir dogs*, elaborazioni audiovisive dalla Galleria Comunale di Arte Moderna di Monfalcone, a cura di Andrea Bruciati, Udine. Video it, a cura di Mario Gorni, Cristiana Perrella, Fondazione Merz. Torino. Video-report 2006-7, Galleria Comunale di arte contemporanea di Monfalcone, a cura di Andrea Bruciati. Filmmaker 2003, Cinema Oberdan, Milano. Tra i premi: 1° premio Salon Primo, 2008, Accademia di Belle Arti di Brera; 1° premio Metrocubo, Galleria 400mq; selezionata per il Premio Oscar Signorini 2010 al cinema di animazione tradizionale, Fondazione d'Ars.



Dolphin Girls Exit Strategy /

Italia 2012
HDV, colore, 15 min.

Regia
Giada Totaro

Sceneggiatura
Compagnia Delfine

Fotografia
Giulia Trapanotti

Montaggio
Claudia Casati, Giulia Trapanotti

Sound Design
Silvia Rollo

Backstage
Fiammetta Genovesi

Produzione
Comunità terapeutica per adolescenti
"I Delfini", A.O. Ospedale Niguarda
Ca' Granda

Contatti
Filmmaker
Via Aosta 2/a
20155 Milano
Tel: +39.023313411
segreteria@filmmakerfest.org
giada.tot@gmail.com

Le Dolphin Girls sono adolescenti di età compresa tra 13 e 17 anni che presentano un disagio psicologico più o meno severo, accolte dalla comunità terapeutica "I Delfini", situata nell'ex Ospedale Psichiatrico Paolo Pini ad Affori (MI). Le Dolphin Girls fanno parte della Compagnia Delfine, fondata nel 2008 da Giada Totaro, in memoria di Sarah Kane, scrittrice e drammaturga britannica (1971-1999), con lo scopo di condurre un'edizione annuale del "Laboratorio d'arte sociale multimediale", una pratica di appropriazione di differenti linguaggi artistici, tradizionali e multimediali.

Dolphin Girls: Exit Strategy è un docudrama che svela il processo di produzione partecipata di uno spot di comunicazione sociale, ispirato alla tematica di *Filmmaker 2012: Passion*, la passione come desiderio. Le passioni delle Dolphin Girls a volte possono diventare oscure e pericolose. Un'adolescente, immersa in un parco, trova e ricomponde le tessere di un puzzle che rappresenta i frammenti del suo corpo. Ogni volta che la ragazza entra in contatto con una parte di se stessa, questa le fa rivivere ricordi, sogni e desideri. L'exit strategy è l'invito a condividerli per viverli positivamente. Tutte le Ragazze Delfine hanno un solo bisogno comune, che non è quello di mettere in scena la sofferenza o la violenza, ma parlare dell'amore. E soprattutto dell'amore dell'altro.

Dichiarazioni di regia

Dolphin Girls: Exit Strategy è realizzato da ragazze minorenni in terapia, le cui identità devono essere protette. Il consueto ruolo attore-regista è ribaltato. I coordinatori sono gli attori e le Delfine sono le registe. L'estetica del Laboratorio d'arte sociale multimediale privilegia la relazione piuttosto che la forma. Il puzzle è stato utilizzato non solo in chiave narrativa per collegare i diversi contributi sulle passioni e i desideri delle ragazze, in un personaggio unico e collettivo.



Il gioco del puzzle è il motore della regia del progetto: stimola e invita la condivisione intorno a tematiche difficili da esprimere con le semplici parole e genera sentimenti di affettività e solidarietà, sia nel gruppo che nello spettatore.

Note biografiche

Giada Totaro (Lecce, 1982) è artista e progettista sociale multimediale, promotrice di svariati progetti dedicati alle arti sociali e multimediali. Ha partecipato a mostre e festival, in Italia e all'estero, sia con produzioni proprie sia curando gruppi di giovani artisti, in collaborazione con istituzioni, accademie e realtà creative italiane (D.a.m.s. Roma Tre, Naba, Brera, led, Mapp-Arca, Unisalento, Officine Cantelmo). Dal 2008 è autrice e coordinatrice del Laboratorio d'arte sociale multimediale presso la comunità terapeutica I Delfini, dell'A.O. Ospedale Niguarda Ca' Granda di Milano, per il quale collabora dal 2011 con Claudia Casati, responsabile tecnico multimediale e web master del sito dedicato alla memoria del progetto: www.delfine.it.



Atlante Silvestre /

Italia 2012
HD, colore, 13 min.

Regia
Micol Roubini

Sceneggiatura
Micol Roubini

Fotografia
Lorenzo Casali

Montaggio
Micol Roubini

Produzione
Micol Roubini
con il sostegno del Distretto Culturale
della Valle Canonica

Contatti
Filmmaker
Via Aosta 2/a
20155 Milano
Tel: +39.023313411
segreteria@filmmakerfest.org
micolroubini@gmail.com

Estate, l'alveo di un torrente, alcune piante cresciute tra i massi di granito, parte del fabbricato di una piccola centrale idroelettrica. Un gruppo di ragazzi cala con cura un telone sulle grate della condotta forzata. La pozza inizia a riempirsi e il livello dell'acqua sale di oltre un metro.

Valle delle Foppe di Braone, duemila e cento metri. Le vette delle montagne da cui nasce il torrente sono illuminate dalla luce fioca dell'alba. Radi segni della presenza dell'uomo: una bandiera di latta, un'antenna, il suono dei campanacci in lontananza. Lentamente la nebbia inghiotte le creste e nel bosco si sentono lontani i latrati dei cani, poi uno sparo: un uomo con un fucile cammina tra le frasche. Nel fitto della vegetazione si intravedono strutture in apparente abbandono, ricoperte parzialmente da muschi e funghi e divenute parte del bosco. Il suono dell'acqua diviene gradualmente più debole e risuona quasi metallico, un'inquadratura più ampia rivela la presenza di una condotta forzata.

Un uomo con un impermeabile e stivali da pesca preleva con una rete degli avannotti che poi versa attentamente in un secchio, le montagne si stagliano grigie nella fredda luce autunnale. Più in alto, nei boschi, i pesci, trasportati in sacchi di plastica vengono seminati nelle acque cristalline del torrente. All'interno della centrale tutto tace, i macchinari sembrano non essere in funzione da tempo, l'aria muove appena i fogli di registro appesi e i fili delle ragnatele che si sono formate sui manometri. Cala la sera sul paese e una leggera nebbia ricopre i campi, le prime nevi imbiancano già le vette più alte.

Dichiarazioni di regia

Atlante silvestre è stato realizzato nei mesi di settembre e ottobre 2012, a Braone, in Valle Camonica lungo il corso del torrente Palobbia, uno degli affluenti dell'Oglio.



Il video è stato girato a stretto contatto con alcune persone del paese, ripercorrendo e frequentando luoghi per loro significativi, nel tentativo di rilevare anche minime variazioni in un paesaggio a loro noto e di instaurare così un'intimità con quanto osservato.

Fatta eccezione per il prologo, *Atlante silvestre* si svolge nell'arco di una giornata: inizia nei luoghi in cui nasce il fiume e si conclude al calar della sera alla foce, con un'ultima immagine delle vette da poco innevate. La camera sonda il paesaggio lungo il corso delle acque del torrente, riprendendo con lo stesso sguardo elementi naturali e segni del passaggio dell'uomo, persone e attività legate a questo territorio. Per tutto il corso del video, l'insieme di tracce e di eventi è mantenuto in una condizione di equilibrio precario. Da un parte l'acqua viva del fiume, dall'altra le numerose captazioni che, utilizzate per la produzione di energia elettrica e per l'irrigazione dei campi, lasciano il torrente quasi a secco. La semina di avannotti di trota per ripopolare il fiume e il prelievo ittico degli stessi con la riapertura della stagione della pesca; la caccia di frodo ad alta quota e la transumanza delle pecore. La centrale idroelettrica in paese e l'acqua sottratta alla stessa dai ragazzini per fare il bagno d'estate. Questa costante ambivalenza è ulteriormente sottolineata sul piano sonoro che invade la porzione di realtà inquadrata con suoni dal fuoricampo. In alcuni casi suoni e immagini sono in aperto contrasto. Rumori di moto, camion, di grossi complessi industriali a fondo valle, percorrono boschi e prati all'apparenza remoti e selvaggi.

Note biografiche

Micol Roubini (Milano 1982) si diploma in pittura nel 2007 presso l'Accademia di Belle Arti di Brera a Milano; nel 2008 si specializza in Tecnologie dell'audio presso l'IRMus, dipartimento di musica della Scuola Civica di Milano. Inizia ad esporre in diverse mostre avviando contemporaneamente l'attività di tecnico del suono per la musica classica e sound designer in produzioni video/installative. Dal 2010 lavora in duo con Lorenzo Casali in progetti relazionati alla lettura del paesaggio. Tra le mostre e le proiezioni più recenti: 2011 *Video Vareo*, Sub Urban Video Lounge, Rotterdam; *Ro Theatre*, 40° International Film Festival, Rotterdam; *I sensi del mediterraneo*, Hangar Bicocca; Videolandia, CRAB, Milano. Nel 2012 *Terra*, Stills - Scotland's Centre for Photography, Edimburgo; *Il tempo è tutto attaccato*, Aperto 2012, Valle Camonica.

COMUNICARE IN ECO



Siamo un laboratorio creativo dove architettura dell'informazione, design della comunicazione e progetti di eco design si mischiano per *creare, curare, rinnovare la tua immagine online e offline*. E far ricordare in modo originale il tuo brand.

- *Scrittura professionale creativa* e realizzazione di ebook, newsletter, *e-mail marketing*.
- Contenuti e *grafica* per brochure, blog e *siti internet* "a impatto zero".
- Creazione di profili aziendali *Social Network* e amministrazione della fanpage di Facebook.
- Locandine, *manifesti* e pubblicità di eventi.
- Creazione di logo, *brand design* e design del prodotto.
- *Progetti di eco design* per curare l'estetica di locali pubblici, stand fieristici, spazi espositivi.
- *Architettura d'interni* e restyling di locali, uffici e negozi per rinnovare la propria immagine reale.



info@comunicareineco.it

Tel: +39 334 57.00.233

Fax: +39 0321 18.56.821

Seguici su   



CONCORSO

Nuovi territori /

DANIELA PERSICO /

La ricerca contraddistingue da sempre la selezione di Filmmaker, un festival pronto a spingersi verso i territori di confine in cui il cinema assume nuove forme, incarnando desideri, sconfitte e speranze del proprio tempo. Dopo anni in cui il documentario ha ricoperto un ruolo centrale sia nel concorso che nelle sezioni collaterali del festival, nel 2012 le opere più interessanti sono arrivate da zone limitrofe, d'interferenza – e per questo talvolta osteggiate e poco prese in considerazione – tra le consolidate regole della finzione e le urgenze del documentario, tra il linguaggio aperto dell'arte e l'intimità diaristica del cinema sperimentale.

Il concorso "Lavoro e temi sociali" accoglie quest'anno dieci opere che differiscono nella durata e nel budget ma si distinguono per la singolarità della ricerca formale e per la necessità delle loro tensioni sociali e politiche. Cinema di finzione, ma innestato nella pratica documentaria, è *Der Glantz des Tages* di Tizza Covi e Rainer Frimmel, opera che agendo sul concetto di attorialità intesse una storia esemplare per l'Europa contemporanea. Sullo stesso crinale lavora la coppia di registi portoghesi di *A ultima vez que vi Macau*, intrecciando memoria personale e collettiva in una Macao che ha perduto le tracce della colonizzazione: immagini documentarie sono accompagnate da una partitura sonora capace di costruire una narrazione finzionale, aprendo il visivo a nuovi significati ma al contempo lasciandolo libero di farci immaginare una possibile storia privata, sofferta e celata. Come accade in *Mekong Hotel* di Apichatpong, dove fantasmi del passato si aggirano in una struttura che è stata luogo di deportazione sulla frontiera tra Laos e Thailandia e la memoria della collettività si incarna in figure di innamorati ancorate alla precarietà del presente.

La traccia del ricordo privato, che nella figurazione trova la forza per diventare collettivo, è il fil rouge della selezione di quest'anno in cui l'autobiografia diventa centrale nel lavoro di diversi registi. Se c'è chi, come Avi Mograbi (*Nichnasti pa'am lagan*) ha sempre usato la propria intimità come metafora della biopolitica, o Daniele Incalcaterra, che con *El Impenetrable* costruisce un western privato a partire dall'eredità di un terreno in Paraguay; c'è invece chi si sta avvicinando con fatica al proprio passato, come l'artista visiva Noëlle Pujol che apre gli archivi della sua infanzia (*Dossier 332*), o il cineasta Giovanni Maderna, che continua la propria ricerca tra momento quotidiano e attimo significativa in *Look Love Lost*, al fianco di una compagna sfuggente.

Mitologia collettiva è quella che muove Laila Pakalnina in *Sniegs*: l'idea della neve e la sua rappresentazione diventano il fulcro di una delicata indagine visiva sulla forza dei desideri impossibili degli uomini.

Antitetiche nelle forme sono le due opere più politiche di quest'anno, film estremi e impegnati nella resistenza al Capitalismo e al suo mito. Volutamente sulla traccia dei newsreel si colloca *Vers Madrid* di Sylvain George, ritratto appassionato delle giornate di fuoco vissute dal movimento degli Indignados spagnoli. Nuovo approdo dell'antropologia visiva è invece *Leviathan* di Véréna Paravel e Lucien Castaing-Taylor: viaggio vorticoso a bordo di un peschereccio, tra le profondità degli abissi e il volo dei gabbiani, adotta lo sguardo di un cinema immersivo ed esperienziale per descrivere la titanica brutalità dell'economia di sfruttamento.

GIURIA

Adriano Apr`

Nato a Roma nel 1940. Critico e storico del cinema, ha fondato il trimestrale «Cinema & Film». Ha diretto festival (Salsomaggiore, Pesaro) e la Cineteca Nazionale. Ha insegnato cinema all'Università. Ha diretto un film (*Olimpia agli amici*) e alcuni documentari e film-saggio.

Francesco Monico

Nato a Venezia nel 1968. Educatore, regista e autore audiovisivo. Regista e sceneggiatore ha partecipato come autore e direttore del palinsesto ai canali Tele + 3 Classica e Sei Milano. È stato commentatore regolare dei media per la sezione stampa italiana dell'International Herald Tribune. Oggi è principalmente impegnato nella direzione della Scuola di Media Design e New Media Art, Dipartimento che ha fondato presso la Nuova Accademia di Belle Arti NABA di Milano, Direttore della Laurea Specialistica in Film e New Media, nonché direttore del programma di ricerca dottorale Planetary Collegium M-Node. Senior Fellow del McLuhan Program in Culture & Technology presso l'Università di Toronto, Membro del Board del Planetary Collegium dell'Università di Plymouth, Membro del Consiglio Scientifico del Mediaversi CLUEB.

Bruno Oliviero

Nato nel 1972 vicino Napoli, vive e lavora tra Milano e Parigi. È regista di documentari, sceneggiatore, montatore, direttore della fotografia e animatore di progetti produttivi. Trasferitosi a Milano nel 2003 inizia a collaborare con Lumiere & co. allo sviluppo di sceneggiature e progetti produttivi. Dal 2007 ad oggi coordina il master IED – Filmmaker il documentario come sguardo. Il suo *Napoli Piazza Municipio* (2008) è stato in concorso al Festival di Locarno e ha vinto il premio al 26° TFF come miglior Documentario. Nel 2011 ha realizzato i film: *Milano 55,1* (con Luca Mosso) e *MM Mafia a Milano*. Nel 2012 *Il giudice e il segreto di Stato*. Attualmente è al montaggio del suo primo film di finzione *La variabile umana* con Silvio Orlando e Giuseppe Battiston.

Gaia Varon

Musicologa appassionata di divulgazione, affianca all'impegno come studiosa dei rapporti fra musica e media (Università di Bologna, Cambridge University) e come docente (Libera Università Iulm, Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano), l'attività professionale come conduttrice radiofonica a Rai Radio3, come conduttrice e autrice di programmi televisivi (Classica, Arte, Raitatshow) e come giornalista. Ha pubblicato articoli su riviste scientifiche e capitoli di libri, principalmente sulla musica in radio e in televisione, su stile e tecnica delle riprese audiovisive di musica classica, sulla musica alla radio e sulla musica nei cortometraggi dell'avanguardia tedesca. Il suo documentario *In search of Beethoven* (1997), scritto assieme al regista Andy Sommer, ha vinto il Prague d'Or.

Anna Milani

Sindacalista, segreteria organizzativa dello SPI-CGIL di Milano. Nel corso degli anni ha maturato diverse esperienze sindacali a Milano ed è stata nella segreteria nazionale dello SPI-CGIL dal 2001 al 2006 occupandosi di Informazione e Comunicazione e promuovendo iniziative socioculturali con una particolare attenzione al rapporto tra anziani e territorio. Ha contribuito alla rassegna "Cinema e Anziani" di Pergine Valdarno, alla promozione e realizzazione del film televisivo *Quella certa età* (1996), sugli anziani e i sentimenti, e allo spettacolo teatrale *Cuore di fabbrica* (1998) sulla storia della vita operaia di Sesto San Giovanni.

Premi

La giuria assegnerà i seguenti premi: 1° premio euro 3.000 e 2° premio euro 1.250. La giuria dell'associazione Audiodoc – composta da Daria Corrias, presidente Audiodoc, Gianluca Stazzi, presidente della giuria, Ornella Bellucci, Elisabetta Ranieri e Marzia Ciamponi, socie – conferirà una targa al film per il miglior utilizzo del sonoro. La giuria giovani, composta da studenti delle università di cinema, consegnerà il terzo premio di euro 1.250.



Leviathan /

Gran Bretagna/Francia/Stati Uniti,
2012
HD, colore, 87 min.

Regia

Véréna Paravel
Lucien Castaing-Taylor

Sceneggiatura

Véréna Paravel
Lucien Castaing-Taylor

Fotografia

Véréna Paravel
Lucien Castaing-Taylor

Montaggio

Véréna Paravel,
Lucien Castaing-Taylor

Sound Design

Ernst Karel
Jacob Ribicoff

Produzione

Arrete ton cinéma

Contatti

www.leviathanfilm.org
The Cinema Guild
115 West 30th Street,
Suite 800 New York,
NY 10001
info@cinemaguild.com
www.cinemaguild.com

Girato a bordo di un peschereccio al largo della costa orientale statunitense, *Leviathan* è un documentario che si avventura ai limiti del filmabile: una coppia di antropologi sceglie di descrivere il meccanismo stritolante e disumanizzante dell'economia di sfruttamento, partendo dalle teorie di Hobbes. Il risultato è un viaggio sensoriale, fuori e dentro l'imbarcazione, con protagonisti marinai, pesci, crostacei, gabbiani, stelle marine, tutti accreditati nei titoli di coda, a ribadire la paternità del film, non solo degli ideatori ma anche delle forze naturali in balia delle quali si sono trovati a girare. Ambientato nelle stesse acque solcate dalla baleniera Pequod di Melville all'inseguimento di Moby Dick, il film cattura lo scontro tra uomo, natura e macchina, servendosi di una dozzina di telecamere leggere e low budget (lanciate, legate, passate di mano dai pescatori ai registi). *Leviathan* è un ritratto cosmico di una delle sfide più antiche dell'umanità, in eterna tensione tra l'oscurità dell'oceano, illuminata da rosse stelle marine, e la forza fulgente del volo dei gabbiani nel cielo tempestoso.

Note biografiche

Lucien Castaing-Taylor (Liverpool 1966) insegna all'Università di Harvard, dove è a capo del Sensory Ethnography Lab. La sua filmografia comprende il corto *Made in USA* (1990) e i documentari co-diretti con Ilsa Barbash *In and Out of Africa* (1992) e *Sweetgrass* (2009) nominato per l'Independent Spirit Awards. Ha realizzato una serie di installazioni audiovisive e "western fotografici": *Hell Roaring Creek* (2010), *The Higt Trailer* (2010), *Coom Biddy* (2012) e *Bedding Down* (2012).

Véréna Paravel è un'antropologa e regista francese. Dopo il suo primo cortometraggio *7 Queens* (2009), realizzato al Sensory Ethnography Lab di Harvard, firma *Interface Series* (2010), un'opera formata da cinque video filmati interamente su Skype. Nel 2012 *Foreign Parts*, co-diretto con J.P. Sniadecki, vince il Pardo per la miglior opera prima al Concorso Cineasti del presente di Locarno.



A última vez que vi Macau / The Last Time I've Seen Macao

Portogallo/Francia, 2012
HD, colore, 85 min.

Regia, Sceneggiatura, Fotografia
João Pedro, Rodrigues, João Rui Guerra da Mata

Montaggio
Raphaël Lefèvre, João Pedro, Rodrigues, João Rui Guerra da Mata

Sound Design
Nuno Carvalho

Interpreti
João Rui Guerra de Mata, João Pedro Rodrigues, Cindy Scrasch

Produttore
Daniel Cabannes, Corenting Dongjin Sénécal, João Figueiras

Produzione
Blackmaria
(blackmaria@blackmaria.pt)

Contatti
Blackmaria
Rua Luciano Cordeiro 103 2°
1150-214 Lisbona
Portugal
Tel: + 351211976513
www.blackmaria.pt
blackmaria@blackmaria.pt

Films Boutique
Köpenicker Strasse 184
10997 Berlin - Deutschland
Tel : +49 30 695 378 50
Fax: +49 30 695 378 51
www.filmsboutique.com
info@filmsboutique.com

La telefonata di un'amica lontana, Candy, spinge João Rui Guerra da Mata a tornare a Macao, terra di un'infanzia quasi dimenticata, per risolvere un mistero legato alla scomparsa di alcuni conoscenti che frequentano il mondo notturno della città. Quando arriva sul luogo ogni suo punto di riferimento è sparito, in un mutamento repentino che ha cancellato le tracce della colonizzazione portoghese. Incapace di fornire l'aiuto richiesto e sopraffatto dalla memoria, Rui sarà implicato in una serie di sparizioni e morti che infittiscono il mistero attorno a Candy, che rivela sempre più la sua essenza fantasmatica e sfuggente.

The Last Time I've Seen Macao, girato grazie a un piccolo fondo, intreccia una narrazione da thriller con le suggestioni visive di una sinfonia di città, rievocata attraverso la memoria di un bambino che vi crebbe quarant'anni prima. Trovando una nuova apertura nel confine tra cinema di finzione e documentario, la coppia di cineasti si diverte a svelare la potenza ambigua e polisemantica delle immagini, costruendo un poema nostalgico sui fantasmi di una città sognata in un'infanzia ormai perduta.

Note biografiche

João Rodrigues (Lisbona, 1966) si è diplomato alla Scuola Superiore di Teatro e Cinema della sua città. Nel 1997 realizza il suo primo cortometraggio, *Parabes!*, con cui ottiene una menzione speciale dalla giuria al Festival di Venezia. *O Fantasma* (2000) è selezionato in concorso a Venezia, *Odete* (2005) alla Quinzaine des Réalisateur a Cannes, *Morrer Como Un Homen* (2009) è invece presentato a Cannes nella sezione Un Certain Regard. Fin dal suo primo cortometraggio Rodrigues collabora con João Rui Guerra da Mata, direttore artistico e co-sceneggiatore dei suoi film. I due realizzano i corti *China China* (2007), selezionato alla Quinzaine des Réalisateur e *Alvorada Vermelha* (2011) presentato in prima internazionale a Locarno.



Le dossier 332 /

Francia/Germania, 2012
HD, colore, 43 min.

Regia

Noëlle Pujol

Sceneggiatura

Noëlle Pujol

Fotografia

Noëlle Pujol

Montaggio

Andreas Bolm

Sound Design

Andreas Bolm
Eric Lesachet

Produttore

Noëlle Pujol

Co-Produzione

pickpocket production, Munich. Con la collaborazione del Département de la Seine-Saint-Denis, del CNAP (Image/Mouvement) e della SCAM.

Contatti

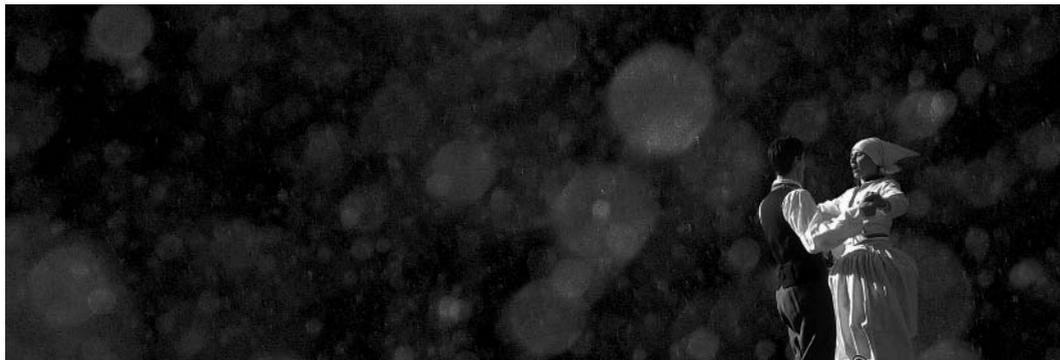
noelpuj@hotmail.com

Le tranquille vie di una cittadina, gli interni disabitati di una vecchia casa, la montagna che li sovrasta con la sua ingombrante presenza. Elementi del paesaggio che nel film diventano lo spazio in cui far risuonare le parole ufficiali e impersonali di un dossier riguardo l'affido di un minore redatto da assistenti sociali. Il neonato attorno a cui ruotano i documenti è la regista stessa, Noëlle Pujol, separata dalla nascita dai genitori e cresciuta, lontana dai fratelli e dalle sorelle, in una famiglia di Ariège.

“È possibile rintracciare la propria autobiografia attraverso le parole degli altri?” sembra essere la domanda sottesa al film, solo un tassello di una ricerca personale condotta attraverso diverse opere che qui si confronta con il linguaggio freddo del documento. L'impersonalità della burocrazia collide con la persistenza dell'attaccamento a un luogo, le accurate descrizioni sanitarie rendono manifesto il vuoto umano e affettivo, la meccanicità delle ricevute fiscali rivela con precisione i passaggi attraverso cui una bambina diventa donna. La tensione della montagna incontra l'orizzontalità del linguaggio legale, disegnando l'intimità di un'infanzia difficile.

Note biografiche

Noëlle Pujol (Saint Girons, 1972) è un'artista e regista francese. Vive e lavora in Francia, Ungheria e Germania. Dopo aver conseguito un Master in Storia dell'Arte presso l'Università di Tolosa, ha proseguito i suoi studi presso l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts di Parigi, dove ha iniziato a sperimentare con la fotografia e il video. Nel 2001 ha lavorato presso lo Studio Nazionale di Arti Contemporanee Le Fresnoy, a Tourcoing, e diretto il suo primo film documentario *VAD (Visita a Domicilio)*. Dal 1998, Noëlle ha realizzato numerose video-installazioni e film documentari presentati in tantissime mostre d'arte contemporanea e festival internazionali. I suoi progetti più recenti sono i film *Histoire racontée par Jean Dougnac* (Premio GNCR al FID Marseille nel 2010) e *Le Dossier scolaire* (2012).



Sniegs / Snow Crazy

Lettonia, 2012
HD, colore, 34 min.

Regia

Laila Pakalnina

Sceneggiatura

Laila Pakalnina

Fotografia

Uldis Cekulis
Valdis Celmiņš
Krišs Rozinš
Uldis Jancis

Montaggio

Krišs Rozinš
Gatis Belogrudovs

Sound Design

Anrijs Krenbergs

Produttore

Uldis Cekulis

Produzione

VFS FILMS

Contatti

Vides filmu studija
Lapu str. 17, Riga
Latvia, LV-1002
Tel: +37167503588
Fax: +37167503589
vfs@vfs.lv
www.vfs.lv

La preparazione delle piste da sci è un'attività che impiega un gruppo di persone, pronte a trasformare qualsiasi montagna nell'immagine della vetta innevata in grado di accogliere sciatori di ogni tipo. *Sniegs*, attraverso una narrazione per ampi piani, sembra raccontarci proprio questo backstage delle nostre settimane bianche, creando un'alternanza tra chi prepara e chi vive la montagna, tra chi lavora e chi si diverte, tra il tempo della messa in scena e la sua rappresentazione. Potrebbero sembrare parole dal peso eccessivo, sorrette dal coro di voci bianche che punteggia il film, se non fosse che in Lettonia la montagna è pura fantasia: il Paese è pianeggiante e il rilievo più alto raggiunge a mala pena i cinquecento metri. Il sogno della punta innevata è l'utopia di una nazione, che importa un paradiso artificiale fatto di neve sparata e costumi naif.

Note biografiche

Laila Pakalnina (Lipaja, 1962) si è laureata in giornalismo televisivo all'Università di Mosca nel 1986. Nel 1991 ha completato la sua formazione ai corsi di regia presso il Moscow Film Institute. Il suo primo cortometraggio è del 1988. Nel 1994 realizza *The Ferry*, il primo documentario, a cui sono seguiti *The Mail* (1995), premio Fipresci al Festival di Cannes e *The Shoe* (1998), selezionato dai maggiori festival europei, tra cui quello di Cannes e Berlino. Da allora ha realizzato diversi lungometraggi documentari, come *Dreamland* (2004) e *Three Men and a Fish Pond* (2009), e di finzione, *Pizzas* (2012), presentati ai principali festival internazionali.



Der glanz des tages / The Shine of the Day

Austria 2012

Super 16 mm, colore, 90 min.

Regia

Tizza Covi, Rainer Frimmel

Sceneggiatura

Tizza Covi, Rainer Frimmel, Xaver Bayer

Fotografia

Rainer Frimmel

Montaggio

Emily Artmann, Tizza Covi

Sound Design

Manuel Grandpierre

Interpreti

Philpp Hochmair
Walter Saabel
Vitali Leonati

Produttore

Rainer Frimmel

Produzione

Vento Film (www.ventofilm.com)

Contatti

Austrian film Commission
Stiftgasse 6, A-1070 Wien
Tel : + 4315263323
Fax: + 4315266801
festivals@afc.at
salesdesk@afc.at
www.afc.at

Philpp Hochmair è un giovane attore di successo che lavora nei maggior teatri di Vienna e Amburgo. Immerso nella routine dello studio dei copioni, delle prove e delle esibizioni, perde gradualmente il contatto con la realtà quotidiana. La visita dello zio Walter, da sempre tenuto a distanza dalla famiglia, lo costringe a ridiscutere abitudini e consapevolezza restituendogli una nuova libertà.

Dopo essersi fatti notare con *La pivellina*, la coppia di filmmaker italo-austriaca continua a seguire le tracce del gruppo circense che attraversa l'Europa. Lo zio Walter è uno di loro: ormai a fine carriera, cerca una nuova comunità a cui poter donare il suo tempo e la sua esperienza. La trova al fianco di un nipote, a cui sconvolgerà l'esistenza, e di una famiglia migrante, all'interno della quale finisce per rivestire il ruolo di un nonno attento e burlone. Le immagini avvolgenti e precise si uniscono perfettamente a una drammaturgia sottile e rarefatta, capace di restituirci quell'impressione di realtà, effetto ambito da molti ma così difficile da raggiungere.

Note biografiche

Tizza Covi (Bolzano 1971) e Rainer Frimmel (Vienna 1971) hanno studiato entrambi fotografia alla Scuola superiore di arti grafiche di Vienna. Nel 2001 realizzano il documentario *Das ist alles* e nel 2002 fondano la loro casa di produzione, la Vento Film. Con *Babooska* (2005) vincono il Premio Wolfgang Staudte alla Berlinale 2006. *La pivellina* (2009), il loro primo film di finzione, è stato presentato ai migliori festival internazionali, premiato con l'Europa Cinemas Label alla Quinzaine des Réalisateurs di Cannes e ha rappresentato l'Austria al Premio Oscar nel 2011.



El impenetrable /

Argentina/Francia, 2012
HDV, colore, 95 min.

Regia

Daniele Incalcaterra, Fausta Quattrini

Sceneggiatura

Daniele Incalcaterra

Fotografia

Daniele Incalcaterra
Fausta Quattrini
Cobi Migliora

Montaggio

Catherine Rascon

Sound Design

Agustin Alzueta
Luciano Bertone
Sakio Hiraiwa

Musica Originale

Pablo Gignoli

Produttore

Ricahrd Copans, Daniele Incalcaterra

Produzione

Les Films D'Ici

Contatti

Les Films D'Ici
62 boulevard Davout
75020 Paris, France
Tel: (33) 01 44 52 23 23
courrier@lesfilmsdici.fr
http://www.lesfilmsdici.fr

Cinquemila ettari di foresta vergine sono l'eredità paterna lasciata al documentarista Daniele Incalcaterra e al fratello. L'appezzamento è nel cuore del Chaco, la seconda estensione boschiva dopo l'Amazzonia, definita "impenetrabile" dagli spagnoli all'epoca della conquista. Arrivato in Paraguay con l'intenzione di restituire quella terra al suo popolo originario, i Guarni, il regista si trova di fronte a una realtà molto più complessa di quella immaginata: un vero far west con terre da conquistare, indiani da sterminare, predoni dalle immense tenute agricole e ricchissime risorse naturali in gioco. Inizia un'avventura inaspettata che diventa un film sul confronto con un'altra cultura, con una storia e una società lontana dai percorsi europei e apparentemente impenetrabile: un percorso individuale che attraverso l'incontro/scontro con grandi latifondisti e burocrati della corrotta amministrazione paraguaiana arriva a ridefinire il concetto di proprietà e la salvaguardia di un ambiente, trovando una nuova posizione tra colonizzatori e territori colonizzati.

Note biografiche

Daniele Incalcaterra è nato a Roma il 16 marzo 1954. Dopo aver studiato ingegneria e matematica a Buenos Aires, si dedica alla fotografia. Tra il 1984 e il 1985 inizia ad occuparsi di documentari presso il centro Varan di Parigi, di cui diventa co-direttore nel biennio 1988-89. I suoi documentari (*Repubblica nostra*, *Fasinpat* e *La nacion Mapuce*) hanno ottenuto numerosi riconoscimenti nei festival internazionali.

Fausta Quattrini si è laureata in architettura a Zurigo e, nel 1996, ha fondato a Palermo l'Atelier Video insieme al documentarista Daniele Incalcaterra. Fra il 2000 e il 2002 ha realizzato una serie di autoritratti intimisti esplorando le relazioni fra linguaggio, corpo, gestualità e video. Nel 2003 ha realizzato il documentario *Organizaciones horizontales*.



Mekong Hotel /

Thailandia/Gran Bretagna, 2012
HD, colore, 57 min.

Regia

Apichatpong Weerasethakul

Sceneggiatura

Apichatpong Weerasethakul

Fotografia

Apichatpong Weerasethakul

Montaggio

Apichatpong Weerasethakul

Suond Design

Akritcharlorm Kayalanamit

Interpreti

Jenjira Pongpas

Maiyatan Techaparn

Sakda Kaewbuadee

Apichatpong Weerasethakul

Chai Bhatana

Chatchai Suban

Produttore

Apichatpong Weerasethakul

Produzione

Kick The Machine Films, Illumination
Films

In associazione con: Arte France

Contatti

The Match Factory GmbH

Balthasarstr. 79-81

50670 Cologne / Germany

Tel: +49 221 539 709-0

Fax: +49 221 539 709-10

info@matchfactory.de

www.the-match-factory.com

Una madre e una figlia chiacchierano in una camera d'albergo, due fidanzati guardano l'orizzonte sulla terrazza dello stesso hotel, una coppia di artisti dà inizio a una storia... Diverse narrazioni si intrecciano in *Mekong Hotel*, un film che nasce da un progetto in via di elaborazione, *Ecstasy Garden*: frammenti di conversazioni private che diventano sospiri fuoriusciti dalla complessa storia delle terre di frontiera thailandesi. L'hotel è nel nord-est del Paese, sul fiume che segna i confini con il Laos, e porta in sé la memoria di un tempo in cui venne trasformato in campo di prigionia. Oggi è vittima delle terribili inondazioni che hanno colpito il Paese nella prima parte del 2011, proprio quando fu girato il film. Pochi istanti d'intervista, di conversazioni e di vita dove i rimossi del passato e le paure del presente si incarnano in presenze fantasmatiche, svelando l'assenza di prospettiva per il futuro. Le mutazioni fantasiose delle scie create dalle moto d'acqua sulla superficie lenta del fiume diventano simbolo del dolce oblio, che apre il tempo alla contemplazione e alla riflessione.

Note biografiche

Apichatpong Weerasethakul (Bangkok, 1970) si è laureato in Architettura presso Khon Kaen University e ha conseguito il Master of Fine Arts in Filmmaking presso l'Art Institute of Chicago. Realizza film e video fin dai primi anni '90 ed è uno dei pochi registi in Thailandia ad aver lavorato fuori dal sistema. Nel 2000 ha completato il suo primo lungometraggio, *Dokfa nai meuman*, un documentario che è stato proiettato in numerosi festival internazionali e ha ricevuto ottime recensioni e riconoscimenti. Le sue opere successive hanno ricevuto un interesse crescente: *Bissfully Yours* (2002), *Tropical Malady* (2004) e *Lo zio Boonme che si ricorda le vite precedenti* (2010), con cui ha vinto la Palma d'Oro al Festival di Cannes. Il suo percorso tra cinema e progetti per spazi espositivi, lo segnala tra i più interessanti cineasti contemporanei.



Nichnasi param lagan / Once I Entered a Garden

Francia / Israele / Svizzera, 2012
HD, colore, 97 min.

Regia
Avi Mograbi

Sceneggiatura
Avi Mograbi

Fotografia
Philippe Bellaïche

Montaggio
Rainer M. Trinkler

Sound Design
Florian Eidenbenz

Produzione
Les Films d'Ici

Contatti
Les Films d'Ici
62 boulevard Davout 75020 Paris -
France
E-mail : courrier@lesfilmsdici.fr
Tel: (33) 01 44 52 23 23
Fax: (33) 01 44 52 96 70

Doc & Film International
13, rue Portefoin
75003 Paris France
Tel: +33(0)1 42 77 56 87
Fax: +33(0)1 42 77 36 56
doc@docandfilm.com
www.docandfilm.com

Le storie di due famiglie si intrecciano sullo sfondo del tormentato Medioriente. La famiglia del regista Avi Mograbi è originaria di Damasco e ha vissuto a Beirut, per poi trasferirsi in Israele. Anche l'insegnante arabo Ali al-Azhari è nato a Damasco, ma vive in esilio a Tel Aviv con la moglie ebrea e la figlia. Sognando una realtà che difficilmente può rivivere, il professore scopre da documenti vecchi di trent'anni che alcuni dei suoi parenti e amici sono sparsi tra la Siria, la Palestina e il Libano. Insieme, Mograbi e al-Azhari raccontano le storie delle rispettive famiglie mettendo in luce i punti in comune, reali o metaforici, di vite costrette alla peregrinazione.

Un film in cui la lingua diventa il reale terreno d'incontro in un conflitto politico senza soluzioni, che ha segnato le vite private e le scelte delle rispettive popolazioni, a partire da quella del regista, innamorato di una donna libanese che forse non potrà mai più incontrare.

Note biografiche

Avi Mograbi (Tel Aviv, 1956), studioso d'arte e filosofia, è un filmmaker e video artista che ha messo al centro della sua riflessione il ruolo degli intellettuali nel conflitto Israele-Palestina.

Dal 1989 realizza documentari rigorosamente in prima persona, presentati ai più prestigiosi festival internazionali. Tra i suoi film sono da segnalare: *How I Learned to Overcome My Fear and Love Arik Sharon* (1997), *Happy Birthday Mr. Mograbi* (1999), *August* (2002), *Detail* (2004), *Per uno solo dei miei occhi* (2005), *Mrs. Goldstein* (2006), *Z32* (2008).



Vers Madrid /

Francia, 2012
DV/HD, colore, 120 min.

Regia
Sylvain George

Sceneggiatura
Sylvain George

Fotografia
Sylvain George

Montaggio
Sylvain George

Sound Design
Sylvain George

Produzione
Noir Production

Contatti
26 Rue Damrémont
75018 Paris, France
Tel: +33 144849255
noirproduction@hotmail.com

Ballata in tre capitoli che racconta il movimento 15M degli indignados in Spagna, *Vers Madrid* diviene anche una riflessione sui modi in cui filmare il presente nella sua attualità e nei suoi conflitti. Guardando all'esperienza del news reel, Sylvain George si muove invisibile tra le migliaia di persone scese in piazza nella capitale spagnola lo scorso 15 Maggio. Una protesta che, al di là dei confini nazionali esprime la condizione di un'Europa in cui la risposta dei governi alla crisi economica coincide sempre più con una riduzione di democrazia. Nello spazio fisico, ma soprattutto simbolico, della piazza di Puerta del Sol, il cuore della vita madrileña, prendono vita le «scene di lotta di classe e di una rivoluzione». I microfoni aperti a tutti i cittadini, i visi belli e intensi delle ragazze. La rivoluzione è anche un passo di tango, il suono di un violino, l'organizzazione di un possibile quotidiano. Cariche della polizia, fughe nella notte, arresti, violenza. Puerta del Sol diventa Piazza Tahrir in Egitto e le altre piazze di altre rivoluzioni, passate e presenti, lo spazio di un'utopia sognata, e ancora possibile, e del suo corpo a corpo con la realtà.

Note biografiche
Sylvain George (Vaulx en Velin, 1968), dopo aver concluso gli studi in filosofia, ha lavorato come assistente sociale fino al momento in cui ha deciso di provare a diventare regista. Si è subito dedicato al documentario, concentrandosi sul tema della migrazione. Nelle sue opere, influenzate da Walter Benjamin e collocate sotto il segno del risveglio e dell'emancipazione, lega la ricerca formale a un impegno militante. Nel 2005 ha esordito con la serie *Contrefeux 1 et 2: comment briser les consciens*, a cui son seguiti altri due capitoli. Tra il 2005 e il 2008 ha girato i cortometraggi *Border* e *N'Entre pas sans violence dans la nuit*. Dal 2009 inizia a realizzare lungometraggi; *L'impossible-pages arrachées* (2009), *Qu'ils reposent en revolte y des figures de guerre* (2010) che gli vale numerosi premi internazionali, e *Les Eclats* (2011).



Look Love Lost /

Italia, 2012
HD, colore, 66 min.

Regia
Giovanni Maderna

Sceneggiatura
Giovanni Maderna

Fotografia
Giovanni Maderna
Gaia Furrer
Eugenio Maderna

Montaggio
Giovanni Maderna

Musica
Arie dal Don Giovanni
di Mozart e Da Ponte

Interpreti
Gaia Furrer,
Leo e Eugenio,
Giovanni Maderna,
David Osborne,
Emanuele Tasselli, Federico Spoletti,
Eddie Bertozzi, Mario Francesconi e
Andrea Furrer

Produzione
Quarto Film

Contatti
Quarto Film s.r.l
via Livigno, Milano (MI)
Tel/Fax: +39 0236526916
info@quartofilm.com

Come sentirsi a casa durante il viaggio senza sosta dell'esistenza? Come sentirsi in viaggio durante le lunghe soste che si depositano in fondo al cuore? Questi interrogativi sono alla base della ricerca esistenziale e formale dell'ultimo film di Giovanni Maderna, che, come recita il sottotitolo "tentativi per tenere assieme la vita", insegue il quotidiano ondeggiamento dei percorsi umani.

Giovanni inizia a girare un film occasionale durante momenti di vacanza, pause al mare e in città, in luoghi in cui si sente straniero. Davanti alla camera c'è Gaia, la sua compagna, che talvolta respinge, talvolta sfugge il gioco che la telecamera impone, a tratti prende in mano la situazione trovando le sue immagini per raccontare la vita e la loro storia.

Sulle passeggiate in una Londra che perde ogni luce promessa dai raggi obliqui di un sole estivo, si leva la celebre aria del Don Giovanni di Mozart, a sottolineare la precarietà delle immagini e del tempo che segue imperturbabile il suo corso. Un cinema privato che tratteggia l'esistenza sfuggente dell'uomo - uno sguardo che accarezza un baluardo di fronte alla forza delle onde.

Note biografiche

Giovanni Maderna (Milano, 1973) dopo gli studi si trasferisce a Lione dove, nel 1995, acquista una cinepresa 16mm e dirige il cortometraggio *La Place*, premiato con il Sacher d'Oro al festival di Nanni Moretti. Dopo aver girato alcuni cortometraggi, vincitori di numerosi premi, esordisce nel lungometraggio con *Questo è il giardino* vincendo il Premio Migliore Opera alla Mostra del Cinema di Venezia 1999. Dal 2001 è *L'Amore Imperfetto*, lungometraggio in concorso a Venezia. Successivamente realizza in maniera indipendente *Schopenhauer* (2006), presentato al festival di Locarno. Dal 2007 apre la sua casa di produzione Quarto Film con la quale realizza *Cielo senza terra* e la serie di film corsari, in coproduzione con Fuori Orario.



EVENTI SPECIALI



Tutto parla di te /

Italia, 2012
HD, colore, 90 min

Regia
Alina Marazzi

Sceneggiatura
Alina Marazzi, Dario Zonta
con la collaborazione di Daniela
Persico

Fotografia
Mario Masini

Montaggio
Ilaria Fraioli

Suono
Stefano Grosso, Marzia Cordò

Musiche
Dominik Scherrer

Interpreti
Charlotte Rampling
Elena Radonicich
Valerio Binasco
Maria Grazia Mandruzzato
Emiliano Audisio
Alice Toriani
Marta Comerio

Produzione
MIR cinematografica, Ventura film con
RAI Cinema, RSI Radiotelevisione
Svizzera

Contatti
MIR Cinematografica srl
Via Visconti di Modrone 12
20122 Milano
Tel: 025465873
segreteria@mircinema.com

Pauline torna a Torino, sua città natale, per la prima volta dopo molti anni e riprende contatto con una conoscente, Angela, che ora dirige un Centro per la maternità. Qui Pauline intraprende una ricerca sulle esperienze e i problemi delle mamme di oggi, a partire da testimonianze, video, fotografie raccolti da Angela. Tra le donne che frequentano il Centro c'è Emma, una giovane danzatrice, bella e sfuggente, in crisi profonda: non sa come affrontare le responsabilità cui la maternità la costringe, vede la sua vita a un punto fermo, si sente sola e incapace. Tra le due donne si sviluppa un rapporto di complicità che in un gioco di rispecchiamento porterà Pauline a fare i conti con il proprio tragico passato e permetterà a Emma di ritrovare la sua nuova identità di madre.

Muovendosi tra finzione e testimonianze vere, il film di Alina Marazzi affronta in maniera complessa il sentimento ambivalente provato dalle donne nei confronti dei propri figli, un affondo personale e suggestivo verso un rimosso della società.

Note biografiche

Alina Marazzi (Milano, 1964) ha iniziato come regista di documentari televisivi a carattere sociale, ha lavorato come aiuto regista per il cinema e ha collaborato con lo Studio Azzurro. Si è segnalata all'attenzione della critica e del pubblico internazionale con il suo primo film documentario, *Un'ora sola ti vorrei*, ritratto della madre scomparsa prematuramente, di cui è ricostruita l'esistenza attraverso un montaggio dei filmati di famiglia girati dal nonno. Presentato a Locarno, il film riceve la menzione speciale della Giuria e il premio per il miglior documentario al festival di Torino. Nel 2007 dirige *Vogliamo anche le rose*, documentario poetico su quindici anni di lotte per l'emancipazione sociale della donna che intreccia il piano privato con la storia collettiva attraverso l'uso di filmati di repertorio e frammenti di diari. *Tutto parla di te* è il suo primo film di finzione.

Tutto parla di te Stralci di vita e frammenti d'immaginario per una nuova rappresentazione della maternità /

FRANCESCA MONTI / INTERVISTA A ALINA MARAZZI

\ Con *Tutto parla di te* prosegui l'indagine sul femminile, in particolare sulla maternità spezzando molti tabù ancora esistenti. Come ti sei accostata al tema? /

Inizialmente volevo lavorare su un argomento più specifico, l'infanticidio, e metterlo al centro dell'opera. Avevo in mente di trattare una storia estrema per raccontare i lati più oscuri del rapporto madre-bambino, e quindi ho iniziato a prepararmi leggendo molti testi sull'argomento, sia quelli di taglio giornalistico che ricostruiscono storie di cronaca, sia quelli scientifici scritti da psicologi e psichiatri. Ma più leggevo queste storie, più ero a disagio di fronte all'idea di affrontare il tema: non riuscivo a visualizzarlo, non potevo pensare di farne una ricostruzione o di raccontare un accadimento del genere con lo stile del documentario. Quindi nella prima fase del progetto interrogarsi sull'argomento è andato di pari passo con la riflessione sulla forma da adottare.

\ Quando e perché hai scelto la fiction come collante per la pluralità di linguaggi che troviamo nel film? /

Mi trovavo a un punto del mio percorso in cui sentivo di poter aspirare a realizzare un'opera più complessa delle precedenti, e al contempo le persone più vicine a me, su tutti Gianfilippo Pedote della Mir Cinematografica, mi invitavano a pensare a un film di finzione. In realtà da tempo ricevevo proposte simili, spesso legate a libri da portare sul grande schermo, ma avevo sempre reagito in maniera piuttosto confusa, perché il cinema narrativo classico non è quello che amo né da autrice né da spettatrice, in genere mi colpiscono molto di più le opere "fuori formato". Dunque l'ipotesi di adottare la finzione tout court mi aveva sempre messo molto a disagio. Allora ho iniziato utilizzando il metodo del documentario, ovvero mi sono dedicata alla ricerca sul campo e ho registrato alcune interviste, per raccogliere delle testimonianze dirette e capire quali erano gli aspetti che le accomunavano. Le donne che ho intervistato, incontrate tramite delle associazioni che si occupano di sostegno alla maternità, mi hanno molto colpita per il loro desiderio di raccontarsi e per la loro richiesta di parlare di un sentimento a cui non è ancora data abbastanza voce. Intanto da più parti mi veniva consigliato di raccontare la maternità attraverso la finzione perché, forse, i sentimenti ambivalenti legati a questo particolare momento, se interpretati da attori, avrebbero potuto toccare maggiormente le corde che mi interessava raggiungere. E quindi, non senza difficoltà, ho iniziato a pensare a una trama di finzione, però intrecciata con altri linguaggi, che mi permettessero di raccontare la storia attraverso differenti punti di vista: non riuscivo a pensare improvvisamente a un film classico, senza contare che la scrittura di finzione non è affatto qualcosa con cui mi sento a mio agio. Era certo un'operazione molto complicata, perché se in un film come *Vogliamo anche le rose* l'eterogeneità del materiale era il punto di partenza e la forma stessa del film, qui mi trovavo a scardinare e a interrogare un registro ben preciso, quello della finzione, con molti altri linguaggi. Non è un caso che la fase di montaggio sia stata molto lunga, perché è stato più difficile trovare una struttura da dare all'opera.

l *Un'ora sola ti vorrei*, *Per sempre* e *Vogliamo anche le rose* componevano una trilogia su alcune figure femminili e la loro difficoltà nell'adeguarsi a modelli imposti. Come inseriresti *Tutto parla di te* nel tuo percorso, artistico e personale? /

Tutto parla di te ha avuto una gestazione molto lunga, per motivi produttivi e per la difficoltà a mettere precisamente a fuoco il tema; ma anche per questioni personali e biografiche: mentre lavoravo su questa tematica sono rimasta incinta del mio secondo figlio, che adesso ha quattro anni. Questa seconda maternità è quindi arrivata proprio nel momento in cui più mi interrogavo sui sentimenti che una donna può provare durante quest'esperienza e la mia prospettiva e il mio punto di vista su quello che volevo fare sono mutati di conseguenza: ho messo da parte l'idea di incentrare il film su una storia estrema di infanticidio, perché ho pensato che in fondo fosse più interessante e toccante raccontare qualcosa in cui più persone si potessero riconoscere, ovvero quei sentimenti negativi che possono sorgere nel rapporto con un figlio e che spesso non trovano modo di essere espressi.

Inoltre questo disagio è un tema che avevo già affrontato in *Un'ora sola ti vorrei*, perché la storia di mia madre è caratterizzata da una depressione post-partum, che poi si è trasformata in qualcos'altro. Quindi il fatto di tornare a parlare di questo malessere, a livello personale e biografico, ha a che fare con il percorso di ricerca che avevo già intrapreso in quel film. *Tutto parla di te* presenta diversi elementi di continuità con le mie opere precedenti e con la mia esperienza personale: io stessa sono figlia di una madre che ha vissuto una depressione in tempi in cui questa malattia non era nemmeno nominata, e oggi vedo che molte donne, che spesso arrivano a mettere al mondo il primo figlio tardi, verso i quarant'anni, vivono in maniera molto difficile quest'esperienza così coinvolgente.

l *Pauline* - interpretata da *Charlotte Rampling* - riesce a condensare visivamente e a universalizzare le diverse voci che si alternano nel film. Com'è nato questo personaggio e come sei arrivata a scegliere la *Rampling* per questo ruolo? /

Dopo circa due anni spesi a lavorare e a fare ricerche per nutrirmi di tutto quello che era stato prodotto intorno al tema della maternità, e dopo che il mio secondo figlio aveva ormai compiuto un anno, mi trovavo in una fase di stallo, perché non riuscivo a visualizzare e a scrivere il progetto. Non è da sottovalutare il fatto che la parte produttiva di un film non è ininfluente sul processo creativo: in questo caso, mi era stata chiesta una vera e propria sceneggiatura che poi sarebbe stata valutata ed eventualmente sostenuta, e quindi mi sono trovata nelle condizioni di cercare di restituire già in fase di scrittura la molteplicità e l'intreccio di linguaggi che erano nella mia testa. Cercavo allora dei collaboratori che potessero aiutarmi a mettere su carta queste interferenze di codici differenti. È stato perciò naturale iniziare a scrivere con Dario Zonta, che è anche il mio compagno, mi conosce molto bene e ha più confidenza con la scrittura di quanta ne abbia io. In questa fase, durante la quale abbiamo messo a punto il soggetto da cui poi è nata la sceneggiatura, ho avuto l'idea di mettere al centro della storia una donna adulta, che ha vissuto un'esperienza di questo tipo e la riporta come se si trattasse di un narratore. Inizialmente pensavamo di adottare un registro da film noir, con una figura simile all'investigatore che nel raccontare un accadimento del passato compie un'indagine, trova dei documenti e li conduce dentro al racconto, mescolando diversi livelli temporali. La donna con la sua ricerca sarebbe stata così il dispositivo che avrebbe permesso di introdurre i materiali documentari e fotografici nel film. L'idea che avevo era abbastanza estrema, avrei voluto che questa donna raccontasse direttamente in macchina, con il suo volto intenso e vissuto, la storia di un'altra donna, aprendo di volta in volta diverse finestre, secondo uno schema piuttosto teatrale. Questa prima scrittura sembrava quindi quella di un film di montaggio, molto sperimentale. Poi mi è stato chiesto di finzionalizzare maggiormente il personaggio e di drammatizzare e ampliare questa parte di fiction, riducendo le altre parti.



Pensando a questa donna adulta, io, Dario Zonta e Daniela Persico, che aveva iniziato a collaborare alla scrittura e alla sua revisione, ci siamo domandati quale potesse essere il suo volto, e così è stato fatto il nome di Charlotte Rampling. Siamo riusciti a contattarla tramite un agente, le sono stati inviati i miei film precedenti e la sceneggiatura tradotta, e lei ha voluto incontrarmi. È stata subito colpita dalla storia di *Tutto parla di te* e dal modo di raccontare che ho usato nei miei film; quando poi ci siamo incontrate c'è stato un buon feeling: era molto incuriosita e questo progetto rappresentava anche un'occasione per lavorare in Italia. Voleva recitare in italiano, lingua che non parla di solito, e non essere doppiata, così ha proposto di rivederci dopo quattro mesi. In questo periodo le abbiamo affiancato una persona che le insegnasse la lingua e le facesse da coach: se il suo italiano fosse stato accettabile, avrebbe preso parte al progetto.

\\ In un'intervista definivi il documentario come cinema "di relazione", tra lo sguardo del regista e il soggetto ripreso. Cosa cambia quando i soggetti in questione sono attori da dirigere? /

Per me dipende molto dal singolo attore con cui ti trovi a lavorare. Avevo avuto poche esperienze in questo senso, legate a quando ho lavorato sui set di Giuseppe Piccioni e di altri registi. Ma avendo svolto in quelle occasioni il ruolo - molto tecnico - di aiuto regista, avevo solo potuto osservare i registi che dirigevano gli interpreti. Con Elena Radonicich, che nel film interpreta Emma, ho avuto modo di fare un lavoro abbastanza lungo, sfruttando il periodo di tempo a disposizione prima dell'inizio delle riprese. In questo modo ho instaurato con lei un rapporto personale, prima ancora che professionale, fatto di fiducia reciproca, anche perché si trattava del suo primo ruolo cinematografico importante e per di più accanto a un'attrice come Charlotte Rampling. Abbiamo parlato del suo personaggio e l'ho preparata anche in merito alla danza, che non è il suo mondo. Per quanto riguarda la Rampling, invece, ho avuto modo di notare la sua assoluta professionalità, ma anche la sua capacità di entrare fortemente in relazione con le persone: l'ha fatto con me e con Elena, con cui ha instaurato un rapporto di autentica complicità e, a un altro livello, anche con le persone della troupe. È significativo che sia arrivata sul set da sola, senza assistenti o truccatori personali, perché per lei sposare un progetto vuol dire immergersi nel rapporto con le persone con cui lavora, senza intermediari. Con gli attori ho svolto un lavoro prevalentemente istintivo: quello che chiedevo loro era di essere presenti più con il corpo che con le parole. Infatti i loro personaggi emergono soprattutto per questa caratteristica. Pauline parla molto poco, la vediamo soprattutto aggirarsi nella casa, attivare diversi oggetti e avere delle visioni; e così anche Emma.

\\ In *Un'ora sola ti vorrei* eri tu a leggere i diari di tua madre; in *Tutto parla di te* è tua la voce che sentiamo nelle registrazioni delle sedute della madre di Pauline, e tue sono le mani che frugano nella scatola ritrovata dal personaggio. È come se volessi metterti in gioco accanto alle protagoniste dei tuoi film, accorciando le distanze tra il tuo sguardo e il loro vissuto... /

Sicuramente in *Tutto parla di te* accade per via del tema, e per il fatto che questo film contiene elementi che ritornano lungo il mio percorso personale e artistico: ad esempio, nel ritrovamento della scatola che contiene le bobine sonore e le fotografie. In qualche modo, quindi, riproduco quello che ho vissuto realizzando *Un'ora sola ti vorrei*, e nelle azioni di Pauline ho inserito parte del mio vissuto: la sua indagine somiglia a quella che avevo condotto io per ricomporre i pezzi della mia storia. Le voci dei nastri, invece, sono trascrizioni di reali dialoghi avvenuti qualche anno fa tra una psicanalista e una donna condannata per infanticidio in un ospedale psichiatrico giudiziario: sono un repertorio, non sono stati scritti da me. Proprio per questo motivo si è dibattuto circa l'opportunità di far interpretare le voci a degli attori; alla fine, proprio perché si tratta di estratti di realtà, mi è sembrato più interessante che le voci recitanti fossero vere e in qualche modo "documentarie".

\ Oltre alle registrazioni, che evidenziano la difficoltà comunicativa interna al rapporto tra terapeuta e paziente, la risoluzione del trauma di Pauline passa dal raccontare il proprio vissuto a un'altra madre e non a uno psicologo o a uno psichiatra. Sembra emergere una certa sfiducia nei confronti di queste figure... /

In realtà l'indagine di Pauline è un percorso di riparazione, di ricostruzione, e quindi è per eccellenza il percorso che ogni terapeuta desidera per il proprio assistito. Aggiungerei che l'inserimento dell'animazione nel film nasce sicuramente dal mio amore per questo linguaggio, ma anche da un elemento che era emerso parlando, in fase di ricerca, con un'amica psicanalista junghiana, Lella Ravasi. Mi aveva spiegato che spesso nelle terapie con i bambini si utilizza la tecnica del *sand play*: in sintesi, si chiede al paziente di giocare su una superficie sabbiosa con una serie di oggetti e piccoli personaggi, raccontando e mettendo in scena una storia. Questa pratica mi ha molto colpita e ho deciso di inserirla nel film attraverso la sequenza di animazione: la famiglia-giocattolo prende vita grazie a Pauline; riaprendo e spolverando la casa di bambola, infatti, la donna arriva a infonderle vita e a realizzare come gioco, sogno o visione la felicità domestica che non aveva raggiunto nella sua vita di bambina. Quindi l'inserimento dell'animazione deriva da un elemento legato alla psicanalisi e a un processo di ricostruzione, di autonarrazione, attraverso una piccola messa in scena che in quel caso avviene con i personaggi e gli oggetti animati a passo uno.

\ Un'altra modalità con cui viene rappresentato il rimosso di Pauline è quella delle fotografie, che appaiono prima nei dettagli fuori fuoco, poi in una maniera più completa. /

L'intervento della fotografia deriva dal fatto che ero stata molto colpita dalle foto di Francesca Woodman. Sono immagini che colgono delle figure di donne spaesate, tormentate, fuori fuoco, intrappolate tra le mura di case spoglie e abbandonate; spesso il soggetto è nudo o con il volto poco riconoscibile. Sono fotografie molto forti e il mio sogno iniziale era quello di poterle utilizzare come documento, ma non è stato possibile, da lì è nata l'idea di farle realizzare appositamente per il film. La fotografia è usata per esprimere al meglio la rappresentazione simbolica dello stato d'animo di una figura sdoppiata, intrappolata e fuori fuoco. Grazie al contatto con l'agenzia fotografica Contrasto, c'è stato l'incontro con Simona Ghizzoni, fotoreporter che porta avanti anche un lavoro personale di autoritratti ispirato agli stati d'animo espressi dalle celebri foto di Woodman. Così si sono elaborate le immagini che diventano la visione ricorrente di Pauline.

\ Il personaggio di Emma mi pare riesca a incarnare un sentimento molto attuale legato al divenire madri, e forse esacerbato dalla mancanza di tutele propria del lavoro precario, ovvero la maternità vissuta come ostacolo alla realizzazione professionale... /

La maternità viene vissuta in questo modo, per questo tende ad essere posticipata il più possibile,

forse perché si ha paura del proprio cambiamento e di quello della coppia. Ma più ancora si teme di perdere quello che si è costruito, come se l'identità passasse solo attraverso gli interessi, il lavoro, le attività che si svolgono e non attraverso il fatto di essere madre. La maternità rappresenta una perdita di identità, perché questa cambia inevitabilmente: le immagini fuori fuoco e sdoppiate che ho scelto di inserire nel film sono legate proprio alla percezione di sé che sembra svanire, e alle domande che sorgono di conseguenza: "Sono io o siamo due? Chi siamo? Quando potrò tornare a essere me stessa?". Riguardo al personaggio di Emma, volevo che fosse una madre giovane e quindi dotata di una carica aggressiva che forse una donna adulta non ha, perché le è più facile razionalizzare. Poi mi interessava la questione del corpo e del suo cambiamento, perciò ho scelto che fosse una danzatrice, un personaggio abituato ad avere il controllo assoluto sul proprio corpo: quando lo perde, è come se perdesse completamente l'equilibrio e il proprio baricentro. L'immagine in cui Emma si distacca dagli altri membri della compagnia di ballo durante le prove, segna lo scarto tra la percezione che il personaggio ha di sé e quella dei compagni, che ancora non sanno nulla. È il momento in cui la ragazza prende consapevolezza del fatto che diventando madre non potrà continuare a fare quello che fanno gli altri. Nell'ambiente artistico la compagnia è una famiglia, che spesso vive intensamente la promiscuità e l'essere insieme in maniera fisica. Di fronte a questo cambiamento del proprio corpo, Emma non può più vivere il senso di appartenenza al gruppo.

! Potresti dirci qualcosa sul personaggio di Valerio, coreografo di Emma e figura maschile sfuggente, che sembra accogliere con calore la ragazza ma al contempo faticare a comprenderne il malessere? !

Valerio è il coreografo della compagnia e quindi è anche una figura paterna per i danzatori; ha un ruolo assimilabile ai registi teatrali delle piccole compagnie o delle compagnie di teatro off, che spesso instaurano legami molto forti con gli attori e quindi anche delle dinamiche di potere. Di Valerio ed Emma sappiamo solo che esiste un rapporto tale per cui lei può andare a vivere a casa sua se è in difficoltà, così come spesso le case di queste persone alternative sono i luoghi dove si lavora, si discutono i progetti, si mangia insieme e si vive in comunità. Valerio vuole bene a Emma, ha un fare non paternalista, scevro da moralismi, è qualcuno che l'ha cresciuta come danzatrice, come artista e che ha aperto la sua casa per lei, senza chiedere niente in cambio. Mi interessava che ci fosse questa figura maschile - né padre né compagno di Emma, ma in fondo un po' tutti e due - perché il centro della crisi della danzatrice non fosse il rapporto di coppia, appena accennato: la crisi che il 90% delle coppie vive quando si ha un bambino non è il vero motivo del malessere che una donna può provare, ma è una problematica tangenziale. Quindi mi sembrava più interessante che la casa dove Emma vive non fosse quella di una giovane coppia; anche perché attualmente è raro che coppie "artistiche" possano permettersi di vivere in un appartamento da sole con il loro bambino.

! Il titolo provvisorio del film era *Baby Blues*. Perché hai poi preferito *Tutto parla di te*? !

Baby Blues era stato il *working title*, anche perché avevo scritto un breve racconto con questo titolo, inerente allo stesso tema. Tuttavia non mi convinceva come titolo del film perché non volevo fosse in inglese e non volevo connotare l'opera con questa parola, oscura a molti e fonte di possibili equivoci. Ho deciso così di chiamarlo *Tutto parla di te*, riprendendo una battuta pronunciata da Pauline: il film restituisce diverse voci di donne che esprimono quello che Emma non dice. Inoltre l'impressione è che ognuna di loro arrivi a parlare di qualcosa che riguarda anche le altre, e quindi mi sembrava che il titolo potesse restituire il senso di coralità e di circolarità del racconto.

/



Noi non siamo come James Bond /

Italia, 2012
HD, colore, 73 min.

Regia

Mario Balsamo, Guido Gabrielli

Sceneggiatura

Mario Balsamo, Guido Gabrielli

Fotografia

Andrea Foschi, Sabrina Varani,
Simone Pierini

Montaggio

Benni Atria, Tommaso Orbi

Sound Design

Gianluca Scarlata

Musiche

Teho Teardo

Interpreti

Guido Gabrielli
Mario Balsamo

Produzione

MIR Cinematografica
Hasenso

Contatti

MIR Cinematografica srl
Via Visconti di Modrone 12
20122 Milano
Tel: 025465873
segreteria@mircinema.com

Due amici e un viaggio che è rimasto indelebile nei loro ricordi: natura, gioventù e il mito comune di James Bond. Ora, dopo molti anni e una malattia che entrambi si sono lasciati alle spalle, è giunto il momento di fare i conti con il presente e di ripetere quella fantastica esperienza *on the road*, nel tentativo di incontrare Sean Connery, il solo e unico James Bond, per porgli una domanda: come si diventa immortali?

Attraverso i finestrini della loro auto scorrono immagini di un'Italia cambiata: l'imprevedibile spiaggia dell'infanzia, a Sabaudia; la Perugia di un concerto improvvisato in strada durante Umbria Jazz; il "Bosco degli Spiriti Introspettivi" a Borgotaro. Poi Milano e Roma, le città attuali dell'uno e dell'altro. Vestiti in smoking, dopo aver ricevuto qualche dritta dalla prima Bond Girl italiana, la fascinosa Daniela Bianchi, Guido e Mario prendono il telefono e cercano Sean per fissare un appuntamento chiarificatore e illuminante. Ma proprio all'alba di un giorno d'estate, sulla riva di un mare extraterrestre, dall'altro capo del filo arriva l'imprevedibile risposta di Sir Connery.

Con ironia e senza compiacimento, questo documentario, scritto e interpretato da Mario Balsamo con l'amico Guido Gabrielli, è una pubblica confessione, un viaggio intimo e strampalato, denso di domande e riflessioni sull'amicizia, il senso dell'esistenza e la malattia.

Note biografiche

Mario Balsamo (Latina, 1962) unisce alla realizzazione di film documentari, videoclip e spot di comunicazione sociale, la sua attività di docente di regia e di scrittura di cinema documentario. Realizza master, seminari e laboratori, tra le altre per l'Università La Sapienza di Roma e l'Università di Napoli Suor Orsola Benincasa. Tra i diciotto film della sua filmografia sono da ricordare *Sotto il cielo di Baghdad* (2003) e *Sognavo le nuvole colorate* (2008).



In uno stato libero /

Italia, 2012
minidv, colore, 74 min.

Regia
Paola Piacenza

Soggetto
Giuseppe Sarcina, Paola Piacenza

Fotografia
Paola Piacenza

Montaggio
Valentina Andreoli

Sound Design
Stefano Breda

Musiche
3ADI, El General ft Mr. Psycho

Interpreti
Walid Fellah, Alladin Hnid, Nourredine Gantri

Produttori
Paola Piacenza, Minnie Ferrara per Minnie, Ferrara & Associati, Valentina Avenia per Relief, Pietro Sermoniti per Walsh, Luca Mosso per Associazione Cinematografica Pandora

Produzione
Minnie Ferrara & Associati
In collaborazione con Relief, Walsh, Pandora
Con il sostegno e il patrocinio del Comune di Milano

Contatti
info@minnieferrara.it
Tel: +39 3483834385

Zarzis TV è una webTV fondata da tre giovani tunisini all'indomani del crollo del regime di Ben Ali il 14 gennaio 2011. "Voce libera" del sud del Paese, povero, tradizionalista e da sempre negletto dal potere centrale, Zarzis TV e i suoi tre fondatori vivono da protagonisti una stagione cruciale per la storia della Tunisia, in una città che vive le contraddizioni di un presente carico di incertezze e sperimenta contemporaneamente l'euforia per la liberazione dalla dittatura e gli esodi in massa verso Lampedusa. La realtà che i tre ragazzi registrano nei loro video è ambigua come lo è quella di un luogo in rapida mutazione. Mentre la città e il Paese perdono un'intera generazione, quella dei loro coetanei in fuga verso l'Europa, all'unisono, la macchina da presa dei tre *citizen journalist* filma l'ingresso, attraverso il valico di Ras Jedir a pochi chilometri da lì, di folle di profughi in fuga dalla Libia in guerra.

Note biografiche

Paola Piacenza (Piacenza, 1963) è giornalista e autrice di reportage dal Medio Oriente per il settimanale *Io Donna* del *Corriere della Sera*. Per la stessa rivista è anche responsabile della sezione cinema. Collabora con *Radiotre* per la testata *Piazza Verdi* e ha scritto per il settimanale *Diario*. Ha girato e diretto un primo cortometraggio documentario nel 2009, *The Land of Jerry Cans*, in concorso al *New York Independent Film and Video Festival*, al *Festival dei Popoli* (premio *Ucca - Venti città*). *In nessuna lingua del mondo* (2011) è stato presentato in concorso al *Salina FilmFest* e al *Bari Film Festival*.

In un Paese libero

Cronache della speranza /

CRISTINA PICCINO / INTERVISTA A PAOLA PIACENZA

\ Hai filmato la rivoluzione tunisina da Zarsis, una piccola città nel sud al confine con la Libia. Ancora un confine dopo la frontiera del Kurdistan iracheno in *The Land of Jerry Cans*, l'enclave di Kaliningrad e l'estremo nord dell'Albania di *In tutte le lingue del mondo* che hai girato negli anni scorsi. /

Stavolta la scelta del confine non risponde a un'esigenza teorica. È stata piuttosto l'immediatezza della cronaca a chiamarmi. Avrei voluto partire subito, appena è cominciata la rivoluzione in Tunisia, e l'idea di andare a Zarsis mi è venuta leggendo un articolo di Giuseppe Sarcina (anche coautore del soggetto, ndr) sul «Corriere della sera» in cui parlava di alcuni ragazzi che avevano creato una web tv.

Mi è sembrata subito una buona strada da percorrere per avvicinarmi alla rivoluzione. In effetti, una volta arrivata sul posto, mi è stato subito chiaro che Walid, Aladdin e Nourredin, i fondatori di Zarsis tv, erano ovunque accadeva qualcosa: le fughe dei giovani tunisini verso Lampedusa, gli arrivi dei profughi dalla Libia in guerra, conoscevano i "trafficcanti" di uomini, chi organizza le partenze. Il fatto di trovarsi costantemente nel mezzo degli eventi ti manda in confusione, a noi capita raramente di vivere tanti cambiamenti nello stesso momento, mentre là tutto aveva un ritmo molto veloce.

\ In che modo l'esperienza di Zarsis tv e dei suoi creatori ti sembrava la prospettiva più giusta per raccontare ciò che stava accadendo in Tunisia? /

Mi piaceva che i tre ragazzi si muovessero in una dimensione marginale e non professionale. Vivono nel sud, la parte più povera del paese, e la loro visione delle cose è già per questo molto lontana da quella ufficiale. Dall'inizio del 2011 sono tornata più volte a Zarsis e quando ho conosciuto meglio Walid, Nourredine e Aladdin e mi sono resa conto che anche loro come me cercavano di capire i cambiamenti della realtà.

\ L'immediatezza della cronaca a cui facevi riferimento, ha condizionato il tuo sguardo? /

La decisione di filmare attraverso il filtro di Walid, Aladdin e Nourredin voleva rispondere proprio a questo: cercavo un dispositivo che permettesse al film di andare oltre l'attualità dei fatti, e al tempo stesso di avere un approccio meno coloniale. La cosa però ha funzionato a metà perché loro un po' mi accettavano, un po' mi escludevano. Non gli piaceva che un'estranea avesse accesso a certi eventi.



\ Delle vite di Walid, Aladdin e Nourredin sappiamo poco. Il loro statuto di personaggi coincide quasi sempre con il lavoro di Zarsis tv. /

Ci ho pensato, e ho anche filmato delle cose, ma alla fine le biografie delle persone mi sembravano meno interessanti rispetto alla realtà che stava cambiando e soprattutto al loro tentativo di misurarsi con questo. La storia di questi tre ragazzi coincide con la parabola di tutte le rivoluzioni. All'inizio c'è la fiammata dell'eccitazione, si pensa che la vita possa cambiare radicalmente, fin quando non arriva la durezza della restaurazione che ti spinge di nuovo in basso... Walid, per esempio, sperava in un cambiamento radicale e invece ha vissuto una delusione terribile: il partito comunista a cui fa riferimento è stato penalizzato moltissimo dalle elezioni. Inoltre non sono riusciti a imporsi nemmeno sul piano professionale. A un certo punto hanno fatto uno scoop importante, smascherando le responsabilità della guardia costiera tunisina nel naufragio di uno scafo di migranti. Ma dopo più nulla. Il cambiamento della realtà ha coinciso con quello dei loro rapporti che sono diventati sempre più tesi e distanti. A unirli era solo la rivoluzione, e di fronte agli eventi che non seguivano le loro speranze questo legame si è interrotto. Anche per questo ho deciso di montare il film seguendo la cronologia dei miei viaggi a Zarsis; il passaggio del tempo si intrecciava al cambiamento personale e a quello della realtà che li circondava.

/



CINEMA CORSARO

Lettere corsare da Tonino De Bernardi, Giovanni Cioni, Giovanni Maderna e Mauro Santini /

A CURA DI DANIELA PERSICO /

Cinema traditore
Cinema compromesso, infido, poco chiaro. Cinema assoldato
Cinema spercato, lusso del cinema e cinema del tesoro
Cinema libero dal dogma della libertà
Cinema malvisto. Cattiva reputazione. Cinema buona televisione
Cinema rosselliniano. Né giovane né vecchio
Post-cinema: vuol dire solo che è fuori tempo massimo
Il riferimento a Pasolini? Fu corsaro grazie alla propria mondanità /

Progetto avventuroso fin dalla sua matrice letteraria, “Cinema corsaro” ha riunito quattro cineasti italiani che hanno provato a gettare una nuova luce sulle possibilità del mezzo cinema, intraprendendo un percorso oltre i comodi confini di adattamento e originalità, di finzione e documentario, di cinema e vita. Ne sono nati tre film di grande fascino: *Carmela, salvata dai filibustieri* di Giovanni Maderna e Mauro Santini, *Gli intrepidi* di Giovanni Cioni, *Jolanda tra bimba e corsara* di Tonino De Bernardi e *Il fiume a ritroso* di Mauro Santini, tutti prodotti dalla Quarto Film, grazie all’interessamento di Fuori Orario, e presentati a margine della 69esima Mostra d’Arte Cinematografica di Venezia. Raccogliamo con spirito selvaggio la corrispondenza virtuale tra gli autori, convinti che il loro progetto si estenda oltre i film per toccare questioni fondamentali e desideri inalienabili di chi fa cinema oggi in Italia.

l “Cinema corsaro” è un progetto composto da quattro opere che prendono le mosse da Salgari, uno scrittore d’appendice che diventa l’occasione per abbordare in maniera nuova il cinema. Perché proprio l’immaginario salgariano ha offerto uno spunto stimolante per voi? /

Giovanni Maderna: Ho proposto ad alcuni filmmakers molto attenti al linguaggio, sfrontatamente mi ci sono messo dentro anch’io, di provare a confrontarsi con un romanzo d’appendice, con l’immaginario avventuroso di un autore considerato “pop”, convinto che il dialogo tra forme d’espressione apparentemente opposte potesse arricchirle reciprocamente e rivelarne la vera natura.

Giovanni Cioni: Credo che la genialità dell’intuizione di Giovanni Maderna sia proprio che non ci fosse bisogno di spiegazione. Sandokan e i filibustieri appartengono a tutti e noi potevamo partire all’abbordaggio e saccheggiare. Ma all’abbordaggio di cosa? Di qualcosa che appartiene a tutti come immaginario. Io potevo portare il mio cinema in un terreno di gioco condiviso, potevo dire ai ragazzi facciamo un film di pirati. Non un film su di loro, ma un film con loro. Questo è Salgari, come totem: ci ha offerto un immaginario e ho girato un film con le declinazioni possibili di questo immaginario.

Tonino de Bernardi: Salgari per me era molto lontano, sentivo solo che avevo un grande debito

(autobiografico) verso di lui perché mio papà ce lo leggeva la sera in cucina e devo a lui, penso, la scoperta di libri e avventura. Da lì son partito per il mio film "corsaro". Comunque devo dire che per me *Jolanda tra bimba e corsara* non è affatto qualcosa di nuovo nel mio percorso, se non nella misura in cui per me ogni film (da quando ho iniziato col cinema) è necessariamente l'occasione "per interpretare in maniera nuova il cinema". Altrimenti perché far cinema? (e perché vivere?) Riguardo a Salgari, ancora, non m'interessa dire letteratura d'appendice, in questo momento sono molto colpito dalla sua vicenda umana e anche da quella di autore in vita e dai suoi rapporti col potere. Mi è capitata una sorta di identificazione con lui, anche se siamo agli opposti, come vicende artistiche, ma anche umane.

Mauro Santini: Non avrei certo mai immaginato di trovarmi un giorno a girare un film tratto da un romanzo salgariano, io che da ragazzino vidi estasiato la saga di Sandokan in tv, "la perla di Labuan"... poi è arrivato Giovanni, conosciuto a Torino durante una serata in ricordo di Corso Salani, a chiedermi se Taranto, dove sapeva che avevo già girato qualche anno fa, potesse essere la Maracaybo del romanzo in questione. È cominciata così, da lì è salpata la nave corsara.

l'Adattamento letterario è solitamente uno dei campi più codificati del cinema, che linee avete seguito per conservare la vostra libertà? In questo il cinema di Tonino De Bernardi sembra segnare una strada: ogni volta che si parte recuperando un testo (che arrivi dal campo letterario o musicale) il film ne resuscita l'immaginario. /

Tonino De Bernardi: I miei film partono molto spesso (un po' selvaggiAMENTE) da un'opera preesistente (di solito il passato), ne ho spesso bisogno. Mi piacciono movimento e cambiamento, mi piace cambiare le cose, fare delle... non dico rivoluzioni ma variazioni (penso alle Variazioni Goldberg ad esempio). Non penso mai ad un adattamento (anche perché detesto la parola "adattarsi-adatto": io mi adatto...io sono adatto a che cosa?? "A nulla" risponderei e non amo neppure la parola nulla e perciò fuggo via verso altro, l'altro da me, l'altrove). Tutto qui. E inevitabilmente si riporta tutto al presente, al qui ed ora. Il passato non esiste, lo diceva anche non so più chi, l'ho sentito citato anche ieri alla radio, ma vi assicuro che si tratta di qualcuno di riconosciuto, addirittura famoso (e lo dico io che sento la forza del passato intimamente e che, data l'età, dovrei ormai sentirmi più passato che presente). Nel mio *Jolanda tra bimba e corsara* devo dire che non c'è nulla di letterariamente fedele alla *Jolanda* di Salgari.

Giovanni Cioni: In questo caso l'adattamento letterario era la lettera affidata di corsa ai corsari (da cui il nome). Il rischio per me era di perdermi in questa libertà, di fare un esercizio di stile. Andavo avanti seguendo la mia intuizione, scartando molto di quello che avevo scritto o immaginato, perché non lo sentivo, non ci credevo più. Andavo avanti per decantazione, ma sempre con l'idea che mi stavo perdendo.

Giovanni Maderna: Nel nostro film, fatto insieme a Mauro (Santini), si è trattato in un certo senso di riportare all'oralità la pagina letteraria. Forse si può dire che il cinema dia il meglio quando è concepito come racconto orale, come forma mobile, mutante, tramandata e travisata, "tradita" appunto. L'importante è che ci sia un sentito dire (il cinema di genere viene da lì, ad esempio, ma la storia del cinema è tutta fatta da gente che rifà i film che ha visto e, se ha talento, li rifà male e inventa qualcosa). Noi ci siamo accorti solo dopo alcune settimane che i nostri protagonisti, Mimmo e Sussò, non sapevano né leggere né scrivere. Oltretutto parlavano un dialetto strettissimo che per noi era inizialmente incomprensibile. Abbiamo cercato di farci capire, di raccontare, di evocare. Anche se ci rendevamo conto che tanti aspetti del racconto salgariano subivano imprevedibili e inaspettate trasformazioni: alcuni dettagli secondari colpivano l'immaginazione dei nostri interlocutori e risultavano poi impossibili da estirpare Mimmo e Sussò hanno rielaborato la nostra versione di

“Jolanda, la figlia del corsaro nero”, che a sua volta era già un'eco distorta dell'originale salgariano. Abbiamo pensato che Salgari modificasse i suoi intrecci basandosi sui giochi quotidiani dei figli, ai quali aveva magari raccontato la sera prima, come storia per dormire, un frammento del romanzo che stava scrivendo. I bambini poi, si sa, il giorno dopo vogliono interpretare i personaggi delle storie che hanno ascoltato, soprattutto se si tratta di pirati e avventurieri. Quindi ci siamo sentiti autorizzati a fare un po' lo stesso, raccontando la storia a Mimmo e Sussò e poi lasciandoci guidare dalla loro improvvisazione. Un esempio: Morgan, il comandante dei filibustieri, era un nome per loro oscuro ed è diventato Morgana, un personaggio femminile, che alla fine è stato interpretato, in trance durante una torrida giornata di luglio, dalla madre novantenne di Mimmo e Sussò che, basandosi su un sogno premonitore, li invia sulle tracce di Carmela/Jolanda.

Mauro Santini: Il tradimento è assolutamente necessario per non cadere nella rappresentazione: mi sono reso conto durante le riprese, trasportati di giorno in giorno dalle improvvisazioni di Mimmo e Sussò, che più tradivamo il romanzo ispiratore, più riuscivamo ad addentrarci nello spirito del testo salgariano; ancor più, durante il montaggio del film, è stato negli scarti di ritmo e nei raccordi fra sequenze che si compiva la missione pop di messa in immagini di Jolanda che ci eravamo proposti. Poi succedono eventi inaspettati, come la confessione a fine riprese da parte del marito di Carmela di avere un titolo nobiliare, un conte, proprio come il Conte di Medina, carceriere di Jolanda...

I corsari oggi sono i pescatori di Taranto, gli adolescenti toscani o i bambini che resistono all'età adulta. Avete individuato in loro i residui di una libertà sempre più costretta dalla società? /

Tonino De Bernardi: Direi proprio di sì...nei bambini, potenziali ribelli, inventori del nuovo: nella nostra vita tutti siamo stati almeno una volta bambini.

Giovanni Cioni: Cercavo i corsari e ho trovato i cannibali... la proposta di Salgari era l'occasione per fare un film con ragazzi con i quali avevo fatto laboratori di cinema alla scuola media: volevo riprendere con loro un'esperienza. Questo era il punto di partenza. Con il paradosso di realizzare un film di pirati per affrontare per la prima volta in un film i luoghi dove sono tornato a vivere, e per di più con mio figlio nei panni di un cannibale! Un paradosso apparente, forse perché vivere a Barberino di Mugello, il paese di mio padre, faceva parte del mio immaginario d'infanzia e oggi lo rivivo al fianco di mio figlio. Un'esperienza di immaginari, il mio e il loro. Il mio, attraverso la lettura di Salgari, dei suoi cannibali che sono l'immagine-madre da cui sono partito – per poi dirmi che filmavo i ragazzi come avevo immaginato i cannibali – dunque che li immaginavo. Questa immagine di partenza permetteva uno scambio: un primo montaggio dei cannibali e della fiera ha permesso loro di entrare nella logica del film. L'idea dello scambio è fondamentale: vuol dire creare un legame attraverso uno scambio di sguardi, guardare, essere guardati, ma anche nel senso di “giocare il gioco” del film di pirati, avere veramente i cannibali, avere veramente tre corsari naufraghi sulle coste del Venezuela, girare in un luogo che può essere un Mar dei Caraibi... Parlo di gioco, di scambio. Questo mi permette di uscire dalla gabbia mentale di “uno sguardo su”: in questo caso su giovani adolescenti.

Giovanni Maderna: Sicuramente Taranto si è imposta come una possibile Maracaybo perché è una città fuori dal tempo, aliena alle regole e ai confini, dove gli spazi, specie nella Città Vecchia, sono spesso contemporaneamente pubblici e privati; dove il degrado è anche occasione di wilderness nel cuore stesso della città, dove le relazioni sociali sono di netta derivazione tribale, del tutto estranei alla burocrazia della carta bollata. Ma contemporaneamente è una città dove si sente la presenza militare: c'è la Marina Militare Italiana e c'è anche la base Nato. Anzi oggi c'è chi pensa che proprio i piani di espansione del polo militare del Pentagono siano dietro la manipolazione della questione ILVA. La parte umile della popolazione, a suo modo, resiste indifferente a questa occupazione, vive in modo corsaro;

è una città dove tutto è permesso proprio perché nessuno deve andare a disturbare i traffici militari e industriali, così come doveva essere nelle colonie spagnole d'oltre Atlantico delle quali scrive Salgari.

Mauro Santini: E poi nei racconti dei due protagonisti traspare uno spirito di libertà molto forte, di clandestinità, pur nella fatica quotidiana della pesca e della vendita delle cozze al mercato: quando passa il sommergibile militare, mentre Mimmo e Sussò sono al cannone nei sotterranei del Castello Aragonese, l'uno dice all'altro porgendogli la palla/proiettile: "passa una barca... spara!" e credo proprio che non avrebbe detto la stessa cosa se fosse passata una barca di pescatori!

l Corsara è una telecamera che manifesta una sua libertà di sguardo, pronta a creare continue divagazioni lasciando i personaggi principali per perdersi lungo la strada, seguendo percorsi inusuali, creando atmosfere sospese e misteriose. Cosa vi muove verso questa direzione? /

Tonino De Bernardi: Libertà di sguardo, tu dici e dico anch'io. Sin dall'inizio ho fatto e faccio cinema per sentirmi libero come spesso non riesco ad esserlo nella vita, ahimé. Anche per questo non ho voluto chiedere al cinema di mantenermi, di darmi il pane quotidiano, per appunto mantenerlo libero da compromessi.

Giovanni Maderna: Nel film c'è un'inquadratura che segue un cane randagio e poi le peripezie di un bicchiere di plastica che il vento porta vicino al cane, addormentato tra l'immondizia... mentre giravo la scena ho avuto la chiara sensazione che lì dentro ci fosse il senso e il piacere di filmare in questa maniera. Il cane e anche il bicchiere di plastica, la svagatezza tutta meridionale e così elegante del randagio e la leggerezza del vento nell'accostarglisi, erano specchio ineguagliabile della nostra attitudine di filmmaker. Lo stupore, la sorpresa di vedere come senza premeditazione un oggetto prende vita e si pone sullo stesso piano dei protagonisti, è stata la conferma di quanta arroganza ci sia in uno sguardo che si crede demiurgo, che rivendica a priori autorevolezza e coerenza, che vuole rappresentare il mondo invece che sentirsene semplicemente parte.

Mauro Santini: A noi è successo quando abbiamo abbandonato i racconti di Mimmo e Sussò con Don Raffaele nella piazzetta dei loro giochi d'infanzia, per seguire con lo sguardo le cartacce volare nel refo di vento che mi conducono verso una triste e desolata realtà contemporanea... Credo di praticare da sempre un cinema corsaro, per l'ampia libertà data dall'indipendenza produttiva e per l'eliminazione di qualsiasi sceneggiatura o testo prestabilito: mi sono infatti spesso dedicato al film diaristico, quotidiano, casalingo e familiare ma allo stesso tempo capace di diventare un viaggio in terra straniera. Seguire i nostri corsari per i vicoli di Taranto ha rappresentato un'ulteriore variazione di questo metodo, potevano deviare verso direzioni spesso inimmaginabili, sia nell'agire che nei loro dialoghi. In questo senso è stato un vero film d'avventura: la scoperta di una realtà nell'atto stesso della ripresa, del reale colto nel suo farsi.

Giovanni Cioni: Per me si tratta dell'inadeguatezza, ciò che provo sempre di fronte alle persone che riprendo, ai luoghi in cui giro, come se mi mancasse sempre qualcosa, qualcosa che non potrò mai afferrare. Come se quello che faccio non abbia senso ma è pur sempre la sola via che posso percorrere per trovare un senso. Allora di fronte a questo sentimento la mia strategia istintiva è di assumerla. Le immagini sono un'apertura verso altre immagini, c'è sempre un fuoricampo, qualcosa che non si vede o che non racconto. Penso spesso ad Alberto Giacometti, al suo metodo di lavoro che partiva da intuizioni molto concrete, quali una persona appena salutata che si allontana, il ritratto sempre più inafferrabile del fratello già rappresentato tante volte, il racconto di un sogno. Per quanto mi riguarda, penso che si possa sapere cosa si vuole raccontare, ma nel mio caso io non lo so mai. So però come voglio procedere.



Carmela salvata dai filibustieri /

Italia, 2012
HD, colore, 76 min.

Regia

Giovanni Maderna, Mauro Santini

Sceneggiatura

Giovanni Maderna

Fotografia

Giovanni Maderna, Mauro Santini

Montaggio

Giovanni Maderna

Sound Design

Giovanni Maderna, Mauro Santini

Interpreti

Mimmo e Sussò Bocconi
Carmela Lupoli

Produttore

Giovanni Maderna

Produzione

Quarto Film
In collaborazione con Fuori Orario Rai
Tre e con il sostegno di Toscana Film
Commission

Contatti

Quarto Film s.r.l.
via Livigno, Milano (MI)
Tel/Fax: +39 0236536916
info@quartofilm.com

Come Carmaux e Wan Stiller, Mimmo e Sussò, pescatori della Città Vecchia di Taranto, sono due filibustieri alla ricerca della misteriosa Carmela, due pirati moderni tra avventure ed incontri, tra sotterranei nascosti e uscite in barca, duelli e sogni. Parlano una lingua arcana, insolita, antica. Mimmo e Sussò sono sulle tracce di Carmela, una fanciulla apparsa in sogno alla madre, una Morgan anziana e visionaria. La fanciulla è la presenza immaginifica che li muove attraverso lo spazio e il tempo. Ispirato a "Jolanda, la figlia del Corsaro Nero" di Emilio Salgari, il film insegue la vita libera dei pirati di oggi nella città di Taranto: sono pescatori rapiti da suggestioni temporanee e antiche reminiscenze, in un felice incontro tra rielaborazione orale e nuova invenzione di una storia avventurosa che appare nella sua sorprendente quotidianità

Note biografiche

Giovanni Maderna (Milano, 1973) dopo gli studi si trasferisce a Lione dove, nel 1995, acquista una cinepresa 16mm e dirige il cortometraggio *La Place*, premiato con il Sacher d'Oro al festival di Nanni Moretti. Dopo aver girato alcuni cortometraggi, vincitori di numerosi premi, esordisce nel lungometraggio con *Questo è il giardino* vincendo il Premio Migliore Opera alla Mostra del Cinema di Venezia 1999. Dal 2001 è *L'Amore Imperfetto*, lungometraggio in concorso a Venezia. Dal 2007 apre una sua casa di produzione Quarto Film per realizzare film indipendenti.

Mauro Santini (Fano, 1965) terminati gli studi artistici si dedica alla fotografia e poi al video. Dal 2000 compone una serie di videodiari, realizzati senza sceneggiatura, con un racconto in prima persona legato al tempo, alla memoria e alla ricerca di sé, partecipando a numerosi festival, tra cui Locarno, Jeonju, Montpellier, Rencontres Paris, Berlin, Pesaro, Bellaria. Con *Da Lontano* vince nel 2002 lo Spazio Italia del Torino Film Festival.



Jolanda tra bimba e corsara /

Italia, 2012
minidv, colore, 120 min.

Regia

Tonino De Bernardi

Sceneggiatura

Tonino De Bernardi

Fotografia

Tonino De Bernardi

Montaggio

Enrico Giovannone

Interpreti

Alberto Momo, Andrea Mantelli, Mariella Navale, Veronica Giulietta Debernardi, con i pirati: Teresa, Caterina e Tommaso Momo, Nathan e Francesco Cristina Cappennani, Giulia Nejrotti e Eugenio Maderna

Produttore

Giovanni Davide Maderna

Produzione

Quarto Film
in collaborazione con Fuori Orario/
Rai Tre
e con il sostegno di Film Commission
Torino Piemonte

Contatti

Quarto Film s.r.l.
via Livigno, 18
20158 Milano (MI) Italy
Tel/Fax: +39 0236536916
info@quartofilm.com

Jolanda, tra bimba e corsara è un viaggio all'interno dell'immaginario salgariano e al contempo del nucleo familiare di Tonino De Bernardi, autore di un cinema personale e poetico. Protagonisti sono i bambini, i soli pirati nella società contemporanea, che scorrazzano liberi nella campagna torinese, accanto a loro si dispiegano le esistenze dei loro familiari: i peregrinaggi sui luoghi salgariani di De Bernardi, un giovane regista che monta il suo film, un gruppo musicale urla la sua rabbia esistenziale, alcuni amici scherzano durante una cena, i cortei e le proteste No Tav. Una voce fuori campo legge le ultime lettere di Salgari, scritte a editori, familiari e colleghi prima del suicidio del 1911: un'evocazione nella Torino ricoperta dalla neve dell'intimità di un fantasma che, come per magia, sembra sovrapporsi al cineasta.

Note biografiche

Tonino De Bernardi (Chivasso,1937) si laurea in Storia della musica a Torino discutendo con Massimo Mila una tesi su Igor Stravinskij. Vicino agli ambienti dell'Arte povera e della Neoavanguardia, realizza con il pittore Paolo Menzio il suo primo film, *Il mostro verde* (1967). Tra le sue opere, presentate in diversi festival nazionali e internazionali, *Viaggio a Sodoma* (1989) vincitore del *World Wide Video Festival*, *Appassionate* (1999) e *Médée Miracle* (2007).



Gli Intrepidi /

Italia, 2012
Dvcam, colore, 90 min.

Regia
Giovanni Cioni

Sceneggiatura
Giovanni Cioni

Fotografia
Giovanni Cioni

Montaggio
Aline Hervé

Suono
Saverio Damiani

Interpreti
Carlo Monni, Giovanni Martorana,
Stefano Sarri, Davide Guasti, Emma
Parrini, Amedeo Cardelli, Mattia
Moricci, Kristjan Jeremija

Produttore
Giovanni Maderna

Produzione
Quarto Film
in collaborazione con Fuori Orario/
Rai Tre
e con il sostegno di Toscana Film
Commission

Contatti
Quarto Film s.r.l.
via Livigno, 18
20158 Milano (MI) Italy
Tel/Fax: +39 0236536916
info@quartofilm.com

I cannibali escono dalle pagine di Emilio Salgari per approdare nell'immaginario contemporaneo: con questa immagine suggestiva e inquietante si apre il film corsaro di Giovanni Cioni. L'avventura risiede nell'erranza di ragazzi mascherati da esseri primitivi, di adolescenti che provano ad uscire dalle loro camerette, di attori che si trovano ad essere pirati per un giorno, un po' consenzienti e un po' controvolgia, abbandonati da un regista in balia delle proprie urgenze. Siamo in un paese dell'Appennino toscano, dove un gruppo di amici è interrogato sulla possibilità di realizzare un film di pirati senza Johnny Depp ma con David Bowie, l'uomo caduto sulla terra, a cui scrivere inenarrabili lettere d'amore. Tutto per ritrovare l'avventura nella quotidianità della vita, riscoprendo la forza del cinema, che mescola diverse istanze per spalancare un nuovo immaginario.

Note biografiche

Giovanni Cioni (Parigi, 1962) è uno dei fondatori della Qwazi Film a Bruxelles. Attualmente vive in Toscana. Tra i suoi film: *In Purgatorio*, in selezione ufficiale al 50 Festival dei Popoli (Firenze, novembre 09), dove ha ottenuto il Premio del Pubblico, *Nous/Autres* (presentato tra l'altro a Visions du réel di Nyon, uscito in sala e in televisione in Belgio), *Lourdes Las Vegas* (premiato al Coreografo Elettronico Napoli, presentato a Videodanse Beaubourg a Parigi, trasmesso sulle televisioni belghe e francesi), *Temois Lisbonne Aout 00*. Tra i corti: *De Retour*, *Dal Paradiso*, con Andrea Cambi e Carlo Monni, *Au Monde* con Morad Ammar e Barbara Manzetti. Ha ideato e dirige assieme a Pinangelo Marino i Laboratori Uccellacci con ragazzi di varie scuole in provincia di Firenze.



Il fiume, a ritroso /

Italia, 2012
Dvcam, colore, 47 min.

Regia
Mauro Santini

Sceneggiatura
Mauro Santini

Fotografia
Mauro Santini e Luca Longarina

Montaggio
Mauro Santini e Valentina Andreoli

Sound Design
Saverio Damiani

Interpreti
Nicoletta Gori
Andrea Gazzola

Produttore
Giovanni Maderna

Produzione
Quarto Film
in collaborazione con
Fuori Orario, Rai Tre e Raicinema

Contatti
Quarto Film s.r.l.
via Livigno, 18
20158 Milano (MI) Italy
Tel/Fax: +39 0236536916
info@quartofilm.com

Una ragazza risale un fiume dalla foce, forse in cerca di un luogo o in fuga da qualcosa. Tra lupi e sguardi misteriosi, troverà qualcuno che le darà rifugio e che, a sua volta, le chiederà aiuto. Il film mette in relazione due solitudini: quella inquieta e post-adolescenziale di Nicoletta, ragazza in perenne fuga e ricerca di sé, con quella razionale e metodica di Andrea, naturalista e profondo conoscitore del mondo dei lupi. I due si incontrano il giorno stesso del loro arrivo al rifugio. Poi c'è l'attesa: nel buio del bosco o al tepore di un camino, i due giovani aspettano che qualcosa accada, attendono di trovarsi davvero, al di là di qualsiasi pagina scritta, svelando la propria identità. E questo è ciò che avviene.

Note biografiche

Mauro Santini (Fano, 1965) terminati gli studi artistici si dedica alla fotografia e poi al video. Dal 2000 compone una serie di videodiari, realizzati senza sceneggiatura, con un racconto in prima persona legato al tempo, alla memoria e alla ricerca di sé, partecipando a numerosi festival (Locarno, Jeonju, Oberhausen, Montpellier, Rencontres Paris, Berlin, Pesaro, Bellaria). Con *Da lontano* vince nel 2002 lo Spazio Italia del Torino Film Festival ed è presente ancora a Torino nelle edizioni seguenti all'interno della sezione Detours.



FUORI FORMATO



Green gold / L'oro verde /

Finlandia, 2012
DVCAM, colore, 14 min.

Regia

Lorenzo Casali, Micol Roubini

Sceneggiatura

Lorenzo Casali, Micol Roubini

Fotografia

Lorenzo Casali

Montaggio

Lorenzo Casali, Micol Roubini

Suond Design

Lorenzo Casali, Micol Roubini

Produttore

Novia University of Applied Arts,
Nykarleby

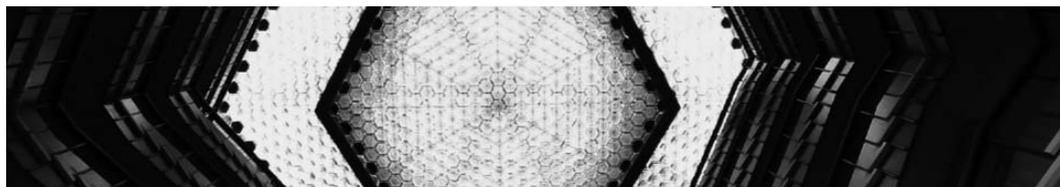
Contatti

www.casaliroubini.com
casaliroubini@gmail.com

Come atomi impazziti degli insetti planano sul pelo dell'acqua increspando la superficie di una pozzanghera: il mistero di piccole forme di vita di una natura che pare incontaminata. All'arrivo della sera un porcospino in allerta drizza gli aculei: un segnale di tensione che trova la propria figurazione nella comparsa di strutture misteriose, i suoni del bosco si fondono coi ronzii artificiali. In un cielo plumbeo il vento agita esili betulle oltre le quali appare una lamiera, urla strazianti svelano la presenza inaspettata di un'industria atroce. Da uno specchio d'acqua all'alba salgono lente dalle nebbie quasi a cancellare il paesaggio. Un'indagine visiva sui confini tra mondo naturale e intervento dell'uomo, condotta con immagini suggestive che partono dal microcosmo per svelare un ordine profondamente turbato dalle costrizioni artificiali imposte all'ambiente.

Note biografiche

Lorenzo Casali e Micol Rubini sono due artisti italiani, attualmente vivono e lavorano nei Paesi Bassi a Rotterdam. Iniziano a collaborare nel 2010 durante una residenza d'artista presso Thr Guesthouse a Cork, in Irlanda e realizzano *Ignition*, video sugli attriti urbani e sulle aree abbandonate di un quartiere periferico della città. L'opera video viene presentata all'International Film Festival XL event di Rotterdam e al Sub Urban Video Lunge. Il loro secondo progetto, *Traversate*, documenta attraverso un montaggio di registrazione audio, il racconto dei viaggi clandestini di cinque migranti giunti in Italia via mare. Nel 2011 vengono selezionati per una residenza presso Novia University of Applied Sciences a Nykarleby, Finlandia dove realizzano il progetto *Green Gold*, costituito da un video, due serie di fotografie e un libro. A luglio partecipano alla residenza Aperto 2012 in Vallecamonica con il lavoro di installazione scultorea e audio *Il tempo è tutto attaccato*. Attraverso la fotografia, il suono e il video il loro lavoro si basa sullo studio di un dato luogo e propone una lettura critica del territorio.



Shapes /

Italia, 2012
HD, colore, 9 min

Regia, Fotografia, Montaggio
Francesco Mattuzzi

Sceneggiatura
Francesco Mattuzzi
Alice Bolognani

Sound Design
Chiara Luzzana

Contatti
e-mail: info@francescomattuzzi.com
www.francescomattuzzi.com

Cinque sequenze attraversano luoghi ispirati all'architettura spaziale. Un viaggio che incontra volumi, forme ispirate alla natura e che dalla natura stessa sono fagocitate. Il tempo è immobile in un'atmosfera cristallizzata e fantascientifica. La presenza umana è rarefatta: minuscole forme di vita che si animano in uno scenario da Atlantide ritrovata. La colonna sonora è affidata alla musicista Chiara Luzzana, la quale attraverso le registrazioni ambientali e di macchinari Olivetti ha rielaborato ogni suono originale.

Note biografiche

Francesco Mattuzzi (Varese, 1979) è un giovane artista laureatosi all'Università di Bolzano, che lavora a Milano nell'ambito della produzione fotografica e video legata a contesti di aggregazione sociale e di comunità. *Future Archaeology*, realizzato con Armin Linke, è stato presentato al festival di Venezia.



Marker /

Italia, 2012
HD, colore, 14 min.

Regia, Fotografia, Montaggio
Luca Lomonaco

Contatti
Luca Lomonaco
Mofus
Indirizzo
Via Bell'Italia 43 CAP 37019
Peschiera D/G Italia
e-mail: lucalomonaco1@gmail.com

La terrazza dell'aeroporto è il luogo del ricordo per il protagonista de *La Jetée* di Chris Marker: da qui parte l'esplorazione visiva di Luca Lomonaco che rivolge la sua attenzione verso un viaggio lontano e suggestivo. *Marker* esplora l'impossibilità del linguaggio, l'inconsistenza della memoria, giocando ed evadendo forme e strutture narrative, nel tentativo di descrivere un'assenza, una distanza. È una storia raccontata all'orecchio. È un segreto nascosto a Shanghai.

Note biografiche

Luca Lomonaco (Milano, 1988) studia presso l'Accademia di Belle Arti di Brera, Milano, e presso l'Universität der Künste, Berlino. Vive e lavora a Milano. Ha partecipato alle mostre: *Coordinate Ellittiche*, Careof DOOVA, Milano, 2012; *Fuoriclasse*, GAM, Milano, 2012; Pubblicazione sul catalogo *Lady Dior As Seen By*, Triennale di Milano, 2012.



A tentoni come se fosse notte /

Italia, 2012
HD, colore, 28 min.

Regia
Filippo Ticozzi

Sceneggiatura
Filippo Ticozzi

Fotografia
Filippo Ticozzi

Montaggio
Filippo Ticozzi

Sound Design
Filippo Ticozzi

Produttore
Filippo Ticozzi

Produzione
La città Incantata Produzioni
Audiovisive

Contatti
La Città Incantata
Via Abbiategrasso 11
CAP 27100, Pavia
filippoticozzi@alice.it

Lontani dal mondo, riuniti in una comunità di vita e servizio che li accoglie accudendoli e cerca di dargli pace presentandogli Dio, i protagonisti del film sono persone con disagi psichici, che non riescono a integrarsi facilmente nella società ma hanno molto da offrire allo spettatore.

Messi nella posizione centrale di chi osserva una rappresentazione che si dispiega davanti al nostro sguardo, ci si interroga sulla distanza tra ruolo e persona, tra indole e cultura assistendo a una serie di monologhi di stupefacente potenza espressiva. Perché le questioni su cui si tormentano i residenti della Comunità non sono troppo distanti dai tormenti esistenziali e comportamentali che hanno segnato la nostra società.

Note biografiche

Filippo Ticozzi (Voghera, 1973) ha scritto, diretto e prodotto il mediometraggio *Lilli* (2008), il cortometraggio *Dall'altra parte della strada* (2010) e il documentario breve *Un cammino lungo un giorno* (2011), selezionati in diversi festival nazionali e internazionali e premiati in Italia e in Francia. Per la televisione ha scritto e diretto la serie documentaria *Il Paese Sottile* (Quarto Film, 2008). Scrive di letteratura su Pulp Libri e di tanto in tanto organizza rassegne cinematografiche a Pavia, città dove risiede.



Masse nella geometria rivelata dello spazio-tempo /

Italia, 2012
HD, colore/bn, 22 min.

Regia
Ilaria Pezone

Sceneggiatura
Ilaria Pezone

Fotografia
Davide Berri, Ilaria Pezone, Flavio Torre

Montaggio
Ilaria Pezone, Angelo Airoidi

Sound Design
Arianna Scola

Interpreti
Salvatore De Gennaro, Mariastella Mellerà,
Davide Berri, Arianna Scola, Paolo D'Anna
Francesca Falco, Guido Rizzone,
Luisa Falco, Gennaro De Gennaro
Stefano Salvador

Produttore
Ilaria Pezone
Associazione dinamo culturale

Contatti
Ilaria Pezone
Via Risorgimento 24/a
CAP 23826, Mandello Lario
e-mail: indirizzopocoriginale@gmail.com

Salvatore de Gennaro è un giovane cantante prodigioso. L'ampiezza della sua estensione vocale lo fa immediatamente diventare un protagonista matrioska che contiene una varietà di personaggi. Cantante e attore napoletano, incontrato dalla regista ad un concerto nella provincia di Lecco, Salvatore diventa l'occasione per indagare l'interiorità di una persona espressa attraverso l'arte vocale, per mettere in discussione il modo di rapportarsi alla vita e all'arte, per tentare di varcare il muro della autorappresentazione.

Un ritratto singolare condotto dallo sguardo vigile dell'autrice, che accorda al protagonista un nuovo spazio per creare una propria identità e mettere in crisi l'apparenza.

Note biografiche

Ilaria Pezone (Lecco, 1986) è diplomata all'Accademia di Belle Arti di Brera ed è tra i selezionati al CSC. Il suo lavoro è recensito su Segnocinema, sul portale MUBI e su Arte e Media, pubblicazione dell'Accademia di Brera (Scalpendi editore). Ha realizzato i film: *Andare Tornando a Rilievi domestici* (2011); *Greisttmo* (2010); *Politico Preludio Adagio Altalenante* (2009); *Leggerezze e gravità* (2008).



MILANO METROPOLI



Martesana, le stagioni in città. Inverno /

Italia, 2012

Super8/HD, colore, 12 minuti

Regia

Titta Cosetta Raccagni

Sceneggiatura

Titta Cosetta Raccagni

Fotografia

Titta Cosetta Raccagni

Montaggio

Titta Cosetta Raccagni

Sound Design

Roberta D'Angelo

Musiche

Claude Debussy

Produzione

Filmmaker

Contatti

Filmmaker

Via Aosta 2/a

20155 Milano

Tel: +39.023313411

segreteria@filmmakerfest.org

cosetta.raccagni@gmail.com

Martesana, le stagioni città è un progetto di film documentario suddiviso in quattro parti, che corrispondono alle quattro stagioni.

Ogni stagione rivela la natura di un paesaggio peculiare della città di Milano e insieme accenna a un tema differente. *Inverno* sfiora quello della memoria, con delicatezza, come una suggestione. Mentre la neve ricopre il canale, il parco, e tutto si fa ovattato e fermo, affiora qualche segmento della vita che fu.

La Martesana era luogo delle osterie, delle balere, dei barconi e delle lavandaie. Era il canale dove ci si poteva tuffare come refrigerio alla calura cittadina. Fantasmi ormai lontani di una Milano sepolta, diversa e popolare.

Note biografiche

Titta Cosetta Raccagni (Milano, 1975) milanese di nascita e adozione si laurea nel 2001 in Storia del Cinema e nello stesso anno ottiene il diploma di Camera operator e Filmmaker alla Scuola di Cinema di Milano.

Da sempre attiva nel circuito underground italiano, lavora nel video nelle sue diverse forme: reportages, documentari, shortmovies, vjing, con particolare attenzione alla sperimentazione e alla ricerca.

Collabora da anni con Filmmaker, grazie al quale ha realizzato *Lezione di anatomia* (2006), vincitore del festival internazionale Sguardi Altrove, *Dalle mani* (2009) e *Martesana, le stagioni in città. Estate* (2010). Negli ultimi anni ha vissuto e lavorato spesso in Asia (Giappone, Cina, Cambogia, India) come documentarista e videoartista.

Martesana inverno. Il paesaggio della memoria /

DANIELA PERSICO / INTERVISTA A TITTA RACCAGNI

l Inverno è il secondo capitolo di un progetto più complesso: cosa intendi rappresentare attraverso un luogo come la Martesana? Perché hai scelto di dividerlo in quattro atti come l'andamento delle stagioni? /

La Martesana è uno scorcio di paesaggio urbano e umano unico: un micro-mondo vario e ricco, ibrido e orrido, poetico e nostalgico. È anche, a suo modo, un paesaggio bucolico, ricco di differenti specie vegetali e animali. Che cambiano con il mutare delle stagioni.

Dividere i capitoli secondo il ciclo della natura era la cosa più semplice e, appunto, naturale. Poi ad ogni stagione corrisponde un diverso approccio e un diverso modo di raccontare il naviglio. Alla base del progetto c'è anche, a dire il vero, un'ispirazione letteraria, il Marcovaldo di Calvino. Il titolo completo dell'opera è Marcovaldo, le stagioni in città: un ciclo di racconti che segue l'andamento delle stagioni con uno sguardo poetico e naïf, ma anche ironico e nostalgico. Questo approccio mi sembrava l'ideale per raccontare la Martesana, almeno lo è stato per quanto riguarda il primo episodio sull'estate.

l Nel primo episodio Ultima, il tuo cane, era il protagonista involontario della narrazione, qui il ruolo principale è rivestito dall'acqua, con il suo ciclo. La trasformazione, da neve a liquido e infine a vapore acqueo, diventa il traino di una leggera storia che si intreccia con la grande Storia: quando ti è venuta questa idea? /

Un giorno di dicembre di due anni fa, una lieve nevicata ha trasformato il paesaggio della Martesana in un'immagine in bianco e nero. Da qui l'idea di associare alla stagione dell'inverno il tema della memoria. Da principio mi muovono associazioni molto semplici, è quasi un gioco infantile. Poi naturalmente ci vuole tempo per capire dove stai andando (e mi ci è voluto un altro anno in mezzo per aspettare una nevicata più abbondante).

Questo capitolo dell'inverno può essere descritto come una fiaba nostalgica: nel contemplare quello che non accade, se non lo scorrere dell'acqua e della neve, affiorano frammenti di un tempo perduto. La memoria è solo evocata, suggerita.

l La memoria sembra riemergere a fatica, sporcata dagli effetti atmosferici e naturali: è un'incidenza che deriva da una tua idea intima di ricordo e più in generale di rapporto con la storia? /

Tutto ciò che ha a che fare con la memoria di un luogo mi appassiona e mi ispira. Sono proiettata spesso verso il passato e mi piace pensare agli strati nascosti sotto la superficie di ciò che ti sta apparentemente davanti. La stratificazione della memoria è un tema molto ricco su cui lavorare.

In questo episodio la neve ricopre tutto e il tempo sembra essersi annullato: allora riemergono i ricordi, tra le increspature dell'acqua, come flash di un sogno che non ricordavi più e che invece d'improvviso riaffiora perché un particolare te l'ha suggerito. La storia è reinterpretata in chiave onirica: perciò la memoria riemerge a fatica.



PASM /

Italia, 2012
Full HD, colore, 67 min.

Regia

Stefano Pistolini, Ranuccio Sodi

Sceneggiatura

Stefano Pistolini, Ranuccio Sodi

Fotografia

Enrico Farro

Montaggio

Ranuccio Sodi

Produzione

SHOW BIZ srl
via Procaccini 4,
20140 Milano, Italia

Contatti

SHOW BIZ srl
via Procaccini 4,
20140 Milano, Italia
Fax: 02462094
r.sodi@showbiz.it

Francesco Bonami, curatore d'arte di statura internazionale, chiamato dall'Amministrazione comunale di Milano a elaborare idee e strategie per risollevarne l'arte e la cultura milanesi, esplora con lo spettatore le tante facce di quella che egli definisce l'unica metropoli italiana. E lo fa partendo da sé e dalle origini della propria esperienza milanese, collocata negli anni Ottanta in corrispondenza con l'esplosione artistica che seguì la buia stagione degli "anni di piombo".

La sua missione è di comprendere le cause della crisi culturale odierna e trovare una soluzione per scuotere una città che sembra priva di un'identità forte, incapace di esprimere un progetto riconoscibile. Nella calura del luglio meneghino, Bonami attraversa la città, toccando luoghi esemplari come piazza Affari con il celebre Dito di Catellan impacchettato per manutenzione e altri meno ufficiali come il negozio di Abercrombie & Fitch in corso Matteotti, riferimento estetico di giovani d'ogni estrazione.

Molti gli intellettuali e gli operatori culturali incontrati: non manca la speranza, riposta nelle realtà fresche come la Santeria di Poncho, e nell'alto numero di spazi disponibili e interessanti, come l'Hangar Bicocca. Al termine del viaggio Bonami incontra l'assessore Stefano Boeri che all'Ansaldo, spazio destinato ad ospitare le Officine Culturali della città, scommette sul futuro della città e idealmente consegna ai cittadini il suo impegno amministrativo e politico.

Note biografiche

Stefano Pistolini è giornalista, scrittore ed autore radiotelevisivo. Ha realizzato programmi per Rai2 e Rai3 e per RadioRai. Scrive di spettacolo e culture giovani su «L'Espresso» e «l'Unità».

Ranuccio Sodi, nato a Siena nel 1953, vive e lavora a Milano. Ha esperienze di cinema militante negli anni Settanta. Operatore e montatore, quindi regista televisivo, produttore ed esperto di tecnologie audiovisive: ha al suo attivo molti documentari, alcune incursioni nella fiction e nella ricerca video. Filmmaker ha presentato *Gli anni della rabbia* (2006).



Vado a vivere da sola /

Italia, 2012
HDCam, col. e b/n, 34 min.

Regia
Christian Giuffrida

Sceneggiatura
Christian Giuffrida

Fotografia
Christian Giuffrida

Montaggio
Christian Giuffrida

Sound Design
Moreno Grossi Pometti - Logos

Musica
Fred Midavaine

Produzione
Christian Giuffrida

Contatti
christian.giuffrida@gmail.com

A Milano, in via Morigi al numero 8 si affaccia una casa, che guarda le rovine romane e sopravvive anch'essa ai fiumi dei cambiamenti nella storia della città. Negli anni '70 Casa Morigi rifulge di vita giovane ed esuberante nel contesto di lotta per il diritto alla casa, trasformandosi in casa occupata. Il luglio 2012 segna la fine di questa esperienza. Qui hanno abitato Ingrid e Matteo, con loro altre persone e famiglie, artigiani e associazioni. Matteo, con la sua compagna Cristina e i loro bambini Frida e Romeo, nati lì, ha vissuto intensamente l'esperienza politica e sociale dell'autogestione; ora, ha scelto una casa in Brianza, che è il luogo natio di Cristina, ma rimane fino alla fine a resistere in Morigi. Ingrid, madre separata con sua figlia Amiel, ha appena preso la decisione di andare a "vivere da sola": percepisce un cambiamento che porta con sé un senso di libertà e individualità e che la fa sentire bene. Amiel, adolescente cresciuta dall'età di due anni nella casa "mamma" Morigi, si separa con leggerezza dalla sua infanzia.

Note biografiche

Christian Giuffrida nasce a Milano nel 1972. Dopo aver lavorato come montatore televisivo, nel 2006-2007 frequenta il biennio di corsi di "Fare cinema" di Marco Bellocchio. Dal 2007 è montatore capo della Kenzi, presso cui realizza documentari e video istituzionali per ONG. I primi documentari lunghi di cui cura il montaggio sono *Ritratto di famiglia* con badante di Alessandra Speciale, selezionato al Trieste Alpe Adria Film Festival, e *Mariscica fu la prima*, di Anna Maria Gallone, presentato al Festival del Cinema Africano di Verona e al Festival del Cinema Africano, d'Asia e America Latina. Nel 2012 monta *Mezzo Morra* del documentarista francese Vincent Moon, presentato al Milano Film Festival. *Vado a vivere da sola* è il suo documentario d'esordio come regista.



Effetto Thioro /

Italia, 2012
DV Cam, colore, 60 min.

Regia
Alessandro Penta

Sceneggiatura
Alessandro Penta

Fotografia
Alessandro Penta

Montaggio
Alessandro Penta

Sound Design
Luca Pagliano

Produzione
La fabbrica di Olinda in associazione
con Officina Film, in collaborazione
con SAE Institute Milano, Deneb
Media

Contatti
Officina Film
Via Astesani 54
20161 Milano
www.officinafilm.com
info@officinafilm.com

Thioro ha 11 mesi, gli occhi furbi e pieni di vita, una mamma italiana e un papà senegalese. Vive nella periferia di Milano e si appresta a intraprendere il suo primo viaggio verso Diol Kadd, il piccolo villaggio a est di Dakar dove abita suo padre, in cui verrà battezzata.

È la prima bambina del villaggio nata da una coppia mista e, senza saperlo, con la sua sola presenza diventa traccia di un incontro tra mondi diversi, culture diverse, tradizioni e credenze diverse. Un'assoluta novità, che genera entusiasmo per molti, incomprensione per alcuni, cambiamento per tutti. Di fianco alla storia della piccola, due genitori diversi nel colore della pelle ma identici nei sogni e nei progetti di un futuro insieme. Una madre aperta alla nuova cultura del marito, sempre sorridente e disponibile. Un padre attivo, dolce e volenteroso, motivato ad abbandonare la sua terra natia per lavorare e dare un futuro migliore alla famiglia. Un ritratto di una nuova famiglia pronta a superare diversità e difficoltà per amore.

Note biografiche
Alessandro Penta (Modena, 1984) è laureato in psicologia. Filmmaker autodidatta, dal 2006 produce cortometraggi e documentari brevi. Nel 2010 realizza il suo primo documentario *Vialppocrate45*. Vive e lavora a Milano.

Scuola prima di tutto /

PAOLA LODOLA /

“Prima di tutto si deve guardare il bambino”. Questo monito, che è stato il fondamento da cui Maria Montessori è partita per elaborare tutto il proprio metodo pedagogico, sembra essere anche il presupposto teorico del film di Alessandro Abba Legnazzi. Costruito quasi per intero sui primi piani degli alunni di una quarta elementare, *Io ci sono* documenta la scuola e i suoi esiti dall'unico punto di partenza utile per un'analisi attendibile: il volto dello studente. Le espressioni che assume quando legge, ascolta, parla, interagisce con gli altri ci dicono come sta a scuola, se gli piace quello che fa, se è a proprio agio, se si sente compreso e guidato con affetto. E forse non è un caso che i sorrisi più belli siano quelli di una bambina arrivata in Italia da poco, che sta imparando l'italiano con l'aiuto di una sua compagna paziente e attentissima. La loro maestra ha capito che alcuni studenti sono a disagio nelle diverse materie e invita la classe a organizzarsi perché i più sicuri si prendano la responsabilità di insegnare agli altri. Sa che non si dovrebbe mai lasciare un bambino da solo, con le proprie difficoltà. Ma sa anche che di un testo scritto con cura prima si lodano i punti di forza e poi, con calma, si mettono a posto gli sbagli.

Non sembra pensarla allo stesso modo la collega della classe accanto che interrompe di continuo, con osservazioni che suonano a volte incomprensibili anche a un orecchio adulto, un alunno mentre legge il proprio tema su una domenica passata in famiglia. Anche in questo caso il regista trascura quasi del tutto il volto della maestra, di cui però sentiamo molto bene le parole, e si sofferma sul bambino, sempre più disorientato e triste. Lo fa per dirci che quel volto, come quello di tutti gli studenti a scuola, è il solo specchio in cui un insegnante può guardarsi se vuole analizzarsi e correggersi.

Se *Io ci sono* degli insegnanti mostra i risultati, *Corpo docente* ne registra le intenzioni. Diego Venezia monta le voci di chi ha frequentato i corsi abilitanti perché spera, prima o poi, di entrare in un'aula e insegnare. Sono giovani pieni di ideali e passioni, alcuni già consapevoli, altri ancora un po' ingenui nel loro teorizzare. Si immaginano con gli studenti a non ripetere gli stessi errori degli insegnanti che hanno conosciuto da ragazzini. Uscire dalla classe per raccontare certi autori in contesti diversi, permettere agli allievi di esprimersi in un laboratorio teatrale, stimolare l'apprendimento fra pari, autolimitarsi, perché solo quando l'insegnante si autolimita è davvero autorevole, entrare in classe dopo aver disimparato, lasciare un segno indelebile. Mentre li ascoltiamo scorrono le immagini di aule, palestre, corridoi, scaloni senza nessuno. Sono luoghi arredati da decenni sempre allo stesso modo. Cosa vi accadrà quando si riempiranno di persone dipenderà da quanto quelle buone intenzioni sapranno concretizzarsi e sfociare in buone pratiche.

/



Io ci sono /

Italia, 2012
HD, colore, 96 min.

Regia

Alessandro Abba Legnazzi

Sceneggiatura

Alessandro Abba Legnazzi

Fotografia

Valeria Palermo
Alessandro Abba Legnazzi

Montaggio

Enrico Giovannone

Sound Design

Alessandro Abba Legnazzi

Interpreti

Le maestre e gli alunni della 4^a
elementare della scuola "M. Calini" di
Brescia

Produzione

Babydoc Film

Produttori

Andrea Parenà
Enrico Giovannone
Francesca Frigo

Contatti

info@babydocfilm.it

Un giorno le maestre si accorgono che il loro metodo d'insegnamento non è più efficace. Allora si fermano, indicano un'assemblea collettiva e ne discutono insieme ai propri alunni. Dopo alcune ore di dibattito, insegnanti e bambini concordano un nuovo sistema educativo.

Attraverso una raccolta di brevi racconti, *Io ci sono* narra questa piccola e ludica rivoluzione scolastica.

I protagonisti sono le insegnanti e i bambini della quarta elementare della scuola "M. Calini" di Brescia.

Note biografiche

Alessandro Abba Legnazzi (Brescia, 1980), si laurea in lettere moderne presso l'Università statale di Milano. Nel 2007 frequenta la scuola Almed di Milano e realizza in co-regia il documentario *Il senso del vento*.

Dal 2008 al 2010 lavora nella scuola elementare "M. Calini" di Brescia e coordina laboratori di cinema producendo diversi cortometraggi con i bambini. Nel 2010 realizza con i centri d'aggregazione giovanili di Brescia il cortometraggio *Io sogno*.



Corpo docente /

Italia, 2012

Minidv, colore, 43 min.

Regia

Diego Venezia

Soggetto

Diego Venezia

Fotografia

Diego Venezia

Montaggio

Diego Venezia

Produttore

Diego Venezia

Contatti

Associazione fermoimmagine

Viale Famagosta 44

20142 Milano

diego.venezia@fermoimmagine.mi.it

Corpo Docente propone una serie di interviste fatte a giovani professori che descrivono il loro metodo ideale per rapportarsi agli alunni e per insegnare al meglio nella scuola di oggi. Partendo dalle situazioni spiacevoli successe quando erano ancora alunni, con professori che lanciano scarpe o che dividono la classe in bravi e asini, passando per l'abbigliamento ideale per insegnare senza risultare troppo volgari, si arriva a confezionare un film di testimonianze volte ad avvicinare il corpo docente agli alunni, evidenziandone paure, obiettivi, fissazioni. Il tutto contrapponendo costantemente l'audio con le immagini: schermi bui di una scuola che resta misteriosa, mentre un corpo di ballo impersonifica i diversi stati d'animo dei giovani professori.

Note biografiche

Diego Ulderico Venezia (Milano, 1978), diplomato nel 2002 presso la Civica Scuola di Cinema di Milano, ha curato la regia di alcuni documentari e cortometraggi, tra cui: *Impiegati* (2002), Premio produttivo Filmmaker 2002, *Atomismo e orrore* (2006), *Un sacco bullo* (2007). Targa Dams al Sottodiciotto FilmFestival 2007, Menzione speciale al Pieve Corto Concorso Massimo Troisi 2007. Ha inoltre curato la realizzazione di festival e insegnato regia e produzione cinematografica presso varie scuole di cinema di Milano. È presidente dell'Associazione FermoImmagine, con la quale si occupa di diffondere la cultura cinematografica come strumento educativo presso scuole e centri pedagogici.



Storia di Filomena e Antonio /

Italia, 1976 16mm, b/n, 60 min.

Regia

Antonello Branca

Sceneggiatura

Antonello Branca

Fotografia

Antonello Branca

Montaggio

Antonello Branca

Suono

Alessandro Zanon

Produttore

Antonello Branca

Contatti

ACAB

Via Villa Pamphili 53

00152 Roma

Tel: 06 58301854

Filomena ha solo ventiquattro anni e racconta con una lucidità che toglie il fiato il suo percorso di bimba rinchiusa in collegio, scappata di casa, ripresa dalla famiglia e trattata come donna perduta. Racconta il matrimonio con un ragazzo emigrato in Germania, e la sua incapacità di adattarsi a questa nuova situazione. Narra l'arrivo a Milano, l'incontro con Antonio e quello con la droga. Un dialogo a due voci traccia il quadro spietato della tossicodipendenza, della ricerca quotidiana della dose e dei tentativi di venirne fuori. Un documento struggente, soprattutto per la lucidità, la misura, la maturità e l'intelligenza di due figure indimenticabili; diventato celebre come il film sulla penetrazione della droga nella città di Milano.

Note biografiche

Antonello Branca (Roma 1935 – 2002) fotografo in Kenia a soli 24 anni, poi corrispondente da Londra per l'Agenzia Italia. Qui, Antonello Branca realizza il suo primo documentario *Un italiano guarda Londra* (1961) in collaborazione con il fotografo Lorenzo Capellini. La TV italiana manda in onda il lavoro in tre puntate e inizia così il rapporto con la RAI. Nel 1966 Antonello fonda con l'amico e collaboratore Raffaele De Luca la "Filmmaker Research Group", insieme partono per gli Stati Uniti dove nascono *What's happening?* (1967), *California* (1968) e *Seize the time* (1970), un lungometraggio costruito con le Pantere Nere sulle condizioni di vita dei neri americani. Nel 1982 nasce la Moby Dick Movies che durerà fino alla morte del regista. Negli ultimi anni Branca aveva iniziato a lavorare ad un progetto ambizioso: una storia alternativa degli Stati Uniti, di cui ci resta un articolato lavoro su *La grande depressione*.

Droga a Milano. Contro l'informazione ufficiale e i desideri del partito. /

CRISTINA PICCINO /

Proiettare *Storia di Filomena e Antonio*, un film di trentasei anni fa, all'interno di Milano Metropoli significa gettare un ponte tra esperienze e tempi diversi, offrendo ai giovani filmmaker di oggi spunti e informazioni su un cinema documentario italiano rimasto in ombra per troppo tempo e invece capace di riflettere sulla forma e sui modi produttivi in modo moderno e politico. Il suo autore Antonello Branca è morto da dieci anni ma il suo lavoro è ancora vitale e continua a parlare al presente.

Storia di Filomena e Antonio viene prodotto e mandato in onda dalla Rai nel 1976, negli anni del monopolio. Branca nonostante la committenza, realizza un film sulla droga a Milano capace, attraverso la forza dei suoi personaggi, di mettere radicalmente in discussione l'informazione "ufficiale". Smascherandone montature, casi confezionati su misura e azzardando anche l'ipotesi che il dilagare dell'eroina sul mercato italiano - conseguente alla scomparsa della marijuana e coincidente con uno dei momenti storici di massima tensione sociale - potesse non essere casuale. Branca, che conosce bene l'esperienza delle Black Panther americane (soggetto del suo *Seize the Time*), sa come la droga possa diventare una strategia sottile di repressione.

La vita dei due giovani operai tossici, specie quella di Filomena, al di là della droga ci parla di un paese pieni di contraddizioni, in cui l'apparente modernità espressa nel decennio del boom non sembra avere mutato la sostanza del tessuto sociale. Branca riesce a farla affiorare senza giudizi, con amore e complicità, mostrandoci come un personaggio possa diventare il racconto di un tempo. Filomena è la punta visibile di un proletariato e di un sud, declinati al femminile, particolarmente deboli nel doppio confronto con le tradizioni familiari e le dinamiche della grande città industriale. Come donna si ribella alla famiglia che le impedisce di vivere, di uscire e la costringe al matrimonio combinato. E dopo da operaia continua a affermare i suoi diritti di donna ma anche di persona, rifiutando la macchina che divora l'esistenza. Né Filomena né Antonio fanno parte di gruppi e o di partiti, la loro storia fece scandalo anche nel Pci: le loro rivendicazioni sono già allora un chiamarsi fuori contemporaneo.

/



IF...
IMMAGINA
IL FUTURO
DEL CINEMA

Il futuro del cinema: la fine della pellicola e il nostalgico recupero della storia /

DANIELA PERSICO / ALESSANDRO STELLINO /

Il 2012 verrà ricordato come l'anno in cui il digitale ha sostituito la pellicola nelle sale cinematografiche: un evento dalle enormi implicazioni che pone con evidenza la necessità di una riflessione sulla presunta "morte del cinema". È la fine di un'epoca. Ma già da anni ognuno, in qualità di spettatore, si confronta con pratiche di visione in perenne trasformazione, così come la produzione cinematografica è stata costretta a ripensare le proprie modalità, non solo produttive ma anche espressive.

La giornata "If... immagina il futuro del cinema", organizzata da Filmmaker in collaborazione con la rivista online Filmidee.it, grazie al sostegno del settore Sviluppo economico della Provincia di Milano e alla Camera di Commercio, si propone di approfondire le tendenze rinnovatrici del cinema internazionale, i mutamenti nel campo della fruizione legati alla diffusione capillare di internet e alla spinta della nuova cinefilia nel campo della critica cinematografica.

In questo momento topico, il cinema più interessante si interroga sui mutamenti in corso, trasformando la precarietà del suo statuto in forma cinematografica, sempre più fluida e sfuggente. Ne è un magnifico esempio *Holy Motors* di Leos Carax, film presentato quest'anno a Cannes ed eletto a capolavoro dalle più prestigiose riviste internazionali: riflessione sfavillante sulla bellezza dello sguardo, rivendicata oltre l'indicalità dell'immagine, in una Parigi che mostra il suo aspetto spettrale nelle trasfigurazioni del digitale. Attraversamento dei generi e del cinema personale del suo autore, il film scandaglia il passato della tradizione per ricollocarlo nel futuro: un'operazione che contraddistingue tanto una certa vena nostalgica del cinema *mainstream* quanto il ritorno alle origini e all'essenza del cinematografo da parte dei giovani cineasti, spesso legati a studi antropologici e sofisticati *cinophile*. Così il cinema muto diventa l'occasione per ritrovare l'immagine di un Portogallo perduto e colonizzatore in *Tabu* di Miguel Gomes, mentre la tenda di *The Murder of Hi Good* di Lee Lynch diventa la fiera in cui sono gli stessi coloni americani a trasformarsi in spettacolo, prendendo il posto che fu dei pellerossa.

Nel corso di una tavola rotonda aperta al pubblico, Carlo Chatrian, direttore del Festival del Film di Locarno, Adriano Aprà, storico e critico di cinema, e Roy Menarini, docente presso l'Università degli Studi di Gorizia, si confronteranno sulle principali tendenze del cinema internazionale per tracciare un possibile panorama dell'imminente futuro.

/

La nuova cinefilia tra conservazione e innovazione /

ROY MENARINI /

Il mondo della critica e quello della cinefilia sono radicalmente cambiati nel corso degli ultimi anni. Non poteva essere altrimenti. È il cinema stesso che, sottoposto a mutamenti epocali e a potenti trasformazioni indotte dalle nuove tecnologie, sta assumendo una nuova posizione nel panorama culturale, sia come istituzione sia come mezzo espressivo. L'ambito del cosiddetto post-cinema ha fatto sì che la tradizionale esperienza cinematografica si sia tramutata in una più ampia esperienza mediale, alle prese con trasformazioni della fruizione tali da non poter lasciare inalterata la gamma degli strumenti estetici, interpretativi e di giudizio che formuliamo di fronte a un film.

Curiosamente, però, le nozioni di genere, autore, festival, popolare, etc. sembrano non aver subito modificazioni nel profondo, almeno non nella maggioranza dei discorsi sociali. Ciascuna di queste categorie, anzi, ha saputo negoziare con i new media una propria soggettività. Per esempio, l'industria del blockbuster ha occupato in maniera sempre più orizzontale gli spazi mediali, ampliando la serie di interventi pubblicitari o di consenso e lavorando, anche testualmente, su narrazioni modulari e innovazioni tecnologiche in grado di assorbire le spinte centrifughe del web (in tal modo valorizzando nuovamente la sala come luogo della prima fruizione collettiva e del lancio per le successive piattaforme). Il cinema d'autore, a sua volta, pur ripiegato in maniera preoccupante sulla funzione nobilitante della sala, cerca di mantenere vivo il confronto con il colosso multinazionale allo scopo di difendere, se non ampliare, la nicchia del mercato che gli compete, in tal senso lavorando nella nicchia del web (si vedano le distribuzioni alternative proposte da siti e piattaforme online e video-on-demand). Il cinema internazionale "da festival" sembra quello più in fibrillazione, grazie a appuntamenti vivacissimi e interessanti esperienze curatoriali (più che i grandi festival, bisogna guardare a Rotterdam, Melbourne, Busan, per citarne alcuni).

Lo scenario, insomma, è meno addormentato di quel che si vorrebbe far credere, anzi. E anche cinefilia e critica stanno affrontando cambiamenti decisivi. Troppe volte, proprio intorno al cinema, si sono previste rivoluzioni che non hanno avuto luogo. Una di esse – la scomparsa della pellicola e la sua definitiva sostituzione con supporti digitali – è finalmente giunta, ma molto più lentamente del previsto. Allo stesso modo, il tramonto della sala ha incontrato resistenze impreviste, e idee originali (il ritorno del 3D va annoverato tra i colpi di scena elaborati dall'industria audiovisiva). Certo, al cinema non si andrà mai più allo stesso modo nel quale ci si andava negli anni Sessanta o Settanta. Tuttavia, l'integrazione e la rimediazione dei mezzi di comunicazione sta già dando i suoi frutti, destinando non alla scomparsa bensì a un ridimensionamento persino virtuoso l'universo dei grandi schermi. A lato, ma nei panni dell'elefante nella stanza di cui tutti conoscono l'esistenza ma di cui si parla con circospezione, c'è la *deregulation* del web, dove si trova praticamente tutto il mainstream che si vuole vedere. Gli anni Duemila hanno sancito l'impossibilità di frenare il fenomeno – che per di più, secondo studi molto informati, non sarebbe il vero nemico del cinema in sala, anzi. E anche i più eclatanti colpi portati dall'FBI o dalle legislazioni continentali e nazionali hanno per ora solamente scalfito l'enorme archivio di possibilità gratuite online.

È probabile che – attraverso un ripensamento del diritto d'autore e della proprietà intellettuali, e per mezzo di graduali emersioni del *pay-per-view* a basso prezzo – prima o poi avverrà quell'integrazione legale tra media diversi di cui si parla da tempo. Vedremo. Se ci dilunghiamo su questi mutamenti, è perché anche la critica e la cinefilia ne sono state toccate. Entrambe, pur non venendo considerate sinonimi una dell'altra (al contrario, trovandosi spesso su sponde opposte, caso mai in qualche occasione unite da un certo tradizionalismo), si sono in questi anni trovate a negoziare la propria presenza e lo storico prestigio qualitativo con fenomeni di pura quantità. Entrambe colpevoli, in certi settori, di conservatorismo e pura difesa consociativa dell'idea del cinema che fu, esse hanno solo in alcuni casi saputo riflettere in senso metalinguistico sui propri strumenti di espressione e in funzione metodologica sulle categorie analitiche ed estetiche da adeguare al mutato scenario.

I nodi sono numerosi, e qui ci limitiamo a ricordarne alcuni:

1) il tema della perdita di statuto istituzionale e culturale della critica, che però si scontra con dati di assoluto interesse, quali la crescita inarrestabile della forma-recensione sul web. A mo' di esempio: il sito più consultato in Italia, www.mymovies.it, che vanta 7 milioni di utenti unici al mese, grazie a news, trailer, approfondimenti, interviste, giochi, anteprime live, etc. ha come sezione di gran lunga più letta proprio quella delle recensioni (alcune delle quali giungono a cifre di lettori inimmaginabili per qualsiasi altra testata cartacea, sia essa periodica o quotidiana).

2) la restaurazione della critica come pratica di giudizio immediato e misurabile, ricollocato alla sua funzione semaforica e di sanzione di qualità (i casi di www.rottentomatoes.com e www.metacritic.com, dove i giudizi dei critici sui film, stoccati in grande quantità, danno vita a vere e proprie percentuali di gradimento).

3) le forme della critica non ufficiale, dapprima i blog singoli poi i siti di appassionati, che determinano una sorprendente vicinanza tra chi emette il giudizio e chi lo riceve (i casi dei portali di critica sulla serialità televisiva, come www.serialmente.com).

4) la disseminazione della critica come pratica quotidiana sui social network, sui social media, e sui forum di discussione (i comments, le sempre più frequenti richieste da parte delle testate ufficiali di recensioni dei lettori, le battaglie di valore).

5) le reazioni della critica ufficiale di fronte alle trasformazioni multimediali, come la video critica sui siti dei quotidiani o la twitter-critica.

6) La presenza sul web di numerose comunità cinefile, per le quali il primato della sala è ormai un valore superato, ma che tuttavia seguono una sorta di esperanto del world cinema e del cinema d'autore – mescolato ovviamente al mai scomparso fascino esotico delle cinematografie emergenti, come Filippine o Thailandia, per citare le più vivaci negli anni Zero – e si affiliano a siti (come Mubi, o Doc Alliance o altri) che propongono, in alleanza con i festival, una vera e propria distribuzione alternativa.

Una nuova cinefilia, al tempo stesso conservatrice e innovativa, si sta affacciando. Certo, il mondo del web non si è ancora trasformato in un luogo remunerativo per il cinema di nicchia, ma niente impedisce che lo diventi.

(tratto da *Le nuove forme della cultura cinematografica. Critica e cinefilia nell'epoca del web*, a cura di Roy Menarini, Mimesis edizioni 2012)

/



The Murder of Hi Good /

Stati Uniti, 2012

Super 16mm/ super 8mm/Mini DV,
colore e B/N, 65 min.

Regia

Lee Lynch

Sceneggiatura

Lee Lynch, Doug Harvey

Fotografia

James Laxton

Montaggio

Santo S.Santon

Suono

Brett Eastman

Interpreti

David Nordstrom

Elias Jimenes

James Gibbons

Eric H. Heisner

Al Bringas

Cory Zacharia

Produttori

Frederick Thorton

Mike Ott

Lee Lynch

Produzione

SMALL FOR FILMS

Contatti

smallformfilm@gmail.com

lee.lorenzo.lynch@gmail.com

Hi Good è una figura storica americana, un noto cacciatore di indiani operante nel North Carolina, che fu brutalmente ucciso nel 1870, pochi anni dopo aver abbandonato il suo sinistro mandato. Lee Lynch, che aveva guadagnato la sua reputazione con film antropologici legati al paesaggio americano e al suo passato storico, ritorna con un autentico western in costume, in cui mette in scena l'ultima notte del personaggio leggendario e il suo rapporto ambiguo con il meticcio Ned.

Fin dall'incipit di questo film, tratto da una storia vera, viene rivisitato il rapporto tra i visi pallidi e i pellerossa, proposto non con semplificazioni eccessive ma scavando più a fondo di relazioni ambigue, tanto attraverso il fascino della repulsione quanto attraverso il cieco paternalismo. Film dal budget contenuto, mescola immagini dal sapore antico con altre esplicitamente contemporanee, tenendo in equilibrio naturalismo e fantastico, nel desiderio di decostruire un genere e le radici di un mito.

Note biografiche

Lee Lynch ha ottenuto un BFA in Film al California Institute of the Arts e un MFA in Arte presso la University of Southern California. I suoi film sono stati proiettati a Rotterdam e al festival internazionale del cinema documentario di Marsiglia. Il suo film *The Murder of Hi Good*, realizzato nel 2011, esce in sala nel 2012. È anche il direttore del Film Program alla California State Summer School for the Arts.

The Murder of Hi Good, il western dalla parte dei nativi /

CRISTINA PICCINO /

Racconta Lee Lynch che il personaggio di Hi Good lo ha scoperto leggendo il libro di Robert Hetzer e Teodora Kroebe, "Ishi The Last Yah, A Documentary History", nel quale per la prima volta ha visto una sua fotografia, la stessa che poi ha utilizzato nel suo film, *The Murder of Hi Good*. La storia, che ha realizzato insieme a Lee Ann Schmitt *The Last Buffalo Hunt*, uno dei migliori film visti nel 2012 ha già ispirato molti altri libri e film, Ishi è stato a lungo considerato l'ultimo "indiano selvaggio" di California, che viveva ancora secondo i costumi della tradizione nativa. Lo avevano scoperto nel 1911, nella California del nord, e molti antropologi hanno a lungo pensato che fosse l'unico sopravvissuto della sua tribù. Anche Hi Good è un protagonista di quel paesaggio della frontiera, cacciatore di teste, è stato il responsabile di molti massacri dei nativi in California, e si crede che Ishi sia uno dei nativi rinnegati responsabili della sua uccisione. *The Murder of Hi Good* è stato uno dei film rivelazione del Fid Marseille, un esempio raffinato di un fare cinema di confine, tra realtà, Storia, mito, invenzione, la cui struttura narrativa si fonda su una messinscena di finzione, che è il solo strumento possibile di verità. Il terreno del film è infatti quel vasto, infinito terreno del mito americano, il magma che nutre l'immaginario del paese, l'orizzonte del western e la sua affabulazione di ieri e di oggi. Un luogo della mente prima che geografico, esplorato da Lee Lynch anche nel precedente *The Last Buffalo Hunt*, in cui la caccia al bisonte, animale ormai quasi scomparso, tesseva i film di una realtà americana divenuta rappresentazione. Hi Good, il cacciatore di indiani, e il suo servo, Ned, un indiano rinnegato, sono legati da un rapporto di fascinazione e di odio, da un bisogno reciproco quasi erotico, e dal senso del possesso. Hi Good lo difende, ma al tempo stesso uccide la sua gente. Ne impone la presenza nei festini dei fanatici razzisti e lo costringe a ascoltare insulti contro gli indiani. Un giorno Hi Good e la sua banda catturano delle ragazze native, e uccidono il loro anziano capo. Una di loro rapisce l'amore di Ned, forse con un sortilegio, e quando il ragazzo torna alla tenda di Hi Good, e scopre che lui l'ha venduta, decide di ucciderlo. «Dove è il tuo cuore?» gli chiede un ragazzo indiano che lo trova col fucile in mano l'attimo dopo che ha sparato al suo padrone. Alludendo alla sua natura a metà, a quell'essere in bilico del «meticcio» ma anche, e forse soprattutto, alla sua posizione di schiavitù. Lynch non cerca la precisione storica, *The Murder of Hi Good* non è un film in costume, anzi i suoi personaggi appaiono uno come miscuglio di presente e di elementi fantastici, ma il paesaggio in cui si muovono è fuori dal tempo, e appunto rimanda al mito, che Lynch ripercorre nelle sue figure principali per mostrarne il rovescio. Machismo e virilità dei cow-boy rivelano l'attrazione tra maschi, che nel caso di Ned si mischia a un sentimento di superiorità paternalista. È la logica del colonialismo, della conquista fatta per cancellare l'altro, il cui risvolto più terribile è la sua cancellazione dalla storia, dal diritto di uno spazio in quel mito che può declinare alla prima persona.



Lynch unisce una recitazione straniata, ai documenti d'epoca, la fotografia di Hi Good e degli altri della sua banda, ricostruisce ambienti e ripercorre l'iconografia dei nativi nell'esotismo occidentale che l'ha costruita depotenziandola di un qualsiasi fondamento di realtà, per svelarne sempre il lato nascosto.

Sono gli indiani selvaggi che popolano le esposizioni o nei baracconi delle fiere del Novecento, provocando un brivido nell'europeo che li guarda, e che ha pagato il biglietto per questo, privati di una propria identità, e costretti a essere questo. E in questa relazione, nella presunta innocenza del West, si delinea invece la responsabilità di un genocidio, le figure dei nativi che appaiono, con jeans e il viso dipinto, sono fantasmi. L'eroe, non è il cow-boy buono che salva la fanciulla urlante, ma un cacciatore di teste, soldi e basta, è sempre questione di economie... Per questo la finzione era la sola chiave possibile. Lynch inventa e insieme condensa una realtà violenta, dissacrante, che scuote dalle sue fondamenta l'immaginario dominante, e ne restituisce con forza le origini, i paradossi e le contraddizioni. «Ho voluto lavorare su dei preconcetti condivisi molti sul mito del west e sull'olocausto californiano. Lo stesso Hi Good ha contribuito a scrivere la sua mitologia» dice Lynch. E il suo film è un capitolo, in questa Storia (anche del cinema) diversa fondamentale.

(da «Il Manifesto» 30 luglio 2012)

/



Tabu /

Portugal/Germania/Brasile/Francia,
2012
35mm, b/n, 118 min.

Regia
Miguel Gomes

Sceneggiatura
Miguel Gomes, Mariana Ricardo

Fotografia
Rui Poças

Montaggio
Telmo Churro, Miguel Gomes

Suono
António Lopes, Miguel Martins,
Vladan Nedeljkov, Vasco Pimentel
Aleksandra Stojanovic

Interpreti
Teresa Madruga, Laura Soveral, Ana
Moreira, Henrique Espírito Santo,
Carloto Cotta, Isabel Muñoz Cardoso,
Ivo Müller, Manuel Mesquita

Produttori
Maren Ade, Sandro Aguilar, Alexander
Bohr, Jonas Dornbach, Caio Gullane,
Fabiano Gullane, Janine Jackowski
Thomas Ordonneau, Georg Steinert
Luís Urbano

Produzione
O Som e a Fúria, Komplizen Film
Gullane Filmes See more

Contatti
Archibald Enterprise Film Srl
Largo Messico, 16
00198 Roma
Tel: 06/85304753 Fax: 06/85304971
<http://www.archibaldfilm.it>

Un'anziana signora, Aurora, vive i suoi ultimi giorni divisa tra il dolore per una figlia lontana e il vizio per il gioco d'azzardo. Le uniche persone che possono starle accanto sono la sua cameriera di Capo Verde e Pilar, una fervente cattolica dedita ai casi sociali. Quando Aurora esprime quello che sembra essere la sua ultima volontà, incontrare un uomo dal misterioso nome Ventura, il film abbandona la contemporaneità per recuperare le suggestioni del passato, attraverso i modelli del cinema muto. La figura di una giovane Aurora si muove nei suggestivi scenari del Mozambico, ancora colonia portoghese, dove vive un'intensa storia d'amore con l'affascinante avventuriero ai piedi del monte Tabu. Nel frattempo un coccodrillo vaga nelle acque melmose, simbolo di una passione piena d'angoscia e di tormento.

Partendo dalle rievocazioni di *Tabu* di Murnau e Flaherty (1931), Miguel Gomes confeziona la sua opera di maggior rilievo, intrisa di passione per il cinema e di memoria del secolo passato, trovando il giusto equilibrio tra la forza del melodramma e l'ironia iconoclasta dello sguardo.

Note biografiche

Miguel Gomes (Lisbona, 1972) è un regista portoghese. Ha studiato al Lisbon Film and Theatre School e tra il 1996 e il 2000 ha lavorato come critico cinematografico per la stampa portoghese. Ha diretto cortometraggi che sono stati premiati in alcuni festival come Oberhausen, Belfort e Vila do Conde, proiettati a Locarno, Rotterdam, Buenos Aires e Vienna. *The Face You Deserve* (2004) è il suo primo lungometraggio. Nel 2008, ha presentato il suo ultimo film, *Our Beloved Month of August* alla Directors' Fortnight del Festival di Cannes, che è stato successivamente selezionato in più di quaranta festival internazionali dove ha vinto più di una dozzina di premi. *Tabu* ha vinto il Premio Alfred Bauer alla Berlinale 2012; quest'anno il Festival del cinema di Torino dedica a Gomes un omaggio.

Tabu il passato è adesso /

ROBERTO MANASSERO /

Il tabù del cinema contemporaneo è il tempo. Siamo prigionieri del tempo, non possiamo sfuggirgli: lo evochiamo, lo rimpiangiamo, lo ricostruiamo, lo riscriviamo. Viverlo, invece, no: niente presente, solo passato. Al massimo un futuro distopico. Oltre le lancette ferme di Zemeckis e l'ingranaggio bloccato dei Coen, il tempo materiale del cinema domina ogni forma di narrazione, scorre all'indietro nella stazione di New Orleans di *Il curioso caso di Benjamin Button*, impone il proprio passo inesorabile, moltiplicato per cinque, in *Twixt* di Coppola, vaga fluido per le decadi in *Midnight in Paris* e in *Hugo Cabret*, nella sovrapposizione tra Harold Lloyd e il piccolo orfano appeso alle lancette di un quadrante, rimane l'ultimo appiglio prima del vuoto. Nel cinema contemporaneo il sentimento del tempo si è ribaltato nell'evocazione del tempo di un sentimento: il sentimento, cioè, che lega il mezzo alla propria storia e a quella tragica del secolo che lo ha visto prosperare. L'automache chiude *Hugo Cabret*, in fondo, con il suo sguardo muto e impassibile, evoca gli orrori a cui il cinema farà da testimone, con gli occhi ciechi aperti sulla realtà ma incapaci di vedere.

Perché lo sappiamo fin troppo bene che il cinema guarda e non sempre vede: e quindi non fa strano che ora si sia deciso a rivolgere lo sguardo soprattutto verso se stesso. Ad occhi chiusi, come i sognatori di *Inception* o il marine in missione virtuale di *Avatar*; oppure sovrapponendo ere storiche ed ere cinematografiche, il muto e il digitale, come fa il Raya Martin di *Independencia*, che evoca la liberazione delle Filippine dalla dominazione spagnola e americana ricostruendo il cinema d'epoca coloniale, tra agli anni Dieci e Venti del secolo scorso. Sovrappone messinscena e retroproiezione, adatta il passo fasullo del digitale a quello claudicante della pellicola muta, vira i colori verso il giallo della pellicola lisa (insomma tutto quello che *The Artist* evita accuratamente di fare). Il cinema di oggi incontra il cinema di allora in una foresta dove il tempo e lo spazio hanno regole illogiche, e così facendo redime la Storia dalle proprie bugie e dall'oblio a cui ha condannato una guerra dimenticata. Raya Martin resta sospeso nel vuoto e crea un mondo di fantasia da un residuo di memoria inesistente; il suo sguardo è politico, usa la memoria come sentimento per ridestare un mondo invisibile e per sconfessare un cinema scomparso della colpa di non raccontare il presente e di soffocarlo con la sua patina fasulla: altro che malinconia! In *Independencia* la ricostruzione dei film anni '20, più che riportare in vita il tempo ne sottolinea l'inesorabilità, lasciando alla nostalgia fantasmi di corpi e di sentimenti.

E ancora più a fondo in un mondo di fantasmi e di liquide evocazioni del passato si spinge il film più bello visto alla recente Berlinale: *Tabu* del portoghese Miguel Gomes (uno degli autori più interessanti del cinema europeo, libero giocoliere del cinema come macchina delle meraviglie), anch'esso un viaggio a ritroso nelle forme del muto d'inizio secolo, dove il melodramma incontra tre epoche, prima gli anni Venti, poi il Duemila e infine gli anni '60.



Fin dal titolo il film si rifà a Murnau, ma non concepisce la citazione o l'omaggio come un atto dovuto. Al massimo come un gesto creativo e anche in questo caso politico. Ovviamente *Tabu* racconta di una fuga d'amore in una terra selvaggia (l'isola di Capo Verde), ovviamente mette in scena un sacrificio (ma solo d'amore), ed evoca il muto con la sua impacciata fisicità attraverso un onirico viaggio nel tempo, che del sogno ha il carattere illogico e imperscrutabile. Quello di Gomes non è, come ancora vorrebbe essere *The Artist*, un omaggio alle forme ingenuie del cinema che fu: è il racconto dell'impotenza del desiderio di fronte allo scorrere del tempo, sia materiale sia personale, sia storico sia cinematografico.

Il suo vero soggetto è l'inattualità di ogni forma di racconto: l'inattualità del melodramma, del cinema muto degli anni Venti, dei musicarelli anni Sessanta, di una storia d'amore già vista e dannata. Il muto, con le sue imperfezioni e la sua ironia inconsapevole, è prima ricostruito, poi abbandonato per una parentesi realista, poi ripreso, ma raccontato da una voce off e completamente rimescolato: ambientazione fuori tempo massimo, musica diegetica ad accompagnare le immagini, parole assenti o incomprensibili. L'oblio è l'unica forma di linguaggio del passato e il cinema resta in vita come materia inerme. Il discorso di Gomes, invece, è attuale, attualissimo, poiché la debolezza di ogni forma di rappresentazione deriva dalla debolezza del contesto politico in cui è prosperata: il colonialismo portoghese, l'imperialismo delle potenze europea che ancora a metà Novecento tenevano in vita il loro traballante potere. In *Tabu* il cinema muto è un discorso fiabesco e antistorico perché segno di un tempo irrecuperabile e fuori dalla Storia; qualcosa che resta nel cuore, come l'amore impossibile tra i due protagonisti del mélo, e che può rivivere solo come racconto mitologico, in voce off, distante dalla realtà e dalla vita.

Gomes, come Scorsese come Raya Martin come Coppola, resta sospeso alle lancette, e in quel vuoto fa vorticare il suo cinema all'apparenza nostalgico, mescolando le carte, inventando un linguaggio inedito dove la leggerezza da *nouvelle vague* dialoga con la distanza emotiva del muto. Il tempo del sentimento, come mostra Fincher, scorre all'indietro e prima poi arriverà allo zero. Gomes, però, quello zero l'ha già individuato: nella storia del '900, nel suo incidere impersonale che a un certo punto ha azzerato un'intera società, un'intera idea di mondo, e l'ha messa in discussione. E così facendo ha spezzato il tabù del tempo, restituendocelo in tutta la sua inesorabilità.

(pubblicato originariamente su www.filmidee.it)

/



Holy Motors /

Francia/ Germania, 2012
HD, colore, 115 min.

Regia
Leos Carax

Sceneggiatura
Leos Carax

Fotografia
Yves Cape
Caroline Champetier

Montaggio
Nelly Quettier

Scenografia
Florian Sanson

Sound Design
Neil Hannon

Interpreti
Denis Lavant
Eva Mendes
Michel Piccoli
Kylie Minogue

Produzione
Pierre Grise Productions, Theo Films,
Arte France Cinéma, Pandora Film,
WDR/Arte

Contatti
Movies Inspired
Via Maddalene, 2
10154 Torino
Tel: +39 011231530
stefano.jacono@moviesinspired.com

Dall'alba al tramonto, un giorno della vita di Monsieur Oscar, un personaggio oscuro che attraversa Parigi a bordo di una limousine bianca. A condurlo da un appuntamento di lavoro all'altro c'è Céline, una donna bionda, puntuale e silenziosa. Ogni tappa della giornata prevede un nuovo ruolo per Oscar, che di volta in volta si trasforma in capitano d'industria, assassino, mendicante, mostro, padre di famiglia... Ma quali sono i limiti tra la sua identità e i personaggi che si trova a interpretare? Dove è la sua vera casa, la sua famiglia, il suo riposo?

A tredici anni di distanza dall'ultimo film, Leos Carax torna con un'opera epocale che racchiude una riflessione sull'avvenire del cinema nel momento della sua presunta morte. Un folgorante caleidoscopio che centrifuga passato e futuro interrogandosi sul ruolo dell'uomo all'epoca del dominio della macchina.

Note biografiche

Leos Carax (Suresnes, 1960), dopo gli studi cinematografici all'Università Paris VII e all'American College di Parigi, dirige dei cortometraggi, in particolare *Strangulation Blues*, e collabora con i «Cahiers du cinéma». A 23 anni, dirige il suo primo lungometraggio girato in bianco e nero, *Boy Meets Girl* (1984). Film ispirato al cinema muto, a Cocteau e a Godard, è la storia di un amore che nasce e muore nello stesso tempo, quello di Alex (Denis Lavant), alter ego del regista. Denis Lavant recita con Juliette Binoche e Michel Piccoli in *Rosso Sangue* (Prix Delluc 1986), giallo poetico sul misterioso virus che si trasmette tra coloro che fanno l'amore senza amore e l'opprimente calore della cometa di Halley che si avvicina alla Terra. Nel 1988 inizia le riprese, che dureranno tre anni, del suo film più conosciuto, *Gli amanti del Pont-Neuf*, che riunisce ancora i suoi due attori feticcio, Juliette Binoche e Denis Lavant. *Pola X*, con Guillaume Depardieu e Catherine Deneuve, esce nel 1999: "il più bel film degli ultimi dieci anni", secondo il regista Jacques Rivette. Leos Carax ritorna con il suo quinto lungometraggio, *Holy Motors*, in concorso al Festival di Cannes 2012.

Holy motion (capture) /

MARCO GROSOLI /

Negli anni Novanta (e oltre), alcuni buontemponi prestati alla teoria, probabilmente sulla scia di un po' di Baudrillard mal digerito, si misero a profetizzare il declino del "referente indexicale", la fine dell'aggancio fotografico con il reale che è prerogativa dell'immagine cinematografica, per mano delle sempre più pervasive tecnologie digitali. Grazie alle sempre più vertiginose possibilità pittoriche che il digitale ci mette in mano, ben presto, secondo costoro, non avremmo saputo più che farcene della riproduzione "lumieriana" della realtà: Brandon Lee, o chi per lui, avrebbe potuto risorgere in mille altri film post-mortem, rendendo inutile che ci si prendesse ancora la briga di piazzare degli attori davanti a una macchina da presa.

C'è voluta la motion capture per sconfessare una volta per tutte questa inconsistente angolatura teorica. La punta più avanzata, ad oggi, della tecnologia digitale al cinema (ne è la prova l'infatuazione che i sommi tecnologi holywoodiani Zemeckis, Cameron, Spielberg, Jackson hanno avuto per lei) non va affatto in direzione del priapismo pittorico, della possibilità di creare ex novo qualsiasi immagine si voglia. Ritorna, invece, verso la fotografia: si tratta infatti, pur sempre, della captazione (a suo modo) fotografica del movimento (in vista naturalmente del suo innesto su immagini digitali). Ecco perché, nel suo magnifico *Holy Motors*, Carax fa entrare Denis Lavant in uno studio di motion capture e gli fa indossare i sensori. La "mocap" non può mancare in un film che celebra, con immensa malinconia e altrettanta libertà, la presenza residuale del cinema all'ombra della minaccia della sua morte. Il digitale, ciò che fa rimpicciolire gli obbiettivi, ciò che avrebbe dovuto sancire la morte del cinema e della sua base fotografica, ne garantisce invece un'inattesa resurrezione. Anzi: ne riscrive retroattivamente il passato. Perché la motion capture anziché portare il cinema in un futuro immaginato da teorici frettolosi, lo riporta indietro scavando un tunnel anacronistico che arriva fino alla "cronofotografia" di Etienne-Jules Marey, cruciale pioniere cinematografico di fine Ottocento per il quale l'apparecchio in questione era, innanzitutto, preziosissimo strumento di analisi del movimento.

"La bellezza è nell'occhio di chi guarda", dice con sufficienza il personaggio di Michel Piccoli: tutto *Holy Motors* prova a smentire questa vulgata, a dimostrare che no, la bellezza è nelle cose, non nel piccolo potere del soggetto di crearsi una bellezza su misura per il proprio occhio (magari con i nuovi strumenti messi a disposizione dal digitale). Il problema è cosa intendere con questo "nelle cose". Carax scarta la soluzione più facile e ingannevole: la riproduzione "lumieriana" della realtà. No, non è questione di riprodurre la realtà, non è questione di Lumière: è questione di movimento, è questione di Marey. E infatti sono di Marey, e non di Lumière, gli spezzoni che saltuariamente interrompono il film.

Carax insomma traccia un'asse Marey/motion capture sulla base della supremazia del movimento come quintessenza cinematografica, la quale se ne frega che ci sia o meno un occhio a guardare un corpo o un corpo a esibirsi per un occhio.

È ciò che spiega Lavant a Piccoli: lui continua a cercare la bellezza del gesto anche se gli apparecchi di ripresa si sono rimpiccoliti fino a scomparire, anche se appunto non c'è più un occhio che la guarda. Basta il movimento, basta esserne posseduti, basta che il corpo si esaurisca in esso (nel gesto, appunto), incurante dell'occhio: ecco perché il regista sceglie un attore dalle movenze violentemente inconsulte (un corpo selvaggiamente subordinato al movimento) come Lavant, uno che non ci meravigliremmo se venissimo a sapere che abita insieme a delle scimmie (come ci suggerisce il finale). L'occhio e il corpo spariscono entrambi nella medesima reciprocità che li stringe: resta il movimento, che non è poco, è anzi quasi tutto. Già la prima scena lo mette in chiaro: Carax in persona viene seguito dalla cinepresa mentre cammina circospetto dentro un'affollata sala cinematografica nel corso di una proiezione, senza che gli spettatori né lo schermo vengano inquadrati troppo frontalmente – insomma: la dialettica guardante/guardato non è affare del cinema, il quale è invece fatto per marcare da presso il movimento in tutto il suo inesauribile mistero.

Tornando infatti a questo asse Marey/motion capture, che cosa ci troviamo in mezzo in una ipotetica linea del tempo? Georges Franju. Uno che sapeva trasmettere inquietudine senza nessun trucco, con gli oggetti più ordinari del mondo: gli bastava farli muovere. Oggetti inerti all'Hotel des Invalides nel suo film omonimo: alla macchina da presa bastava muoversi per inquadrarli, ed eccoli caricati di un miliardo di incandescenti implicazioni e stratificazioni. Edith Scob (coprotagonista, appunto, di *Holy Motors*) con una maschera non fa nessuna paura: appena si mette a camminare nel suo *Occhi senza volto*, con la macchina da presa che la segue in un certo modo, è il terrore totale. C'è molto Franju nello stile che qui impiega Carax, nella sua inquieta nonchalance, nello strano torpore con cui impasta insieme i movimenti degli attori (lasciati dipanare con un ritmo disteso fino all'opacità) e i movimenti lenti, discreti, insinuanti della cinepresa. In altre parole, Franju, del mistero del movimento, fu tra i sommi sacerdoti. La parola "mistero", qui, non ha nulla di gratuitamente mistico, ma, se vogliamo, ha persino fondamenti scientifici. Non c'è verso di riuscire a scomporre il movimento in una serie di pose statiche tra le quali sarebbe estraibile una continuità mobile. No: il movimento (secondo Bergson/Marey/Deleuze) eccede sempre i tentativi di scomposizione analitica, c'è sempre una qualche discontinuità che complica le cose. E *Holy Motors* è costruito precisamente in questo modo: il movimento liscio e continuo di una limousine, che penseremmo equivalere al risultato composito di una sequenza di pose statiche (le singole maschere che il personaggio di Lavant interpreta e avvicenda) se non fosse, invece, attraversato da mille discontinuità, invenzioni improvvise, tangenti pazzoidi, imprevedibilità assortite, deviazioni inattese. In questo senso, il piccione che dal nulla si fionda sulla vettura è la cifra fondamentale di un film tempestato da continue, irresistibili discontinuità a sconvolgere il liscio fluire che ne sta alla base – quasi a ricordarci che il movimento è fatto di discontinuità. Non c'è digitale che tenga: il movimento non lo si può davvero creare a tavolino, lo si può solo ricalcare, riprodurre, rincorrere.

Un posto speciale, in questo unico e franto movimento ideale che è *Holy Motors*, ce l'ha l'episodio con la vecchia amante del protagonista da un passato che non ci è dato conoscere. Anche qui è ben presente sullo sfondo la motion capture. Perché in quest'ultima, la matrice del movimento, ovvero il corpo, c'è ma non si vede, perché l'unica cosa che si "vede" (si fa per dire) è il suo movimento. Anche l'amore tra i due, sappiamo che c'è stato ma non lo vediamo, è un'origine perduta, proprio come il corpo nella motion capture. E infatti nella sequenza in cui Lavant recita in uno studio di motion capture, c'è anche una scena di sesso – ma senza penetrazione, dunque sterile: l'origine viene ancora una volta tenuta fuori. L'immensa malinconia del film sta proprio in questo: sappiamo, soprattutto grazie alle allusioni a quell'amore passato, che Lavant un tempo fu "una persona vera", non condannata come ora a passare di maschera in maschera. Questa "persona vera", però, è definitivamente inattuabile (per quanto "ci sia stata", a tutti gli effetti): per lui non c'è più corpo, ma solo il movimento che di volta in volta "veste" le successive metamorfosi. Come nella motion capture.

(pubblicato su www.filmidee.it)



ALLAN KING

Scoprire una diversa verità gli actuality drama di Allan King/

ALESSANDRO STELLINO /

Non è un caso che il nome di King sia pressoché sconosciuto, non solo tra gli studiosi e gli appassionati, ma anche tra i conoscitori del cinema documentario (persino nei reference book se ne trova poca traccia). E non è solo un problema di circolazione dei film – in pochi li hanno effettivamente visti, al di fuori dei confini nazionali canadesi: alla base del suo cinema c'è la volontà di affrontare un dilemma difficilmente solvibile che, proprio per la sua natura fondante, è destinato a rimanere tale. Ma l'oblio che regna intorno a questo filmmaker ha più a che fare con l'impossibilità di incasellare la sua opera all'interno di confini ben definiti e contrassegnare d'autorialità ogni sua prova registica.

King è principalmente un documentarista, ma un documentarista che ha girato (anche) film di finzione e che ha fatto recitare persone comuni nei propri documentari. Il regista non ha mai fatto mistero del proprio approccio alla materia filmata, non ha mai nascosto l'intento di dare una forma narrativa ai propri documentari né ha mai pensato che la macchina da presa dovesse essere invisibile. A essere invisibile doveva essere lui stesso. Escludendo la propria presenza dal set, in qualche modo consegnava la regia dell'azione ai propri "personaggi": "per quanto mi riguarda, accade sempre che le persone riprese si servano della macchina da presa e della situazione ai propri fini. Non si tratta di una cosa ambigua, quanto della volontà di essere compresi, di condividere la propria esperienza, se non addirittura di comprenderla a loro volta". Attribuendo in toto l'ambiguità alla forma espressiva utilizzata (il cinemavérité – o candid eye, secondo l'accezione canadese), King ne dispensava le persone riprese, e se stesso.

1. il contesto non è il problema

C'è una scena in *A Married Couple* (1969), in cui Antoinette piange tra le braccia di Bill, suo marito. Siedono entrambi sul divano e, nonostante il primo piano strettissimo, non sentiamo le parole che si sussurrano, coperte dalla musica classica diffusa dal giradischi. Lei è affranta, lui impassibile. La sequenza non ha luogo dopo uno dei tanti litigi che puntellano la relazione della coppia ma a seguito di un party in cui la donna ha flirtato con un altro, causando la reazione infastidita del marito. Le due scene sono montate una di seguito all'altra e il lasso di tempo mancante viene inevitabilmente ricostruito dallo spettatore come il momento in cui il marito ha rimproverato alla moglie il proprio comportamento, scatenando l'ennesima lite. Le due scene – la festa e il pianto – potrebbero essere state girate a distanza di un giorno o di una settimana, per quanto ne sappiamo, e non possedere nessuna connessione causale. Forse i due non hanno nemmeno litigato, quella sera, una volta tornati a casa, ma è così che ci piace pensare che sia andata. Che importanza potrebbe avere conoscere il motivo delle lacrime? Sarebbero forse meno reali? In casi come questo King non opera una mistificazione del reale: dimostra che ogni sua rappresentazione mette in gioco una mistificazione delle nostre attese.

È evidente che affinché tutto ciò sia possibile, ancor prima che e(st)eticamente condivisibile, ci deve essere una coincidenza di intenti da parte di regista e soggetto filmato. Entrambi desiderano la stessa cosa e se il regista gira un film come se fosse un documentario (ma sarebbe valida anche l'affermazione contraria), i suoi "attori" recitano la propria parte – se stessi – come se il documentario

che li ritrae fosse un film. D'altra parte, è impossibile dubitare della veridicità delle liti tra i due coniugi: la prima, lunghissima e senza stacchi, avrebbe potuto scriverla il miglior Bergman, e la seconda, con i due che vengono quasi alle mani – la donna strepita e l'uomo la scaraventa fuori dalla porta di casa, con inaudita violenza – è talmente carica di tensione da risultare quasi insostenibile.

King conosce alla perfezione le dinamiche di coppia (e di questa in particolare) e si serve dei coniugi Edwards allo stesso modo in cui essi esibiscono la propria personalità di fronte alla macchina da presa. Sono attori? Certo, se avere una precisa consapevolezza del proprio "ruolo" sociale significa anche interpretarlo.

"La coppia scelta per questa visione al microscopio non è 'tipica'. Il marito è spiritoso, arguto e fa il copy-writer, la moglie è intelligente e bene educata. Gli oggetti di cui si circondano – il mobilio moderno, i dischi dei Beatles, l'auto d'importazione – sono sintomatici del loro essere al passo coi tempi e benestanti. La loro attitudine mentale, le loro idee libertarie, la difesa dei diritti della donna contro l'autoritarismo maschile, sono anch'essi uno scenario noto. Sono entrambe persone facilmente irritabili, interessate all'esplorazione di nuove esperienze – ovvero quello che ci si potrebbe aspettare da una pittrice e da uno scrittore. Ma ad essere fondamentale è la loro consapevolezza che il matrimonio sia in crisi, al di là del semplice rapporto conflittuale tra i loro caratteri. Il loro intento primario è stato prendere parte al film con la speranza di giungere al cuore del problema e comprendere come modificare la situazione. Ecco perché hanno insistito per visionare tutto il girato. Avevano un obiettivo molto nobile, a differenza di quello che ha pensato la gente. Il loro coraggio nel mettersi in gioco è stato straordinario".

I problemi della coppia vengono interiorizzati a tal punto che l'istituzione del matrimonio non viene mai criticata, come se i due vivessero all'interno di una bolla: "il contesto non è il problema" dice Billy alla moglie, a un certo punto, "le regole della società non sono il problema di questo matrimonio. Il problema siamo io e te". Billy e Antoinette non sono altro che i protagonisti del precedente *Running Away Backwards* (1964), tornati in Canada dopo l'esilio dorato a Ibiza, problematici e disillusi. Tra i film girati prima di *Warrendale*, si tratta dell'esperimento più vicino all'elaborazione dei successivi "actuality drama": al centro della comunità di espatriati ritratta c'è la figura di uno scrittore loquace ed esibizionista che vediamo raramente all'opera e molto più spesso intento a propugnare la causa di un edonismo bohémien, tanto contagioso quanto malinconicamente naïf. King forza i confini della forma documentaria con meno abilità di quanta ne dimostrerà in seguito – nel suo essere costantemente sopra le righe, il protagonista risulta spesso poco credibile, ma a interessarlo è soprattutto la ricognizione socio-culturale di un ambiente e l'idea del conflitto interiore tra aspirazioni di escapismo e necessità di appartenenza. Se il titolo ricorda il celeberrimo finale del *Grande Gatsby* di Fitzgerald ("e così continuiamo a remare, barche contro corrente, risospinti senza posa nel passato"), la chiusa del film, con il protagonista che salpa per fare ritorno a casa, conferma ulteriormente la visione di King secondo la quale è l'uomo stesso a crearsi le prigioni entro cui vive e dalle quali è incapace di evadere.

2. Una società che ha bisogno di vittime

Nel film successivo, *Come on Children* (1972), una dozzina di ragazzi ha la possibilità di esaudire un desiderio condiviso: appartarsi dalla società che disprezza e vivere in una sorta di Eden comunitario in mezzo alla campagna, lontano dai genitori e dalle responsabilità imposte (esperimento di matrice opposta al contemporaneo *Punishment Park* di Peter Watkins). Anticipando il fenomeno dei reality show, King li riprende mentre parlano del più e del meno (nessun discorso sui grandi sistemi viene mai affrontato), fumano erba e giocano a farsi la guerra con le palle di neve. Nella casa regna il caos più assoluto, nessuno riordina, nessuno lava i piatti e – soprattutto – nessuno intende modificare la situazione. Quando la questione viene affrontata, in una cucina ingombra di pile di piatti colmi di cibo smozzicato, uno dei ragazzi si difende dicendo "io ho cucinato, l'altro giorno, qualcun altro dovrebbe sistemare questo casino". Incapaci di argomentare, di prendere qualunque tipo di posizione che non sia di rinuncia, i ragazzi sono soprattutto incapaci di fornire un'alternativa allo stile di vita che detestano: nel finale, è la voce fuori campo di King (in una delle sue rarissime comparsate) a indagare speranze e desideri di uno dei partecipanti. Le risposte sono di una sconcertante vacuità: nessun orizzonte, nessun interesse, nessuna direzione precisa ("maybe get with whatever's happening elsewhere"). La scrollata di spalle come atteggiamento di vita.

Nonostante il regista abbia sempre negato ogni intento critico nei confronti della gioventù ritratta (“li ho trovati molto gentili e divertenti e mi hanno insegnato molto”), lo spaccato che emerge è quello di un vuoto esistenziale profondo e senza scampo – e se uno dei ragazzi racconta come è riuscito a lasciarsi alle spalle la dipendenza dall'eroina, un altro si buca ripreso dalle telecamere. *Come on Children* meriterebbe di essere visto insieme al di poco successivo *We Can't Go Home Again* di Nicholas Ray (1976), anch'esso a suo modo “documentario”: entrambi condividono la fine di un sogno (non solo americano), la descrizione amara e toccante di una generazione che si ritrova in mezzo alle macerie di un mondo disintegrato nei valori e nelle certezze, l'impossibilità – fitzgeraldiana, ancora una volta – di tornare indietro per recuperare l'innocenza originaria.

Come in altre occasioni, King è interessato a sondare il divario che separa le intenzioni dalla pratica, il modo in cui le persone dicono di voler vivere e quello in cui vivono. Non è il cinismo, a spingerlo, né la volontà di mettere alla berlina la fragilità umana: al contrario, è il desiderio di comprendere e accettare tale fragilità, lo sfasamento tra gli intenti e l'operato di ognuno, in quanto fattore profondamente umano, come se la consapevolezza di ciò stesse alla base di ogni ulteriore indagine della natura umana.

Nella rete di rimandi interni alla filmografia di King, non è difficile vedere i ragazzi di *Come on Children* come i fratelli maggiori dei bambini e degli adolescenti di *Warrendale*. Realizzato in un momento cruciale per la storia del documentario – coevo a *The War Game* di Watkins e *Titicut Follies* di Wiseman –, si tratta di una pietra miliare del genere e accostarlo al film di Wiseman può avere senso per comprendere ancora meglio gli intenti alla base del lavoro di King. Diversamente dal regista americano, infatti, il canadese non si serve delle istituzioni per mostrare come, in fondo, ogni microcosmo riproduca il macrocosmo sociale, con tutte le sue regole, dinamiche e storture; nei film di King, gli ambienti – l'abitazione degli Edwards in *A Married Couple*, l'istituto di *Warrendale*, la casa nel bosco dei ragazzi di *Come on Children*, così come gli ospedali e le cliniche dei successivi *Dying at Grace* (2003) e *Memory for Max, Claire, Ida and Company* (2005) – costituiscono le tappe di un viaggio che comincia in tenera età e termina con la vecchiaia e la morte, scandito dai luoghi che contrassegnano i diversi momenti della vita. Un percorso di tipo temporale e non spaziale, la mappatura non di un sistema economico, sociale e di interrelazioni, ma di un'esperienza, tanto individuale quanto collettiva.

A King l'istituzione in sé non interessa particolarmente: gli organismi istituzionali in quanto tali non vengono mai messi in discussione, né quando si affronta il problema dell'alcolismo in *Skidrow*, né quando si fanno i conti con la disoccupazione in *A Matter of Pride*. Anzi, di norma, sono visti in una luce positiva (a differenza di quanto accade nei film di Wiseman): sono figure bonarie i medici di *Dying at Grace* e gli interlocutori sindacali di *Who's In Charge?* (1983), e difficilmente si potrebbero immaginare persone più dedite al proprio lavoro e agli altri di quelle componenti lo staff di *Warrendale*, alle prese con un gruppo di ragazzi aggressivi tanto a livello fisico che verbale, dall'umore instabile e dal perenne malcontento. Basterebbe, per tutte, la scena in cui il più piccolo dei “ricoverati”, Tony, sputa ripetutamente in faccia alla donna che lo tiene stretto tra le braccia (secondo la pratica utilizzata per calmare i ragazzi nell'istituto: “holding”, una forma di contenimento che implicava l'immobilizzazione dei soggetti da parte degli assistenti). O quella, impressionante, in cui l'annuncio della morte della cuoca dell'istituto causa, dopo un momento di attonito stupore, una crisi collettiva fatta di strepiti, urla, pugni, calci e sedie e tavoli rovesciati.

Tra tutti i film di King, *Warrendale* è quello che ha causato più scalpore, ricevendo accuse di ogni tipo, principalmente di sfruttamento. E se il rifiuto alla messa in onda del film da parte dello stesso canale che l'aveva commissionato era apparentemente dovuto al linguaggio offensivo utilizzato dai suoi giovani protagonisti, la verità è che si rimproverava al regista di aver esposto al pubblico sguardo bambini traumatizzati, senza riguardo per la loro condizione. Ovvero, di aver mostrato i ragazzini in cura a *Warrendale* per quello che erano: persone come tutte le altre, solo più fragili, complicate e indifese. King non ha mai fatto film allo scopo di rendere più gradevoli agli occhi dello spettatore i soggetti ripresi: non ha mai cercato di convincerci che i bambini di *Warrendale* sono “normali” o che l'Alzheimer non implichi un disagio profondo, tanto in chi ne soffre quanto nelle persone ad esse vicine. Ci ha fatto sentire più vicini ai coniugi Edwards proprio perché li ha mostrati pieni di difetti.

Allo stesso tempo, ha fatto sì che ciò che di profondamente umano c'è in loro fosse immediatamente riconoscibile: è riuscito a creare il pathos non a partire da quanto ci accomuna agli altri ma da quanto ci differenzia. Ed è proprio questo tipo di identificazione ad essere problematica: se gli internati di *Titicut Folies* ci fanno capire che in qualunque luogo vigono le medesime sovrastrutture, i bambini di Warrendale ci ricordano che all'interno di ogni sovrastruttura vige la stessa umanità. Perché il pianto della ragazza in cura a Warrendale non è diverso da quello della donna il cui marito ha appena perso il lavoro in *A Matter of Pride* o dalla moglie di Billy in *A Married Couple*.

Consapevole del fatto che "la società ha bisogno di vittime", King sottrae a tale condizione tutti i soggetti che filma e garantisce loro un'autorità che, in molti casi, non hanno mai avuto. Autorità che non è tanto legata alla resa di una testimonianza quanto all'accettazione del proprio stato: attraverso la "messa in scena" operata dal regista ha luogo lo svelamento di quella mistificazione riguardante le attese dello spettatore nei confronti della materia filmata, ancor più radicata quando chiama in causa la "realtà". Mai ricattatorio, King complica e arricchisce la consapevolezza di ciò che è umano: non ha paura di mostrare le lacrime perché sa che il pianto ci accomuna tutti, e restituendo ad esso la sua natura "fondante", restituisce dignità alle lacrime, e all'uomo.

3. Filmare la morte: un atto di grazia

Lungi dall'avere intenti didattici, King non ha mai fatto mistero del fatto di girare i film in primis per se stesso.

"Credo di essermi accostato al documentario per esplorare le mie convinzioni attraverso quelle degli altri. Mi è capitato spesso di pensare di avere le idee chiare riguardo i miei sentimenti e di rimanere sorpreso nello scoprire che non era così. Le mie emozioni mi hanno colto spesso di sorpresa – sono da sempre facilmente incline al pianto e alla rabbia – forse perché per lungo tempo sono stato una persona molto chiusa e abile a nascondere i propri sentimenti soprattutto a me stesso".

Nelle interviste, King ripete spesso quanto una certa persona o gruppo, una certa situazione presentatasi all'interno dei suoi film l'abbia aiutato a comprendere qualcosa di se stesso e della vita. E ciò è ancora più evidente nell'esaminare le opere della maturità quando, dopo due decenni di episodi per la TV (da *Alfred Hitchcock Presents a Kung Fu: The Legend Continues*, passando per *The Twilight Zone* e *Friday the 13th: The Series*) e un solo documentario, *The Dragon's Egg* (1998 – sul conflitto in Estonia), King torna definitivamente al genere che ha amato di più con due film dedicati alla tarda età. In *Memory for Max, Claire, Ida and Company* segue otto anziani ricoverati in un istituto per malati di Alzheimer; in *Dying at Grace* racconta gli ultimi mesi di vita di cinque malati terminali. Nel corso di quasi tre ore, tutti e cinque muoiono, due dei quali di fronte alla macchina da presa che, imperterrita, filma gli ultimi istanti di vita di una donna che ha rifiutato le cure e di un giovane affetto da tumore al cervello. Si tratta di una visione sconvolgente, dopo la quale niente è più lo stesso: è un film che, una volta visto, non si ha più voglia di rivedere, eppure mai, nemmeno per un istante, si ha il dubbio di avere assistito a qualcosa di eticamente riprovevole. Ancora una volta – e più che mai – King compie il miracolo di mostrare un evento della vita esattamente per quello che è, senza edulcorarlo o drammatizzarlo, senza dissolvenze, senza farci simpatizzare con le persone e forzare l'immedesimazione con esse. Questa è la morte, ci dice King, e vale per tutti. Si può morire da soli in una stanza d'ospedale o in mezzo alle persone amate, ma si muore comunque così, dopo un'infinità di rantoli, cupi gargarismi cavernosi, la cui frequenza nel tempo si dilata sempre di più finché giunge l'ultimo, e la bocca rimane spalancata, gli occhi socchiusi.

Il tabù di bazianiana memoria – l'irrapresentabilità della morte – è abbattuto ancora una volta e una volta per tutte. *Dying at Grace* è il compimento, oltre che di una carriera, anche di un percorso umano e personale. La ricerca di King – che scomparirà qualche anno dopo, nel 2009 – si conclude nella maniera più logica e naturale, nel confronto con il mistero più grande e con l'accettazione della morte (ben diversi sono, per tornare a Wiseman, gli intenti di *Near Death* [1989] un film non tanto sui malati terminali quanto su i medici curanti, i familiari dei pazienti e, di fondo, le relazioni interne alla struttura ospedaliera, come già in *Hospital* [1969]). Per mezzo di pochissime pennellate, distribuite con grande sensibilità all'interno di una quotidianità fatta di esami clinici, visite e tanta solitudine, il regista canadese ci mette di fronte all'ineluttabilità e universalità della morte, di fronte alla quale non siamo tutti uguali ma, anzi, manteniamo ciascuno la propria identità, le proprie speranze e i propri



risentimenti, i propri rimpianti e la propria dignità nell'accostarci alla fine. Ancora una volta, i protagonisti dei suoi film vengono mostrati nell'attimo di fragilità che conduce al pianto e lo spettatore è costretto a fare i conti con il fatto che, in prossimità della morte, tutto ciò che è dentro di noi non viene lavato via "come lacrime nella pioggia" ma resta dentro, fino all'ultimo, privato e inconfondibile, e le lacrime, come in qualunque altro momento della vita, sono solo una delle tante forme di espressione della nostra umanità

Più della morte e della sua rappresentazione, sembra voler dire King nell'ultima fase della sua carriera, si deve aver paura di ogni mistificazione legata alla sua rappresentazione o, peggio ancora, della sua rimozione. Ecco perché uno dei momenti in assoluto più toccanti della sua filmografia è quello in cui a Claire, una delle protagoniste di *Memory for Max* viene comunicata la morte di Max, suo vicino di stanza e compagno di tante giornate trascorse insieme, e non una ma tante volte per ciascuna di quelle in cui lei dimentica di essere già stata messa al corrente del fatto. Il giorno dopo, una settimana o un mese più tardi, Claire ancora si chiede che fine abbia fatto il suo amico Max, non vedendolo arrivare per il consueto appuntamento pomeridiano, e la notizia della sua morte causa sempre lo stesso sgomento, la stessa pena, lo stesso immenso spaesamento, ripetuto all'infinito. Il vero terrore, allora, non è vedere il torero morire ogni pomeriggio, come sosteneva Bazin, ma dimenticare di averlo già visto morire. Comprendere che la solitudine è ancora più grande nel momento in cui non possiamo più contare nemmeno sulla nostra memoria, sulla certezza di sapere chi siamo e com'è il mondo che ci circonda.

Ecco il lascito di questo autore che ha indagato la natura umana con onestà intellettuale e desiderio di conoscenza. Grazie a King impariamo che ogni nostro simile è diverso da noi ma condivide lo stesso destino, urla, lotta e si dispera per gli stessi motivi, affronta gli stessi problemi e cerca le stesse verità. E comprendiamo che, in mano a un grande regista, la macchina da presa ha il potere di conferire dignità a qualunque condizione dell'essere umano, e non di toglierliela.

/

In primo luogo per me stesso intervista a Allan King /

THOM ERNST /

Quando *A Married Couple* venne distribuito, nel 1969, scatenò una serie di polemiche nella piccola cittadina in cui sono nato. Ne parlavano in tv, nei talk-show e sui giornali: "Com'è possibile" si diceva "lasciare che la macchina da presa spii la vita di una coppia sposata dentro la propria casa, e persino in camera da letto?!". Il voyeur dentro di me colse subito la portata dello scandalo, ma sarebbero passati anni prima che potessi vedere il film. Quando finalmente ci riuscii, mi cambiò la vita: per la prima volta mi resi conto che un regista può essere importante quanto un film e che King non era (solo) un provocatore ma un eccellente filmmaker. Con il passare del tempo e i tanti film fatti, Allan King si è abituato alle controversie. Parte dell'importanza di fare cinema per lui aveva a che fare con la consapevolezza che il mondo l'avrebbe criticato perché il suo film sulla disoccupazione infastidiva la compiacenza del pubblico piccolo borghese, o per aver messo altri profondamente a disagio di fronte alle immagini di persone che lottano per esalare l'ultimo respiro. Benché non sempre facili da vedere, i suoi film sono impossibili da ignorare. Furono le macchine da presa di King a riprendere le difficoltà dei derelitti di Vancouver, il dolore di una donna in lacrime a causa della disoccupazione, a mostrare per la prima volta le facce dei bambini di *Warrendale*, a non vergognarsi di fronte allo sconforto di un matrimonio in crisi e a dare dignità all'invecchiamento e a grazia infinita all'atto di morire.

Viene sempre da pensare che la tua carriera sia cominciata negli anni '60, ma in realtà ha preso il via molto tempo prima /

Il mio primo film è del 1956. Ma il cinema è stata una scuola cominciata in tenera età, quando vedevamo i film di Buster Keaton e Harold Lloyd appena usciti da scuola, all'ora di pranzo. In seguito io e il mio amico Sam Fox dirigemmo la film society di Vancouver. Metà esecutivo era comunista, l'altra metà liberale: per i primi noleggiavamo tutti i classici del muto dell'Unione Sovietica, mentre per far contenti i liberali mostravamo i classici del cinema tedesco. Ma avevo già avuto un'educazione sul campo prima ancora di terminare l'università, un'educazione che le scuole di cinema non mi avrebbero mai potuto dare. Non esistevano scuole di cinema, ad ogni modo.

I Maysles facevano film nello stesso periodo. Li conoscevi? Avevi avuto modo di incontrarli? /

David è morto da qualche tempo, Albert è ancora in pista, anche se non credo abbia fatto film, di recente. Ma è molto attivo, partecipa a festival, seminari e altri eventi del genere. È stato proprio Albert a darmi la mia prima macchina a mano portatile e a rendere tutto ciò possibile perché aveva adattato una Auricon, una macchina enorme con rulli da 1200 piedi, in maniera da poterci inserire un caricatore Mitchell. Molta altra gente sostiene di aver inventato il cinema-vérité, compreso l'uomo che ha detto "il cinema è la verità 24 fotogrammi al secondo". È una bugia, perché in Francia il cinema va a 25 al secondo. Scherzo, è solo una battuta che faccio sempre.

Mi ritengo un fan del documentario ma c'è stata un'epoca in cui il genere non aveva molti seguaci... Non è così. Per la prima di *Warrendale* al New York Cinema di Toronto ci fu tantissima gente. Ricordo file lunghissime che facevano il giro dell'isolato. E il film rimase in cartellone per tredici settimane. Fu un evento straordinario, soprattutto considerando che era stato pensato per la

televisione. Non avrei mai potuto farlo senza la CBC. Peccato che poi il vicepresidente del canale l'abbia boicottato...

\ Allora niente di meglio che un successo sul grande schermo, per rifarsi... /

Sì, è stato senza dubbio un grande punto di svolta per la mia carriera. Si trattava del primo film di rilievo che facevo. Avevo cominciato a Vancouver con un film sui derelitti intitolato *Skidrow*. Poi sono andato in Europa e mi ci sono stabilito come regista indipendente facendo avanti e indietro tra Toronto e Londra, realizzando filmati per un programma ideato da Ross McLean che si chiamava "Close-Up" e che ebbe grande successo. Fu il primo programma di quel tipo, in Canada.

\ Parli di grandi audience per i documentari ma non credi di aver avuto un ruolo fondamentale nel trovare un pubblico per questo tipo di cinema? /

Non ero l'unico, eravamo in tanti a farlo. Ma sicuramente ho contribuito a una serie di svolte. Warrendale è stata senza dubbio una di queste. Ebbe un successo di pubblico enorme. Prima avevo realizzato un film intitolato *A Matter of Pride*, sulla disoccupazione a Hamilton. I protagonisti erano una coppia, marito e moglie, e lei pianse mentre la riprendevo. La loro vita stava andando a rotoli. I centralini della CBC squillarono incessantemente dopo la trasmissione. Lo vide tantissima gente e scatenò un enorme dibattito, tanto che fummo convocati alla Camera dei Comuni. Nessuno si sarebbe mai aspettato che provocasse un clamore tale, né che potesse avere un così ampio seguito di spettatori. Una delle prime cose che ho imparato la devo a Barney Balaban, all'epoca vicepresidente della distribuzione della Paramount. Mi disse: "Se vuoi scommettere sugli esiti di un film al box office lancia in aria una moneta. Difficilmente potrai essere più sicuro di azzeccare".

\ Penso al fatto della donna che piange mentre viene ripresa: sembra suggerire l'idea che il documentario possieda un impatto emotivo superiore a quello di una normale forma drammatica. /

Non direi. La gente piangeva in sala anche quando il ragazzino perde il padre in *Who Has Seen the Wind*...

\ Ma in quel caso i centralini non impazzirono? /

Andò benissimo lo stesso. Fu un grande successo al box-office, uno dei tre film che incassarono di più quell'anno. Di norma sono i film di finzione ad avere maggior successo. Il documentario può andare più o meno bene, dipende dai casi. L'audience è un fattore incontrollabile, va e viene. Dopo Warrendale girai *Come on Children*, che andò malissimo. Un vero disastro: non più di 500, 550 persone alla Cinemateque e appena 50 al New York. Non piacque a nessuno. Fu solo nel 2002, quando lo mostrai nuovamente a un pubblico composto di ragazzi accompagnati dai genitori, che ebbi una reazione positiva. I giovani lo trovarono fantastico. Mi dissero che raccontava l'adolescenza esattamente come la vedevano loro. Agli adulti non piacque, perché i protagonisti non facevano ciò che veniva detto loro. Pensavano di sapere cosa fosse meglio per i propri figli e non accettavano che ragionassero con la propria testa.

\ Era migliorato con gli anni? /

Direi di sì. Almeno a giudicare dal responso del pubblico. Sta andando bene anche in dvd. Ma non puoi mai essere veramente certo, al riguardo, puoi solo darti da fare per diffondere i film. Abbiamo pubblicato una collezione di 16 dvd con tutti i miei film più importanti, ma abbiamo dovuto farlo da soli.

\ In film come *Come on Children* e *Who's in Charge?* metti un gruppo di persone in situazioni ad alto potenziale di stress per vedere come reagiscono? /

Non ho mai messo nessuno in nessuna situazione, in quei due film come in tutti gli altri. Vorrei che questo fosse chiaro perché è di fondamentale importanza. L'idea di *Come on Children* nacque perché mi venne offerto di girare un film sui giovani e il loro rapporto con le droghe. Mi interessava il modo in cui si sentivano le nuove generazioni, quindi facemmo tantissima ricerca, parlando con quattro o cinquecento ragazzi della cintura suburbana di Toronto. Scoprimmo che desideravano tutti più o meno le stesse cose: volevano andare via dalla città, odiavano l'irreggimentazione scolastica, pensavano che nella società non ci fosse posto per loro e continuavano a ripetere

quanto sarebbe stato bello andare a vivere in campagna. Così abbiamo invitato una decina di loro a fare quello che dicevano di voler fare e ad esplorarne le conseguenze. Accadde che tre o quattro scoprirono davvero qualcosa, come John Hamilton, il ragazzo che smise di farsi di speed – cosa che all'epoca si riteneva impossibile. Per quanto riguarda *Who's in Charge?*, abbiamo invitato una trentina di persone di provenienza diversa per affrontare la questione dell'impiego e della disoccupazione. Abbiamo creato una struttura ben precisa, a livello di tempo, luogo e spazio, e siamo stati molto attenti a non invadere il loro, di spazio. Sapevano di essere ripresi e che lo scopo era far raccontare loro le proprie esperienze davanti alla macchina da presa. Erano consapevoli di ciò e quello che facevano o dicevano aveva una motivazione precisa. Ciò che forse non sapevano era che il processo di esplorazione e approfondimento sarebbe stato difficile. È un processo difficile da affrontare ma nell'intraprenderlo si guadagnano la propria indipendenza e autorità.

l Gran parte delle critiche rivolte a *Who's in Charge?* furono di natura ideologica. Non si metteva in discussione tanto l'ideologia del film quanto la maniera in cui essa veniva rigettata. /

Credo che l'ideologia, come la religione, sia piena di limiti. La nozione platonica secondo la quale un'idea astratta è allo stesso tempo reale è una scemenza. Le astrazioni sono strumenti utili al pensiero e finiscono per far parte del linguaggio di cui ci serviamo per comprendere il mondo. Le ideologie, però, possono costituire anche una rinuncia al lavoro necessario ad affrontare la realtà e comprenderla. Ed esplorare la realtà è una delle cose che mi interessa di più in assoluto. Si scopre che è piena di contraddizioni e che è fondata da valori di natura umana che, come tali, sono caratterizzati da tensioni tra nozioni differenti di ciò che è buono o non lo è. La vita è anche risolvere queste tensioni e questi conflitti in modo da vivere più a lungo, fare meno male alla gente, provare più piacere e potersi realizzare come esseri umani.

l In *A Married Couple*, oltre alla tua abilità nel guadagnarti la fiducia della coppia, mi ha profondamente stupito quanto il marito, Billy, si trovasse a proprio agio di fronte alla macchina da presa. Sembrava non vedesse l'ora di mostrarsi nudo. /

Nei miei film sono tutti consapevoli della presenza della macchina da presa e si comportano di conseguenza. Lo fanno per un motivo ben preciso: ho sempre voluto fare film su persone disposte a condividere la propria esperienza e quando giro ho bisogno che siano d'accordo che quello che sto facendo è importante e può esserlo anche per altri. In *Warrendale*, per esempio, era necessario avere l'approvazione del direttore dell'istituto, John Brown. Lui mi disse: "Va bene, ma devi avere anche quella dello staff e dei bambini. Senza di essa non puoi fare il film". Lo staff era molto indeciso. Nessuno vuole che si veda quello che fai perché è umano commettere errori, non è una cosa che si può evitare. Ma con i ragazzi è stato più semplice. Mi hanno chiesto "come mai quando ci fanno le foto per metterle sui giornali poi oscurano le nostre facce? Cosa c'è di così brutto che non può essere mostrato?". E io ho risposto: "è proprio per questo che voglio fare il film". Con Bill e Antoinette volevo fare un film sul matrimonio conflittuale, tema al quale in quegli anni si era molto sensibili. Vivo con loro due, all'epoca – Bill aveva realizzato il manifesto di *Warrendale* – e mi ero accorto che il loro matrimonio stava attraversando un momento difficile, così li ho invitati a prendere parte al progetto, a condividere la propria esperienza con la macchina da presa. In questo senso credo che sia sbagliato dire che recitano: stanno condividendo, caso mai. Bill è consapevole del fatto di essere ripreso e non può fare a meno di fare battute. Ci sono momenti di allegria e altri estremamente seri. C'è un'intera gamma di situazioni, ma la gente ripresa nei miei film è sempre consapevole del fatto di essere ripresa.

l Quindi vi conoscevate bene? /

Sì, ed ero consapevole del fatto che ciò avrebbe potuto costituire un problema. Per questo non ero mai sul set, dentro la loro casa, mentre si girava. Avevo paura che Billy e Antoinette si ponessero il problema di cosa avrei voluto che facessero o dicessero. La stessa cosa vale per *Warrendale*: se fossi stato nella stanza con i ragazzi avrebbero cercato di interagire con me. Ho anche compreso che quando giri il tipo di film che facevamo noi se dico all'operatore cosa riprendere poi non è in grado di seguire l'azione. Ascolta me anziché concentrarsi su quello che succede, in modo da capire come spostarsi e in che direzione muoversi.



Bisogna responsabilizzare i collaboratori: l'operatore deve percepire la propria autorità nella scelta dell'inquadratura, il fonico nella realizzazione del sonoro. La mia autorità risiede nell'ideazione di fondo. Parlo in continuazione con l'operatore, ma telefonicamente.

\ Negli anni '70, quando hai cominciato a fare film drammatici, il tuo approccio è notevolmente cambiato. Ad esempio, ti sei affidato spesso ad adattamenti altrui. Come mai? /

I motivi erano almeno due. Prima di tutto, i documentari mi hanno lasciato senza un soldo. Era impossibile trovare finanziamenti. Tutto il denaro messo a disposizione per il cinema in Canada andava alla Canadian Film Development Corporation o ai drammi televisivi della CBC, così ho cominciato a lavorare per loro. Tutte le serie principali, come "To See Ourselves" e "Performance", consistevano di adattamenti. Patricia Watson, che all'epoca era mia moglie, amava scrivere adattamenti, così lei li scriveva e io li giravo.

\ A Married Couple era costato circa duecentomila dollari per settanta ore di girato in 16mm. Che cosa è cambiato con le attrezzature digitali per girare The Dragon's Egg? /

The Dragon's Egg è costato cinquecentomila dollari per un centinaio di ore e sei settimane di riprese. Questo perché tutti gli altri costi sono lievitati. I soldi che risparmi con le macchine digitali li spendi per tutto l'equipaggiamento che ti serve per digitalizzare e fare i transfer. Il vero grande pregio del digitale sta nella sua maneggevolezza. A cose fatte, il risultato non è molto diverso dal 16mm ma è molto più facile e veloce da usare. In proporzione, però, i costi non sono ancora così favorevoli. Si è fatto un gran parlare della convenienza del digitale, ma molte considerazioni al riguardo sono ingannevoli.

\ Che rapporto hai avuto con W. O. Mitchell, l'autore del romanzo da cui hai tratto *Who Has Seen the Wind?* /

Non venne mai sul set. Il film ebbe parecchi problemi... Uno dei miei collaboratori era uno dei primi indipendenti del panorama canadese e faceva da garante per il completamento del film. Si offrì di darmi una mano con la ricerca dei fondi. Era una cosa che intendevo fare da me perché chi mette i soldi controlla il film e ho sempre cercato di gestire i finanziamenti in prima persona. Ma poco prima dell'inizio delle riprese mi disse che non gli piaceva la sceneggiatura e che non intendeva sostenere il film. Rimanemmo fermi finché la situazione non venne risolta in qualche modo. Ma convinse Bill che il testo non andava bene, che era pessimo, quando in realtà era molto vicino al romanzo – anzi, credo che non sarebbe potuto esserlo di più. È una storia lunga e complicata... Bill era molto arrabbiato.

\ Ha cambiato idea quando ha visto il film? /

Non gli è mai piaciuto. Credo che lo chiamasse *Who Has Seen the Waltons*, che era il titolo di una celebre serie televisiva dell'epoca. Il film parlava della latenza e Bill non aveva mai superato la propria. Il padre era morto quando aveva appena 12 anni e non aveva mai avuto una relazione esperienziale con lui. Non so se ti intendi di psicoanalisi ma la latenza ha luogo in un momento imprecisato tra i 6 anni e l'adolescenza. Un periodo in cui si tende a vedere tutto come bianco o nero, buono o cattivo.



\ Mi sembra che questo periodo di latenza ti interessi molto, a giudicare da *Warrendale* e, poi, *Come on Children*. /

Mi sono occupato di tutti gli argomenti che ho ritenuto importanti. Prima c'è stato l'alcolismo e la gente che finiva a vivere per strada, e quando sono diventato più vecchio e ho capito che prima o poi sarei morto mi sono detto che forse avrei fatto bene a scoprire di cosa si trattasse, così ho fatto un film su quell'argomento. Dipendeva molto dall'età e dalle questioni emotive che mi stavano a cuore in quel momento. Ho sempre e solo fatto film che ritenevo importanti in primo luogo per me stesso.

\ Con *Dying at Grace* eri consapevole del fatto che qualcuno ti avrebbe potuto accusare di sfruttare il dolore delle persone che avevi filmato? Come ti rapportavi a questo tipo di critiche? /

Speri sempre che il film piaccia ma bisogna pensare che il pubblico che lo guarda ci mette dentro se stesso. Il proiettore funziona in una doppia direzione: proiettando immagini sullo schermo, e proiettando la gente sullo schermo; ma proietta anche il film dentro di loro e le persone proiettano se stesse in ciò che vedono, ciascuna a suo modo. Non sta a me dire alla gente quello che deve pensare. Al principio pensavo di poter cambiare il mondo, ma poi ho capito che non ci sarei riuscito, e forse non era nemmeno quello che volevo davvero.

\ Da *A Married Couple* ho imparato qualcosa riguardo i rapporti tra marito e moglie, da *Memory for Max* i tranelli dell'invecchiamento e da *Dying at Grace* molto sulla paura e la dignità del morire. Che cosa hai imparato tu dai tuoi film? /

La verità è che ho avuto il privilegio di venire pagato per fare film riguardanti le domande più importanti sulla vita, i rapporti personali e sociali a cui da sempre ero interessato. Ma non avevo mai compreso fino in fondo cosa avessi fatto fino alla retrospettiva del 2002 al Toronto International Film Festival: solo in quell'occasione ho realizzato il percorso che avevo compiuto in ambito umano e professionale.

\ Quindi ritrovi un percorso preciso all'interno del tuo lavoro... /

Sì, anche se ho scoperto molto tardi quello che stavo facendo. Non avevo mai avuto in mente di girare film pensando che un giorno ne avrebbero fatto un catalogo o una retrospettiva. Per di più, mi sono sempre trovato a girare episodi di questo o quello, pubblicità e robaccia del genere. Anche se non dovrei definirla "robaccia": ero ben pagato ed era lavoro facile. A volte devi imparare a stare zitto, e lasciare che la troupe faccia il film.

(traduzione Alessandro Stellino)

/



A Matter of Pride /

Canada 1961
16 mm, b&n, 60 min.

Regia
Allan King

Sceneggiatura
Allan King

Fotografia
Jack Long

Montaggio
Helga Faust

Produttore
Ross McLean

Produzione
Close-up (CBC)

Uno dei film più intensi realizzati da King per il programma "Close-up" durante la prima fase della sua carriera. Il problema della disoccupazione viene affrontato per mezzo di interviste a una coppia borghese di Hamilton, gli Exelby. Il marito, un commerciante, ha appena perso il lavoro e la vita della famiglia si è improvvisamente disintegrata. La disperazione è palese nei sostenuti primi piani dedicati alla moglie, incapace di trattenere le lacrime. Queste pubbliche esposizioni di emozione spinsero la CBC a domandarsi se fosse lecito mandare in onda o meno il programma. Il clamore suscitato raggiunse perfino il Parlamento, dove il ministro del lavoro sostenne che King aveva creato ad arte le sofferenze della famiglia – pagando una quota ai suoi soggetti –, "comprandone" le lacrime.



Dreams /

Canada 1962
16 mm, b&n, 30 min.

Regia
Allan King

Sceneggiatura
Allan King

Fotografia
Graham Woods

Montaggio
Noel Dodds

Interpreti
Ray Bonin
Sharon Younger

Produttore
Allan King

Produzione
Quest (CBC)

Realizzato per la serie della CBC "Quest", il film parla di una giovane coppia che convive a Toronto. Lui è un aspirante pittore irrequieto, lei è preoccupata che lui se ne voglia andare. "Avevo scoperto che lui stava per lasciarla ma non gliel'aveva ancora detto e che lei lo sapeva ma non gliel'aveva fatto capire. Ho passato una giornata con ciascuno di loro, separatamente, esplorando i loro sentimenti riguardo l'evento atteso e invitandoli a 'recitare la scena', per così dire. È documentario? È dramma? Questi termini diventano artificiosi e persino insignificanti se messi sotto pressione". King elabora con lucidità il procedimento che porterà a compimento con i successivi "actuality drama", elaborando uno stile in grado di veicolare l'esperienza umana nella maniera più intensa e realistica possibile.



Warrendale /

Canada 1967
16 mm, b&n, 100 min.

Regia
Allan King

Sceneggiatura
Allan King

Fotografia
William Brayne

Montaggio
Peter Moseley

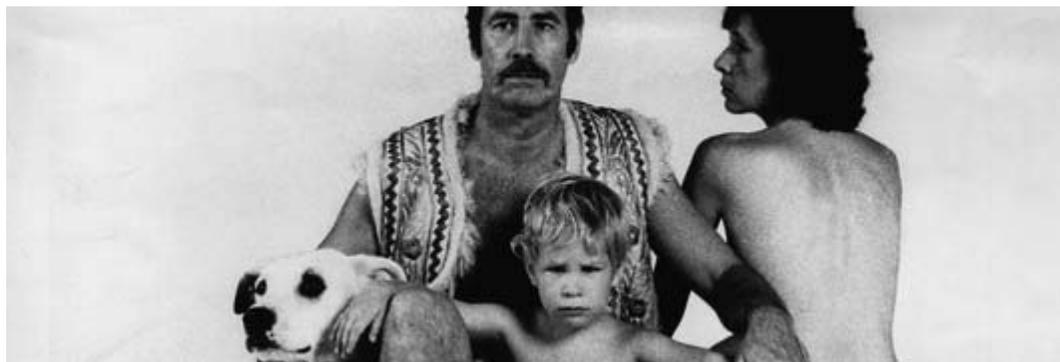
Sound design
Russel Heise
Michael Billings

Produttore
Patrick Watson
George Desmond

Produzione
CBC

Realizzato lo stesso anno di *Titicut Folies* di Wiseman, il primo "actuality drama" di King è uno dei capolavori del cinema diretto. Girato all'interno di un istituto per ragazzi emotivamente disturbati, illustra la quotidiana ricerca di pace e normalità da parte di un variegato gruppo di adolescenti fragili e instabili. A prendersi cura di loro, adulti che fanno di tutto per contenere i loro sfoghi, spesso di carattere violentemente fisico, accompagnandoli in un percorso di presa di consapevolezza del sé e superamento dei propri traumi. Quando tutto sembra procedere per il meglio, l'annuncio della morte improvvisa di una componente dello staff scatena il pandemonio nell'istituto: è un'esplosione di urla e strepiti, comportamenti isterici ai limiti dell'epilessia, quasi impossibile da arginare. Il dolore per la scomparsa di una persona amata racchiude d'un tratto un male di vivere che li accomuna tutti, e il senso di colpa che attanaglia i più deboli è figlio del vuoto lasciato nei loro cuori da genitori assenti o incapaci di aiutarli.

Rifiutato sia dalla BBC che dalla TV canadese, è il film che ha trasformato King in un autore internazionalmente riconosciuto. Elaborando il materiale documentario in una forma drammatica e innovativa che oggi risulta più attuale che mai, il regista canadese offre il ritratto non edulcorato di un malessere che nei giovani protagonisti del film è solo più accentuato, ma riguarda tutti e ha a che fare con le ansie e le paure che ci portiamo dentro in quella che è la fase più delicata della vita. Lo sguardo di King non è mai ricattatorio o a caccia del patetico ma è impossibile restare saldi di fronte allo spaesamento e alle lacrime di queste creature sole e indifese. Si tratta anche del primo passo di un percorso di approfondimento dell'esperienza umana che porterà il regista a indagare l'intero arco vitale e terminerà con gli anziani di *Memory for Max* e *Dying at Grace*.



A Married Couple /

Canada 1969
16 mm, colore, 96 min.

Regia
Allan King

Sceneggiatura
Allan King

Fotografia
Richard Leiterman
David Martin

Montaggio
Arla Saare
Peter Rowe
Fred Hillyer
Manuel Lumbraz

Suono
Christian Wangler
Ron Alexander

Musica
Zalman Yanofsky

Interpreti
Antoinette Edwards
Billy Edwards
Bogart Edwards

Produttore
Allan King Associates

Produzione
Aquarius Films Ltd.

Al suo secondo lungometraggio, Allan King esplora l'istituzione matrimoniale, concentrando la propria attenzione su una coppia borghese che nella sua particolarità finisce per rappresentare un universale. I coniugi Edwards sono benestanti e colti, aperti alle nuove esperienze e dalle velleità artistiche: la moglie nutre progetti di rinnovamento per l'abitazione e vorrebbe comprare un clavicembalo, lui desidera che lei dedichi più tempo alla casa e al piccolo figlio Bogart. Accese discussioni e litigi furibondi seguono momenti di amorevole comunione, ma la consapevolezza dell'incompatibilità di fondo sembra minare ogni possibile convivenza futura.

Il titolo generico ("Una coppia sposata") può trarre in inganno: non si tratta di un'indagine sociale, né di una lezione valida per tutti. Come sentenzia il marito al termine dell'ennesimo battibecco, "il contesto non è importante, quello che conta siamo io e te", a sottolineare le responsabilità dei singoli e il potenziale di riscatto insito in ogni impresa umana, specie in campo sentimentale. Il rischio è quello di ostinarsi a cercare nell'altra persona qualcosa che non c'è o non può dare, e di considerare il matrimonio un atto risolutore o una via di fuga dalle proprie debolezze.

All'epoca fece scandalo l'idea che una troupe cinematografica potesse entrare in casa di una coppia per filmarne ogni istante - compresi quelli in camera da letto - ed è evidente fin dall'inizio, quando la moglie si chiude la porta alle spalle dopo una serata tra amici, che Bill e Antoinette recitano un ruolo, quello imposto dalla società, ma lo fanno consapevolmente e mettendosi coraggiosamente in gioco. La grande intuizione di King è quella di aver trovato una forma cinematografica in grado di varcare i limiti tra pubblico e privato, dimensione intima e parvenza sociale, interrogandosi sull'ambiguità del mezzo espressivo e facendone, allo stesso tempo, lo specchio di un'altra ambiguità: quella alla base di ogni autorappresentazione.



Come on Children /

Canada 1973
16 mm, colore, 94 min.

Regia
Allan King

Sceneggiatura
Allan King

Fotografia
William Brayne

Montaggio
Arla Saare

Suono
Brian Avery

Musiche
John Hamilton, Jack Zaza
Alex Zivojinovich

Interpreti
John Hamilton
Lesley Henry
Alex Zivojinovich
Ken Gibbs
Noreen McCallum
Jo Ann Lye
Richard McMullen
Alan Dunikowski
Jane Harrison
Sharon Wall

Produttore
Allan King

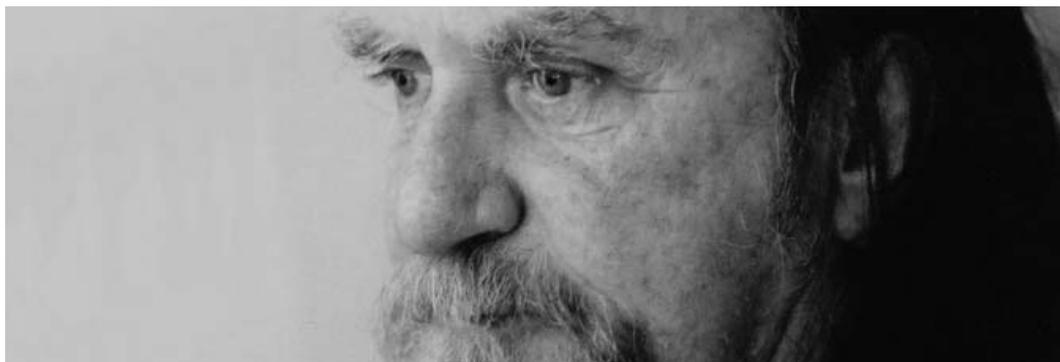
Produzione
Allan King Associates

Su sollecitazione del regista, una decina di ragazzi trascorrono un mese in una fattoria di campagna, allontanandosi dalle odiate istituzioni scolastiche e familiari per vivere in una sorta di Eden comunitario privo di obblighi e doveri. Le giornate trascorrono oziose all'insegna di chiacchiere e droghe d'ogni tipo, allietate da musiche e canti. Ma con il passare del tempo, l'anarchica disorganizzazione regnante fa sì che il gruppo si ritrovi a vivere in un caos assoluto: nessuno lava i piatti, nessuno raccoglie la spazzatura, nessuno pulisce e uno scherzo di troppo fa saltare definitivamente i nervi a quei pochi che si sforzano di rendere accettabile la convivenza.

Di fatto, è il film di King che preconizza con largo anticipo il fenomeno dei "reality show": gli operatori filmano i ragazzi senza sosta, mentre mangiano, mentre dormono, mentre discutono, suonano o amoreggiano, filmano le loro confessioni e le loro liti. Una delle ragazze partorisce e un'altro si buca davanti alla macchina da presa. E quando, alla fine, arrivano i genitori in visita, lo scontro generazionale non trova risposte e delinea una voragine in cui sprofonda ogni tentativo di comprensione. Voragine che il regista cerca di colmare quando, per la prima e unica volta nel suo cinema, interviene in prima persona per interrogare uno dei partecipanti all'esperimento: le domande riguardano le aspirazioni e i propositi per l'immediato futuro, le risposte sono all'insegna di un rassegnato nichilismo.

All'indomani del '68, i giovani non hanno più niente contro cui combattere e affrontano la vita in una sorta di trance emotiva: incapaci di dare vita a modelli alternativi, si limitano a riproporre quelli dei loro fratelli maggiori, come quando, chiusi in una stanza, mettono in scena la loro piccola Woodstock personale.

Ma nello sguardo di King non c'è cinismo né morale: questa è la gioventù, questi sono i suoi fragili sogni, e al ritorno a casa tutto sarà nuovamente come prima.



Dying at Grace /

Canada 2003
video, colore, 147 min.

Regia
Allan King

Sceneggiatura
Allan King

Fotografia
Christophe Bonnière

Montaggio
Nick Hector

Suono
Jason Milligan
Michael Bonini

Musica
Bill Thompson

Interpreti
Phyllis Bobbit
Joyce Bone
Norman Collins

Produttore
Allan King

Produzione
Allan King Associates

A fine carriera, King decide di confrontarsi con il mistero più grande: quello della morte. Per sei mesi filma quotidianamente cinque ricoverati di un reparto di oncologia e il loro approssimarsi all'ultimo giorno. C'è chi non nutre più alcuna speranza e attende pazientemente la fine e chi invece è convinto che il recupero sia imminente e una nuova vita lo aspetti fuori dalle mura dell'ospedale. Altri ironizzano sulla prolungata degenza con spirito ilare e ripensano con malinconia a un passato irrecuperabile di cui non hanno fatto tesoro o che, forse, avrebbero voluto radicalmente diverso. Nello sguardo di tutti la rassegnata accettazione di un destino che è stato scritto da altri o da nessuno in particolare, il dignitoso e sereno affacciarsi sugli ultimi tratti di un percorso che porta a compimento tutti quelli compiuti in precedenza. Negli ultimi istanti si ha ancora il tempo per riallacciare relazioni trascurate, curare vecchie ferite o desiderare uno scampolo estremo di solitudine in cui ritrovarsi soli con se stessi e il proprio silenzio.

Il tabù supremo legato all'irrapresentabilità del trapasso viene ripetutamente infranto: due dei ricoverati spirano davanti all'occhio della videocamera, esalando l'ultimo respiro in solitudine o tra le braccia dei parenti, trovando finalmente la pace dopo giorni di agonia. La morte giunge come un'attesa liberazione, un atto di grazia che cala sui volti dei malati come l'ala di un angelo. *Dying at Grace* è un film che, una volta visto, non si ha più voglia di rivedere, per le emozioni in gioco e per l'intensità della rappresentazione, e la sua umana verità. Eppure mai, nemmeno per un istante, si ha il dubbio di avere assistito a qualcosa di eticamente riprovevole. Ancora una volta – e stavolta più che mai – il regista canadese compie il miracolo di mostrare un evento della vita esattamente per quello che è, senza edulcorarlo o drammatizzarlo, senza dissolvenze, senza farci simpatizzare con le persone e forzare l'immedesimazione con esse.



Memory for Max, Claire, Ida and Company /

Canada 2005
video, colore, 112 min.

Regia
Allan King

Sceneggiatura
Allan King

Fotografia
Christophe Bonnière

Montaggio
Nick Hector

Suono
Jason Milligan
Michael Bonini

Musica
Robert Carli

Interpreti
Claire Mandell
Sherry Mandell
Jeff Glickman

Produttore
Allan King

Produzione
Allan King Associates

Con il suo ultimo film, King torna a raccontare la tarda età, stavolta rivolgendo lo sguardo verso un istituto per malati di Alzheimer. Le giornate trascorrono placide tra lunghe chiacchierate nei corridoi e tè pomeridiani, feste di compleanno e visite di parenti.

Una delle pazienti si impunta a cercare il ritratto del marito tra i quadri appesi nell'atrio, convinta che sia uno dei finanziatori dell'istituto, un'altra parla a lungo con una giovane visitatrice senza comprendere che si tratta della figlia, ma il momento più toccante è quello che segue la scomparsa di Max, uno dei ricoverati. Quando a Claire viene comunicata la morte del suo vicino di stanza, la reazione è di dolente incredulità e il dramma si ripete per ogni volta che la donna dimenticherà dell'accaduto, non sapendo di essere già stata messa al corrente del fatto. Il giorno dopo, una settimana o un mese più tardi, Claire ancora si chiede che fine abbia fatto il suo amico Max, non vedendolo arrivare per il consueto appuntamento pomeridiano, e la notizia della sua morte causa sempre lo stesso sgomento, la stessa pena, lo stesso immenso spaesamento, ripetuto all'infinito.

Più della morte e della sua rappresentazione, sembra voler dire King nell'ultima fase della sua carriera, si deve aver paura di ogni mistificazione legata alla sua rappresentazione o, peggio ancora, della sua rimozione. Il vero dramma dell'esistenza umana, allora, è forse quello di una perdita progressiva della memoria che lascia individui fragili e indifesi in balia di una perenne incertezza, in cerca di appigli e conferme. Come i bambini di *Warrendale*, anche gli anziani di *Memory for Max* manifestano lo stesso bisogno primario di accudimento, lo stesso spaesamento di fronte a una realtà la cui estraneità può essere mitigata solo dalla presenza degli altri. Si chiude idealmente un ciclo aperto quarant'anni prima: quello di una filmografia che ha sondato come nessun'altra il desiderio di comprensione e condivisione proprio dell'esistenza umana.



Allan King / biografia

In oltre cinquant'anni di carriera, Allan King ha esplorato la condizione umana per mezzo di uno stile distintivo e una forma a metà strada tra documentario e finzione che egli stesso ha definito "actuality drama".

Nato a Vancouver, ha iniziato la sua prolifica carriera alla CBC nel 1954 e poi come filmmaker indipendente a Ibiza e a Londra, dove ha continuato a realizzare film d'attualità, ritratti e documentari per PBS, CBC e BBC. In questo periodo ha elaborato i primi tentativi all'interno del *cinéma vérité* e, nel 1967, il suo primo lungometraggio documentario, *Warrendale*, vince il Prix D'art et D'essai a Cannes e tre Canadian Film Awards. Negli anni successivi approfondisce il proprio stile personale con *A Married Couple*, *Come on Children* e *Who's in Charge?*, mentre il suo primo film drammatico *Who Has Seen the Wind* gli procura nel 1978 il Golden Reel Award per gli ottimi incassi in sala.

Con gli ultimi due "actuality drama" esplora i problemi della tarda età: *Memory for Max, Claire, Ida and Company* è girato all'interno di un istituto per malati di Alzheimer, mentre il drammatico *Dying at Grace* segue fino all'ultimo istante cinque malati terminali. Il film gli fa ottenere il Gemini Awards Donald Brittain Award for Best Social/Political Documentary Program e viene selezionato per il TIFF Top Ten. Al momento della sua morte, nel 2009, stava lavorando a quello che sarebbe stato il suo ultimo film, *Endings*.

Impegnato sostenitore della cultura canadese, è stato elemento attivo di varie organizzazioni quali la Directors Guild of Canada e il Canadian Film Centre. In onore al suo contributo, la DGC gli ha intitolato il premio The Allan King Award for Excellence in Documentary, mentre la Toronto Film Critic Association assegna ogni anno The Allan King Documentary Feature Award. Il suo lavoro è stato celebrato con retrospettive a Montreal, Londra, Roma, Praga, Taipei, Toronto, Cracovia e al MOMA di New York. Allan King è stato nominato Officer of the Order of Canada e inserito nella Canadian Film and Television Hall of Fame. Nel 2009, l'Academy of Canadian Cinema & Television gli ha conferito un premio postumo: l'Academy Achievement Award.

/



OMAGGI

Giuseppe Bertolucci

piccoli film amori clandestini /

LUCA MOSSO /

Giuseppe Bertolucci, morto il 16 giugno di quest'anno, è stato una presenza importante a Filmmaker. Nel 1990/91, in corrispondenza con il passaggio dalla prima fase del festival, pionieristica e avventurosa, a quella maggiormente strutturata che tuttora dura, Bertolucci fu il protagonista di un ambizioso e importante progetto dedicato a Giorgio Caproni. Dietro sollecitazione di Silvano Cavatorta e di Filmmaker furono coinvolte la Scuola d'Arte drammatica Paolo Grassi e il C.F.P per la Tecnica cinetelevisiva (come allora si chiamava la Scuola di Cinema del Comune) e Bertolucci lavorò per alcuni mesi con gli studenti delle due scuole prima sui testi di Caproni e poi sulla loro messa in scena videografica. L'idea che nei versi del poeta livornese ci fosse un potenziale drammaturgico e narrativo di grande ricchezza e che le sue poesie si potessero leggere come "scrittura in cerca di voce, come voci in cerca di personaggi e come personaggi in cerca di situazioni" (Giuseppe Bertolucci, "Cosedadire", Bompiani 2011) diede vita a un esperimento che coniugava ad altissimo livello ricerca e didattica. Il risultato fu il viaggiatore cerimonioso, che Bertolucci, "inguaribile filmmaker che considera il video una pratica preparatoria al cinema", definì "Sinopie video per un film in versi": un work in progress realizzato in gruppo con gli studenti (tra cui Antonio Albanese) che per mezzora esplora l'utopia di un cinema possibile solo al di fuori del mercato. L'auspicato film in versi non si fece, nessun finanziatore ne voleva sentire parlare, ma quello che resta è il valore anche simbolico di quell'esperienza. Per fare del cinema nuovo occorre un di più di lavoro e di progetto e la passione didattica di Bertolucci indicava con semplicità la via che oggi, a vent'anni di distanza, stiamo cercando di continuare a Filmmaker.

Insegnare cinema facendolo è una pratica che Bertolucci ha proseguito negli anni successivi presso il Cisa di Lugano con una serie di piccoli lavori per lo più costruiti su monologhi di origine teatrale.

Il primo è *Il pratone del Casilino* (1994), che affida ad Antonio Piovaneli le parole dell'io narrante del pasoliniano "Petrolio" per un impressionante "viaggio nella fisiologia omosessuale" durante il quale il personaggio acquista in diretta, davanti agli spettatori, la statura di eroe tragico, seguito l'anno dopo da *Tino e Tano*, una favola nera raccontata dalla voce dello stesso Bertolucci, dove un barbiere perde il figlio non ancora quindicenne e, distrutto, cerca un modo per affrontare l'enormità del dolore. Realizzato nel 2005 ma tratto da un monologo portato a teatro da Marina Confalone nel 1984, è *Raccionepeccui*, un esilarante e tremendo racconto di un'umiliata e offesa dalla vita dove l'essenzialità degli elementi diventa condizione per un'intimità sconvolgente e si realizza quella "coniugalità provvisoria di un attore e di un regista, quel rapporto dove arde e si consuma il piacere di un incontro, la gioia di una reciproca seduzione" che il regista inseguiva con passione.

Giuseppe Bertolucci definiva questi lavori i suoi "amori clandestini": tra questi abbiamo fatto le nostre scelte, per ricordare (e condividere) la passione di un amico che non abbiamo frequentato quanto avremmo voluto, ma che continua a parlarci con i suoi film.

Giuseppe Bertolucci (1947-2012) dopo essersi fatto le ossa sui set del fratello Bernardo, esordisce nel 1977 in *Berlinguer ti voglio bene* con Roberto Benigni. Con *Oggetti smarriti* (1980), *Segreti segreti* (1984), *Strana la vita* (1987) e *Amori in corso* (1989) esplora la psicologia femminile, mentre più liberi e sospesi sono *Troppo sole* (1994), *Il dolce rumore della vita* (1999) e *L'amore probabilmente* (2001), girato in digitale, sul rapporto verità-finzione.

Raccionepeccui /

Italia-Svizzera, 2005
Video, colore, 39 min.

Regia

Giuseppe Bertolucci

Fotografia

Riccardo De Giacomi

Contatti

CISA

Via Brentani 5

CH-6900 Lugano

Tel: +41(0)91 971.51.61

www.cisaonline.ch

Una donna, tentennante e implacabile, racconta tutta d'un fiato la sua vita. Orfana, allevata in convento e lesbica per necessità, ottiene il diploma di maestra elementare e conosce il suo primo amore maschile. Un incontro insperato e terribile che la porterà fino all'omicidio.

Tino e Tano /

Italia-Svizzera, 1996
35mm, colore, 9 min.

Regia

Giuseppe Bertolucci

Fotografia

Fabio Cianchetti

Contatti

Lab 80

via Pignolo, 123

24121 Bergamo

Tel: +39.035.342239

www.lab80.it info@lab80.it

Tano, il vecchio barbiere del paese, promette al figlio Tino, che sogna di diventare barbiere come il padre, che il giorno del suo quindicesimo compleanno, potrà tagliare la prima barba. Proprio quel giorno, però, Tino muore. Impazzito dal dolore Tano chiude il negozio e tenta di resuscitare il figlio in modo alquanto curioso...

Il viaggiatore cerimonioso /

Italia, 1991
Video, colore, 30 min.

Regia

Giuseppe Bertolucci

Produzione

C.F.P. per la tecnica cinetelevisiva;

Scuola d'Arte drammatica Paolo

Grassi, Filmmaker.

Il tema del viaggio, presente in tutta l'opera di Caproni, diventa la guida di una narrazione che mette in scena una stazione, un treno, un viaggio nel gran teatro della condizione umana e, alla fine, un addio dolente e accorato. "Più che un lavoro su Caproni – scrive Bertolucci – un viaggio a partire da Caproni, un viaggio che ci dà la possibilità di visitare i territori di frontiera tra poesia e cinema"

Con Antonio Albanese, Pierluigi
Cantini, Alberto Cavecchi, Silvio Daru,
Christian Di Domenico, Francesco
Foti, Elena Sardi

Le sperimentazioni esistenziali di Stephen Dwoskin /

GLORIA MORANO /

Stephen Dwoskin, regista newyorkese ma inglese d'adozione sin dagli anni Sessanta, è scomparso nell'estate di quest'anno lasciando un film testamento (*Age is...*) completato da amici e collaboratori, come ultimo tassello di un'immensa filmografia. Un'opera in prima persona come è stato tutto il suo cinema, in particolar modo uno dei suoi film più pregnanti e ricchi: *Trying to Kiss the Moon*. La pellicola ripercorre con uno stile totalmente anti-narrativo o esplicativo la vita e l'opera cinematografica di Dwoskin attraverso un montaggio di estratti di film del regista e di home movies, composti in gran parte da immagini familiari della sua infanzia americana e di scambi con amici, tra cui molti protagonisti dei suoi film (Beatrice Cordua, Carola Regnier, Anthea Kennedy...).

Non so che effetto possa provocare esattamente questo film per uno spettatore completamente ignaro dell'opera di Dwoskin e della sua storia personale, anche se sono sicura che susciti la curiosità di scoprire gli altri suoi film, di capirne la portata estetica nel cinema sperimentale degli ultimi cinquant'anni. Per chi conosca già il suo cinema, *Trying to Kiss the Moon* è un percorso intenso che rende più incisivo il suo ricordo e più dolorosa la consapevolezza della sua scomparsa.

Come spiega Dwoskin nelle riflessioni off di *Trying to Kiss the Moon*, i suoi film sono sempre nati da un desiderio e da una necessità d'esplorare la propria interiorità, le diverse relazioni affettive, le sue ossessioni personali e formali: vedere un film di Dwoskin come per esempio *Trixie*, *Moment*, *Girl* o *Dyn Amo*, significa essere confrontati brutalmente alla visione di un corpo femminile sottoposto all'urgenza dello sguardo insistente ed implacabile di un corpo maschile handicappato, impotente, secondo l'ampio senso che il regista dà a questo termine col titolo dello sconvolgente lungometraggio *Behindert*. Da un film all'altro, l'esperienza sensitiva di Dwoskin diventa la nostra, pur restandoci implacabilmente estranea. La crudezza e la sincerità con cui Dwoskin mette in immagini la sua situazione fisica e le sue implicazioni sessuali comunicano direttamente ed in modo quasi inconscio con la nostra esperienza personale: la messinscena dei corpi, gli stati di meditazione, simili a flussi di coscienza interiori involontari indotti dal ritmo del montaggio, dai piani sequenza, dal lavoro sonoro, tutto ciò testimonia di una capacità estrema a dare fluidità alle immagini, a trasformarle in pensiero e in esperienza vissuta intimamente anche per lo spettatore.

Si tratta di opere che comunicano in modo profondo quasi sempre senza ricorrere al linguaggio verbale, attraverso strumenti puramente cinematografici: è una riflessione costantemente rinnovata su cosa sia un corpo, su cosa sia un corpo (femminile) davanti ad una cinepresa ed in relazione all'occhio (maschile) che filma, su cosa sia un'immagine di un corpo, un'immagine di se stessi – handicappati - e di un corpo desiderato, che rapporti di potere s'instaurino tra le due parti in gioco e, elemento essenziale della costruzione cinematografica di ogni film, che ruolo operi lo spettatore in questa dinamica visiva ed emotiva.



Con *Trying to kiss the moon* Dvoskin sperimenta un accompagnamento verbale, composto da brevi riflessioni sul suo cinema e sulla sua storia personale, ad un montaggio denso ed articolato, che integra estratti di film ad immagini rare della sua infanzia (foto e filmati realizzati in gran parte dal padre negli anni Quaranta e Cinquanta, prima e dopo la poliomelite, contratta a 9 anni), e della sua vita adulta. Si tratta di un lavoro prettamente autobiografico: ritrovarsi e guardarsi a distanza, in modo retrospettivo; rielaborare l'immagine di sé e delle persone care e le immagini fabbricate nei diversi film, giocare sull'equilibrio tra la sofisticata messinscena cinematografica di questi ultimi e i frammenti d'immagini di famiglia con la spontaneità e l'intimità che li contraddistingue, ricordi vivaci rielaborati al rallentatore, insinuandosi nei dettagli delle inquadrature, nelle imperfezioni della pellicola o del video. Dvoskin alterna stralci di riflessione ad immagini silenziose, o accompagnate appena dalla musica, affidate allo sguardo dello spettatore. Con una strategia ricorrente nel suo cinema elabora una struttura visiva e ritmica unica ed estremamente radicale e la rimette all'interiorità dell'osservatore. I film di Dvoskin si rivolgono sempre ad un'individualità, mai alla massa del pubblico, ed obbligano costantemente ad una meditazione intima e solitaria.

La particolarità del suo cinema—parlare senza tregua della materialità dei corpi da un punto di vista inevitabilmente personale— è rimasta unica, soprattutto in un contesto d'avanguardia inglese, quasi esclusivamente attento alle problematiche strutturaliste. Scoprire l'esperienza esistenziale di Stephen Dvoskin e le sue ricerche formali con *Trying to Kiss the Moon* significa attraversare una vita di sperimentazioni visive e di ricordi, penetrare problematiche estetiche infinite ed incredibilmente stimolanti. Un regista da scoprire e riscoprire.

/



Trying to Kiss the Moon /

Gran Bretagna, 1994
Vari, colore, 95 min.

Regia

Stephen Dwoskin

Sceneggiatura

Stephen Dwoskin

Fotografia

Stephen Dwoskin

Montaggio

Stephen Dwoskin

Musiche

Alexander Balanescu

Interpreti

Astley Harvey

Produttore

Stephen Dwoskin

Contatti

www.stephendwoskin.com

Un autoritratto di lucida tenerezza in cui la prima persona del regista si intreccia intimamente alla forma cinematografica. Nei frammenti che uniscono gli *home movies* girati dai genitori di Dwoskin a New York dal 1939, una videolettera registrata dal regista Robert Kramer durante la guerra del Golfo, immagini di archivio dello stesso Dwoskin, disegni, testi, musica, silenzio *Tryng to Kiss the Moon* ripercorre la storia del regista da quando ancora bambino si ammala di poliomielite, l'origine di quella malattia, e del corpo ferito, che sono al centro della sua poetica. Nel flusso narrativo tra passato e presente, prende forma la vita coi suoi molteplici e possibili significati determinati dalla prospettiva dello sguardo e di un'esperienza sempre diversa. E quel sé bimbo restituito dai vecchi fotogrammi rivela qualcos'altro nella realtà dell'adulto, lo spazio aperto di una memoria dell'immagine e il suo inevitabile attrito con la realtà.

Note biografiche

Stephen Dwoskin (New York, 1939 - Londra 2012) nasce a Brooklyn, New York, in una famiglia povera originaria di Odessa. A nove anni contrae la poliomielite che lo inchioderà per tutta la vita su una sedia a rotelle.

La ricerca artistica attira la sua attenzione sin da ragazzo, studia arte con De Kooning e Albers, poi si iscrive alla New York University e alla Parson School of Design. In quegli stessi anni comincia a frequentare il Greenwich Village e inizia a interessarsi al cinema sperimentale, scoprendo i film di Maya Deren, di Jack Smith e di Ron Rice che saranno un riferimento nella sua opera. Qualche anno dopo pubblica il suo libro "Film is..." lettura personalissima e politica del cinema underground. Il suo primo film è *Asleep*, premiato alla Biennale di Venezia nel 1964. In seguito si trasferisce in Inghilterra dove diventa subito uno dei riferimenti per la London Film-Makers' Cooperative. L'intera opera di Dwoskin è il tentativo di esplorare la dimensione voyeuristica e il rapporto con l'Altro, che prova a avvicinare con la macchina da presa sfidando la sua condizione di immobilità. La filmografia di Dwoskin è molto vasta, tra i titoli ricordiamo *Tod und Teufel* (1974); *Central Bazaar* (1976); *Outside in* (1981); *Face of Our Fear* (1992); *Oblivion* (2006).

Chris Marker

Il montaggio come arte sublime /

NICOLE BRENEZ /

La morte, diceva Pasolini, compie un fulmineo montaggio della nostra vita. 29 luglio 1921, 29 luglio 2012, l'autore de *La Jetée* (1962; il film in cui il protagonista cerca di creare un passaggio nel tempo), che si salva ai confini della sparizione, ha trasformato il proprio passaggio sulla terra in un circolo mitico e così ha elevato il montaggio al rango di arte sublime. Nel corso del suo viaggio, Chris Marker ha creato delle temporalità inedite a partire dal gesto più semplice possibile, comporre gallerie di affini. Lo faceva nei suoi libri di ritratti ("Coréennes", 1959, sottotitolato cortometraggio), come nei suoi film, e più recentemente nei suoi lavori in digitale, come il cd-rom *Immemory* (1997) abitato da avatars del personaggio di Madeleine di *La Donna che visse due volte* o come il collage *Metrotopia* (2011) - serie di fotografie in bianco e nero di giovani donne in metropolitana - postato nel suo canale Youtube con lo pseudonimo di Kosinski. In queste gallerie, i visi solitari, spesso ripresi dal basso, sempre monumentali, sembrano specchiarsi l'uno nell'altro a distanza, tra due film, tra due discipline ma anche a livello di una vita intera. Nel 1996, il volto della splendida interprete di *Level Five*, Catherine Belkhodja ricorda quello del cineasta Alexandre Medvedkine, l'inventore del cine-treno, al quale Marker ha dedicato due ritratti (*Le train en marche*, 1971, *Le Tombeau d'Alexandre*, 1992). Nel montaggio c'è la risposta alla domanda che Marker pone al centro delle sue opere : che cos'è l'affinità? Che cos'è questa cosa che sta davanti a me, mentre io non sono per me stesso altro che una galleria infinita di possibilità, di eclissi, di connessioni ? Trovare l'affinità è cogliere un fenomeno non per identificarlo, e rinviarlo in tal modo a sé stesso, ma al contrario per dispiegarlo, lasciarlo vibrare, e seguirlo nelle sue risonanze, comprese quelle a lui stesso sconosciute. Chris Marker ha cominciato a girare film all'interno dell'organizzazione comunista Popolo e Cultura e, per tutta la vita, ha sperimentato forme di organizzazioni capaci di preservare e stimolare l'abbondanza e la prodigalità in ciascuno e in ogni cosa. Praticamente e formalmente, non ha mai smesso di inventare dispositivi di montaggio. Nel 1951, in "Regards sur le mouvement ouvrier" (Seuil), scritto a quattro mani con Benigno Cacérès, militante dell'educazione popolare in Francia nel dopoguerra, Marker confronta "dei documenti sulla vita quotidiana degli operai, una lettera, dei discorsi, il regolamento di una fabbrica, una lista di multe, un rapporto, una canzone, una poesia di circostanza, un processo verbale di un tribunale, un semplice grido" (dalla prefazione, estratto) - e molte immagini: riproduzioni di quadri, fotogrammi, partizioni... Questo perché la storia collettiva non si può trasmettere in maniera univoca e autoritaria, deve essere documentata, ricca di strumenti; ogni lettore deve essere invitato a ingegnarsi "secondo il proprio temperamento, il proprio pubblico o le circostanze, a fare opera di creazione personale". Montaggi dunque. Montaggio economico, quando nel 1967 anima il film collettivo *Loin du Vietnam* e fonda per questo, con Inger Servoliin, la casa di produzione Slon (Società per il lancio di opere nuove). Montaggio sociale, quando con gli animatori culturale di Plente-les-Orchamps, René e Micheline Berchoud, poi Pol Cèbe, crea un esplosivo corto-circuito politico, l'incontro di cineasti e operai in seno ai Gruppi Medvedkine. Montaggio speculativo della storia delle immagini, nell'insieme (in quel momento non completo e probabilmente non totalizzante) della sua opera, in particolare nell'affresco *Le Fond de l'air est rouge* (1977) che considera ogni archivio visivo non come prova ma come nesso documentario da infrangere e da combinare, come le piccole vele delle barche attorno Potemkin.

Montaggio multimedia, già nel 1978, con *Quand le siècle a pris forme : Guerre et révolution*. E interattivo, nel 1990, con *Zapping Zone (Proposals for a Imaginary Television)* dove, sotto l'egida di *Stalker* di Tarkovsky, confronta le sintassi classiche (letteratura, cinema) alle paratassi moderne (la giustapposizione degli schermi, la molteplicità dei supporti, il passaggio aleatorio da un flusso d'immagini all'altro).

Montaggio integralmente aleatorio quando, nel 1995, al Wexner Art Center for the Arts, evoca il progetto sovietico della Tour Pravda (1924) trasformato in una grande torre di Babele multimediale con il titolo: *Silent Movie*.

Montaggio inter e intra-media in *Level Five* - confronto tra il cinema, la storia del Giappone e le nuove immagini (videogiochi, reti tra ordinatori). Come Jean-Luc Godard, Chris Marker ha sempre guardato alle nuove tecnologie. Si è investito in *Second Life*, dove creò un'esposizione nel 2008, *Farewell to Movies*, e dove, con grande sorpresa dei suoi interlocutori, usava dare i propri appuntamenti di lavoro. E infine YouTube, che gli ha permesso di moltiplicare i propri pseudonimi, alias e avatar. Dal 2009, Chris Marker ha stabilito un legame privilegiato con il laboratorio del sito Poptronics, al quale offriva le sue ultime opere pubbliche: collage, clip, pamphlet contro la censura.

Percorrendo la sua opera, si vede che il suo interesse per i nuovi strumenti di comunicazione non risponde solo all'esigenza di trasferire da un supporto all'altro gli archivi delle lotte collettive. Si tratta, come spiega il protagonista del suo primo romanzo, *Le Coeur net* (1950), di aprire la morsa dell'effettivo, di richiamare a sé l'infinito delle ipotesi e dei desideri e, in questa maniera, di ritrovare uno spirito giovane dalle virtù rivoluzionarie.

Chris Marker forever.

(traduzione di Eugenio Renzi)

/Note biografiche

Chris Marker (1921 - 2012) è una delle più importanti personalità del cinema europeo per la coerenza intellettuale e per la sua instancabile voglia di sperimentare linguaggi (oltre ai film, la sua produzione comprende installazioni multimediali, cd-rom, siti internet e fotografie). Dopo aver combattuto in guerra e aver pubblicato un romanzo (*Le coeur net*, 1949), esordisce nella regia nel 1952 con *Les statues meurent aussi*, realizzato insieme ad Alain Resnais. Con *Dimanche à Pékin (Domenica a Pechino)*, 1956), *Lettre de Sibérie (Lettera dalla Siberia)*, 1957) e *Cuba Sí!* (1961), ridefinisce le leggi del documentario puntando sul valore del montaggio, realizzando quelli che il critico A. Bazin definisce «saggi documentati dal cinema». Nel 1962 gira *La Jetée*, un breve film sulla possibilità di attraversare il tempo (e su molto altro) costituito solo da pose fisse. Nel 1963 è la volta del reportage *Le jolies mai* dedicato alla guerra d'Algeria. Insieme ad altri registi francesi realizza nel 1967 *Lontano dal Vietnam* e nel 1977 con *Le fond de l'air est rouge* riassume la storia degli ultimi dieci anni leggendola come parte di una già avvenuta ipotetica terza guerra mondiale. Alternando sempre film sperimentali e documentari, realizza fra gli altri: *A.K.* (1985), ritratto di A. Kurosawa impegnato sul set di *Ran* (1985), il dvd-rom *Immemory* (1996) e *Une journée d'Andrei Arsenevitch - Portrait de Andrej Tarkovskij* (2000).

/



A bientôt, jespère /

Francia 1968
16mm, colore, 55 min.

Regia

Chris Marker, Mario Marret

Fotografia

Pierre Lhomme

Montaggio

Carlos De Los Llanos

Contatti

ISKRA

Nel marzo del 1967, a Besançon, scoppia uno sciopero agli stabilimenti Rhodiaceta che fanno parte di una catena di fabbriche tessili che dipendono dal trust Rhone-Poulenc. Questo sciopero ha assunto un aspetto insolito per il rifiuto di dissociare il piano culturale da quello sociale. Le rivendicazioni avanzate non riguardavano più soltanto gli stipendi o la sicurezza del posto di lavoro, ma il modo di vivere che la società imponeva, e impone, alla classe operaia.

L'Ambassade /

Francia, 1973
Video, colore, 20 min

Regia

Chris Marker

Sceneggiatura

Chris Marker

Fotografia

Chris Marker

Montaggio

Chris Marker

Produzione

Les Films du Jeudi

Contatti

Ripley's Film

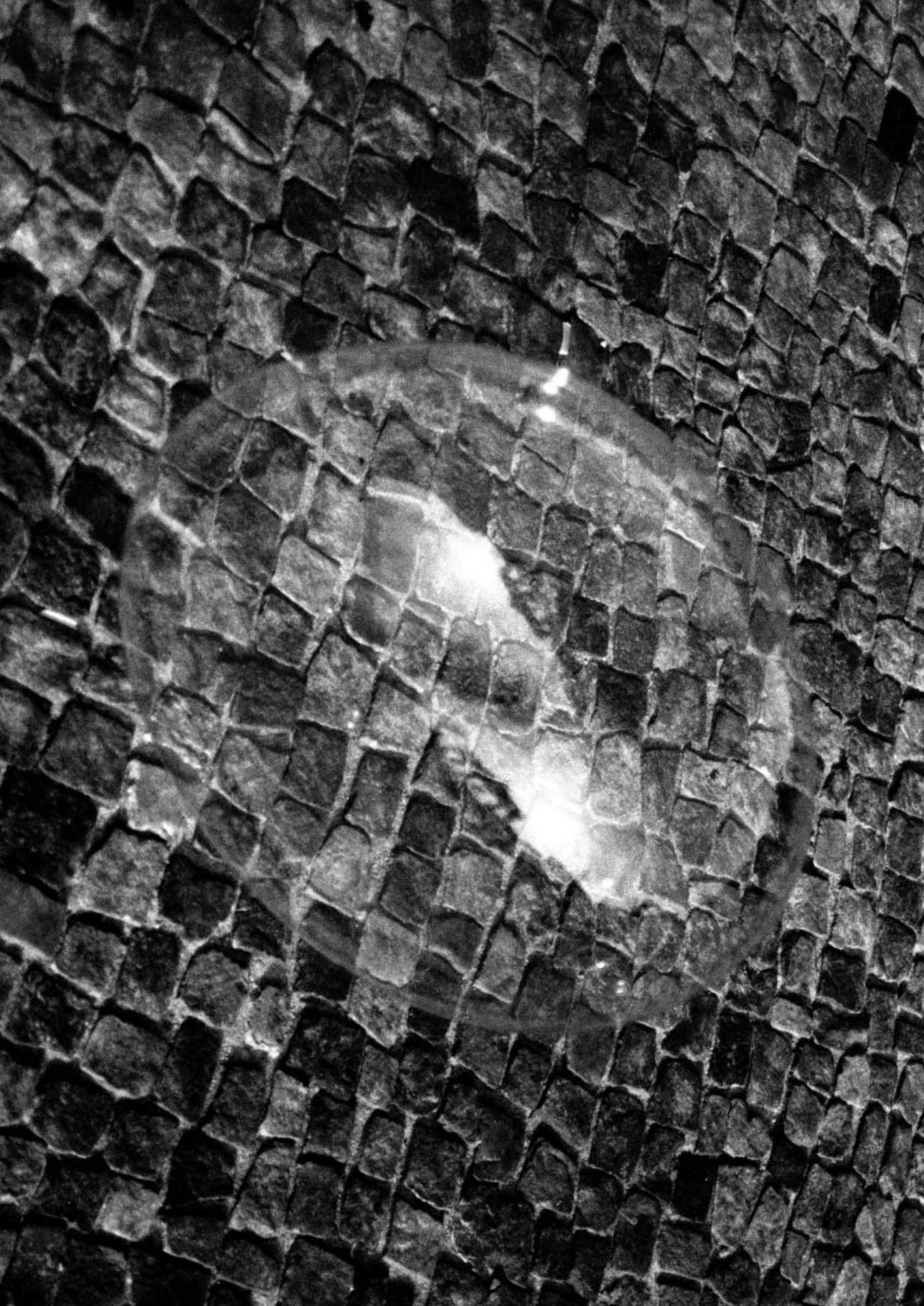
118

Alcuni vecchi super8 ritrovati in un'ambasciata, mostrano la vita di un gruppo di rifugiati politici mentre fuori un paese anonimo è sconvolto dal golpe. La voce off però ci avverte: "Questo non è un film, sono solo appunti presi giorno dopo giorno. In effetti sono stai scritti mentre non stavo girando " Mercoledì, due giorni dopo il colpo di stato è arrivato il primo gruppo, erano soprattutto militanti di sinistra».

In quel luogo chiuso prendono forma i ritratti dei protagonisti, travolti dal movimento della storia ma privati della loro voce. Seguendo il filo di un diario interiore, il pensiero va costantemente al fuori, al mondo esterno di violenza e di terrore che è il controcampo del film.

La macchina da presa registra in nome della memoria, sceglie da che parte stare, accanto ai rivoluzionari.

Un mockumentary con cui Marker pone questioni sempre attuali: è possibile raccontare la Storia senza manipolarla? Si può sfuggire ai discorsi falsati sul passato? La risposta sta nell'ultima, e categorica, inquadratura.



ARCHIM

TUaSESTO /

Sesto San Giovanni ha attraversato enormi trasformazioni negli ultimi decenni: nell'arco di 25 anni la città delle fabbriche si è interamente terziarizzata, modificando profondamente la sua composizione sociale e i modelli di vita e di consumo. Nell'area un tempo occupata dalle acciaierie Falck oggi troneggia un enorme centro commerciale battezzato Vulcano come lo stabilimento che ha sostituito e nei pressi dell'ex Magneti Marelli si è insediata una sede dell'università degli Studi di Milano. Ma non tutte le trasformazioni hanno questa esemplarità simbolica: molto più spesso si tratta di spostamenti progressivi che si manifestano con chiarezza in corrispondenza dei salti generazionali, quando insieme alle condizioni materiali mutano i modi di raccontarle.

Tra le sue peculiarità, il cinema ha la capacità di testimoniare la realtà storica quasi involontariamente, registrando accadimenti quotidiani che a distanza di decenni rivelano il profilo di un'epoca. Raccogliere e studiare i fondi filmici ufficiali e allargare la ricerca ai film familiari, secondo le più recenti indicazioni degli storici, permette di scandagliare la memoria della città e di individuarne l'identità in trasformazione.

Filmmaker, in collaborazione con Ecomuseo e Home Movies, mostra i primi risultati di un'esperienza pilota di raccolta di filmini familiari sul territorio sestese. Altri montaggi verranno realizzati nei prossimi mesi man mano che il materiale verrà digitalizzato e altri fondi, tra cui quello di Carlo Pozzi, documentarista sestese di livello nazionale già collaboratore di Ermanno Olmi e autore di *Una voce tra cielo e terra*, vincitore a Venezia nel 1956, verranno riportati alla luce.

TUaSESTO /

Italia, 2012
Vari, b/n e colore, 28 min.

Selezione e montaggio
Giusi Castelli, Alberto Gemmi,
Elisa Piria

Musiche
Beppe Sordi

Produzione
Home Movies - Archivio nazionale del film di famiglia; EUMM - Ecomuseo Urbano Metropolitano Milano Nord; con il sostegno di Fondazione Cariplo

Contatti
Ecomuseo Urbano Metropolitano
Milano Nord
ecomuseo@eumm-nord.it

Nel corso del 2012 sul territorio di Sesto San Giovanni Ecomuseo Urbano Metropolitano Milano Nord ha realizzato una campagna di raccolta di Home Movies: sono stati raccolti 15 mila metri di pellicola, per circa 60 ore di girato. Si tratta di memorie audiovisive amatoriali, racconti autobiografici, frammenti di vita che, sullo sfondo di immagini quotidiane e apparentemente banali, mostrano le trasformazioni del paesaggio e degli stili di vita nel corso del Novecento. A partire da questa memoria diffusa, l'antologia TUaSESTO utilizza i materiali raccolti per costruire una narrazione collettiva, prezioso controcampo soggettivo alle forme di documentazione e rappresentazione ufficiale. Testimonianze private che raccontano viaggi, feste, riti sociali, piccoli episodi che si incrociano con i grandi eventi storici e li rispecchiano come un microcosmo che rappresenta per analogia il macrocosmo della Storia.



Note sui produttori

Associazione Home Movies

L'Archivio Nazionale del Film di Famiglia, fondato e gestito dall'Associazione Home Movies, svolge da dieci anni attività di raccolta, conservazione e valorizzazione del patrimonio filmico familiare e amatoriale italiano. Custodisce ad oggi oltre 11.000 film, nei formati ridotti 8mm, Super8, 16mm, 9,5 Pathé Baby, per una durata di circa 4.000 ore di filmati provenienti da tutta Italia. Immagini che documentano con un punto di vista inedito, privato e personale, più di 60 anni di storia italiana, dagli anni Venti agli anni Ottanta del Novecento. Al fine di garantire una conservazione ottimale delle pellicole, l'Archivio dispone di locali a temperatura e umidità controllati. La sede centrale dell'Archivio è presso l'Istituto Storico Parri Emilia-Romagna a Bologna.

Oltre alle attività sul territorio bolognese, a partire dal 2005 Home Movies ha sviluppato progetti di raccolta territoriali su scala comunale o provinciale in cui, in seguito al recupero, restauro e digitalizzazione delle pellicole le copie digitali sono messe a disposizione non solo dei proprietari dei film ma dell'intera collettività attraverso luoghi di consultazione aperti al pubblico (biblioteche e istituzioni culturali). In questo percorso rientra il progetto TuaSesto, sul territorio di Sesto San Giovanni, realizzato nel corso del 2012.

Fin dalla sua nascita Home Movies è anche centro di rielaborazione dei materiali conservati, attraverso un'attività produttiva svolta sia in proprio che in collaborazione con case di produzione e filmmaker indipendenti.

Ecomuseo Urbano Metropolitano Milano Nord (EUMM)

Promosso dall'Associazione Tramemetropolitane, nasce nel 2006, con il sostegno del Consiglio di Zona 9 del Comune di Milano e nel 2009 ottiene il riconoscimento di Ecomuseo Regionale. Il territorio su cui opera EUMM comprende la Zona 9 di Milano e i comuni settentrionali della cinta metropolitana (Sesto San Giovanni, Cinisello Balsamo, Bresso, Cormano e Cusano Milanino).

EUMM è innanzitutto un processo sociale, espressione della collettività da cui trae linfa vitale per conservare e valorizzare il patrimonio culturale materiale e immateriale del Nord Milano. Il suo progetto promuove il confronto in chiave multidisciplinare dei saperi scientifici che operano per la conservazione e la trasmissione della memoria e il dibattito pubblico sulle visioni e sulle rappresentazioni degli abitanti in relazione alle questioni che li riguardano direttamente. La sua attività ha trovato supporto nella partecipazione della popolazione e nel coinvolgimento dell'amministrazione pubblica e delle fondazioni private che lavorano sul territorio milanese.

SPOOL

lettura aperta di archivi privati /

Diego Marcon /

Iniziato nel 2007 e tuttora in corso, il progetto SPOOL consiste nel recupero di archivi video di film di famiglia. Ogni archivio è analizzato nelle sue specifiche e ristrutturato in un video, chiamato tape. Ciascuna tape del progetto, differente dall'altra per tipologia di intervento e durata, è aggiunta alla precedente costituendo SPOOL come un unico corpus in continua espansione.

Dal 2007 ad oggi sono state realizzate sette tape del progetto: Tape 01 . Lia (2007), Tape 02 . Roger (2007), Tape 03 . Rita (2008), Tape 04 . Giulio (2010), Tape 05 . Elena (2011), Tape 06 . Martina (2011) e Tape 07. Cecilia (2012).

In una serata dedicata al progetto, una selezione di SPOOL sarà proiettata e messa a confronto con altri materiali audiovisivi scelti da Federico Chiari, sound designer e dj, e Tommaso Isabella, studioso di cinema presso l'Università di Bergamo e critico cinematografico, invitati dall'artista ad aprire il progetto attraverso il loro sguardo.

SPOOL / Tape 01 . Lia

Archivio video Luciano Cecchin, 1987 – 1993, VHS-C, colore / suono, 17'07", 2007

Luciano Cecchin mi ha consegnato 24 ore di materiale. Negli anni in cui ha filmato, il suo tentativo è stato quello di documentare la sua famiglia in una maniera il più naturalistica possibile. La camera, posizionata su di un cavalletto, finisce per filmare lunghi campi vuoti in cui la famiglia si riduce ad una presenza lontana, una debole eco nel fuori campo acustico.

SPOOL / Tape 02 . Roger

Archivio video Roger Carbone, 1996 - 2002 / 2006 - 2007, Hi8 / MiniDv, colore / suono, 8' 30", 2007

Il giorno dopo il suo risveglio da tre mesi di coma Roger chiede allo zio di filmarlo. Parte di queste riprese risultano fortemente disturbate da errori di compressione. Il disturbo è stato esteso a tutte le immagini rimontate nel lavoro.



SPOOL / Tape 03 . Rita

Archivio video Rita Schiavon, 1992, S-VHS, colore / suono, 10' 03", 2008

Un'unica ripresa di due minuti è stata dilatata fino a durarne dieci. Vengono così visualizzati, quasi fosse un grafico, quattro distinti momenti di gioco all'interno di un parco. Quattro micro-capitoli che evocano la madre, il rapporto con l'altro, malinconia e memoria.

SPOOL / Tape 04 . Giulio

Archivio video Guido Giadrossi, 1992 - 1995, VHS-C, colore / suono, 25', 2010

Nel 1992 Guido Giadrossi investe tre milioni di lire nell'acquisto di una videocamera scoprendo uno sguardo che si affida all'obiettivo in maniera meravigliata e fiduciosa. Ogni elemento diviene così soggetto d'indagine.

SPOOL / Tape 05 . Elena

Archivio video Luciano Xausa, 1989 - 2001, Hi8, colore / suono, 15' 26", 2011

Luciano Xausa, al rientro delle vacanze, monta le riprese ricordo all'interno di veri e propri film sui viaggi della famiglia. Aggiunge cartelli, didascalie, transizioni grafiche, talvolta della musica. Ho deciso di lavorare su uno dei suoi film, "La Carovana del Sole attraversa la Sardegna".

SPOOL / Tape 06 . Martina

Archivio video Martina Piazza, 1989 - 1995, VHS, colore / suono, 10' 22", 2011

L'archivio di Martina copre sei anni, ma si riduce a poche VHS di qualche ora ciascuna, con stralci scostanti di riprese frammentate. Le immagini appaiono così sole, quasi aliene da una storia familiare, crude. L'assenza si concentra sui loro bordi, lasciandole smarrite.

SPOOL / Tape 07 . Cecilia

Archivio video Francesco Fabbri, 1986 - 1995, VHS, colore / suono, 33' 13", 2012

Francesco Fabbri ha ripreso la figlia Cecilia dai tre ai dodici anni con l'intento di costituire un video-album da regalarle per il suo diciottesimo compleanno. Attraverso la dedizione e l'insistenza di uno sguardo innamorato, nelle settantacinque ore di materiale prende forma il loro dialogo intimo e privato

Note biografiche

Diego Marcon è nato a Busto Arsizio (Varese) nel 1985. Nel 2006 si diploma come montatore cinetelevisivo presso la Scuola di Cinema, Televisione e Nuovi Media di Milano e nel 2012 si laurea in Arti Visive all'Università IUAV di Venezia. Ha partecipato ai programmi di residenza della Fondazione Antonio Ratti (Como, Italia), Dena Foundation for Contemporary Art (Parigi, Francia) e Fondazione Bevilacqua La Masa (Venezia, Italia).

I suoi lavori sono stati esposti in istituzioni internazionali come la Fondation d'entreprise Ricard (Parigi, Francia), il De Vleeshal (Middelburg, Olanda), il National Architecture Institute (Rotterdam, Olanda), la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo (Torino, Italia), il Museo d'Arte Gallarate MAGA (Gallarate, Italia), e sono stati proiettati in numerosi festival in Italia e all'estero.

/





L'oro bianco e altri racconti /

Italia, 2012
MiniDv, colore, 25 min.

Regia, fotografia, montaggio
Lorenzo Apolli

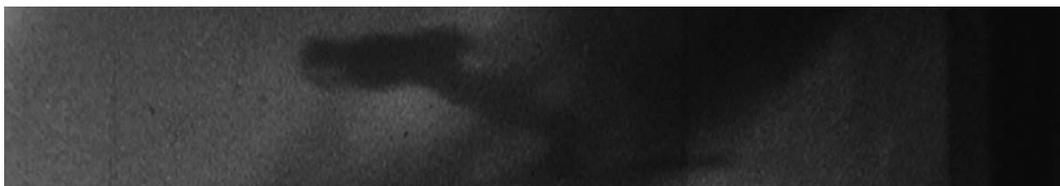
Suond Design
Carlo Giordani
Ezio Martinazzi

Contatti
e-mail: lnz.pll@alice.it

Un battaglione alpino si prepara a un pericoloso attacco a tremila metri di quota. Ogni salto di roccia raggiunto, dal fondo della valle alle cime più alte, rappresenta un passo verso l'inizio dello scontro. Le rovine di un paese sorgono sul fondale di un lago; le case ormai ridotte a muri scrostati, servono solo da riparo alle correnti. A volte pare che una campana, sorda, rintocchi. Due giovani guardiani di uno sbarramento idroelettrico attendono alle loro mansioni quotidiane. Il cielo è un tutto, la montagna un altro tutto; entrambi si riflettono nell'acqua verde. A tremila metri ogni giorno è identico a un altro. Nemmeno i cambiamenti del tempo determinano qualche diversità.

Note biografiche

Lorenzo Apolli (Brescia, 1983) è laureato in architettura con una tesi in Storia, poi ha frequentato il corso di documentario alle Scuole Civiche di Milano. Si è dedicato finora all'osservazione di paesaggi marginali.



Go Burning Atacama Go /

Italia/Germania, 2012
8mm e Super 8, colore/ bn, 6 minuti

Regia, fotografia, montaggio
Alberto Gemmi

Sound Design
Nicolas Régent

Produzione
Home Movies- Archivio nazionale del film di Famiglia e Caucaso Factory

Go Burning Atacama Go è una riflessione sul concetto di memoria. Il film si avvale del recupero di materiale preesistente focalizzandosi sulla ricerca dell'errore filmico (abrasioni, defezioni cromatiche, lacerazioni). La suggestione è quella di immagini negate che lentamente viaggiano verso uno stato lirico e gassoso della percezione. Un film dove la sofferenza è superamento del dolore.

Note biografiche

Alberto Gemmi (Reggio Emilia, 1984) è regista e responsabile di restauro cinematografico. Dal 2009 si occupa di cinema sperimentale ed installazioni. I suoi esperimenti si concentrano sul recupero di pellicole abbandonate e sull'ibridazione di formati. *Made in Heaven* è la sua prima opera volta in questa direzione. Nel 2010 gira a Parigi il cortometraggio *Stuck Within*, presentato in Italia e all'estero. Nel 2012 il documentario *I Colonnelli di Roma* viene selezionato al RIFF – Rome Independent Film Festival.



Anita /

Italia, 2012

HD/8mm/16mm, bn/col, 55 min.

Regia

Luca Magi

Sceneggiatura

Antonio Bigini

Fotografia

Luca Magi, Claudio Giapponesi

Montaggio

Claudio Giapponesi

Poduttore

Alessandro Carroli

Produzione

Kiné Società Cooperativa in
collaborazione con Home Movies
– Archivio Nazionale del Film di
Famiglia, Vez Film

Contatti

doc.kine.it

Tel: +39 0514073427

info@kine.it

In viaggio con Anita, sceneggiatura per un film mai realizzato di Federico Fellini, ispira il viaggio del regista in un'Italia dimenticata e fuori dal tempo. Seguendo le tracce dei due amanti, Guido e Anita verso il capezzale del pare morente di Guido, Magi disegna il suo paesaggio emozionale e umano, sospeso tra passato e presente, tra le immagini di archivio della memoria e le improvvise incursioni del presente, seguendo la sua ricerca artistica. "Sono sempre stato attento al lavoro sul tempo. Ad attrarmi in *Anita* è stata probabilmente proprio questa sfida: cercare di evocare il tempo di una storia che appartiene al passato, ma non è mai stata; che è finzionale, ma reca tracce nella realtà. È sulla traduzione di questo paradosso che si è concentrato tutto il mio sforzo creativo, nel tentativo di realizzare un'opera in grado di coniugare procedimento artistico e presa documentaria".

Note biografiche

Luca Magi è nato nel 1976. Dopo gli studi all'Accademia di Belle arti di Urbino, lavora come disegnatore, illustratore e artista visivo. *Anita* è il suo primo film.

Fare del suono un documento

Elementi per la definizione dello specifico uditivo nell'ambito documentario /

Jonathan Zenti per Audiodoc /

Quando si parla di documentario nessuno pensa all'audio documentario. Bisogna sempre specificarlo, metterci quel prefisso "audio" davanti. Si pensa spesso che l'audio sia il fratello minore del video, ed è una teoria che gli stessi autori o ricercatori sull'audio documentario praticano e si portano dietro nella loro produzione. L'unica definizione sviluppata in sede accademica, ad esempio, paragona l'audio documentario ai grandi documentari, senza nemmeno specificare che si intendono video.

Ma è una teoria che ha poca terra sotto i piedi per mettere radici. Esistono elementi, differenze, particolarità, sia nella ripresa che nella fruizione dei documenti, che hanno reso in passato e che rendono oggi l'audio documentario specifico rispetto ad altre forme che consentono di raccontare e costruire la realtà. Non solo, in molte occasioni l'audio si è rivelato più potente, efficace ed efficiente degli altri mezzi di comunicazione.

La lezione "Fare del suono un documento" che verrà presentata all'interno del festival Filmmaker andrà proprio ad individuare quei passaggi e quelle caratteristiche che rendono il suono specifico per la produzione documentaria rispetto alle altre forme narrative, restituendo al mondo il suo momento per essere ascoltato.

Nell'arco di due giornate verranno proposti gli ascolti di 4 audio documentari alla Fabbrica del Vapore:

Antonina di Gianluca Stazi e Giuseppe Casu

Il tempo delle miniere è custodito nelle gallerie allagate, tra i resti dei villaggi minerari, dietro una barba, tra le pagine di vecchi registri, nelle acque rosse che attraversano le dune, nelle scelte di un maestro, nella voce di una lampada a carburo.

L'isola che c'è di Daria Corrias e Alessandro Serranò

Il rocambolesco naufragio della Costa Concordia, avvenuto il 13 gennaio scorso, resterà nella storia dell'Isola del Giglio, un piccolo angolo di bellezza e natura al centro del Mediterraneo.

Kater I Rades, il naufragio che nessuno ricorda di Ornella Bellucci

Il 28 marzo del 1997 nel Canale d'Otranto, nel Mediterraneo, la Kater I Rades, una piccola carretta albanese viene speronata da una corvetta della Marina Militare Italiana e cola a picco. I morti sono 81, in gran parte donne e bambini.

Così fan tutti. La fine delle case chiuse di Lea Nocera e Daria D'Antonio

A cinquant'anni dalla legge Merlin, una narrazione radiofonica che intende ricostruire, attraverso le testimonianze dirette degli uomini che le hanno frequentate e che hanno vissuto in prima persona le trasformazioni culturali di quell'epoca, il contesto sociale in cui esistevano le case di tolleranza.

Note biografiche

Jonathan Zenti (Verona 1981) è audio documentarista e consulente per lo sviluppo tecnologico e multimediale. Dopo un'esperienza come sounddesigner per Radio3 e per l'Istituto Barlumen di Milano, inizia un percorso indipendente che lo porta ad associarsi ad Audiodoc, a fondare Suoni Quotidiani e a realizzare, tra gli altri, *Gelato con tre bale* (2008), *Ognuno di Noi* (2009), *Interim* (2010 – Premio Marco Rossi), *Ritratti – O si muore* (2011 – Premio Anello Debole – Premio Festival del Giornalismo di Perugia "Eretici Digitali"). Oggi si occupa di formazione e ricerca all'interno di Audiodoc e collabora con l'Università di Padova e altre organizzazioni in progetti di promozione della salute attraverso strumenti tecnologici e multimediali.



www.tafter.it

... la prima rivista di cultura in Italia



TAFTER
cultura *e* sviluppo

