

*Filmmaker
Festival
2022*

FILMMAKER

Con il sostegno di



In collaborazione con



Con il patrocinio di



Partner tecnici



Media partner



Il catalogo è pubblicato in occasione di **Filmmaker Festival 2022**
Milano, 18/28 novembre 2022
Arcobaleno Film Center
Cineteca Milano Arlecchino
Cineteca Milano Mic
Sala Gregorianum
Meet Digital Culture Center
Università degli Studi di Milano

Direzione
Luca Mosso

Selezione
Eddie Bertozzi, Tommaso Isabella,
Matteo Marelli, Antonio Pezzuto,
Cristina Piccino, Eugenio Renzi

Premio Gradi di libertà,
un progetto di AN-ICON e Filmmaker
con la collaborazione di Veneto Film
Commission e RaiCinema.
Barbara Grespi, Giancarlo Grossi, Luca Mosso,
Valeria Polidoro con Giulia Avanza, Alessandro
Costella, Margherita Fontana, Rossana Galimi,
Andrea Pinotti, Sara Tirelli

Immersive Realities
un progetto di AN-ICON e Filmmaker con la
collaborazione di Meet Digital Culture Center
Barbara Grespi, Giancarlo Grossi, Luca Mosso,
Valeria Polidoro con Maria Grazia Mattei,
Alessandro Rubini

Mark Rappaport, il cinema tra parentesi
Tommaso Isabella

30 anni dopo – Zelemir Zilnik
A cura di Fulvio Baglivi

Coordinamento organizzativo
Valeria Polidoro

Segreteria organizzativa
Roberta Gialotti,
in collaborazione con Giovanni Bonzanino

Programmazione
Eddie Bertozzi

Movimentazione copie e documentazione
Lara Casirati

Ospitalità e coordinamento volontari
Tea Paci

Segreteria giurie
Giovanni Bonzanino

Ufficio stampa
Cristina Mezzadri, Regina Tronconi – Aigor
Gabriele Barcaro

Digital Communication manager
Francesca Bonfanti

Immagine festival
Francesco Sileo

Video
Emma Frigorzi, Luana Giardino
(coordinamento), Iliara Scarcella,
Alice Giovannelli

Sottotitoli
Nicola Ferloni, Carmela Mincone,
Jacopo Oldani, Giacomo Stella, Barbara Viola
(coordinamento) - SubHumans

Lavorazioni digitali
Riccardo Annoni, Stefano Barozzi,
Francesca Riccardi - Start

Webmaster e progetto website
Francesco Sparacio

Allestimenti
Pietro Baj, Marco Maginzali - Alteracinema

Amministrazione
Silvana D'Errico

Trasporti
FedEx

CATALOGO

Redazione
Lucrezia Ercolani, Antonio Pezzuto,
Cristina Piccino (coordinamento)

Progetto grafico
Giulia Semprini con Mariacarla Andrisani

Testi e schede
Luigi Abiusi, Fulvio Baglivi, Eddie Bertozzi,
Lucrezia Ercolani, Giuseppe Gariazzo, Matteo
Marelli, Mazzino Montinari, Antonio Pezzuto,
Cristina Piccino, Eugenio Renzi

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

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

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

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

RINGRAZIAMENTI

Gennaro Sangiuliano
– MiC Ministero della Cultura

Mario Turretta, Rosanna Girardi,
Lorenzina Pacella, Roberta Traversetti – MiC –
DG Cinema e Audiovisivo

Tommaso Sacchi – Comune di Milano,
Assessore alla Cultura

Susanne Ranetzky, Claudia Grigolli, Myriam
Capelli – Forum Austriaco di Cultura a Milano

Marta Donzelli, Maria Bonsanti, Costanza
Quatriglio - CSC Centro Sperimentale
di Cinematografia

Andrea Inzerillo, Giorgio Lisciandrello
– Sicilia Queer Filmfest

Cinema Troisi Associazione Piccolo America
Minnie Ferrara, Giuseppe Baresi, Tonino
Curagi, Germana Bianco (Civica Scuola di
Cinema Luchino Visconti)

Katrin Ostwald-Richter, Rosina Franzé –
Goethe-Institut Mailand

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

Roberto Turigliatto (Fuori orario – Raitre)

Franco Di Sarro, Marcello Seregni
– Gruppo Di Sarro

Silvia Paretì, Matteo Pavesi, Enrico Nosei –
Cineteca di Milano

Ettore Beltramme – Sala Gregorianum

Maria Grazia Mattei, Alessandro Rubini,
Stefano Lazzari - Meet Digital Culture Center

Francesco Fimognari – Arti Grafiche Fimognari

Antonio Augugliaro, Silvia Pellizzari
– Nuovo Armenia

Luca Bigazzi, Mario Castagna, Carlotta
Cristiani, Leonardo Di Costanzo, Minnie
Ferrara, Paola Piacenza, Francesca Saturnini,
Gianfilippo Pedote, Roberto Braga, Viviana
Andriani, Rosalba Ruggieri, Stefano Finesi,
Adrienne Drake, Lili Hinstin, Alice Arecco,
Alessandra Speciale
Marco Scotini, Vincenzo Cuccia, Alessandro
Bertante, Andris Brinkmanis (Naba) e tutti i
docenti delle università e scuole di cinema che
hanno contribuito alla promozione del festival.

Stefania Carbonara (Naba), Emilie Dauptain
(Austrian Film Commission), Anette Dujisin-
Muharay (Risi Film), Etrio Fidora (Centro
Sperimentale di Cinematografia - Sede Sicilia),
Erica Hill (Zipporah Films), Wouter Jansen
(Square Eyes Film), Maya Kasterine (Atos &
Void), Ellen Kuo, Marie Lamboeuf (Luxbox),
Dylan Lustrin (neugerriemschneider),
Sarita Matijevic Zilnic (Zilnik Produkcija i
distribucija), Marija Milovanovic (Refreshing
Films), Andrea Peraro (Cineteca di Bologna),
Raffaella Pontarelli (Amarena Film), Raphaëlle
Quinet (Les Films du Losange), Stefano
Savio (Risi Film), Ruta Svedkauskaitė (Films
Boutique), Emanuele Vernillo (ZeLIG), Gerald
Weber (Sixpackfilm)

Josef Aichholzer, Kamal Aljafari, Francesco
Ballo, Alberto Baroni, Éric Baudelaire, Ruth
Beckermann, James Benning, Francesca Bertin,
Lucien Castaing-Taylor, Mattia Colombo,
Emanuele Dainotti, Massimo D'Anolfi,
Andrea De Fusco, Greta De Lazzaris, Alberto
Diana, Matteo Di Fiore, Irene Dorigotti,
Mitra Farahani, Samuele Fassina, Noemi
Forti, Federico Frefel, Elettra Gallone,
Andrea Gatopoulos, Sylvain George, Aura
Ghezzi, Luana Giardino, Franz Graf, Rebecca
Grigore, Cenk Güzelis, Cosimo Iannunzio,
Marija Stefanija Linuza, Matteo Lonardi, Gaia
Longobardi, Sergei Loznitsa, Narimane Mari,
Gianluca Matarrese, Monica Mazzitelli, Giulio
Melani, Morgan Menegazzo, Giulia Oglialoro,
Giulia Olivieri, Emma Onesti, Hedda Paljak,
Verena Paravel, Martina Parenti, Mariachiara
Pernisa, Anna Pompermaier, Jacopo Quadri,
Craig Quintero, Davide Rapp, Mark Rappaport,
Omar Rashid, João Pedro Rodrigues, Volker
Sattel, Philip Scheffner, Rossella Schillaci,
Marianna Schivardi, Elsa Sohlberg, Giancarlo
Soldi, Michael Stejskal, Béla Tarr, Total Refusal,
Chiara Troisi, Frederick Wiseman, Zelimir
Zilnik, Federica Zotti

Filmmaker Festival 2022

18.11 – 28.11

Milano

Concorso internazionale	8
Prospettive	32
Prospettive fuori concorso	52
Béla Tarr, L'Outrenoir	56
Fuori concorso	62
Teatro sconfinato	76
Trent'anni dopo. Zelimir Zilnik	80
Filmmaker Expanded	84
Fuori formato: Mark Rappaport	94
Filmmaker Moderns	108
Retrospektiva Ruth Beckermann	116



Buone visioni!

Luca Mosso

Novembre 2022. Per la terza volta consecutiva l'invito alla visione che normalmente precede la lettura del catalogo di Filmmaker prende la forma di un bilancio, come se i film che abbiamo scelto potessero passare in secondo piano rispetto alle valutazioni sul pubblico, sul cinema, sulle incertezze che il virus prima, la guerra e il rischio di recessione ora, proiettano sulle nostre esistenze. Sia chiaro, chiedersi che ci facciamo qui è obbligatorio, ma come ci stiamo è altrettanto cruciale. Prendere atto che lo shock sanitario ha indotto una riorganizzazione del sistema audiovisivo, allargando le distanze tra grandi corporation e indipendenti e riducendo tempi, spazi e importanza alla proiezione in sala è il primo punto di necessaria consapevolezza. E, anche se i festival, grazie alla loro velocità alla leggerezza e alle grandi capacità di adattamento soffrono meno dell'esercizio cinematografico, non possiamo pensare di ritirarci nel ruolo di anteprima del cinema di ricerca facendo leva sul contatto privilegiato che abbiamo con il pubblico più preparato e curioso, quello che pionierizza le esperienze e che poi diffonde le proprie valutazioni.

Filmmaker rimane un luogo di incontro tra appassionati che per 10 giorni decidono liberamente di ritrovarsi davanti a uno schermo a vedere film, incontrare i loro autori e a parlarne insieme.

Per questo la programmazione rimane la cosa più importante. E quella di quest'anno è la più ampia, più radicale e più imprevedibile di sempre. Basta sfogliare le pagine che seguono per accorgersene. Buona lettura e buone visioni!

Concorso Internazionale

SERGEI LOZNITSA

KAMAL ALJAFARI

JAMES BENNING

FRANCESCA BERTIN

SYLVAIN GEORGE

NARIMANE MARI

JOÃO PEDRO RODRIGUES

VOLKER SATTEL

PHILIP SCHEFFNER

MARIANNA SCHIVARDI

TOTAL REFUSAL

La vertigine e l'azzardo

Eddie Bertozzi

Il concorso internazionale di Filmmaker 2022 è un'immagine dei tempi, e non solo dei nostri. Sguardi al passato, sguardi al presente, sguardi al futuro. Sguardi obliqui, forme divergenti, un corpo di opere fluido e complesso, una vertigine e un azzardo. È una selezione libera, che si concede di riflettere e di pensarsi al di fuori dei codici imposti e di azzardare accostamenti impensabili (e, proprio per questo motivo, genuinamente elettrizzanti): dai monumentali 265 minuti in bianco e nero di *Nuit obscure – Feuilletts sauvages* di Sylvain George, epopea di migranti in quel non-luogo liminale che è l'enclave di Melilla; agli ipnotici 20 minuti di *Hardly Working* del collettivo austriaco Total Refusal, provocatorio pamphlet anticapitalista realizzato all'interno di un videogioco. La selezione include *Tara* del duo italo-tedesco Volker Sattel e Francesca Bertin, intenso viaggio lungo le rive dell'omonimo fiume alla periferia di Taranto che si fa riflessione su un territorio in cui mito e mito del progresso convivono e collidono.

Un atto d'amore sconfinato e un'ode alla vita si schiudono invece nella meraviglia di *On a eu la journée, bonsoir* di Narimane Mari, omaggio al compagno scomparso, il pittore Michel Haas. Si impongono poi riflessioni, mai così urgenti, sul peso della guerra. *Balkanica* di Marianna Schivardi è la riapertura di un archivio storico, umano ed emotivo, che segna il ritorno nella Sarajevo di oggi per sollecitare un confronto con i fantasmi di quel conflitto che l'ha insanguinata negli anni Novanta. *Paradiso, XXXI, 108* marca il ritorno a Filmmaker di Kamal Aljafari con un lavoro superbo su materiali d'archivio dell'esercito israeliano con cui l'artista palestinese continua l'esplorazione dei temi fondanti della sua opera: la memoria, il trauma, l'insensatezza del conflitto. Immagini d'archivio anche in *The Natural History of Destruction* di Sergej Loznitsa, indagine della Storia come imprescindibile metodo di comprensione del presente.

Altro ritorno eccellente a Filmmaker è quello del maestro strutturalista James Benning che con *The United States of America* ci conduce in un viaggio attraverso gli Stati Uniti pensato come una collezione di immagini statiche, una per stato, mosaico al contempo astratto e concretissimo dell'America di oggi. La selezione si fa infine aperta, espansa, addirittura esuberante, in aperta sfida al concetto di cinema del reale al fine di ridisegnarne, ancora una volta, lo spettro della possibilità d'azione. Lo facciamo con *Europe* di Philip Scheffner, potente film politico che parla di immigrazione e destini umani giocando sul confine fra visibile e invisibile, documentario e finzione. E osiamo con *Fogo-Fátuo* di João Pedro Rodrigues, irresistibile oggetto eccentrico, humor e eros, un'altra immagine del reale, la realtà del nostro desiderio.

La giuria



Yuri Ancarani (Ravenna, 1972) è videoartista e filmmaker; le sue opere nascono da una continua commistione fra cinema documentario e arte contemporanea e sono state presentate in mostre e musei nazionali e internazionali, tra cui la 55esima Biennale di Venezia, il MAXXI di Roma, l'Hammer Museum di Los Angeles e il Guggenheim Museum di New York. Con i suoi primi film compone la "Trilogia sul lavoro" (*Il capo*, 2010; *Piattaforma Luna*, 2011; *Da Vinci*, 2012). Nel 2014 realizza *Séance*, e presenta a Filmmaker l'installazione *San Siro* presso la GAM, Galleria d'Arte Moderna di via Palestro. *The Challenge* viene presentato nel 2016 al Festival di Locarno nella sezione Concorso Cineasti del presente. *Whipping Zombie* (2017) partecipa a Cinéma du Réel, Rotterdam International Film Festival e Filmmaker. Con *San Vittore* (2018) torna Fuori concorso al Festival di Locarno. *Atlantide* (2021) è stato presentato agli Orizzonti di Venezia, e ha aperto la scorsa edizione di Filmmaker. È docente alla NABA.



Gaia Formenti (Milano, 1985) è autrice e filmmaker. Assieme a Marco Piccarreda ha realizzato *Città Giardino* (2018), *Creatura dove vai?* (2020) e *La nascita di un regno* (2022), premiati e selezionati in numerosi festival tra cui Mar Del Plata International Film Festival, Torino Film Festival, IFF Rotterdam, FIDMarseille, Visions du Réel. Ha pubblicato *Dove non si tocca* (Et Al Edizioni), *Le vite di Ada* (Topipittori) e *Poesie Criminali* (Stampa 2009, Premio Antonio Fogazzaro 2017). Insegna sceneggiatura alla Scuola Civica di Luchino Visconti, all'Accademia di Belle Arti di Brera, al CISA di Locarno ed è tutor del Lab InProgress – Milano Film Network.



Monica Stambrini (Mountain View, 1970) si diploma alla Scuola Civica di Cinema di Milano e dirige vari cortometraggi. Nel 1998 *Sshhh...* vince al Festival di Torino. Nel 2002 realizza il film *Benzina* con cui è in concorso a Torino e a Toronto. Nel 2007 dirige *Terapia d'urto*, film per la serie *Rai Crimini*. Nel 2012 il documentario *Sedia Elettrica*, making of del film *Io e te* di Bernardo Bertolucci, viene presentato alla mostra di Venezia e al festival di Rotterdam.

È cofondatrice del gruppo Le Ragazze del Porno con cui nel 2016 realizza *Queen Kong* (miglior Regia e Film in più festival internazionali). Nel 2018 dirige e produce i documentari *Lady Oscar* e *Io sono Valentina Nappi*. Attualmente, oltre all'autobiografico *Chutzpah qualcosa sul pudore*, sta lavorando ad un ritratto dell'artista Isabella Ducrot e a un documentario sulla Telettra - un'azienda di telecomunicazioni scomparsa negli anni '90.

The Natural History of Destruction

Sergei Loznitsa

PRIMA ITALIANA

FILM D'APERTURA



Germania, Lituania, Olanda,
2022
HD, b/n, colore, 110'
V.O. Inglese

Regia
Sergei Loznitsa

Sceneggiatura
Sergei Loznitsa dal libro
di Winfried Georg Sebald

Montaggio
Danielius Kokanauskis

Suono
Vladimir Golovnitski

Produzione
LOOKSfilm, Atoms & Void

Contatti
offermann@looks.film

L'oggetto del film di Sergei Loznitsa è annunciato in maniera molto esplicita fin dal titolo, preso in prestito dal libro di Winfried Georg Sebald: qui si parlerà di distruzione. Sempre il titolo ci informa del tipo di trattamento che il regista ucraino ha voluto dare a questo soggetto: una storia naturale.

È con piglio scientifico e asettico che il suo documentario monta insieme immagini d'archivio della Seconda guerra mondiale. In bianco e nero, con qualche rara sequenza a colori, gli archivi ritraggono città britanniche e tedesche, folle, individui, aerei, leader politici. I punti di riferimento sbiadiscono assai rapidamente. Nessuna introduzione, nessuna voce narrante, nessun commento, nessuna cronologia viene ad aiutare lo spettatore bisognoso di frontiere. Dov'è il bene? Dov'è il male? Chi ha cominciato? Di chi è la colpa? Tutto questo, per Loznitsa, è un altro problema, e va eventualmente trattato in maniera separata. Il film impone allo spettatore uno strano esercizio di igiene mentale che consiste nel concentrarsi, per due ore, sul destino delle popolazioni che diventano l'obiettivo della strategia militare. È chiaro che questo lavoro risuona in maniera particolarmente potente da quando il dittatore russo Vladimir Putin ha invaso militarmente l'Ucraina, facendo largo uso di missili per colpire obiettivi civili.
— Eugenio Renzi

Biografia

Sergei Loznitsa (Baranavicy, 1964) si è trasferito con la famiglia dalla Bielorussia a Kyiv, dove compie gli studi di matematica all'Istituto Politecnico. Si diploma in seguito all'Istituto di cinematografia Gerasimov. Nel 2010 il dramma *My Joy* è il primo lungometraggio ucraino presentato in competizione al festival di Cannes. Nel 2014 gira un documentario sulle proteste del movimento democratico e filo-europeo di piazza Maidan. Gli scontri con la polizia del governo filorusso di Viktor Yanukovyc provocano la morte di almeno 100 manifestanti, ma il movimento ottiene alla fine la caduta del governo. In seguito a questi eventi, passati alla storia con il nome di Rivoluzione della Dignità, la Russia decide di anettere la Crimea e di appoggiare la guerra civile nel Donbass. Nel 2018, il film *Donbass* apre la sezione Un certain regard del Festival di Cannes e riceve il premio per il miglior film.

The Natural History of Destruction si ispira all'omonimo libro di W. G. Sebald, autore che era stato già all'origine di *Austerlitz*. Si può dire che c'è una forte affinità tra i vostri sguardi sul mondo.

Sebald affronta qui una questione molto importante e che rimane tuttora senza risposta: è moralmente accettabile colpire la popolazione civile durante una guerra? Basta guardare alla realtà di oggi per capire come gli Stati e i loro governanti considerano gli attacchi contro le persone, le città, le infrastrutture una "normale" pratica bellica. Il saggio di Sebald è stato pubblicato nel 1999, ma non è mai seguita una reale riflessione su questo tema. Lo dimostrano tanti esempi nel corso di questi anni, come la distruzione messa in atto dai russi in Cecenia o in Siria. Agli occhi del resto del mondo sembra però tutto lontano, come se fossero fatti che non ci riguardano. E invece il pianeta, il nostro pianeta, è piccolo e tutto è connesso. Ciò che sta accadendo ora in Ucraina è terribile e ci dimostra ancora una volta che siamo impotenti.

La guerra in Ucraina si afferma nel film. È sorprendente come in ogni suo lavoro riesca a far risuonare il presente negli archivi.

Ho cominciato a lavorare a *The Natural History of Destruction* nel 2018, subito dopo *Donbass*. Ci sono voluti tre anni per finirlo, il budget era molto alto per i costi degli archivi. È stata una coincidenza se l'ho chiuso quando è scoppiata la guerra tra Ucraina e Russia anche se sapevo da tempo che sarebbe successo. Mentre giravo *Donbass* mi era chiaro che non si trattava di un "conflitto locale" ma dell'inizio di una grande guerra. Le immagini portano in sé qualcosa di universale, è su questo che mi concentro al di là del contesto. È una questione di percezione: cosa è successo durante la

guerra? Come era vissuta quell'esperienza in Germania nel dopoguerra? Ve ne era una consapevolezza? Quando realizzo un film devo trovare le mie risposte visivamente, e se parliamo di distruzione è su questo che mi focalizzo escludendo dalla narrazione ogni altro elemento. Qui volevo mostrare come questo principio di attacco contro le persone e le città continua a essere praticato nella storia, gli archivi ne hanno illuminato gli effetti.

Quali sono state le fonti principali per la sua ricerca?

I materiali arrivano da circa quindici diversi archivi, soprattutto tedeschi, britannici e americani tra cui l'Imperial War Museum, ma anche da Pathé e Associated Press. Le immagini più sorprendenti sono quelle dei bombardamenti notturni; erano principalmente riprese tecniche, utilizzate per individuare gli obiettivi da colpire ma sono molto curate. Poi ci sono quelle di sorveglianza, gli Alleati filmavano tutta la Germania dall'alto a colori con delle riprese splendide, e un'estrema attenzione ai dettagli. È anche interessante vedere come entrambe le parti avevano costruito la loro propaganda, lo stile dei tedeschi era molto diverso da quello dei britannici, più classico, più gerarchico. Gli inglesi hanno invece un approccio più giornalistico e anche meno accurato nella composizione, si potrebbe dire che anche il modo di girare riflette due diverse visioni del mondo. Quando ho iniziato a montare le immagini erano potenti anche senza suono; mentre le guardavo ho pensato che da sole esprimevano ciò che volevo raccontare. Non c'era bisogno di parole, bastavano quelle luci e quelle tenebre. Ma ispirare e stimolare l'immaginazione è la grandezza del cinema.
— Cristina Piccino

Paradiso, XXXI,108

Kamal Aljafari

PRIMA ITALIANA

Palestina, Germania, 2022
16mm, HD, colore, 18'
V.O. Ebraico

Regia
Kamal Aljafari

Montaggio
Yannig Willmann

Suono
Attila Favarelli

Produttore
Kamal Aljafari

Contatti
kamalaljafari.productions@gmail.com

Il titolo rimanda a Dante e alla sua *Divina Commedia* nei passaggi più celesti ma le immagini che scorrono sullo schermo parlano di guerra: soldati israeliani nel deserto durante delle esercitazioni militari in diversi momenti della giornata, notte, alba di fuoco, sera fino al riposo. Zaini in spalla, movimenti in corsa, luci che lampeggiano nell'oscurità, segnali lanciati nel cielo. Occhi che scrutano l'orizzonte, armi da caricare. Misurare, annotare, puntare, sparare: *to shoot*, un'altra "declinazione" del cinema. Le immagini di propaganda israeliana degli anni Sessanta e Settanta vengono scomposte e ri-significate con raffinata ironia in questo che l'autore definisce «il ritratto cinematografico di un uomo che gioca alla guerra». I testi letterari – oltre Alighieri, Sebald e Borges – e la musica – Handel e *Silent Night* – compongono il controcampo narrativo agli archivi nel quale prendono forma diversi generi possibili: il film di guerra, di avventura, il western, la complicità virile, il musical. I materiali si trasformano, nella ripetizione esasperata dei gesti assumono un'altra vita, rivelano la loro natura e i loro limiti. Il paradosso di una costante celebrazione bellica assunta a misura della realtà.
— Cristina Piccino

Biografia

Kamal Aljafari (Ramla, 1972) si laurea in arti visive all'Accademia di Colonia. Esordisce nel 2003 con il cortometraggio *Visit Iraq* che vince il premio del Sundance Documentary Fund. Il suo primo lungometraggio *The Roof* (2006), un ritratto della sua famiglia fra Ramla e Jaffa, viene presentato a Fid Marseille dove vince il premio al miglior sonoro. A Jaffa è girato anche *Port of Memory* (2009), premio Louis Marcorelles a Cinéma du Reel; la città torna protagonista in *Recollection* (2015) che ne racconta la storia attraverso le immagini dei film israeliani e americani girati lì fra gli anni Sessanta e i Novanta. *An Unusual Summer* è stato presentato in concorso a Filmmaker nel 2020 vincendo il Premio della Giuria. Aljafari è docente dell'Accademia di cinema e televisione di Berlino. Rassegne dei suoi lavori sono state organizzate a Lussas e alla Cinémathèque québécoise di Montreal.



Il titolo del film si riferisce a un verso della «Divina Commedia». Perché lo hai scelto?

Cercavo un titolo che fosse simile a quelli che gli eserciti danno alle operazioni militari, normalmente sono generati dai computer oppure combinati con un'interferenza umana. Ho trovato questo titolo in un libro di Borges e l'ho scelto perché nel film siamo in una guerra costante, non vediamo mai il nemico e sembra che il luogo che stanno cercando di invadere non esiste. Per questo "Paradiso" era interessante, non sapevo all'inizio che si riferisse a Dante! Però quando l'ho scoperto ho letto il verso, si riferisce al mostrare finalmente un aspetto, in quel caso di Dio. Credo abbia un collegamento con il mio lavoro, in cui raccolgo e metto insieme immagini e testi per svelare significati a volte sorprendenti. In generale mi piacciono i titoli misteriosi, credo che aiutino nel realizzare i film perché anche le immagini sono piuttosto misteriose.

In questo lavoro la guerra sembra generare una fusione tra umano e macchina. Era un aspetto a cui tenevi?

Assolutamente, le riprese sono degli anni '60 e dei primi '70 e possiamo vedere l'origine di questa fusione che si è poi sviluppata nel tempo. Nel "recitare" la guerra, secondo quanto caratterizzava i film di propaganda, un "divenire macchina" è molto evidente nel tipo di esercitazioni che i soldati compiono. Diventano automatici, un aspetto che ha influenzato la scelta della colorazione. Infatti i protagonisti delle riprese sono per lo più

bianchi ma lavorando nel deserto, hanno delle scottature. Io li ho fatti diventare tutti rosa, come se fossero dei burattini. Mentre lavoravo ai materiali, non provavo alcun odio per loro ma li trovavo ridicoli. È un aspetto che non tutti possono cogliere, me ne rendo conto, perché tante persone sono così interne a questo sistema da essere diventate cieche. Forse per questo le riprese non erano mai state utilizzate, le ho trovate per caso mentre cercavo negli archivi. Possiamo vedere che contengono molte tecniche cinematografiche, possibili solo con una grande troupe; in effetti, non hanno ripreso delle esercitazioni, qualcuno ha scritto un copione e hanno fatto recitare delle persone. Era importante per l'esercito creare un autoritratto filmico, dove la guerra sembra un gran divertimento.

La violenza di Israele è un tema che continui ad approfondire nel tuo lavoro, cosa può fare il cinema per la causa palestinese?

Non è per una scelta cosciente che faccio questi film, c'è una ferita aperta che invece di guarire si approfondisce sempre di più. Esprimo i miei sentimenti per lo più rilavorando a immagini che trovo; ormai sono dieci anni che non filmo in Palestina. Credo che quello che faccio possa essere definito come la "telecamera degli espropriati". Abbiamo perso tutto, e allora la possibilità di decomporre immagini facendole lavorare contro l'intenzione originale diventa un modo di resistere a questo progetto coloniale. Si tratta di hackerare il cinema, credo sia importante in questi tempi di controllo crescente. — Lucrezia Ercolani

The United States of America

James Benning

PRIMA ITALIANA

USA, 2022
4K, colore, 98'
V.O. Inglese

Regia
James Benning

Fotografia
James Benning

Montaggio
James Benning

Produttore
James Benning

Contatti
dylan@neugerriemschneider.com

The United States of America è il secondo film di James Benning a portare questo titolo al tempo stesso semplice e ambizioso. Il primo era stato girato in pellicola, nel 1975. In entrambi si distinguono delle somiglianze di famiglia con il genere del Road movie e più in generale con il tema del viaggio da una costa all'altra, il cui prototipo, però, non è un film ma il libro di fotografie *The Americans* di Robert Frank. *The United States of America* somiglia in un certo senso ad un libro. È costituito da cinquanta inquadrature fisse, cinquanta "viste", tante quante gli elementi che costituiscono l'Unione, presentati alfabeticamente e accompagnati dall'indicazione di una località, una città, uno Stato.

Da sempre, il cinema per James Benning prende la sua origine da una struttura. In questo il suo lavoro somiglia a quello di un pittore, che prima ancora di dipingere, scegliendo la tela, decide il tipo di rapporto tra il soggetto e lo spazio. Nel caso del cinema, ovviamente, il tempo costituisce una struttura in più. E quello che il cinema deve mostrare è in primo luogo la propria cornice. In questo caso c'è un aspetto ironico, che si scopre solo alla fine e che non riveliamo se diciamo l'intenzione di Benning è in ultima analisi politica: si tratta di confrontare lo spettatore con i propri pregiudizi.
— Eugenio Renzi

Biografia

James Benning (Milwaukee, 1942) ha studiato e insegnato matematica prima di girare il suo primo film nel 1971. Artista da sempre indipendente, il suo lavoro si situa nel solco delle avanguardie e in particolare del cinema strutturale. La sua opera dialoga fin da principio con la cultura popolare e folk americana (*One Way Boogie Woogie*, 1977). I primi film sono incentrati sul rapporto tra la durata delle bobine della sua Bolex 16mm e la temporalità che può essere imposta dal soggetto dell'inquadratura (*RR 2007*, *13 lakes* 2004). Il digitale (a partire da *Ruhr*, 2009) imprime una svolta al suo modo di lavorare, consentendo delle durate molto più libere e provocando la ricerca di nuove strutture su lavori girati in precedenza (*Faces*, *Easy Rider*, *United States of America*). I lavori e le esposizioni video di James Benning sono stati supportati, acquisiti e ospitati in diversi festival, musei e luoghi d'arte del mondo intero.



Come è nata l'idea di realizzare questo film?

Ho iniziato a pensarci quando il mio primo film con questo titolo è stato programmato su Criterion Channel durante la pandemia. La risposta era stata molto buona e così mi sono detto che forse potevo rifarlo. Avevamo girato *The United States of America* insieme a Bette Gordon nel 1975, eravamo giovani, ancora studenti, avevamo voglia di viaggiare e così ci siamo diretti a New York durante le vacanze di primavera. Questa volta, al di là del lockdown, non volevo viaggiare, non avrei avuto la possibilità di girare in cinquantadue stati diversi. Inoltre ho attraversato l'America e so che è troppo vasta per darne una descrizione esaustiva, se avessi intrapreso quella strada il risultato sarebbe stato sicuramente poco interessante. Così ho pensato a un piccolo gioco a partire dal fatto che conosco bene la California. E mentre giravo mi sembrava di osservare dei posti che avevo già filmato, era come realizzare un film sui miei lavori precedenti. L'idea che mi ha guidato è stata quella di affrontare una questione oggi senza risposta, e cioè spiegare cosa è l'America in questo particolare momento storico.

In che modo ha organizzato le riprese?

Sono stato in tanti Stati e vivo in California da trent'anni, mi sono affidato alla memoria

passando molto tempo su Google Street View per verificare che i miei ricordi fossero giusti. Poi mi sono concesso anche qualche libertà per esempio a Washington D.C. ho messo la statua di un agricoltore in California invece che del presidente, ma un lavoratore rappresenta per me la vera ricchezza della nazione.

La musica ha una parte centrale nella narrazione.

Ai tempi del primo film Saigon stava cadendo, avevamo usato come colonna sonora molti materiali dalla radio, tra musica e news, per restituire l'atmosfera del tempo. Volevo mantenere qualcosa anche qui così ho inserito canzoni e testi di artisti che mi piacciono come Minnie Riperton, la sua *Lovin' You* era già nel film originale. All'inizio di questo ho messo (*They Long to Be*) *Close to You* di Karen Carpenter che ha una voce meravigliosa e incarna una storia americana tragica. In alcuni casi la scelta musicale è legata ai luoghi, come a Hibbing, Minnesota che è la città natale di Bob Dylan, e a Lake Charles, in Louisiana, con l'omonima *Lake Charles*, la canzone di Lucinda Williams che parla di qualcuno che è arrivato al lago per suicidarsi, in quella che è una zona industriale molto inquinata.

— Cristina Piccino

Nuit obscure - Feuillets sauvage

Sylvain George

PRIMA ITALIANA



Francia, Svizzera, 2022
2K, colore, b/n, 256'
V.O. Arabo, Francese, Spagnolo

Regia
Sylvain George

Sceneggiatura
Sylvain George

Fotografia
Sylvain George

Montaggio
Sylvain George

Suono
Sylvain George

Produzione
Noir Productions
Alina Film Sarl

Produttrice
Marie-Noëlle George

Contatti
noirproduction.distribution@gmail.com
info@alinafilms.com

Melilla, l'enclave spagnola in Marocco, un pezzo di Europa nel mezzo dell'Africa dove cercano di entrare migliaia di migranti in viaggio verso la sfida di un possibile futuro. I più sono giovanissimi, molti quasi dei bambini, la loro scommessa è un rischio costante, si gioca con la vita ma sembrano non curarsene. Il tempo diviene quello di un'attesa, il quotidiano si fa ripetizione, quasi un rituale di invisibilità: figure che scivolano nella notte, che si mimetizzano nel giorno tra le rocce di fronte al mare, che scrutano l'orizzonte per scovarvi possibili crepe verso l'altrove. Nelle giornate che colano gli spazi si restringono, quasi li soffocano in una città la cui toponomastica si è fatta simbolo di ciò che rappresenta: l'accesso negato al suolo europeo, la clandestinità, il traffico illegale. Reti, muraglie, controlli, esercito, polizia armata. Si deve essere agili, veloci, con occhi vispi: correre, saltare, nascondersi, mimetizzarsi, misurare, e ancora correre, di cosa sono fatti la notte e il giorno? Un muro quanto è alto? E quanto ci si impiega a arrivare alla nave che ti porterà in Spagna? Un piede rotto, un braccio spezzato, la polizia che picchia, un po' di droga, la solitudine, la rabbia, i momenti di benessere, l'acqua del mare, il sole. È questo avere vent'anni – di meno, di più – a Melilla?

Sylvain George compone qui un nuovo capitolo nella sua narrazione dei migranti a cui ha dedicato il proprio lavoro sin dagli esordi, continuando quella ricerca formale di un'immagine poetica e politica che ne affermi l'esistenza senza vittimismo né luoghi comuni. In una realtà osservata per dieci anni – il film è la prima parte di un progetto più ampio ancora in lavorazione – reinventa un mondo aspro ma non senza, malgrado tutto, istanti di bellezza. E ce ne dice le emozioni nei gesti, in quelle parole talvolta frammentate davanti alla macchina da presa, nella luce riflessa sulle onde, nel battito di una foglia. Nelle lacrime di una confidenza alla prima persona che si fanno desiderio. In un cinema capace di ascoltare il respiro del suo tempo. — Cristina Piccino

Biografia

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

Del 2009 è *L'impossible - Pages arrachées*. Nel 2010 con *Qu'ils reposent en revolte (Des figures de guerres)* vince il Concorso internazionale a Filmmaker. Nel 2011 *Les Éclats (ma gueule, ma révolte, mon nom)* viene premiato come miglior documentario internazionale al Torino Film Festival. Nel 2013 gira *Vers Madrid*, e nel 2017 *Paris est une fête - Un film en 18 vagues*, premio della Giuria Giovani a Filmmaker.

Continui a lavorare sulla questione della migrazione con uno sguardo che racchiude l'umano, lo spazio pubblico e la natura. Cosa ti spinge a realizzare film su questa tematica?

Nuit Obscure è il seguito di altri due lavori sull'immigrazione in Europa che ho girato a Calais, *Qu'ils reposent en révolte* e *Les éclats*. Il punto per me è comprendere le politiche sottostanti attraverso le conseguenze a cui esse portano in diverse aree del Mediterraneo. Ho visitato Melilla per la prima volta nel 2005, è al confine sia tra la Spagna e il Marocco che tra l'Europa e l'Africa. Ho iniziato a girare però solo nel 2018, le riprese sono durate circa tre anni. Non mi piace la parola "migranti" perché trovo che tende a fissare o "essenzializzare" coloro che prendono la decisione di lasciare il proprio Paese. Purtroppo le politiche restrittive hanno un diretto effetto sui loro corpi, le loro condizioni di vita, la rappresentazione di se stessi e la loro possibilità di reazione. Un documentario è un modo per presentare la realtà che implica una de-costruzione di come i media, ad esempio, mostrano quella determinata situazione. Questo non vuol dire che non sia molto critico anche con me stesso, cerco di non farmi attraversare dallo spirito del tempo e di mantenere la mente aperta durante le riprese, in un processo che Gilles Deleuze definirebbe di "deterritorializzazione". Talvolta faccio dei collegamenti tra la situazione generale e alcuni piccoli dettagli, che sembrano poco importanti ma lo sono per me, perché sono parte del momento e dello spazio. Il cinema non ha a che fare solo con le idee ma anche con le sensazioni; solo così è possibile costruire un'estetica, giocando poi con le possibilità del mezzo: il bianco e nero è una di queste.

Com'è stata la tua esperienza a Melilla? Sembra che tu abbia costruito un rapporto di fiducia con i protagonisti.

La parola chiave è il tempo, è indispensabile per presentarsi, spiegare che film si ha intenzione di fare, il tipo di diffusione che avrà. A Calais c'erano molti giornalisti, e talvolta mi fa arrabbiare vedere questo sfruttamento della miseria per catturare immagini, la falsa fratellanza delle persone pronte a tutto. La realtà però a Melilla è per certi versi peggiore, è più difficile per chi è lì in attesa procurarsi il cibo e i vestiti perché ci sono meno organizzazioni che operano sul campo.

Le testimonianze che i giovani mi hanno consegnato sono molto forti e credo anche molto emblematiche della situazione delle persone che cercano di raggiungere l'Europa da lì. Dopo qualche tempo, avendo compreso il senso del progetto, i ragazzi stessi hanno iniziato a darmi suggerimenti su cosa dovessi riprendere: è diventato una sorta di lavoro collaborativo.

Una sensazione di sospensione del tempo è centrale in *Nuit Obscure*, la provavi anche filmando?

Dopo un po' che sei in un posto, puoi osservare le stesse situazioni ripetersi ma con piccole variazioni. È un modo per capire più in profondità cosa succede, è un lavoro un po' ossessivo. Non era semplice filmare perché i ragazzi, oltre ad essere giovani, erano spesso instabili a causa del disagio legato a quella condizione; una circostanza che mi ha spinto a rimanere più tempo. — Lucrezia Ercolani

On a eu la journée, bonsoir Narimane Mari

PRIMA ITALIANA



Francia, 2022
HD, colore, 61'
V.O. Francese, Inglese

Regia
Narimane Mari

Sceneggiatura
Narimane Mari,
Michel Haas

Fotografia
Narimane Mari,
Nasser Medjkane,
Antonio Boisshot

Montaggio
Narimane Mari

Suono
Narimane Mari,
Antoine Morin,
Benjamin Laurent

Interpreti
Michel Haas

Produzione
Centrale Électrique

Produttori
Narimane Mari,
Olivier Boisshot,
Michel Haas

Contatti
pascalle@pascalaramonda.com
centralelectrique@gmail.com

Come raccontare la storia di un amore e di una perdita? In che modo riguardare le immagini di una vita assieme, di una complicità profonda, dei luoghi intimi di una relazione? Lui è Michel Haas, artista, lei è Narimane Mari, la regista di cui è stato a lungo il compagno: «La morte è un'avventura, l'ultima, e noi la viviamo» dice l'autrice. E se non ci fosse una "fine"?

Eccoci allora nelle strade di Marsiglia con la luce del sole e gli incontri bizzarri che parlano di sogni. E nella casa che i due abitano fra gli oggetti d'arte, le sculture degli animali create da lui insieme alle figure di carta. E poi le confidenze, gli sguardi spensierati, le passeggiate sui viali, le parole (e i silenzi) sussurrati nei giorni della malattia. Frammenti, scorci, corpi in movimento: il tempo si dilata, fa una piroetta, si ferma, riprende a muoversi nei piccolissimi dettagli di ogni gesto che l'accompagna. Il mare appare con la sua dolcezza, una canzone fa andare il cuore lontano. L'autrice ci porta delicatamente dentro a un universo poetico e insieme quotidiano che ha quasi la forma di una fiaba seguendo un ritmo che è quello dei sentimenti sempre intrecciato però alla dimensione filmica, al desiderio di trovare una narrazione alla sua materia.

Non sono mai tristi questi segmenti di una vita che esplodono teneramente nella loro vitalità. Perché è la vita ciò di cui cerca le tracce, e ciò che rimane con la sua energia nei legami, negli sguardi, in ciò che si è trasformato. Nell'invenzione continua di un essere (insieme) che ne esprime il senso più profondo. — Cristina Piccino

Biografia

Narimane Mari (Algeri, 1969) ha fondato Centrale Electrique per accompagnare i film di quei registi e artisti che con la propria visione del mondo provano a raccontare liberamente il reale nella storia contemporanea. Lei stessa regista e artista lavora sui linguaggi esplorando le forme del racconto e gli spazi della percezione. I suoi film, *Prologue* (2007), *Loubia Hamra* (*Bloody Beans*, 2013), *Holy Days* (2019), *Le Fort de Fous* (2017) sono stati presentati e premiati in molti festival internazionali.

Con *On a eu la journée, bonsoir* ha vinto il Grand Prix della competizione francese e il premio CNAP al FID Marseille 2022. Come produttrice ha realizzato *Dans ma tête un rond-point* (2015) e *143 rue du désert* (2019) di Hassen Ferhani; *Atlal* (2016) di Djamel Kerker; *Fragments de rêves* (2017) di Bahia Bencheikh EL Fegoun; *The End and the Means* di Pawel Wojtasik (2018). Sta sviluppando *Luciole dans le noir du temps* di Djamel Kerker, *Witch* di Bahia Bencheikh EL Fegoun e *Récits d'Elissa* di Aude Fourel.

Com'è stato per te, che hai vissuto la scomparsa del tuo compagno Michel Haas, maneggiare l'aspetto emotivo del film?

È stato un po' un inferno, ho iniziato a fare il film quando Michel stava per morire. Non ho voluto prendere molte immagini dell'avvenimento, ma ho registrato i suoni. Questo perché mi sono detta che avrei potuto sopportare l'assenza del corpo – ci siamo forse siamo abituati all'idea che la materia scompaia – ma invece è molto difficile accettare il venir meno dei suoni: la voce, il rumore dei passi. Il film è diventato un nostro progetto per il futuro, anche dopo la sua morte. Quando ho dovuto montare i materiali, riuscivo a resistere un minuto o due al massimo e poi dovevo smettere e uscire dalla stanza, facevo una pausa e poi tornavo. È andata avanti così per due anni. Non volevo cancellare le emozioni, avrebbe significato venir meno all'onestà del film e a tutto quanto era accaduto, ma quello che mi interessava alla fine era far vivere un presente che comprendesse la gioia, la creazione, la morte. Anche se si tratta di una storia intima, mi sono detta che riguarda l'intimità di ciascuno, il desiderio di essere al mondo e di farsi attraversare pienamente dalla vita. Anche l'arte risponde al bisogno di creare qualcosa e appartiene a tutti, non importa quale sia la propria occupazione.

Hai scelto delle forme espressive non usuali: il testo scritto che non corrisponde al parlato, le parole delle canzoni che diventano centrali. Che riflessione hai fatto sul linguaggio?

Per me tutti i modi di parlare hanno la loro dimensione poetica. Una cosa che mi fa

arrabbiare è il disprezzo della lingua corrente, io penso che gli errori non siano importanti, anzi spesso generano bellezza. Ci tenevo al fatto che ci fosse del testo ma non dei sottotitoli, perché ciò che va colto è la forza dell'immagine e l'emozione che racconta. Non ho voluto inserire la punteggiatura perché penso che vada compresa dall'intonazione della voce, anche se si tratta di una lingua che non si conosce. Sta a chi legge fare il cammino verso la sua comprensione – una cosa che nella vita facciamo continuamente. È un bellissimo regalo, quando qualcuno mi parla, poter osservare il suo viso, le sue espressioni e cosa esse dicono in più rispetto alle parole.

La vostra casa e le strade della città di Marsiglia sono i due luoghi più importanti per il film. Come hai affrontato le riprese in esterno?

La città è il luogo dove gli esseri umani sono più toccanti: sono complessi, forti, a volte anche violenti certo. Andando per strada si riceve tutto questo. Una mia amica mi ha detto che quando non sta bene, esce e cammina per i quartieri che sono pieni di gente. Faccio lo stesso anch'io. Ho iniziato a filmare all'esterno molto tempo fa, con Michel, perché lì passavamo il nostro tempo. Tutta la sua opera artistica prendeva spunto da persone che erano per strada: chi porta la carne al macellaio, chi va a fare la spesa, chi è da solo e chi con i bambini. È piena di informazioni sulla vita. Ad un certo punto nel film riprendo i volti di alcune persone, ho solo chiesto loro: vi va di guardarci negli occhi? Poi reagite come volete. Non c'è nessuno che mi abbia detto di no, l'essere umano è così generoso. — Lucrezia Ercolani

Fogo-Fátuo

João Pedro Rodrigues

PRIMA ITALIANA



Portogallo, Francia, 2022
4K, colore, 67
V.O. Portoghese

Regia
João Pedro Rodrigues

Sceneggiatura
João Pedro Rodrigues,
João Rui Guerra da Mata,
Paulo Lopes Graça

Fotografia
Rui Poças

Montaggio
Mariana Gaivão

Interpreti
Mauro Costa,
André Cabral,
Teresa Vila-Nova

Produzione
House on Fire,
Terratre Films,
Filmes Fantasma

Contatti
stefano@risifilm.pt

La vista di un gioco, un camioncino Playmobil dei vigili del fuoco, nelle mani del nipotino riporta l'anziano sovrano ormai sul finale della vita alla sua giovinezza, quando era un ragazzo coi riccioli biondi pieno di sogni rivoluzionari a dispetto della sua appartenenza regale. Questa sua ricerca di un altrove lo aveva portato nella caserma dei pompieri, un luogo che schiude ben presto lo spazio dei desideri più segreti. In questa sua "fantasia musicale" attraversata da humor e erotismo, Joao Pedro Rodrigues accende come un piromane le immagini giocando con i generi in assoluta libertà: melodramma, commedia, musical si intrecciano con spudorata irriverenza in una allegoria politica del nostro tempo che mette in dialogo la storia col contemporaneo. Colonialismo, gender, apparenze social scivolano con leggerezza in quella che è soprattutto la storia di un amor (fou). Alfredo, il giovane sovrano incontra Alfonso: il timido giovinetto con l'incarnato di porcellana si fonde con i muscoli di ebano del suo istruttore. Alfredo si tormenta per il suo ruolo, per gli obblighi che la sua condizione gli impongono, le cene di famiglia di una esistenza "pubblica" si chiudono quando si devono affrontare dei tabù nell'invisibile privato come in una quinta teatrale. E la passione dei due giovani invece respira nell'aria, nella luce, tra la natura dei boschi che li accolgono come i personaggi di una fiaba in una magia che è quella del cinema.
— Cristina Piccino

Biografia

João Pedro Rodrigues (Lisbona, 1966) dopo gli studi di Biologia abbandonati per quelli di Teatro e Cinema, e diversi cortometraggi tra cui *Parabéns!* (1997), esordisce nel 2000 con *O Fantasma* in concorso alla Mostra del Cinema di Venezia – divenuto subito un film di "culto". I vagabondaggi del giovane protagonista nelle vie notturne di Lisbona rivelavano un talento fuoriclasse di irriverenza, umorismo, sensualità. Nel 2005 realizza *Odete* – presentato alla Quinzaine di Cannes – a cui seguono il cortometraggio *China China* (2007) – codiretto con João Rui Guerra da Mata; *Morrer Como um Homem* (2009); *Alvorada Vermelha* (co-regia João Rui Guerra da Mata, 2011) presentato a Filmmaker; *Manhã de Santo António* (2012). Con *A Última Vez Que Vi Macau* (co-regia João Rui Guerra da Mata 2012), torna a Filmmaker in concorso. Nel 2016 realizza *O Ornitológico*, anch'esso presentato a Filmmaker, e nello stesso anno il Centre Pompidou di Parigi gli dedica una personale in occasione della quale gira *Où en êtes-vous, João Pedro Rodrigues?* *Fogo-Fátuo* (2022), è stato presentato alla Quinzaine di Cannes. Lo stesso anno ha realizzato *Onde Fica Esta Rua?* (co-regia João Rui Guerra da Mata). I suoi film sono stati premiati in numerosi festival internazionali e sono parte della collezione permanente del MoMa – Museum of Modern Art e della Cinematheque svizzera. Di sé João Pedro dice che voleva diventare un ornitologo.

Con *Fogo-Fátuo* per la prima volta hai realizzato una commedia. Come sei arrivato a questa scelta?

La commedia è forse il genere più difficile, per questo non avevo mai osato avventurarmi pur piacendomi molto. In altri miei film ho talvolta utilizzato il registro comico sempre però in misura contenuta. Ho sentito che questo era il momento giusto: volevo affrontare un soggetto serio ma con leggerezza. Avevo scritto il film prima del Covid, durante il lockdown l'ho riscritto aggiungendo la scena col discorso di Greta Thunberg. Non era possibile ignorare quell'esperienza come fanno molti film in cui si fa finta che non sia mai accaduta, al contrario dobbiamo reagire a quello che abbiamo vissuto. E qui io lo faccio in modo ironico. Le riprese sono state molto rilassate, abbiamo riso tantissimo sul set. Per me fare questo film è stato liberatorio, ero rimasto fermo due anni e quando finalmente abbiamo cominciato tutto è accaduto molto velocemente.

Quali sono stati i tuoi riferimenti?

Fogo-Fátuo racconta l'amore tra un principe e un ragazzo, era importante che si credesse a questa versione non tradizionale di una fiaba. Mi piace confrontarmi coi generi per capovolgerli e a partire da lì creare qualcosa che mi appartiene. Anche per questo cerco sempre di mettere da parte i miei film precedenti, mi corrispondono pienamente nel momento in cui li ho fatti, poi ho bisogno di guardare verso altre direzioni. Stavolta mi sembrava che la commedia, e in particolare la commedia musicale, mi permettesse di liberarmi dal naturalismo, di giocare con tutti i codici, di mescolarli e di reinventarne delle variazioni. Amo le commedie musicali girate in ambienti

naturali, come *On the Town* (1949, *Un giorno a New York*) di Gene Kelly e Stanley Donen. Ho pensato a *Les Demoiselles de Rocherfort* (1967, *Josephine*) di Jacques Demy, per la sua idea che la fantasia nasce dalla realtà, è la direzione verso la quale volevo andare. Citerei anche *Brigadoon* (1954) di Vincent Minnelli, una storia d'amore in un villaggio magico che appare e scompare, e poi Lubitsch, Billy Wilder. Nelle sequenze iniziali di *Fogo-Fátuo* ci sono anche dei rimandi al cinema di Manuel De Oliveira, con una forma di teatro dell'assurdo che non vuole però in nessun modo ridicolizzare i personaggi. Io ho bisogno di amarli, è un punto di partenza per me fondamentale, e soprattutto non voglio dare lezioni a nessuno. Mi piace guardare i miei personaggi e i miei spettatori con amore.

Il film attraversa la storia del Portogallo, si parla di questioni come il razzismo, l'omofobia, il colonialismo, la schiavitù ma sempre con toni lievi.

Per questo ho scelto la commedia, ero convinto che mi permettesse di affrontare questioni molto serie in modo efficace e al tempo stesso con leggerezza. Non mi interessa dare dei messaggi, quello che è importante per me è demolire gli stereotipi, credo che sia la sola maniera politica di procedere. Oggi si tende a aspettarsi messaggi chiari, a me non interessa. Volevo avventurarmi nel fantastico, rendere credibile l'incredibile, e così far affiorare il sentimento del nostro tempo. Viviamo in un mondo con un eccesso di politicamente corretto, il film va contro tutto questo. Il gioco delle porte che si aprono e che si chiudono quando la regina madre del protagonista non vuole essere vista dal pubblico si riferisce un po' a questa messinscena di sé che caratterizza il presente. — Cristina Piccino

Tara

Volker Sattel, Francesca Bertin

PRIMA ITALIANA



Germania, Italia, 2022
4K, colore, 86'
V.O. Italiano

Regia
Volker Sattel
Francesca Bertin

Sceneggiatura
Volker Sattel

Fotografia
Volker Sattel
Thilo Schmidt

Montaggio
Bettina Blickwede

Suono
Filipp Forberg
Tim Elzer
Francesca Bertin

Produzione
fuffilm

Produttore
Volker Sattel

Contatti
info@tara-film.com info@alinafilms.com

Sacro e profano sono inestricabilmente intrecciati sulle rive del Tara, torrente che scorre a pochi metri dall'Ilva di Taranto. Una comunità si incontra quotidianamente intorno alle acque ritenute taumaturgiche. Tante storie si raccontano sui loro poteri benefici, ma le misurazioni scientifiche non la pensano così, il fiume è inquinato così come tutto il territorio che circonda la fabbrica. A chi credere? All'esperienza empirica tramandata nel tempo, o ai valori raccolti dagli organismi di salvaguardia del luogo? Questo è solamente uno dei molti contrasti che Sattel e Bertin ci spingono ad esplorare, allargando gradualmente il campo dall'epicentro-fabbrica alla città, ai suoi quartieri popolari, all'umanità fragile che li abita. Le costruzioni antiche, le campagne, i rituali di capodanno ci parlano di una dimensione temporale perduta altrove, che continua a vivere a Taranto accanto al sogno ormai in frantumi della modernità rappresentato dall'Ilva. In questo andirivieni ascoltiamo le parole di chi cerca di rifarsi una vita dopo gli anni passati a respirare sostanze nocive, per poi tornare lungo il Tara, a contatto con quella che può sembrare ingenuità, ma che è in realtà la resistenza tenace di un senso possibile del mondo. In questo viaggio che è quasi un'inchiesta etnografica, i due registi non perdono la sensibilità per l'immagine, in particolare per gli elementi - naturali ed artificiali. Eccoci allora nelle profondità del fiume, cercando di carpire i suoi poteri nei colori cangianti che la luce mostra; eccoci nel ventre della fabbrica, dove la produzione dell'acciaio prende tinte da inferno sulla Terra. È ancora possibile un equilibrio tra esseri umani e natura? A Taranto è stato negato per molto tempo, ma qualcosa poi germoglia sempre di nuovo. — Lucrezia Ercolani

Biografie

Volker Sattel (Speyer am Rhein, 1970) ha studiato alla Baden-Württemberg Film Academy. Ha diretto mediometraggi e lungometraggi tra cui *Enterprise Paradise* (2003), *Under control* (2011), *Beyond Metabolism* (2014), proiettati e premiati in vari festival internazionali (Berlinese, Viennese, Lo schermo dell'arte). È stato il direttore della fotografia dei film di Stephan Geene (*For Free*, 2014), Philip Scheffner (*Europa*, 2021) e degli artisti Olaf Nicolai e Kerstin Cmelka.

Francesca Bertin (Castelfranco Veneto, 1985) ha conseguito un master in Film presso l'Academy of Fine Art di Amburgo e un master in Legge all'Università di Trento. Il suo approccio al documentario si nutre di una sensibilità per l'architettura e il mondo dell'arte. Tra i suoi film, proiettati e premiati in vari festival internazionali, *L'arteficio* (2020), *Il giardino* (2018) e *Hinter dem Wald* (2015). Fa parte del comitato di selezione del festival Dokumentarfilmwoche di Amburgo. *Tara* è la seconda collaborazione tra i due registi dopo *La Cupola* (2016).

Come avete conosciuto il fiume Tara e cosa vi ha spinto a realizzare un film in quel territorio?

Volker Sattel: I media tedeschi avevano parlato molto degli scandali legati all'Ilva, così ho iniziato ad informarmi rispetto all'inquinamento, alle procedure di raffreddamento, allo sfruttamento della popolazione. Ero anche interessato all'edilizia popolare che è stata costruita nelle aree rurali del Sud Italia. Cercavo un punto di accesso che rendesse possibile realizzare un film su questi argomenti, è stato allora che Francesca mi ha raccontato del Tara e della leggenda delle proprietà curative dell'acqua. Siamo andati a Taranto e abbiamo scoperto che le rive del fiume erano quasi un mondo parallelo, dove si intrecciano natura, spazi di socialità e storia. Ci interessa dare visibilità a questi luoghi nascosti, mentre normalmente nelle immagini che raccontano Taranto è l'Ilva a essere sempre protagonista.

Francesca Bertin: Ero affascinata dal microcosmo che si è creato intorno al fiume Tara, in particolare dalle persone che ogni giorno se ne prendono cura in maniera informale, fuori da qualsiasi cornice istituzionale. Nel loro tempo libero si dedicano a renderlo un luogo bello e vivibile. Questa piccola dimensione è in forte contrasto con l'architettura imponente della fabbrica.

I contrasti, infatti, non mancano nel film. L'Ilva li riassume nella sua stessa esistenza: è un impianto che ha inquinato il territorio ma che, come si dice spesso, ha dato la possibilità di lavorare. Come vi siete mossi in queste contraddizioni?

F.B.: La presenza dell'Ilva è così forte che è impossibile evitarla. La contraddizione, potremmo dire, è sempre lì. Tutti conoscono la situazione e trovano un modo per andare avanti,

ma poco sembra effettivamente cambiare. Molte volte mi sono chiesta dove fosse la verità: l'acqua è inquinata o no? L'area è bella o non lo è? Credo che la via d'uscita sia abbandonarci alla risposta emotiva nei confronti di quello che vediamo. Le persone continuano a vivere lì dopo gli scandali, è una piccola resistenza fondata sulla vita quotidiana che ci interessava documentare.

Quanto tempo avete trascorso con gli abitanti del luogo?

F.B.: È stato possibile costruire una relazione perché siamo andati a Taranto molte volte trascorrendo periodi di ricerca anche lunghi. Il punto era riuscire a dar loro indietro qualcosa attraverso le immagini e quello che abbiamo costruito insieme. Siamo andati lì con domande aperte, senza ricette già pronte.

V.S.: Abbiamo anche proposto degli interventi, ad esempio nel quartiere Paolo VI abbiamo fatto un laboratorio con i giovani dell'area, parzialmente visibile nel film. Era importante per noi riuscire a condividere qualcosa della nostra esperienza, e non solamente prendere.

Il vostro approccio alla regia si nutre del rapporto con il mondo dell'arte e dell'architettura. Come avete portato questa sensibilità in *Tara*?

F.B.: Condivido con Volker l'interesse per l'architettura industriale e l'Ilva in questo senso è un oggetto speciale, molto cinematografico di per sé. Inoltre, abbiamo trovato dei materiali d'archivio girati dentro la fabbrica negli anni '60, delle immagini molto potenti che hanno aperto un altro livello d'immaginazione, permettendoci di mostrare qualcosa che non potevamo vedere.

— Lucrezia Ercolani

Europe

Philip Scheffner

PRIMA ITALIANA



Germania, Francia, 2022
HD, colore, 105'
V.O. Francese, Arabo

Regia
Philip Scheffner

Sceneggiatura
Merle Kröger,
Philip Scheffner

Fotografia
Volker Sattel

Montaggio
Philip Scheffner

Suono
Tristan Pontécaille

Interpreti
Rhim Ibrir,
Thierry Cantin,
Didier Cuillierier,
Khadra Bekkouche,
Nouria Lakhri,
Sadya Bekkouche,
Hassane Ziani,
Zoulikha Ibrir,
Amandine Demuynck

Produzione
pong film,
Haut les Mains Productions

Produttrici
Caroline Kirberg,
Merle Kröger

Contatti
kirberg@pong-berlin.de
contact@hautlesmainsproductions.fr

Cosa significa essere invisibili? Zohra è arrivata anni prima in Francia per curare una grave forma di scoliosi. Le sue operazioni sono così complesse da essere divenute un “caso di studio” ma hanno funzionato, le rimangono pochi piccoli passaggi da fare con la fisioterapia in piscina. La giovane donna è felice nella nuova esistenza che condivide con la sorella, il marito di lei, i loro bimbi, l’anziana nonna, e tanti altri arrivati da molte parti del mondo in quel quartiere della provincia francese di Chatelleraulde che si chiama «Europe». Mentre nelle lunghe chiamate a distanza con l’amato progettano il loro futuro, il lieto fine annunciato prende all’improvviso una direzione contraria: il permesso di soggiorno le viene revocato e Zohra scompare. La vita scorre come prima ma lei è fuori dal quadro, “invisibile” allo sguardo dei parenti, degli sconosciuti, di sé stessa. Nel suo primo lungometraggio «di finzione» Philip Scheffner - già in concorso a Filmmaker con *Havarie* (2016) - lavora su una forma capace di restituire la violenza paradossale di una situazione comune del nostro tempo. «Quali sono le similitudini tra te e il ruolo che stai interpretando?» - chiede il regista fuoricampo nelle primissime sequenze a Rhim Ibrir, che diventerà Zohra assumendo in sé i traumi del personaggio. «La sua vita è reale e anche quando il film finisce continua a vivere quello che si è visto» risponde lei. A partire da un dispositivo semplice - l’uscita di Zohra dall’inquadratura - questo passaggio costante e imprevedibile tra messinscena e esperienza vissuta costruisce una narrazione che senza vittimismo e con una potente visione politica porta lo spettatore nelle emozioni e negli stati d’animo di un personaggio che è unico e insieme collettivo. - Cristina Piccino

Biografia

Philip Scheffner (Homburg/Saar, 1966), regista e artista, vive e lavora a Berlino. Tra il 1990 e il 2000 ha realizzato diversi lavori con dogfilm, un gruppo di autori attivi nella capitale tedesca. Insieme a Merle Kröger, Alex Gerbaulet, Caroline Kirberg e Mareike Bernien ha fondato la casa di produzione pong, tra le realtà produttive più vivaci in Germania oggi. Nel 2007 realizza *The Halfmoon Files*, presentato alla Berlinale e premiato in molti festival internazionali, da Mar del Plata al Fid Marseille. Seguono *The Day of Sparrow* (2010) e *Revision* (2012). Nel 2016 firma *Havarie* (2016), in concorso a Filmmaker e premio della critica tedesca come miglior film sperimentale. Sempre del 2016 è *And-Ek Ghes...* co-diretto con Colorado Velcu presentato alla Berlinale nella selezione del Forum. Insegna Documentario all’Academy of Media Arts di Colonia.

In che modo il film racconta la situazione dell’Europa oggi?

L’Europa è un grande sistema, una costellazione di nazioni e credenze; ma per quanto concerne il film, è innanzitutto il nome della fermata di un autobus che si trova nell’area dove vive la protagonista. Una fermata è anche un posto di arrivo e partenza che unisce la periferia alla grande città. Quando abbiamo conosciuto Rhim Ibrir - che poi è diventata l’attrice principale - abbiamo scoperto che viveva in questo quartiere chiamato “Europa” e siamo rimasti colpiti perché il nostro film vuole raccontare una storia che ne mette in questione il concetto, confrontandosi con la prospettiva ufficiale, che è violenta, nel momento in cui decide chi è parte dell’Europa e chi non lo è.

Il film è ispirato alla vita reale della protagonista Rhim Ibrir. Come si è sviluppato il processo di scrittura?

Avevo conosciuto Rhim per il mio film precedente, *Havarie*, attraverso suo marito che viveva ancora in Algeria. Quel lavoro era concepito in una forma documentaria, abbiamo registrato diverse interviste con lei. C’è solo la sua voce in *Havarie*, ma siamo comunque rimasti affascinati dalla sua presenza davanti alla camera, oltre che dalla sua biografia e dall’incredibile forza che aveva. Non aveva mai recitato prima, e io non avevo mai diretto un film di finzione, così ho pensato che potissimo fare insieme qualcosa che sarebbe stato nuovo per entrambi. Dopo aver parlato a lungo con lei, insieme alla sceneggiatrice principale Merle Kröger abbiamo dato vita alla trama, poi siamo andati diverse volte a Châtelleraulde per discutere il copione con Rhim cercando di dare vita a

Zohra, un personaggio che avrebbe interposto una distanza con la sua vita personale. Rhim ci ha poi presentato alla sua comunità, che ha costituito il cast del film: quasi tutti interpretano il ruolo che hanno realmente nelle loro vite.

Nelle note di regia scrivi che si tratta di un film di “finzione forzata”. Potremmo dire che il mondo immaginario di Zohra è l’unica realtà che le diventa accessibile?

Il modo in cui abbiamo filmato e dato forma alla narrativa è il risultato dell’analisi della situazione sociale e politica in cui Rhim era, e della relazione con noi. C’è una barriera tra lei e noi, e con “noi” intendo un regista bianco con passaporto europeo. Quando lo Stato decide che qualcuno non può più rimanere, non si condivide più con quella persona lo stesso spazio sociale. Anche se questa persona sceglie di non andarsene, non può portare avanti la sua vita come prima. Un documentario avrebbe coperto in qualche modo la violenza di questa situazione, abbiamo pensato che fosse più importante analizzare, con i mezzi del cinema, lo spazio che è dato a lei e quello che è dato a noi. Zohra è forzata ad andare in uno spazio fittizio, perché lo Stato afferma: potrai anche essere qui, ma di fatto non ci sei. È poi complicato per lei parlare apertamente del fatto che non possiede i documenti, come se dicendolo, diventasse vero. Dopodiché, quello che ci siamo chiesti è se questo spazio fittizio potesse essere volto a suo favore e usato da lei per dare vita a un luogo di resistenza. Allora noi, come spettatori, abbiamo un problema: improvvisamente la nostra urgenza di una narrativa completa viene frustrata, giocando con le nostre aspettative. - Lucrezia Ercolani

Balkanica

Marianna Schivardi

PRIMA MONDIALE

Italia, 2022
Super8, MiniDV, Hi8, HDV, 4K,
colore, 71'
V.O. Italiano, Inglese

Regia
Marianna Schivardi

Sceneggiatura
Marianna Schivardi

Fotografia
Sabina Bologna,
Dario Ghezzi

Montaggio
Marianna Schivardi

Suono
Filippo Restelli

Interpreti
Dejan Tasic
Aleksandar Saša Erdeljanovic
Boris Mitlic
Mirko Maletic
Nihad Kresevljacovic
Nedim Alikadic (Pelda)
Sead Kresevljacovic
Selma Alibalic

Produzione
Kinedimorae,
Associazione Garigliano

Produttrice
Claudia Di Lascia

Contatti
distribuzione@kinedimorae.com

«Una rivoluzione». Così Marianna Schivardi definisce la possibilità, emersa sul finire del secolo scorso, di catturare immagini con una facilità fino allora impensabile. Possibilità che spinge la giovane regista a lasciare casa e attraversare il mare, per andare lì dove la guerra era una realtà, una ferita aperta che chiedeva attenzione. Inizia così *Balkanica*, con i vecchi nastri inutilizzati di Schivardi, che presto però rende nota la sua intenzione attuale: tornare in quei luoghi, capire cosa è rimasto, rientrare in contatto con le persone che avevano segnato quella sua fortissima esperienza. «Mi piaceva che non avevi piani, che non sapevi bene cosa cercassi» le dice un amico di allora, oggi regista. Pian piano, attraverso la voce narrante di Schivardi e le parole degli altri, in un andirivieni tra passato e presente, un quadro prende forma. Prima a Belgrado, poi a Sarajevo. Ci sono gli edifici sventrati dalla guerra, i colpi che aprono voragini nelle superfici, ma ancora di più c'è il tentativo di vivere con e nonostante il conflitto. La cineteca, con il filo rosso della conservazione della memoria; l'enclave in Kosovo dove vivono gli "esclusi" dalla città, un luogo del cuore per la regista. E poi, quel gruppo di amici filmmaker con cui si era condiviso qualcosa di importante, attimi di leggerezza accanto al disastro - i loro volti allora, così sfacciatamente giovani, e i loro volti oggi, nel mezzo è passata una vita. Ma le parole tornano ancora su quella ferita mai guarita, e su quel potere di testimonianza che solo il cinema possiede. — Lucrezia Ercolani

Biografia

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

Cosa ti ha spinto a tornare nei Balcani per intraprendere questo viaggio a ritroso?

La prima volta ero andata lì per un progetto dell'Onu che consisteva nel creare un cinema itinerante nelle enclavi serbe in Kosovo nel 2001, quando la guerra in quell'area era appena finita. Avevo comprato la mia prima telecamera, una MiniDV, ma nonostante il mio entusiasmo mi sono trovata di fronte alla sensazione dell'inutilità del filmare. La mia è la prima generazione che si è confrontata con la possibilità quasi illimitata di produrre immagini e in quel momento avevo perso le coordinate, non capivo il senso di accumulare quei materiali. Guardare mi sembrava molto più forte che riprendere. Quindi non ho utilizzato quei nastri per i dieci anni successivi, fino a quando sono tornata lì. Penso che tutti i documentaristi si trovano davanti al rischio di "vampirizzare" i propri soggetti, anche questo mi preoccupava, per cui ho provato il più possibile a costruire dei legami reali. Piuttosto che raccontare la guerra in maniera diretta, ho preferito far parlare le persone del loro legame tra il conflitto, le immagini e la memoria. Il film si apre con il sindaco di Sarajevo che dice: «Cittadini filmate, un giorno si farà giustizia», un'idea di fiducia nelle immagini che ho messo alla prova nel corso del lavoro.

Il film si interroga sul significato di riprendere la guerra, in connessione con i limiti e le possibilità tecniche del cinema. Come influiscono?

Durante l'assedio di Sarajevo, gli amici che intervistavo avevano solo quattro cassette su cui riprendere. Questo comportava un'inevitabile

scelta su cosa tenere e cosa cancellare. L'idea di poter accumulare per conoscere, che costituisce lo spirito del tempo in cui ci troviamo, credo sia fallace; mi è sembrato invece molto forte quest'atto di scelta, già nel momento della ripresa, su quello che sarebbe diventato memoria. Non penso assolutamente che si possa tornare indietro, ma forse c'è un'evoluzione ancora da compiere da parte di chi produce immagini, anche perché questa totale archiviazione delle nostre vite non porta a una memoria completa. Credo comunque che sia meglio così, perché c'è un'interpretazione alla base del ricordo che fa parte del processo di crescita.

Balkanica è un film sulla trasformazione dei luoghi e delle persone, che comprende anche te che rimani fuori campo. Cosa ti ha sorpresa di questo processo?

Nei primi viaggi, quelli durante o subito dopo la guerra, c'era una sorta di vitalità, di energia che attraversava la quotidianità, non solo in negativo. C'era un legame comune nel tentativo di divertirsi, anche facendo cose normali come una cena. Tornando dopo molto tempo ho sentito invece una sottile rassegnazione. La guerra trascina con sé periodi lunghi, difficili da elaborare, e credo poi che quel pezzo di mondo dopo una certa attenzione sia stato un po' abbandonato a se stesso. Comunque ho scelto di non fornire una lettura storica e nemmeno molte coordinate spazio-temporali specifiche, in modo da far parlare il film della guerra intesa come dimensione più ampia. — Lucrezia Ercolani

Hardly Working Total Refusal

PRIMA ITALIANA



Austria, 2022
Full HD, colore, 20'
V.O. Inglese

Regia
Total Refusal

Sceneggiatura
Total Refusal

Fotografia
Total Refusal

Montaggio
Total Refusal

Suono
Bernhard Zorzi

Interpreti
Jacob Banigan

Produzione
Total Refusal

Contatti
info@refreshingfilms.com

Il primo personaggio che *Hardly Working* ci presenta è il carpentiere: un uomo che passa le sue giornate a piantare chiodi nelle assi di un pontile, girando in tondo. «Non saranno mai piantati abbastanza chiodi» commenta il voice over che ci guida alla scoperta delle attività di alcuni Non-Playable-Characters del videogioco *Red Dead Redemption 2*. Queste figure non possono essere “manovrate” dal giocatore, costituiscono lo sfondo dello svolgimento delle azioni. Il gruppo Total Refusal si diverte ad inventare possibili narrazioni a partire dalla quotidianità dei personaggi – lo stalliere ubriaco, la lavandaia, la spazzina – con una spiccata ironia rispetto alla ristrettezza della gamma di azioni che è loro toccato in dote di ripetere ciclicamente. Capiamo ben presto che non si tratta di un gioco, ma piuttosto, di una messa in scena che, in maniera semplificata, mima le nostre giornate. Siamo sicuri che, se venissimo osservati dall'esterno, le nostre azioni apparirebbero più sensate, più dirette a uno scopo? Non siamo anche noi personaggi di un grande gioco, quello del capitalismo, in cui il punto «non è soddisfare la richiesta ma accumulare»? In fondo i personaggi di *Red Dead Redemption 2* sono pur sempre stati concepiti da esseri umani, sono, a modo loro, “verosimili” nelle loro giornate schiacciate sulla dimensione lavorativa. Ma la scommessa di *Hardly Working* è di presentarceli nella loro individualità, e ci sembra veramente di cogliere una malinconia nell'accettazione del proprio destino, quello di ripetere all'infinito le azioni prescritte. Il film tuttavia non si ferma alla denuncia, termina con una proposta politica: quella della “pigrizia collettiva” che alcuni personaggi mostrano rimanendo fermi per ore, ostinatamente, nello stesso punto. Possiamo interrompere il ciclo? Possiamo anche noi smettere di funzionare? – Lucrezia Ercolani

Biografia

Il gruppo austriaco Total Refusal (formato da Susanna Flock, Robin Klengel, Leonhard Müllner, Michael Stumpf) pratica strategie per l'intervento artistico nei giochi per computer contemporanei. I loro film e le loro performance sono stati presentati, tra gli altri, alla Berlinale, a Locarno e al MoMA di New York. Hanno ricevuto il premio per il miglior cortometraggio documentario austriaco al festival Diagonale di Graz e il premio alla miglior regia nella competizione di Locarno Pardi di domani dedicata ai cortometraggi. Tra i loro lavori precedenti, *Deconstructing the Bridge* (2022), *How to Disappear* (2020), *Featherfall* (2020).

Cosa vi attrae del mondo dei videogiochi e quando avete capito che potesse essere un'ispirazione per realizzare dei film?

I videogiochi danno l'opportunità di entrare in un universo che può sembrare simile a quello a cui viviamo oppure no. È un altro mondo con regole differenti, può esprimere sogni o ansie collettive, rimodellando le nostre fantasie. Abbiamo trascorso molto tempo giocando ma sempre con una relazione di amore e odio. Ad un certo punto ci siamo imbattuti in un videogioco ambientato a New York City che ci ha spinto ad interessarci sempre di più al modello dell'architettura, agli edifici, alle mappe. Abbiamo avuto l'idea di creare un tour, e di realizzare su questo un breve testo. È così che siamo entrati nel mondo del cinema, non è stato premeditato. Da allora abbiamo esplorato altre possibilità di questo medium affascinante, raccontando storie che fossero importanti per noi.

Il messaggio politico è centrale in *Hardly Working*, come lo avete sviluppato?

Ci consideriamo un collettivo molto politico e ci definiamo “marxisti dell'assurdo”, nei nostri lavori inseriamo sempre un'analisi del sistema del mercato. Con questo film tutto è iniziato dall'osservazione della vita quotidiana dei Non-Playable-Characters (NPCs), che è molto interessante perché è estremamente ben fatta, ci si potrebbe perfino innamorare di una di queste figure. Avevamo ore e ore di protocolli sulle loro azioni che hanno sviluppato un grande dibattito tra noi a proposito di cosa queste immagini ci dicessero del nostro mondo. È infatti una metafora potente che ci ha spinto ad approfondire la teoria del lavoro.

Molte parti della società stanno venendo sostituite da mezzi digitali, pensiamo all'uso degli algoritmi sui posti di lavoro, gli impiegati Amazon possono persino essere licenziati da uno di essi. Per noi la domanda più importante è: quale politica, quale ideologia parla attraverso i videogiochi? È nascosta perché si vuole che ogni giocatore la accetti, così da costruire un consenso. Le grandi compagnie di intrattenimento mandano immagini a centinaia di milioni di persone che sono coniate dalle logiche del mercato. È questa struttura materialista dei videogiochi che ci interessa più di ogni altra cosa.

Alla fine del film proponete la «pigrizia collettiva» legata al concetto del glitch. Potete spiegarla?

Gli NPCs rappresentano la normalità, sono la macchina lavorativa perfetta. Non fanno mai domande, hanno una resistenza incredibile. Ma a volte l'algoritmo produce qualcosa di sbagliato, un glitch, allora i personaggi - che non hanno un'identità fuori dal loro lavoro - perdono la loro necessità di esistenza. In quei momenti possiamo sentirci più vicini: è come se diventassero umani, in quanto non perfetti. È qualcosa che possiamo imparare da loro, una strategia, considerato che il perfetto funzionamento del sistema è il problema, e non qualcosa a cui dovremmo ambire. – Lucrezia Ercolani



Prospettive

ALBERTO BARONI
ANDREA DE FUSCO

ALBERTO DIANA

MATTEO DI FIORE
IRENE DORIGOTTI
SAMUELE FASSINA

FEDERICO FREFEL
ELETTRA GALLONE
ANDREA GATOPOULOS

AURA GHEZZI

LUANA GIARDINO
REBECCA GRIGORE

COSIMO IANNUNZIO

MARIJA STEFANIJA LINUZA

GAIA LONGOBARDI

GIULIO MELANI

GIULIA OGLIALORO

GIULIA OLIVIERI

EMMA ONESTI

HEDDA PALJAK

ELSA SOHLBERG

FEDERICA ZOTTI

La dimora delle immagini

— Antonio Pezzuto

Prospettive nasce col desiderio di intercettare quanto ancora deve accadere. Le premesse (o promesse) che illuminano nuove generazioni di autori, le loro linee di ricerca, le invenzioni formali, le narrazioni. L'esperienza della pandemia aveva caratterizzato i lavori degli ultimi due anni, oggi il panorama ha assunto forme più astratte, come testimonia la frequente scelta degli interni domestici resi teatro per un confronto col mondo.

La parola "casa" è stata scelta nel titolo da Rebecca Grigore, nel suo *Acasa*, archivi familiari dei genitori, immigrati in Italia, si mescolano alle voci del presente. La casa è al centro del lavoro di Giulia Olivieri *Ctrl+Z*, dove la regista ha provato a cercare le ragioni degli Hikikomori, diventando lei stessa una di loro. Il set del film è la sua camera mentre fuori il mondo segue le sue tortuose strade. L'elemento performativo negli spazi della propria abitazione accompagna Aura Ghezzi in *Attraversando "Strada a senso unico" - Viaggio intorno alla casa della mia vita*, un "vagabondaggio" tra gli oggetti e le tracce del quotidiano nelle proprie stanze, Federica Zotti che "gioca" con la percezione dello spettatore nel malizioso *Ahe Geo* o Gaia Longobardi che racconta in *Condominio N°IMX172* il ritmo di una giornata.

Il reale sfugge, si frammenta. Alberto Diana realizza *Cartas urgente per la Colombia* a distanza: mentre lui è in Italia e i suoi amici lottano per la democrazia in Colombia, Andrea De Fusco in *Shambala* monta un film con le immagini girate da un amico in viaggio sull'Himalaya, raccontando come la lontananza possa ancora sorprenderci.

Un gioco di specchi fra case e distanze virtuali e reali è *Ama Osa* di Marija Stefanija Linuza, la cui protagonista per guadagnare fa delle dirette su Onlyfans. Dalla sua stanza mostra i seni nudi a persone che pagano nell'illusione che un incontro attraverso lo schermo del computer possa riempire un vuoto.

Sospese tra immaginazione e memoria echeggiano le parole del poeta Milo De Angelis, che ha attraversato per anni Milano su un filobus dalla Bovisa fino al Carcere di Opera, dove insegnava. De Angelis ha affidato i suoi racconti a delle registrazioni che sono servite da base a quattro giovani autori che escono dalla Scuola Civica di Milano, Samuele Fassina, Cosimo Iannunzio, Giulia Ogliarolo e Hedda Paljak, per dare vita a *L'oceano intorno a Milano*, cartografia poetica della metropoli. Le storie personali che divengono guida per una narrazione collettiva animano *Happy New Year, Jim* di Andrea Gatopoulos, dove i gamer vivono un'eccentrica solitudine digitale, e *Tatiana*, ritratto di un'artista russa che vive a Milano, il cui vissuto e l'opera filmati da Emma Onesti restituiscono la storia del suo paese.

«Casa è il nostro angolo di mondo, il nostro spazio vitale». A dirlo è Matteo Di Fiore che in *Lettere da Borgonuovo* racconta la voglia di fuggire dal "natio borgo selvaggio" il quartiere di Palermo dove è cresciuto. Ma casa può essere anche la pietra che riporta memorie in apparenza perdute al protagonista di *Racconto* di Giulio Melani, o il bosco tropicale che abita i sogni dei tre protagonisti in *Le Grand rêve* di Irene Dorigotti, o il corpo sul quale Elsa Sohlberg in *Dog Bite Horse Kick* indugia senza pudore alla ricerca di segni del proprio passato. E poi c'è Samir, il protagonista di *Incontrando Samir la sera* di Elettra Gallone senz'altro con quattro case: una panchina, due baretti ed un'altra panchina sulla quale dorme. Perché casa più che un luogo è uno stato dell'animo, un "angolo discreto" dove la realtà si manifesta, senza costrizioni né pregiudizi.

La giuria



Virginia Garra (Milano, 1993) è un'artista e videomaker che vive e lavora a Milano. Dopo la laurea triennale (2016) in Pittura e Arti Visive presso NABA – Nuova Accademia Di Belle Arti di Milano, nel 2021 ottiene il diploma di Master presso HEAD – Haute École d'Art et de Design di Ginevra, Svizzera. Dal 2016 al 2019 ha lavorato come assistente dell'artista e regista Yuri Ancarani a Milano, con il quale collabora tuttora su diversi progetti. I suoi lavori sono stati presentati in diverse mostre collettive e progetti, tra cui *The Case Against Reality*, Palai x Capriola, Lecce (2022); *Lemaniana: Reflections on Other Scenes*, Centre d'Art Contemporain, Ginevra (2021); film program *x Infans*, Fondation Pernod Ricard, Parigi (2021). Il cortometraggio *My Sunset Room* (2021) ha vinto il Premio della Giuria Prospettive a Filmmaker Festival, Milano.



Giancarlo Grossi (Putignano, 1988) è assegnista di ricerca in Teoria dei media all'interno del progetto ERC AN-ICON e del Dipartimento di Filosofia "Piero Martinetti" dell'Università degli Studi di Milano. I suoi studi esplorano dal punto di vista dell'archeologia dei media l'intersezione tra cinema, scienze della mente e cultura visuale. Tra le sue pubblicazioni, i saggi *Le regole della convulsione. Archeologia del corpo cinematografico* (Meltemi, 2017) e *La notte dei simulacri. Sogno, cinema, realtà virtuale* (Johan & Levi, 2021).



Jacopo Miliani (Firenze, 1979) è un artista visivo, la cui pratica affronta la performance come metodologia espansa che mira a indagare le connessioni tra linguaggio e corpo. È il fondatore di un progetto editoriale indipendente incentrato su sessualità e linguaggio: *Self Pleasure Publishing*. Ha collaborato con diversi performer tra cui Jacopo Jenna, Antonio Torres, divaD, Benjamin Milan, Mathieu LaDurée, Eve Stainton. I suoi progetti hanno coinvolto professionisti di varie discipline tra cui il regista Dario Argento, gli stilisti Boboutic e il produttore musicale Jean-Louis Hutha. Il suo lavoro è stato presentato in mostre personali e collettive presso GAMeC, Bergamo (2019); Centro Pecci, Prato (2019); Galeria Rosa Santos, Valencia (2018); Palais de Tokyo, Parigi (2017); David Roberts Art Foundation, Londra (2017); Kunsthalle Lissabon, Lisbona (2016); ICA studio, Londra (2015); Studio Dabbeni, Lugano (2015); Museo Madre, Napoli (2011). Nel 2021 ha realizzato il film *La discoteca*, un progetto a cura di NOSproduction, vincitore dell'Italian Council (VIII edizione, 2020). Vive a Milano.

Shambala

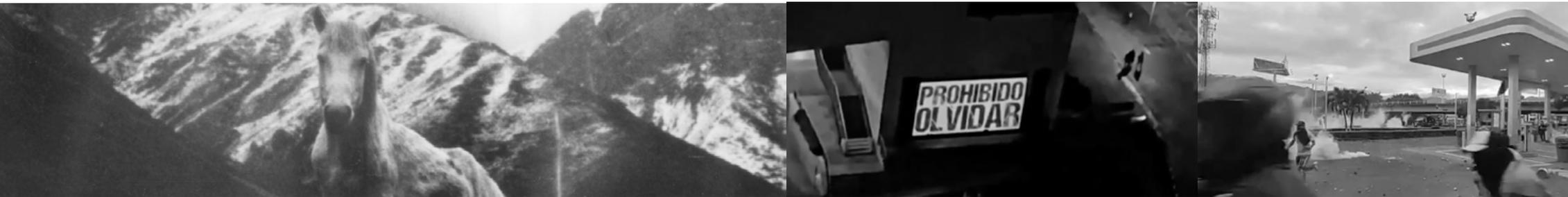
Andrea De Fusco

PRIMA ITALIANA

Carta urgente para Colombia

Alberto Diana

PRIMA ITALIANA



Francia, Italia, 2022
4k, colore, 46'
V.O. Francese

Regia
Andrea De Fusco

Sceneggiatura
Andrea De Fusco

Fotografia
Andrea De Fusco,
Pietro Daviddi

Montaggio
Giulia Olivieri

Suono
Andrea De Fusco,
Pietro Daviddi

Musica
Jhon Gorton

Produzione
AcquaAlta

Produttori
Andrea De Fusco,
Christophe Gougeon

Contatti
contact@acquaalta.fr

«Ho viaggiato per procura» afferma il regista, spiegando che le immagini contenute in questo film, girate sull'Himalaya, sono opera del suo amico Marcus. Glielie ha inviate insieme a delle lettere, in una lunga e fitta corrispondenza. L'avventura l'avrebbero dovuta intraprendere insieme, ma poi qualcosa ha trattenuto il regista a Venezia, un'improvvisa resistenza all'allontanamento. *Shambala* diviene allora il montaggio di materiali girati da "qualcun altro" - insieme al controcampo della vita in laguna - una distanza necessaria per riflettere sullo statuto delle immagini nel loro complesso. Com'era viaggiare in un luogo lontano quando non ne conoscevamo già il profilo, quando non si trattava di «trovare conferma a immagini che già conosciamo»? Com'è stato riprendere un posto per la prima volta? Scorrono i panorami del Tibet, le altitudini vertiginose, i riti arcaici, la vita dei pastori nomadi. Filmare è come ricordare: si selezionano solo le parti migliori. Intanto Marcus si sente sempre più a disagio nel suo ruolo, e la nostalgia di casa si fa sentire. Forse veramente le immagini "rubano l'anima" dei luoghi? Ma l'altrove, seppur dotato di incontestabile fascino, non è salvifico. *Shambala* rappresenta il tentativo fallito di perdersi, non fosse altro perché le mappe satellitari ormai ce lo hanno impedito. — Lucrezia Ercolani

Biografia

Andrea De Fusco (Roma, 1990), è un regista e artista visivo. Diplomato all'ESRA di Parigi si laurea in seguito al DAMS di Roma 3, con una tesi sul rapporto tra immagine, tempo e memoria nel cinema di Tarkovskij. Continua il suo percorso di studi a New York dove gira i suoi primi documentari. Tornato in Italia realizza *In Aquis Fundata*, un film sul rapporto tra Venezia e l'acqua attraverso lo sguardo di alcuni tra gli ultimi veneziani, col quale partecipa a diversi festival internazionali. Lavora in seguito per quasi due anni al fianco di Andrei Konchalowsky alla realizzazione di *Il Peccato*, il furore di Michelangelo, film italo-russo su Michelangelo Buonarroti, realizzando il documentario sul making-of presentato alla Festa Del Cinema di Roma. Nell'agosto del 2018 realizza *Omaggio a l'Avventura*, una mostra di polaroid sopra Lisca Bianca, lo scoglio in cui Antonioni girò il celebre film nel '60. Ha recentemente presentato al Cinema Galleggiante di Venezia *Per un'estetica dell'Apocalisse*, un video realizzato con Gianni Garrera, filologo e traduttore dell'Apocalisse, che riflette sul ruolo della bellezza nella fine del mondo.

Italia, 2022
HD, colore, 12'
V.O. Spagnolo

Regia
Alberto Diana

Sceneggiatura
Alberto Diana

Montaggio
Alberto Diana

Produzione
Gaetano Crivaro
e Margherita Pisano
(L'Ambulante)

Contatti
albertodiana89@gmail.com

Che rapporto c'è tra la distanza misurabile in chilometri e quella che ha a che fare con il sentimento e i ricordi? Alberto Diana, autore del film, è tornato in Italia dopo un periodo trascorso in Colombia. Il Paese attraversa un periodo di turbolenza, con le manifestazioni sempre più decise contro il governo Duque e una repressione che si fa brutale. La resistenza vive nello spazio pubblico, negli atti collettivi e creativi che presidiano le strade, ricordando le ingiustizie e i morti di cui lo Stato è responsabile. Alberto è lontano ma in contatto con i suoi amici, che in quelle giornate frenetiche mandano video e testimonianze, l'utilizzo delle applicazioni e dei social network illude sull'effettiva lontananza. La sensazione di essere estromesso da qualcosa di importante spinge il regista a realizzare il film, un tentativo di mantenere vivo quel legame - che ore sono in Colombia? Che ora è in Italia? Domande che misurano la distanza ma che rendono ancora possibile uno scambio nel presente. — Lucrezia Ercolani

Biografia

Alberto Diana (Iglesias, 1989) ha frequentato il Master in Documental de Creación all'Universitat Pompeu Fabra di Barcellona, dopo essersi laureato in Lettere all'Università di Cagliari. I suoi cortometraggi documentari sono stati presentati in numerosi festival italiani e internazionali. Il suo mediometraggio documentario *Fango rosso* è stato presentato in anteprima alla 37ª edizione del Torino Film Festival. Sta sviluppando la sceneggiatura del suo primo lungometraggio di finzione *Intra Montes*.

Lettera da Borgo Nuovo

Matteo Di Fiore

PRIMA MONDIALE

Le grand rêve

Irene Dorigotti

PRIMA MONDIALE



Italia 2022
HD, colore, 40'
V.O. Italiano

Regia
Matteo Di Fiore

Sceneggiatura
Matteo Di Fiore

Fotografia
Matteo Di Fiore

Montaggio
Matteo Di Fiore

Suono
Matteo Di Fiore

Produzione
Centro Sperimentale di
Cinematografia – sede Sicilia

Contatti
cscsiciliaorganizzazione@gmail.com
matteodifiore339@gmail.com

Borgo Nuovo è un quartiere nell'estrema periferia palermitana che si estende ai piedi delle montagne della Conca d'Oro. Nato alla fine degli anni Cinquanta, all'inizio con spirito operaio, vive subito una profonda crisi sia per l'esplosione delle questioni sociali, sia per la cronica mancanza di infrastrutture.

In questo quartiere si muove Mattia Di Fiore che vi è nato e lì ha iniziato a fare le sue prime riprese. «A Borgo Nuovo c'è la mia casa. Anzi, Borgo Nuovo è la mia casa – dice il regista – Ma fin da piccolo ho avuto sempre la sensazione di non appartenervi veramente. Sentirsi estranei nel luogo in cui ci si dovrebbe sentire a casa è un dolore lancinante che non passa». *Lettera da Borgo Nuovo* è una lettera piena di amore e di rabbia per un posto al quale con infelicità si sente di appartenere; è un viaggio nella propria memoria individuale che di fatto diventa una memoria condivisa; è la ricerca di una nuova casa; è il tentativo di un giovane regista di mettere un punto alla propria storia e ai propri ricordi, per creare uno spazio dal quale poter ripartire. — Antonio Pezzuto

Biografia

Matteo Di Fiore (Palermo, 1998) nato tra i quartieri periferici di Palermo, ha frequentato il Centro Tau alla Zisa, prima nelle vesti di utente e poi come peer educator. Dopo aver brevemente studiato all'Accademia di Belle Arti di Palermo, nel 2019 si è iscritto al Centro Sperimentale di Cinematografia – sede di Sicilia, dove ha realizzato, in collaborazione con la fondazione Aamod, il cortometraggio *L'Estraneo*. *Lettera da Borgo Nuovo* è il suo film di diploma.

Italia, 2022
Super8, HD, colore, 9'
V.O. Italiano

Regia
Irene Dorigotti

Soggetto
Irene Dorigotti

Fotografia
Irene Dorigotti

Montaggio
Irene Dorigotti

Musica
Bartolomeo Sailer

Voce Narrante
Beatrice Forchini

Produzione
Start

Contatti
produzione@start.mi.it

Un bosco, i passi di tre ragazzi che lo attraversano senza mai entrare nell'inquadratura. I loro nomi risuonano nella voce narrante, quella di Irene, la regista. Li seguiamo, ne immaginiamo i gesti, il loro essere insieme, i sorrisi; sembra quasi di vedere come si muovono, come sono vestiti. L'immagine è una trama di rami, luce, suoni, l'eco di qualche animale, il respiro della natura; un ritmo che è un flusso continuo come quel loro camminare. I colori mutano, il paesaggio si trasforma, il bosco sfuma in una foresta tropicale pervasa da qualcosa di misterioso. Appare un pappagallo, una musica arriva dagli alberi, c'è una strana inquietudine. «E se i funghi fossero più intelligenti degli uomini?» si chiede la voce. Bea, Enrico, Irene: dove sono? Che luogo è quello di cui cogliamo scorci di cielo tra le foglie sempre più fitte, e frammenti di storie dove il tempo si sospende, si arresta, si dilata, scorre tra infinite sovrimpressioni. Mentre l'estate diventa inverno, il sole, i fiocchi di neve che spariscono di nuovo. Nell'incedere sempre più labirintico appare all'improvviso il mare, i tre ragazzi si abbandonano al flusso dell'acqua, al suo calmo essere. È reale? O siamo invece in un paesaggio che è solo sognato? Su questo bordo si avventura Irene Dorigotti con le sue immagini, seguendo il proprio personalissimo "diario dei sogni" alla ricerca di corrispondenze inattese, di emozioni inafferrabili, dei contorni di un mondo che nella materia del cinema si fa continua invenzione. — Cristina Piccino

Biografia

Irene Dorigotti (Trento, 1988) è un'antropologa visiva, laureata in Antropologia Culturale ed Etnologia presso l'Università di Bologna e laureata presso il Dipartimento di Scienze Politiche e Società della Cultura dell'Università di Torino. Si occupa di cinema e scrittura di racconti. Le sue aree di ricerca includono la percezione sensoriale, il tempo, la spiritualità, l'antropologia urbana, gli immaginari e i metodi sperimentali, l'estetica radicale e la pratica etnografica. Tra i suoi lavori precedenti: *Apnea* (2019); *Herz-Jesu-Feuer* (2020). *Ora sono diventata foresta* (2021) è stato presentato a Filmmaker nel concorso Prospettive.

L'oceano intorno a Milano.

Conversazioni con Milo De Angelis

Samuele Fassina, Cosimo Iannunzio,
Giulia Oglialoro, Hedda Paljak

PRIMA MONDIALE

Italia, 2022
HD, colore, 20'
V.O. Italiano



Regia
Samuele Fassina,
Cosimo Iannunzio,
Giulia Oglialoro,
Hedda Paljak

Sceneggiatura
Giulia Oglialoro

Fotografia
Samuele Fassina,
Cosimo Iannunzio,
Giulia Oglialoro,
Hedda Paljak

Montaggio
Samuele Fassina,
Cosimo Iannunzio,
Giulia Oglialoro,
Hedda Paljak

Suono
Samuele Fassina,
Cosimo Iannunzio,
Giulia Oglialoro,
Hedda Paljak

Interpreti
Milo De Angelis
Vladimiro Cislaghi
Alessandro Crisafulli

Musiche
Jim Base,
Umberto Smerilli

Produzione
Civica Scuola di Cinema Luchino Visconti

Contatti
e.ferrara@fondazionemilano.eu

Una città dove l'orizzonte non si vede mai, sovrastato dai tetti di case che toccano un cielo spento. È questa la Milano dove si muove Milo De Angelis, poeta, scrittore, critico letterario, nato nel 1951, che nelle sue parole racconta lo spaesamento e l'amore nei confronti di un luogo complesso, enigmatico e vitale, ma anche drammatico. «L'antitesi della città eterna». La Milano di De Angelis è una Milano che il poeta attraversa guardando dai finestrini di un filobus, il 92, preso ogni mattina per vent'anni, partendo dalla Bovisasca, dove vive in una casa con due finestre, fino alla Casa di reclusione di Opera, il carcere dove De Angelis ha insegnato per moltissimi anni, compiendo una specie di Odissea metropolitana, guardando dai finestrini un panorama che sfla e che si trasforma. Quattro studenti della Scuola Civica hanno raccolto i pensieri di Milo De Angelis, affidati a un registratore, e hanno ascoltato le parole di due suoi allievi, ex detenuti, che proprio nel carcere hanno seguito le sue lezioni, dove insegnava «l'amore per la vita attraverso la poesia» rispondendo alle sue domande e alle sue provocazioni, e mostrando, in cambio, la loro sensibilità e le loro ossessioni. Assistiamo così a un cammino lungo i luoghi della memoria e del pensiero, e insieme al poeta, ci domandiamo: «Che cosa abbiamo visto davvero e che cosa ci è sfuggito». E soprattutto che cosa ha spinto i nostri passi fino al punto in cui ci troviamo. — Antonio Pezzuto

Biografie

Samuele Fassina (Buccinasco, 2001) ha frequentato il corso di Documentario della Civica Scuola di Cinema Luchino Visconti di Milano. Frequenta il corso triennale di regia dell'Istituto Cinematografico Michelangelo Antonioni di Busto Arsizio.

Cosimo Iannunzio (Benevento, 1989) ha studiato pittura presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli. Trasferitosi a Milano, si è laureato nel 2016 all'Accademia di Belle Arti di Brera.

Giulia Oglialoro (Saronno, 1992) ha studiato Storia dell'arte all'Università di Bologna, collabora con testate online e cartacee. Ha partecipato a diverse mostre collettive, l'ultima delle quali presso la Casa degli Artisti di Milano. Vive a Brema.

Hedda Paljak (Stoccolma, 1996) dopo gli studi di Cinema a Stoccolma lavora per varie produzioni di corti e video musical. Vive a a Milano dal 2020 per frequentare la Civica Scuola di Cinema Luchino Visconti.

Incontrando Samir

la sera

Elettra Gallone

PRIMA MONDIALE



Italia, 2022
4K, colore, 61'
V.O. Italiano

Regia
Elettra Gallone

Fotografia
Elettra Gallone,
Astrid Ardeni

Montaggio
Astrid Ardeni

Produttore
Smaragdus Films,
Elettra Gallone

Contatti
elettragallone@gmail.com

Tra i numerosi senza tetto che vivono nelle nostre strade, nel 2020, subito prima dello scoppio della pandemia, Elettra Gallone ha incontrato Samir, un uomo albanese di quasi 50 anni che di case ne ha quattro: una panchina in un parco, due baretti, un'altra panchina sulla quale dorme. Lui è una di quelle anime vaganti alle quali dedichiamo qualche sguardo e qualche pensiero in genere pieno di compassione. Difficile provare a immaginare la loro vita, difficile immaginare i loro bisogni e le loro reali relazioni.

Per dare a Samir una voce Elettra Gallone gli ha messo in mano una piccola telecamera, delegandogli la scelta delle immagini e dei temi, e lasciandosi così trasportare dentro la vita di questa persona ricchissima, in un film che ci rivela una realtà a noi parallela ma della quale non abbiamo alcuna percezione. — Antonio Pezzuto

Biografia

Elettra Gallone (Milano, 1993) è regista e fotografa. Si è laureata nel 2016 in Media Design e arti multimediali alla NABA di Milano e ha conseguito un Master in Antropologia Sociale alla SOAS di Londra. Ha lavorato come fotografa e filmmaker ufficiale per Emergenza Sorrisi durante le missioni chirurgiche in Benin (2016) e Iraq (2017), realizzando il suo primo corto *Il Tempo di uno Sguardo*. Nell'ottobre 2021 ha partecipato al 2nd Film Accelerator con Werner Herzog a Lanzarote, dove ha realizzato due cortometraggi: *La Ira de Guayota* e *Poseidòn*. Nel 2022, oltre a *Incontrando Samir la sera* ha diretto il corto *Pilastro Nero*.

Happy New Year, Jim

Andrea Gatopoulos

PRIMA ITALIANA

Attraversando

“Strada a senso unico”

PRIMA MONDIALE

– Viaggio intorno alla casa della mia vita
Aura Ghezzi



Italia, 2022
HD, colore, 9'
V.O. Inglese

Regia
Andrea Gatopoulos

Sceneggiatura
Andrea Gatopoulos

Montaggio
Andrea Gatopoulos

Suono
Tommaso Barbaro

Interpreti
Jim Muzungu,
Morten Hakke

Produzione
Il Varco Cinema

Contatti
andrea.gatopoulos@gmail.com

«Stasera è solo per veri giocatori» dice Jim al suo amico Morten, quando si ritrovano nel mondo virtuale la notte di Capodanno per condividere una sessione di gioco. Quella del 31 dicembre è una serata che spinge tipicamente ad una serie di valutazioni sull'anno trascorso e sulla propria fase di vita, Morten però è in vena di una riflessione più profonda, che si trasforma nella testimonianza di una persona che riesce a riconoscere con sempre più difficoltà il confine tra realtà e finzione. È una vertigine, un baratro davanti al quale si può arretrare tornando al mondo reale, ma non è l'unica opzione. La virtualità è solo un surrogato? O è un universo a parte, con un suo statuto di esistenza? E perché dovrebbe esserci una gerarchia? — Lucrezia Ercolani

Biografia

Andrea Gatopoulos (Pescara, 1994) è un produttore, regista e distributore cinematografico. Ha fondato la casa di produzione Il Varco e ha prodotto 16 cortometraggi, 3 lungometraggi e l'edizione di 5 libri. È il direttore artistico de Il Varco - Festival Internazionale del Cortometraggio, ha inoltre fondato la rassegna mensile Short Days in Rome, le proiezioni “Nuovo Cinema d’Abruzzo” a Pescara e la distribuzione cinematografica Gargantua Film. Le sue produzioni cinematografiche sono state presentate in più di 120 festival in tutto il mondo tra cui Venezia SIC@ SIC, Camerimage, IFFR di Rotterdam, In the Palace, Drama, Cyprus, Festival del Cinema di Roma. Come regista, ha realizzato *Onyricon* nel 2015, *Spettri* nel 2017, *Materia Celeste* nel 2019 e *Polepole* nel 2021. Nel 2020 ha lavorato al fianco di Werner Herzog per il suo film *Accelerator* a Leticia, Colombia, dove ha sviluppato la corrispondenza filmata *Lettere a Herzog*. È stato tra i finalisti del Premio Zavattini 2021/2022.

Italia, 2021
Full HD, colore, 15'
V.O. Italiano

Regia
Aura Ghezzi

Fotografia
Aura Ghezzi

Montaggio
Aura Ghezzi

Suono
Aura Ghezzi

Produttrice
Aura Ghezzi

Contatti
aura.ghezzi@gmail.com

I confinamenti dovuti alla pandemia hanno messo a confronto ognuno di noi con la solitudine, ma l'essere soli non significa per forza parlare con una sola voce. Il soliloquio si sdoppia in un dialogo tra innamorati, si confonde in una citazione di Walter Benjamin, si mescola al paesaggio della stazione vuota. Il film di Aura Ghezzi si illumina di suggestioni, piccoli accadimenti aprono squarci di mondi, depositati dei discorsi di “fuori”, ora inattingibili. L'autobiografia è riflessa dallo spazio domestico, il nucleo dove la vita si concentra, ma le parole spingono verso altre direzioni come in un moto centrifugo. È un viaggio sul posto, rimanere fermi favorisce la divagazione, la riconsiderazione di ciò che è stato, sulla soglia dolorosa di uno scarto. La voce che ascoltiamo appartiene all'autrice, certo, ma non possiamo abbinarla ad un volto, è piuttosto un grido che rimbalza tra gli oggetti, compartecipi anche loro di una condizione eccezionale, una frattura, un tempo anomalo che non vuole però a nessun costo rimanere in silenzio. — Lucrezia Ercolani

Biografia

Aura Ghezzi (Roma, 1988) inizia la sua ricerca artistica frequentando lo studio del pittore Ruggero Savinio, e col cinema - da bambina è in *Piccoli orrori* (1994) di Tonino De Bernardi e in *Passione di Giosuè l'Ebreo* di Pasquale Scimecca (2005). È regista di *Scordati di Progetto Funes*, menzione speciale della Giuria al Torino Film Festival 2009. Nel 2017 conclude la Scuola Professionale di Recitazione Padiglione Ludwig. Nel cinema lavora in *Stiamo tutti male* di Leo Canali (2019) e *La reliquia* di Paolo Martini (2020). Prende parte come attrice a *Gli ultimi giorni dell'umanità* di Alessandro Gagliardo e Enrico Ghezzi, fuori concorso alla 79 Mostra del Cinema di Venezia (2022). Lavora con il Gruppo Tapodes in *Non so nemmeno se sono felice* - da Irène Némirovsky di Luca De Bei (2019). Nel 2021/2022 è in scena con *Le lacrime amare di Petra von Kant* di Maurizio Lupinelli. Dal 2018 lavora come attrice nella compagnia tostacarusa, di cui è cofondatrice, in anteprima col suo primo lavoro *Tu eri turbolenta* a Fèsta 2021 (Almagià, Ravenna).

Acasa

Rebecca Grigore

PRIMA MONDIALE



Italia, 2022
HD, colore, 22'
V.O. Rumeno, Italiano

Regia
Rebecca Grigore

Sceneggiatura
Rebecca Grigore

Montaggio
Rebecca Grigore

Suono
Rebecca Grigore

Voce Narrante
Nicolae Eugen Grigore

Produzione
RI-PRESE memory keepers

Contatti
rebgrig@gmail.com

Il film inizia con le immagini di una casa al cui interno c'è una culla, quella che accoglierà Rebecca Grigore, la regista di *Acasa*. Dietro la telecamera suo padre, Nicolae Eugen Grigore, e dietro le immagini il racconto di un uomo che nel 1996 decide di lasciare la Romania per cercare una vita migliore in Italia. Una decisione presa quasi per scherzo, seduto ad un tavolino di un bar. Ma i primi anni non sono affatto uno scherzo e Nicolae Eugen Grigore si dovrà confrontare con la paura, l'ansia, i pregiudizi, le incertezze che sempre accompagnano questi viaggi. Le immagini partono dall'anno 2000, dal desiderio di raccontare una nuova vita per mostrarla ai familiari rimasti in Romania, in modo da rimanere in contatto, condividere il vissuto. Rebecca Grigore compie un viaggio a ritroso, inseguendo le memorie che le immagini rimandano, ricercando all'interno di questa casa e nel racconto del viaggio le tracce dell'esperienza indelebile di chi si allontana dai propri luoghi natali. – Antonio Pezzuto

Biografia

Rebecca Grigore (Padova, 2000), sta frequentando il corso di laurea triennale in Arti Visive-Multimediali all'Università IUAV di Venezia. Durante il percorso di studi ha scoperto una passione per il videomaking e per gli home movies che l'ha portata a realizzare il suo primo cortometraggio, *Acasa*, che ibrida questi due interessi.

Ama Osa

Marija Stefanija Linuza

PRIMA MONDIALE

Italia, 2022
HD, colore, 48'
V.O. Italiano

Regia
Marija Stefanija Linuza

Fotografia
Margherita Duca

Montaggio
Leonardo Minati

Suono
Marija Stefanija Linuza

Produzione
Zelig

Contatti
festival@zeligfilm.it

Ama Osa è un film sullo sguardo. Lo sguardo che noi spettatori rivoliamo verso Nao; lo sguardo che gli utenti di Onlyfans (la piattaforma social nella quale è possibile condividere materiale pornografico) rivolgono verso Nao; lo sguardo di Nao verso questi utenti e verso lo schermo del suo computer. Nao è una cam girl, ed è così che guadagna soldi. Mostra il suo corpo nudo in rete a persone sconosciute. Ad alcuni chiede soldi, altre volte, per mostrare il seno, chiede solo la risposta a qualche domanda di cultura generale. Nao è un'artista che si impegna nel ritagliare ossessivamente immagini di corpi femminili e androgini che trova online e su riviste; che riflette sulla propria sessualità; e che scopre Moana Pozzi, attrice hard degli anni '80 e '90 considerata uno dei simboli della liberazione sessuale nell'Italia di allora. *Ama Osa* racconta di una donna che si libera dagli stereotipi di genere, («le varie aspettative sociali determinate dalla semplice appartenenza ad un sesso: le donne pure e caste e i maschi virili e protettivi»), che quando cammina per strada, con cappuccio calato sul capo, potrebbe essere scambiata per un ragazzo. Dice la regista: «Trovo che la scelta da parte di una ragazza di usare il proprio corpo a scopo di lucro si scontri in maniera emblematica con le aspettative che la società nutre riguardo a come le donne dovrebbero comportarsi. Il film ritrae quindi la protagonista durante una riflessione sul corpo, sulle aspettative sociali legate al suo utilizzo e sulla nudità, non solo però attraverso il lavoro che ha deciso di fare ma anche attraverso la sua ricerca artistica». – Antonio Pezzuto

Biografia

Marija Stefanija Linuza (Riga, 1994) si è diplomata in comunicazione visiva presso la Janis Rozentals Art School di Riga. Nel 2018 si è trasferita in Italia, dove è stata selezionata per il corso di base di regia presso il Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma. Nel 2022 si è diplomata alla scuola di documentario ZeLIG a Bolzano, realizzando *Ama Osa* che è il suo film di diploma.

CONDOMINIO

N°IMX172

Gaia Longobardi

PRIMA MONDIALE



Italia, 2022
HD, colore, 18'
V.O. Italiano

Regia
Gaia Longobardi

Soggetto
Gaia Longobardi

Fotografia
Alessandro Ressia

Montaggio
Matteo Boscolo Gioachina

Suono
Bravagente Sound Agency,
Enrico Della Sala

Musiche
Anteros Oronzo Marra

Produttore
Matteo Boscolo Gioachina

Contatti
gaialongobardi2000@gmail.com

Da cosa è composto un ecosistema? I gesti ripetuti, le parole, gli attraversamenti animano il condominio ripreso da Gaia Longobardi. Un luogo al limite tra il pubblico e il privato dove le esistenze si incrociano, un piccolo mondo che va avanti seguendo le sue regole. Eppure, non è il quotidiano funzionamento della micro società umana ad interessare la regista. I segni architettonici, nel loro silenzio ostinato, sembrano sempre più voler dire qualcosa. La loro permanenza al cospetto del tempo che passa e della vita degli inquilini in perpetuo movimento, le loro composizioni geometriche, occupano lo spazio con un atteggiamento a noi sconosciuto. Negli interstizi di ciò che abbiamo creato per assolvere alla funzione abitativa - con quale spirito, poi, lo abbiamo costruito? Immaginando quale vita? - sembra farsi strada sempre più insistentemente un'esistenza altra, parallela alla nostra. Un modo diverso di essere al mondo, ma non per questo meno reale; un respiro e un ritmo che il cinema, forse perché anch'esso fondato sull'inorganico, può tentare di cogliere. – Lucrezia Ercolani

Biografia

Gaia Longobardi (Ravenna, 2000) appassionata da sempre alla fotografia, sceglie di frequentare il Liceo artistico in arti multimediali. L'interesse per le immagini e le storie diviene presto amore per il cinema. Si trasferisce dunque a Milano per frequentare il corso di Media Design in NABA, iniziando a lavorare su cortometraggi nel reparto regia.

Racconto

Giulio Melani

PRIMA MONDIALE



Italia, 2022
16mm riversato in digitale,
colore, 13'
V.O. Italiano

Regia
Giulio Melani

Sceneggiatura
Giulio Melani

Fotografia
Giulio Melani

Montaggio
Giulio Melani

Suono
Cesar Lopopolo

Interpreti
Ian Gualdani

Produttore
Giulio Melani

Contatti
info@giuliomelani.com

Un ragazzo si muove in uno spazio abbandonato, sembra cercare qualcosa. È una pietra che infine trova, la raccoglie, l'annusa, la sotterra. Cosa si cela in quell'oggetto? E che racchiude il gesto di quel giovane uomo simile a un misterioso rituale? Intorno a quella costruzione che ha perduto il suo originale utilizzo la vegetazione esplosa, in colori brillanti, invade il cemento, ne penetra la struttura fino a ridefinirne l'aspetto. Le piante senza controllo si sono moltiplicate in un paesaggio privo di riferimenti riconoscibili, sospeso nell'atemporalità che lo fa apparire ancora più inquietante. La sola figura umana è quella del ragazzo che ne viene quasi inghiottito, i suoni sono voci incomprensibili, frammenti secchi di conversazioni e canzonette anch'esse fuori dal tempo. «Quando l'amore viene...» si sente nell'aria: da dove arriva? È quello di Melani un lavoro che intreccia più filtri e suggestioni contaminando la propria immagine con la materia pittorica che la riempie di fisicità. I vegetali privi di romanticismo appaiono all'improvviso sgranati, ingigantiti, dilatati; polpa che è quasi come una carne, nervature oltre la superficie dell'apparenza, in forme che rimandano all'anatomia. Nei dettagli di quella natura – e di un'umanità sospesa – il regista cerca le tracce di una memoria, qualcosa che è stato, ciò che è rimasto, la sue mutazioni; le storie mai narrate la cui presenza persiste nella materia, negli odori, in quella pietra. E oltre il visibile immerge lo sguardo in una dimensione inattesa. – Cristina Piccino

Biografia

Giulio Melani (Firenze, 1995) è direttore della fotografia e regista. Dopo il diploma in Pittura all'Accademia della Belle Arti di Firenze e in Cinema all'Accademia di Brera a Milano, la sua passione per la luce lo ha spinto a lavorare con la fotografia e con il cinema a cui applica le sensibilità cromatiche e compositive acquisite nel suo percorso pittorico. Nel 2019 ha presentato a Filmmaker, nel concorso Prospettive, *Astronomo*, e nel 2020 *Dafne*.

Ctrl+Z

Giulia Olivieri

PRIMA MONDIALE



Italia, 2022
HD, colore, 55'
V.O. Italiano

Regia
Giulia Olivieri

Montaggio
Giulia Olivieri

Produzione
La Bête

Produttore
Fabrizio Polpettini

Contatti
giulia_olivieri@hotmail.com

Gli Hikikomori sono persone che hanno scelto di starsene in disparte (è questa la traduzione letterale della parola), persone cioè che hanno deciso di ritirarsi dalla vita, rinchiusi nelle proprie case. Le pochissime relazioni sociali che ancora mantengono sono delegate alla virtualità. Una strana forma di disagio psichico nel quale sono coinvolti migliaia di giovani (in Italia si presume siano oltre i 150.000), ragazzi tra i 20 e i 35 anni, che non riescono a riconoscersi in nessun malessere "sistematizzato". La pandemia ha poi ancora di più radicalizzato questa volontà di escludersi dal mondo. Giulia Olivieri ha deciso di cambiare il punto di vista, e si è messa fortemente in gioco, provando a vivere in questa strana dimensione per raccontarla, ma anche e soprattutto per raccontare come è facile diventare uno di loro, come è facile nascondersi e come è possibile che chi ci sta intorno non si renda nemmeno conto della situazione.

Ctrl Z è un diario personale nel quale non ci si chiede perché si decida di escludersi dal mondo, vediamo una donna che ha deciso di far parte di questa realtà e di interagire con quegli stessi strumenti per abitare in un "universo invisibile". E non si pensi che la scelta di isolarsi sia una scelta vigliacca. Al contrario, «il loro è un rifiuto, è un sonoro "no" che urlano silenziosamente dalle loro stanze, dove si rinchiodano perché non sopportano l'ansia da prestazione che gli standard sociali ci fanno provare, dimostrando così una sorta di "resistenza"». – Antonio Pezzuto

Biografia

Giulia Olivieri (Milano, 1990) è un'autrice, filmmaker, videoartista e montatrice che vive e lavora tra Italia e Francia. Si è diplomata all'Accademia di Belle Arti di Brera e alla Civica di Cinema Luchino Visconti. Nel 2015 ha realizzato, con un gruppo di amici, *Morandi 7.1*, diffuso dal Gruppo Discovery. Nello stesso anno con il corto *Yurong* ha vinto il Primo Premio Cinacittà per *CittàExpo*. Nel 2016 realizza come saggio di diploma della Civica il documentario in Realtà Virtuale *Domani, 2 Giugno 1945*, ed espone alcuni suoi lavori di video arte al PAC Milano e alla Ex Borsa Valori di Torino. Si trasferisce a Parigi nel 2016, dove inizia a lavorare a *Ctrl+Z* e realizza il suo secondo progetto in VR, *Psychopompos* selezionato a partecipare alla Biennale College di Venezia. Nel 2021, lavora come montatrice al documentario di Andrea De Fusco, *Shambala*.

Tatiana

Emma Onesti

PRIMA MONDIALE



Italia, 2022
4K, colore, 16'
V.O. Inglese, Russo, Italiano

Regia
Emma Onesti

Sceneggiatura
Emma Onesti

Fotografia
Emma Onesti

Montaggio
Emma Onesti

Suono
Emma Onesti

Interpreti
Tatiana Brodatch

Produttrice
Emma Onesti

Contatti
emmaonesti@outlook.it

La storia collettiva e quella personale si sono mescolate nella vita di Tatiana Brodatch, fino a trovare uno sbocco nell'unica espressione possibile per guarire: l'arte. Nata a Mosca da una famiglia ebrea, Brodatch ha iniziato a scolpire per caso, quando un "giorno felice" ha preso in mano della plastilina. Emma Onesti, al suo primo film, apre una finestra sulla vita e l'ispirazione dell'artista seguendo la realizzazione di una statua di marmo. Anche per Brodatch si tratta di una prima volta, non aveva mai scolpito quel materiale e per di più per un'opera di grandi dimensioni. Normalmente infatti le sue statue sono piccole e fragili, rappresentano figure nude, completamente esposte. L'artista proietta se stessa su quei corpi, rappresentando tensioni e conflitti ma anche una libertà continuamente minacciata, da difendere a tutti i costi, «qualcosa che gli occidentali non possono capire». I suoi disegni ci guidano in questo piccolo viaggio fino al momento in cui noi e l'autrice siamo costretti a separarci dalla statua, lasciandola andare in un luogo lontano dove condurrà la sua esistenza autonoma. – Lucrezia Ercolani

Biografia

Emma Onesti (Salerno, 1999) ha conseguito la laurea triennale in Arte, spettacolo ed eventi culturali nel 2020 all'Università Iulm di Milano dove attualmente è laureanda magistrale in Cinema, televisione e nuovi media. *Tatiana* è il suo primo film, nato come progetto universitario per il laboratorio di Cinema documentario tenuto da Andrea Caccia.

Dog Bite, Horse Kick

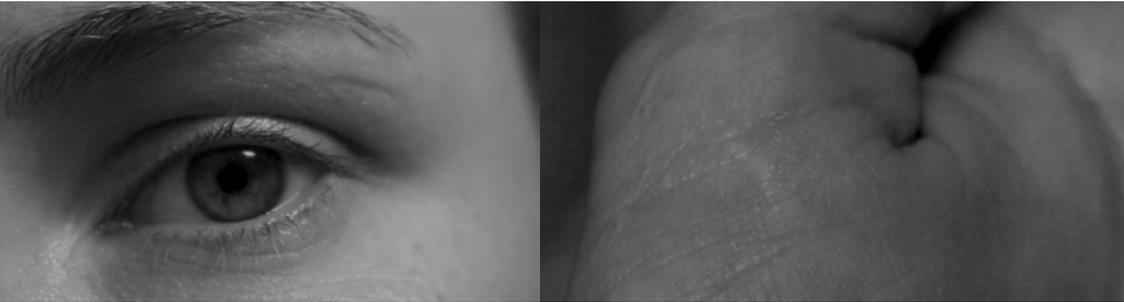
Elsa Sohlberg

PRIMA MONDIALE

AHE GAO

Federica Zotti

PRIMA MONDIALE



Italia, 2022
HD, colore, 2'
V.O. Inglese

Regia
Elsa Sohlberg

Fotografia
Elsa Sohlberg

Montaggio
Elsa Sohlberg

Suono
Elsa Sohlberg,
Robert Kloch

Produttrice
Elsa Sohlberg

Contatti
elsa.sohlberg@gmail.com

Qual è l'intervallo tra la parola e l'immagine? In questa domanda si situa il film di Elsa Sohlberg. Una mappatura del corpo attraverso le sue cicatrici - segni dell'attrito degli accadimenti, un'eredità in sé a-significante che viene però giustapposta a dei vocaboli. Questi ultimi costituiscono una serie parallela di tracce che condensa la storia di quelle anomalie dei tessuti. Materia e semiotica. È un esercizio poetico, che eredita l'eco del di quel dolore, anche piccolo, subito un tempo, ma che apre ad una nuova composizione porgendo un senso ulteriore. Il film si chiude con una narrazione, perché ogni traccia trascina un ricordo, un tutto che si è condensato in quello specifico punto, diventando parte di quella superficie significativa unica che è il corpo di ognuno di noi.
- Lucrezia Ercolani

Biografia

Elsa Sohlberg (Ystad, 1993) è un'artista svedese che ha studiato Arti Visive alla NABA di Milano. Attualmente risiede a Malmö, in Svezia. Nel suo lavoro usa un approccio narrativo, spesso con una prospettiva autobiografica. Sebbene si alterni tra diversi linguaggi, la sua forma di espressione preferita è costituita da video e testo.

Italia, 2021
Mini DV, colore, 6'51"
No dialoghi

Regia
Federica Zotti

Performer
Claude Green

Contatti
federiczotti.24@gmail.com

Un piano sequenza di sette minuti, girato con camera a mano. Davanti alla macchina da presa una ragazza con lingua fuori e occhi aperti. Una sorta di performance dove viene mimata una espressione che, nata dai manga, è poi diventata popolare nell'estetica cosplayers e it-girls tanto da essere riuscita ad affermare la sua presenza anche nell'immaginario pornografico. *Ahegao* è, infatti, un termine giapponese che indica una espressione facciale, quasi grottesca, che si assume durante il sesso, nel momento dell'orgasmo: occhi roteanti, lingua sporgente, viso arrossato. Federica Zotti, la cui pratica artistica è sempre sensibile alle manifestazioni della sessualità e alla sua narrazione, riprendendo quasi immobile con una mini dv questa immagine, dilata il tempo e annienta le emozioni del gesto, creando una messinscena che decontestualizza e spiazza lo sguardo dello spettatore. - Antonio Pezzuto

Biografia

Federica Zotti (Chiari, 1991) ha studiato grafica e Nuove Tecnologie dell'Arte all'Accademia di Brera. Le sue opere sono state esposte in numerose manifestazioni, tra le quali Talent video awards - Careof - Milano; Mulhouse 017, Biennale de la jeune création contemporaine; Finart - Festival Internacional de Artes Gráficas - São Paulo; Videozero, Milano; Photissima festival - Torino.
Dal 2019 collabora con Phroom Platform e lavora tra Brescia e Milano, dove vive.

La force

Alberto Baroni

PRIMA MONDIALE
FUORI CONCORSO



Italia, 2022
4K, colore, 8'
V.O. Italiano

Regia
Alberto Baroni

Fotografia
Alberto Baroni

Montaggio
Alberto Baroni

Suono
Alberto Baroni

Produttore
Alberto Baroni

Contatti
albertobaroni07@gmail.com

«Caro amico, raccolgo le ultime ombre, le ultime luci, prima che la vista mi abbandoni del tutto. Finché avrò forza, continuerò viaggiare e a scriverti. Chissà che cosa mi attende, al di là del buio». È a me (a noi) che sono rivolte queste parole che aprono *La force* (ovvero *La Forza, negli Arcani Maggiori dei Tarocchi*)? O siamo “soltanto” testimoni/spettatori accidentali di una corrispondenza per videolettere (che ricorda quella di Sandor Krasna in *Sans soleil* di Chris Marker) di cui ignoriamo tanto chi sia il mittente quanto il destinatario? Qualunque sia il nostro ruolo all’interno di questo carteggio non possiamo rimanere indifferenti all’intensità con cui si sfiorano, si accarezzano e si impastano immagini e parole. Immagini fumose, sfocate, dai colori saturi, di un’India che ci appare più sognata che vista, oppure come riflessa in uno specchio distorto. E parole che non occupano mai lo spazio del discorso, “ostruendolo”, piuttosto s’insinuano nelle immagini, si spingono in esse snidandovi malinconiche scintille poetiche. – Matteo Marelli

Biografia

Alberto Baroni (Brescia, 1986), dopo la laurea magistrale conseguita all’Università degli Studi di Milano con una tesi su *Fury* di Fritz Lang, inizia a lavorare come filmmaker indipendente. Realizza documentari, web-doc, corporate e spot ricoprendo i ruoli di regista, operatore, montatore e colorist. Collabora con il C.T.U. (Centro Televisivo Universitario) dell’Università degli Studi di Milano, contribuendo alla realizzazione di documentari e spot per l’Ateneo. Nel 2015 dirige il suo primo cortometraggio, *Impero*, e nel 2017 presenta a Filmmaker Festival il cortometraggio in lingua inventata *Carro*, che nel 2018 vince il premio per la Miglior Fotografia a Valdarnocinema Film Festival. Nello stesso anno, il cortometraggio *Efeso* viene presentato in numerosi festival nazionali e internazionali, e nel 2019 vince il premio per il Miglior Film al Brianza Film Corto Festival. *LE - TOI - ILE* partecipa in competizione a Filmmaker Festival nel 2019 e vince il premio Best Sound Design all’Hermetic International Film Festival. Dal 2018 scrive per la rivista di cinema online “Gli Spietati”.

Piccolo sonno

Federico Frefel

PRIMA MONDIALE
FUORI CONCORSO



Italia, 2022
Super8, colore, 18'
V.O. Italiano

Regia
Federico Frefel

Fotografia
Federico Frefel

Montaggio
Astrid Ardeni

Produttore
Federico Frefel

Produzione
Finisterræ

Contatti
info@finisterraecinema.com

Estate. Esterno giorno. Sereno splendente di sole. Ore di controra; ognuno si rincuccia dove può in attesa della sera che consola. Tempo di quarantena che riempie di accidia e svuota la volontà. Uno spazio sospeso tra l’intorpidimento e l’attesa di una ripresa. Immobile chi lo abita, così da farlo sembrare contestualmente vuoto e pieno. Sembra di stare di fronte a degli scatti di Ghirri. Un quartiere assonnato attraversato da un suono inquieto, avviluppato: «crrcrrcche t’è cambiato c’ha vinto la Meloni? C’è venuta lei a carica e scarià l’asfalto?crrcrrc». «crrcrrcKilowatt Four/Eco/November/Eco... Good Evening Italy/Zulu One/Lima Alfa...». A tratti, tra indistinto brusio, particolari in chiaro. Sono frequenze radio captate da un radioamatore. Una colonna sonora che spalanca in questo paesaggio urbano scenari *hauntologici*, di disgiunzione temporale, e che ci pervade una nostalgia per tutti futuri perduti.

«Un piccolo film», racconta il regista, «che nasce per riempire le lunghe giornate di quarantena. Le immagini rimaste per due anni senza utilizzo nel mio archivio, ritrovano una nuova lettura nel presente. Come risvegliate da un piccolo sonno». – Matteo Marelli

Biografia

Federico Frefel (Milano, 1989) si è laureato all’Accademia di Belle Arti di Brera e ha frequentato il corso di documentario alla Civica Scuola di Cinema Luchino Visconti. Il suo primo cortometraggio, nel 2014 è *Documenti di viaggio*, a cui ha fatto seguito, nel 2016, il documentario *Session*. Ha collaborato al montaggio del film-saggio *La fantastica coppia. Roscoe Arbuckle e Buster Keaton* di Francesco Ballo. Nel 2020 ha presentato a Filmmaker Festival *Blocconove* poi distribuito in sala da Kio film. Nel 2021 ha prodotto *un/Hook* di Antonio Di Biase e Davide Perego e *Italia, teorie per un film di famiglia* di Mario Blaçonà.

Rumore

Luana Giardino

PRIMA MONDIALE
FUORI CONCORSO



Italia, 2022
16mm, colore, 8'
No dialoghi

Regia
Luana Giardino

Fotografia
Luana Giardino

Montaggio
Luana Giardino

Suono
Luana Giardino

Musica
Enrico Malatesta,
Attila Faravelli

Interpreti
Serena Crocco,
Cecilia Banfi,
Chiara Grandini,
Marta Gavazzi,
Silvia Crighenti,
Giacomo Tentori,
Gloria Mantegazza,
Giulio Scaccabarozzi

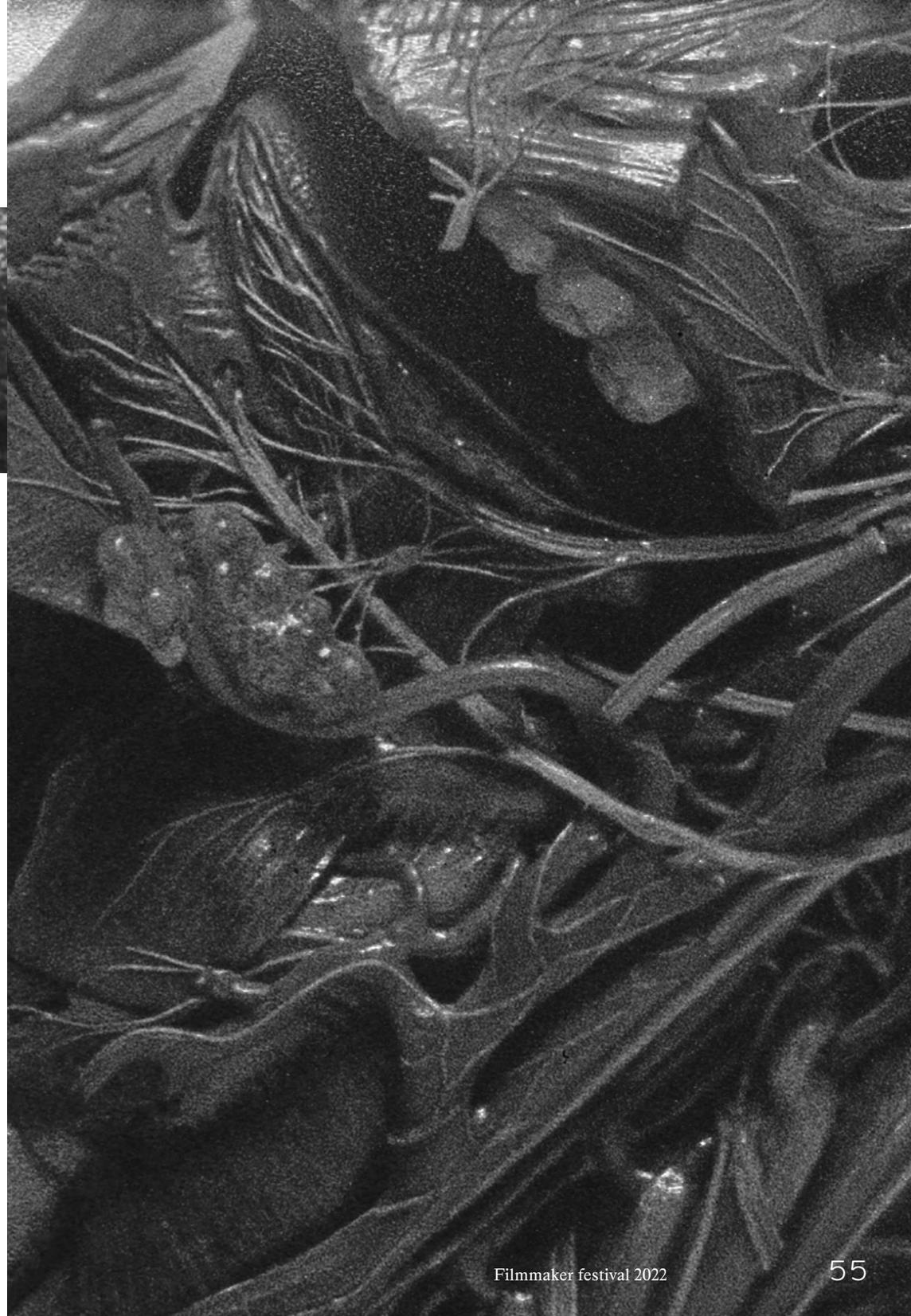
Produzione
Luana Giardino

Contatti
luanagiardin@gmail.com

Un gruppo di giovani sale in fila indiana lungo la montagna, il paesaggio naturale e le trasformazioni operate dall'essere umano si susseguono sul Magnodeno, in provincia di Lecco. Il piano dell'ascolto è un altro terreno di conflitto, che acquista un significato ancora più profondo laddove i ragazzi e le ragazze impegnati nell'esplorazione fanno parte del Laboratorio silenzio, un'associazione composta da persone sorde e udenti. A violenza si manifesta infine nelle cave, attività invasiva portata avanti da oltre un secolo per la produzione di calce. Giardino filma in pellicola questa ferita del monte, e poi le costruzioni a valle, lungo le sponde del Lago di Como. Che rapporto c'è tra quelle case e il Magnodeno? Per la sua sicurezza l'essere umano deve necessariamente distruggere? I giovani attraversano poeticamente questo luogo di contraddizioni, come a ricordarci che in fondo non c'è sintesi né spiegazione, ma solo un tentativo di convivenza. – Lucrezia Ercolani

Biografia

Luana Giardino (Milano, 1988) laureata in Pittura presso l'Accademia di Brera, si è successivamente avvicinata al linguaggio audiovisivo sperimentando con video, installazioni e corti. Ha poi frequentato il corso di Documentario alla Scuola Civica di Cinema Luchino Visconti, attualmente sta concludendo il percorso accademico con una specialistica in Cinema e Video. Giardino è videomaker di riferimento per diverse compagnie teatrali e associazioni artistiche, nel 2020 ha realizzato il cortometraggio documentario *O Fantasma*.





BÉLA TARR
L'Outrenoir

L'avventura del cinema come cosmologia

Luigi Abiusi

L'importanza del cinema di Béla Tarr, anche a prescindere dalla profondità dei segni che costituiscono il suo cinema, la testura della sua opera, l'incisività della sua scrittura, s'inscrive – oltre che nella storia – nella vicenda della cinefilia degli anni Novanta in cui ha lasciato un segno inequivocabile e di cui è stato uno dei corifei, se anche un regista come Gus Van Sant, avendone assimilato la lezione proprio in quegli anni, ha poi realizzato un film come *Gerry* (2002) che deve tutto, come del resto dichiara su fondo azzurro, al regista ungherese: dai piani-sequenza, ai carrelli lenti, alle perdizioni dei personaggi nel nulla dei deserti, delle steppe, dei pantani. Per non dire di cineasti come Mundruczó, Ceylan, Lav Diaz, Vasyanovych, questi ultimi due sicuramente i migliori esempi di come quel cinema “fenomenologico” (il fenomeno, traiettorie, sagome di materia cinematografica che mostrano nient'altro che la loro flagranza) sia ancora vivo, brulicante in stupefacenti piani-sequenza.

Insomma è la vicenda che in Italia riguarda le proiezioni notturne, ialine, come orfiche di «Fuori Orario» in cui s'innescava di volta in volta una sorta di avventura dello sguardo, dentro la penombra: riflessi, giochi d'ombra, al di là della luce scialitica dello spettacolo, del cinema di consumo. Esclusa la sala, se non nelle specole dei festival o in proiezioni speciali, per via dell'approccio ruvido e intransigente del suo cinema, per nulla attrattivo di distribuzioni, Béla Tarr è stato il “re catodico” della cinefilia degli anni Novanta, ma anche uno dei maggiori punti di riferimento per un'estetica del cinema (e una storia del cinema, sempre sul punto di farsi, rinnovarsi) che in quegli anni si arricchiva di apporti straordinari: oltre che di Tarr, anche di un autore come Sharunas Bartas tanto simile a Tarr, almeno all'altezza di *Trys Dienos* (1991), cioè di registi in limine, deambulanti sulla soglia che separa (ammesso che separi e non unisca) il classico dall'avanguardia, il rudimentale dallo sperimentale, il racconto dalla visione rapsodica e impone alla fine la visione cinematografica come ontologia. Ecco, in quegli anni Novanta, quando apparve *Sátántangó* (1994), l'impressione era, anzi la consapevolezza era di essere parte – di essere strumento – di un'avventura dello sguardo proiettato oltre i contorni delle cose apparenti sullo schermo, dentro una pura, autogena dimensione cinematografica che sorgeva non al di là del referente della realtà, ma per estrema, protratta sedimentazione di questo referente, del dato mimetico, come una psichedelica dilatazione del dettaglio, del segno cinematografico.

Si tratta dell'osmosi tra le forze del fuori-campo, l'invisibile che latita nell'iperuranio del potenziale (di ciò che potrebbe essere e preme per essere, per concretizzarsi sullo schermo) e le forme che ossificano – in quella pasta aleatoria che è l'immagine –, cagliano le spinte trasparenti, il movimento che sopravanza divenendo apparente, parvenza. *Perdizione* (1988), che sarebbe il displuvio tra la prima esperienza cinematografica di Tarr e la successiva, quella definitiva, ultima di *The Turin Horse* (2011), evidenzia già in apertura questo procedimento, dispiegando il sintagma del piano-sequenza e mostrandone la natura puramente estetica, il farsi flagrante delle forme dentro il tempo, per via del tempo, dentro il tempo dilatato che tesse la grana, lo spazio della visione, sottraendola al consumo e innalzandola a entità, ontologia, piano di verità (al plurale, le verità in senso nietzschiano) piuttosto che di realtà: una sintassi cinematografica che si ricollegava a registi come Jancsó e Antonioni (l'archetipo è il piano-sequenza finale di *Professione reporter*) e partiva dallo sguardo sulla realtà per poi trascenderla – a forza di fissità, ossessività dell'occhio sul fenomeno – proprio nella misura di quello sguardo, di quel piano-sequenza.

Prima c'era stato l'apprendistato impegnato, sociologico, dei film realizzati a partire dalla fine degli anni Settanta: uso di 16 mm, bianco e nero, macchina a spalla funzionali all'indagine della condizione dell'Ungheria a partire dal secondo dopoguerra, tra disoccupazione, mancanza di alloggi, ecc., cioè una provvisorietà, un'estrema povertà degli individui che poi sarà uno dei contrassegni del cinema maturo di Tarr, acquisendone però un significato cosmologico, al di là della Storia: specie di dissertazione sulla natura umana e sulla Natura, il cosmo.

Il raccordo tra queste sue fasi è costituito probabilmente da un'esperienza televisiva avuta nel 1982, la trasposizione del *Macbeth*, quando “scopre” il portato eccezionale del piano-sequenza che si rivelava ideale a raccontare in un'ossessiva continuità, il denso, asfissiante ambiente e le controversie della corte danese. Da lì, dalla Storia – per quanto letteraria, mediata da Shakespeare – Tarr arriva a dimensioni storiche, anche quando si danno indicazioni temporali come in *The Turin Horse* (Torino, 1889). Villaggi, fattorie rade, collegati da strade ventose, immersi nelle intemperie del bianco e nero in cui agiscono presagi improvvisi: uno spettrale suono di campane in *Sátántangó*; la comparsa di un circo, di una balena imbalsamata, del suo occhio profondante nella sua vertiginosa fissità nel caso delle *Armonie di Werckmeister*. È il fenomenico, la flagranza del fenomeno cinematografico, delle figure in movimento, dentro l'atmosferico o coincidente con l'atmosferico, ampia allegoria dell'umano, della tragica vicenda umana.

È l'immagine-intemperie che si declina in immagine-pioggia, immagine-freddo, immagine-vento (sineddoche e allo stesso tempo metafora della condizione umana), nel cui «cristallo» è possibile contemplare un momento di indicibile umanità: il vecchio ossuto, grinzoso, inerte, che appare, vive, inizia a vivere, a essere nel momento in cui il movimento del piano-sequenza lo scopre, nudo, spossato, indifeso nelle *Armonie di Werckmeister*, che ha la stessa dignità del cavallo di Torino, il quale, sferzato violentemente dal suo padrone, sconvolge una volta per tutte Nietzsche. Il cinema di Béla Tarr è questo shock, questo turbamento di fronte all'innocenza, all'umanità maltrattate, violentate, in cui il bianco e nero è la ruvida atmosfera in cui si consuma questa vicenda: il fango, la sporcizia, le sugne del mondo apparenti in rudi, primitivi chiaroscuri. Eppure è un cinema che non si annichilisce, non persegue un facile cinismo, e se mai trova motivi di sussistenza, una ragione d'essere, nella cifra estetica (e non estetizzante), nella possibilità stessa di filmare e abbandonarsi alla dilatazione ipnotica del piano-sequenza. Cinema metafisico allora, il cui senso risiede in sé, nella sua stessa materia visuale che fibrilla, vermica in ogni istante, si macera in continuazione nel principio attivo del proprio bianco e nero protratto, rappresentando uno dei punti più alti del farsi, sfarsi dell'immagine in movimento.



Werckmeister Harmóniák

Béla Tarr

Ungheria, Francia, Germania,
Italia 2000
35mm, b/n, 145'
V.O. Ungherese

Regia
Béla Tarr

Sceneggiatura
László Krashanhorkai,
Béla Tarr

Fotografia
Patrick de Ranter,
Miklós Gurbán

Montaggio
Agnes Hranitzky

Musica
Mihály Vig

Interpreti
Lars Rudolph,
Peter Fitz,
Hanna Schygulla

Produttori
Franz Goëss,
Paul Saadoun,
Miklos Szita,
Joachim von Vientinghoff

Contatti
stefano.jacono@moviesinspired.com

«Quando faccio un film non penso troppo ai significati che ci possono essere. Non c'è niente di "ideologico", un mio film non è una dimostrazione sull'arte o sulla filosofia anche se è frutto di un ragionamento e di un lavoro molto lunghi» (Béla Tarr). È quanto attraversa *Le armonie di Werckmeister*, dall'iniziale piano sequenza di circa dieci minuti in cui degli ubriachi parlano dei pianeti e dell'eclisse davanti agli occhi di Janos, un giovane uomo innocente e spaesato. Il luogo è un villaggio senza nome nella pianura ungherese da dove non usciremo mai, la cui vita quotidiana è sconvolta dall'arrivo di un circo. Nonostante il freddo intenso la gente si riversa in strada per vedere l'attrazione promessa: la carcassa di una enorme balena. Nel camion che trasporta l'animale si rifugia anche un uomo misterioso, il Principe, del quale si vede solo l'ombra, che si esprime in una lingua sconosciuta e predice la distruzione.

La tensione cresce fino a esplodere con una terribile violenza. Ogni inquadratura è un mondo, i personaggi la abitano, vi si incontrano, si separano, intrecciano crudelmente i loro destini. La realtà vibra in un'armonia delle cose che non esiste, che forse è esistita in un passato remoto. Quello che l'occhio della balena (della macchina da presa? Dello spettatore?) restituisce è l'eterna storia dell'universo.

– Cristina Piccino

Biografia

Béla Tarr (Pécs, 1955) gira i suoi primi film a sedici anni. In seguito lavora ai Balázs Béla Stúdió dove realizza il suo primo lungometraggio: *Családi tűzfészek* (Nido familiare, 1977), a cui segue il corto *Hotel Magnezit* (1978). Studente negli stessi anni all'Accademia di Teatro e di Cinema di Budapest, nel 1981 è tra i fondatori di Társulás Filmstúdió, e dal 1985, l'anno della sua chiusura, lavora come regista indipendente. In questo periodo realizza: *Szabadgyalog* (L'outsider, 1981); *Macbeth* (1982); *Panelkapcsolat* (Rapporti prefabbricati, 1982). *Őszi almanach* (Almanacco d'autunno, 1985) è in concorso al Festival di Locarno. Nel 1988 *Karhozat* (Perdizione) – «la storia di un tradimento», lo afferma a livello internazionale. Tra il 1989 e il 1990 vive a Berlino come artista in residenza alla DAAD Berliner- Künstlerprogram, e dal 1990 al 2011 è docente alla DFFB – la Scuola di Cinema e Televisione di Berlino. Nel 1994 realizza dal romanzo di László Krashanhorkai *Satantango*, presentato al Forum della Berlinale dove viene premiato col Caligari Award. Seguono il corto *Journey on the Plain* (1995); *Werckmeister harmóniák* (*Le armonie di Werckmeister*, 2000). *A londoni férfi* (*L'uomo di Londra*, 2007) viene presentato in concorso al Festival di Cannes. Con *A torinói ló* (*Il cavallo di Torino*, 2011), Orso d'argento alla Berlinale, annuncia il suo ritiro dal cinema. L'anno seguente avvia a Sarajevo la Film Factory di cui è direttore e docente fino al 2016. Nel 2017 allestisce all'Eye Filmmuseum di Amsterdam la mostra *Till the End of the World*. L'installazione *Missing People* (2019) presentata a Vienna, al Wiener Festwochen, lavora tra performance e immagini.



Fuori Concorso

ERIC BAUDELAIRE

MATTIA COLOMBO

MASSIMO D'ANOLFI

MITRA FARAHANI

GIANLUCA MATARRESE

MORGAN MENEGAZZO

MARTINA PARENTI

MARIA CHIARA PERNISA

FREDERICK WISEMAN

When There is No More Music to Write, and Other Roman Stories

Éric Baudelaire

Francia, Italia, 2022
Super 8 e materiale
d'archivio, colore, 59'
V.O. Inglese, Italiano

Regia
Éric Baudelaire

Fotografia
Éric Baudelaire

Montaggio
Claire Atherton

Musica Originale
Alvin Curran,
Musica Elettronica Viva

Produzione
Poulet Malassis Films

Produttore
Éric Baudelaire

Contatti
info@pouletmalassis.com

Roma, gli anni Settanta, l'eco delle strade, delle piazze risuona di voci, passi, corse, canti, politica, lotte di chi ancora sogna e vuole immaginare ogni giorno una società e un futuro diversi. Ma non mancano i colpi secchi delle armi come quando le Brigate Rosse rapiscono Aldo Moro segnando una cesura profondissima in quel tempo e nelle sue utopie. Poi tutto sarà diverso, e niente sembrerà possibile. Lì, in una città non ancora cartolina si erano incontrati nel decennio precedente anche alcuni giovani musicisti, arrivati in Europa per lo più dall'America cercando uno spazio alla propria idea di musica, che era anch'essa un'utopia, e che voleva stravolgere le regole di chi li aveva preceduti. Tra loro c'è Alvin Curran, musicista, compositore, tra i fondatori di Musica Elettronica Viva, figura centrale nella musica contemporanea.

È sua la voce narrante del film e la memoria che ne intreccia i fili attraverso una storia piena di desideri, energie, improvvisazione della vita ma anche conflitti e violenza. Quei musicisti che seguivano un principio collettivo, orizzontale, senza direttore d'orchestra e senza spartiti, in una relazione di scambio col pubblico racchiudono il sentimento del tempo, di una rivoluzione cercata nelle crepe di ogni istante del quotidiano. Baudelaire mescola il racconto di Curran a altri frammenti, altre "storie romane": le immagini di Annabella Miscuglio, cineasta, femminista, narratrice anche lei del tempo; la vicenda del fioraio che aveva il banco dove rapirono Moro. E seguendo la "traccia" della sonorità di Curran, compone attraverso la ricerca artistica la narrazione di un'epoca contraddittoria e vitale. — Cristina Piccino

Biografia

Éric Baudelaire (Salt Lake City, 1973) è regista e artista. Dopo gli studi in Scienze Politiche inizia una ricerca che utilizza diversi mezzi, fotografia, stampa, performance, installazioni. Nel 2011 realizza *L'Anabase de May et Fusako Shigenobu, Masao Adachi et 27 années sans images*, a cui seguono *The Ugly One* (2013); *Lettres à Max* (2014); *Also Known As Jihadi* (2017). *Un film dramatique* (2019) ha preso parte al concorso internazionale di Filmmaker.

Un Fleur à la Bouche (2022), rilettura del testo di Pirandello, è stato presentato al Forum alla Biennale. I suoi film sono stati invitati e premiati in numerosi festival internazionali, da Locarno a Toronto, Rotterdam, New York. Le sue personali sono state ospitate al Witte de With, a Rotterdam, al Fridericianum a Kassel, al Berkeley Art Museum, a Bétonsalon, a Parigi, e nell'autunno 2017 al Centre Pompidou. I suoi lavori sono, inoltre, esposti nelle collezioni del Museo Reina Sofia a Madrid, del Macba a Barcellona, del MoMA e del Whitney Museum a New York.



Uno spaesamento liberatorio

— Eugenio Renzi

Alain Tanner sosteneva che «il montaggio [è progressista perché] assembla delle inquadrature secondo un rapporto critico e dialettico. Mentre il *découpage* [è conservatore perché] assembla le immagini in maniera fluida e invisibile per mostrare un mondo privo di contraddizioni». Di certo, esiste un certo tipo di montaggio che, attraverso un sapiente uso dei raccordi scelti in fase di *découpage* e di messa in scena, produce un sentimento di continuità tra le inquadrature. E c'è un altro tipo di montaggio che, giustapponendo inquadrature che non sembrano guidate da una trama narrativa, produce un effetto di rottura. Il cinema hollywoodiano classico ha raggiunto la maturità nel primo modo, che in genere prende il nome di "forma classica" o "montaggio invisibile", nella seconda metà degli anni Trenta. Quanto al secondo modo, esso è come un serpente che affiora in alcuni momenti, come nel cinema dell'avanguardia sovietica degli anni Venti, per poi sparire e apparire di nuovo.

È di questo serpente dialettico che il cineasta franco-americano Éric Baudelaire va alla ricerca nel suo film *When There is No More Music to Write*, e le due parti che lo costituiscono sono tra loro un primo esempio di montaggio dialettico che le sequenze ripetono ad una scala inferiore come in uno schema frattale. Nella prima parte, intitolata *Quattro gomme a terra*, il regista manipola fotografie e immagini d'archivio del rapimento Moro. Queste immagini sono in parte spiegate da alcune didascalie, nelle quali il regista riprende tre testimonianze del rapimento del presidente della Democrazia cristiana: quella del fioraio Spiriticchio e quella di due brigatiste, Anna Laura Braghetti e Barbara Balzerani. Questo primo clash di punti di vista è a sua volta già accompagnato dalla musica di Alvin Curran, anticipando la seconda parte che è appunto dedicata al compositore americano. In questa, la voce narrante di Curran ricorda alcune esperienze personali nella Roma degli anni '60 e '70. Esperienze che si traducono in considerazioni più generali sulla musica contemporanea, sulla rivoluzione artistica, sul senso stesso dell'arte. Che cos'hanno in comune il fioraio Spiriticchio, Aldo Moro, le Brigate Rosse e la musica di Curran?

When There is No More Music to Write non è il primo film in cui Éric Baudelaire invita a considerare il legame tra la radicalità artistica e la radicalità politica (degli anni Settanta). Curran sembra identificare questo legame con un sentimento che egli stesso descrive nei termini di uno spaesamento liberatorio. Lo spaesamento viene dal fatto di prendere atto che, dal punto di vista dell'arte classica o narrativa, tutto è già stato detto, scritto, composto o filmato. Non c'è più nulla da scrivere di nuovo. Invece di produrre un effetto castrante, questa presa d'atto è paradossalmente liberatoria: nel momento in cui si abbandona il punto di vista classico, tutto diventa possibile. Il film di Baudelaire è al tempo stesso un discorso e un'illustrazione di questa liberazione.

Il posto

Mattia Colombo, Gianluca Matarrese



Italia, Francia, 2022
4K, colore, 75'
V.O. Italiano

Regia

Mattia Colombo,
Gianluca Matarrese

Sceneggiatura

Mattia Colombo,
Gianluca Matarrese

Fotografia

Jacopo Loidice,
Mattia Colombo

Montaggio

Valentina Cicogna,
Giorgia Villa

Suono

Massimo Mariani

Musica

Cantautoma

Produzione

Altara Films,
Bocalupo Films

Produttore

Giovanni Donfrancesco

Contatti

info@amarenafilm.it

Ogni mese centinaia di persone partono dal Sud dell'Italia verso il Nord con il miraggio del "posto fisso". Sono i pendolari dei concorsi pubblici che con ostinazione rincorrono l'idea di un lavoro stabile, di un punto di partenza dal quale poter programmare una nuova vita con qualche sicurezza in più.

Il posto è un road movie che segue le tracce di aspiranti operatori sanitari, di futuri infermieri. I concorsi sono tanti, i posti a disposizione pochi. Così uno di loro, Raffaele, ha pensato di organizzare una piccola impresa che mette a disposizione dei concorrenti un servizio di trasporti low cost; autobus che percorrono le autostrade di notte, dalla provincia campana fino alle sedi dei concorsi. Mattia Colombo e Gianluca Matarrese sono saliti a bordo di decine di questi autobus, seguendo i viaggi e i discorsi di alcuni dei concorrenti, le loro titubanze, le paure, i sogni e le speranze in un futuro diverso. Con la pandemia però tutto è cambiato: i concorsi si svolgono secondo nuove procedure e la piccola impresa dei trasporti è destinata al fallimento. Anche Raffaele sale allora sul suo autobus per partecipare a un concorso con la speranza di vincere quel "posto fisso" in un ospedale del Nord che potrà garantirgli finalmente un po' di serenità.
– Antonio Pezzuto

Biografie

Mattia Colombo, (Treviglio, 1982) ha esordito con il corto *Il Velo* presentato in diversi festival internazionali. Nel 2014 ha realizzato *Alberi che camminano* scritto assieme a Erri De Luca. Con *Voglio dormire con te* (2015) è stato finalista a Filmmaker In Progress Lab e al Premio Solinas e ha vinto il Premio Corso Salani. Successivamente ha realizzato *Il Passo* (co-diretto con Alessandra Locatelli e Francesco Ferri) e *Ritmo Sbilenco*, un documentario su Elio e le Storie Tese, evento speciale alla Festa del Cinema di Roma. Del 2017 è *Uninvited* a cui ha fatto seguito *B Heroes* nel 2021.

Gianluca Matarrese (Torino, 1980) vive a Parigi dove lavora per la televisione francese dal 2012. Nel 2019 ha vinto il Premio per il miglior documentario al Torino Film Festival con *Fuori Tutto. La dernière séance* ha avuto la sua anteprima alla Settimana Internazionale della Critica a Venezia, dove ha vinto il Queer Lion. Nel 2022 ha realizzato *Fashion Babylon*, presentato al CPH:DOX.

In viaggio verso il futuro — Antonio Pezzuto

Era il 1961 quando Ermanno Olmi realizzò *Il posto*, il racconto della giornata di un ragazzino di Meda che arriva a Milano per partecipare a un concorso di impiego in una grande società milanese. Una giornata che gli cambierà la vita. Troverà un lavoro e anche una probabile fidanzata, una ragazzina pure lei, alla prese con lo stesso concorso. Un film che guarda al futuro, si può definire quello di Olmi perché la prospettiva a cui il giovane aspira è appunto la costruzione di un futuro diverso.

Sono passati sessanta anni da allora e immaginare un futuro per centinaia di persone significa ancora vincere un concorso. È il caso degli aspiranti infermieri, una moltitudine che ogni mese dal Sud attraversa il Paese per raggiungere quei luoghi improbabili dove i concorsi si svolgono. I posti di lavoro sono pochissimi, i candidati moltissimi, le speranze di vincere scarse. Bisogna quindi trovare altre vie possibili, inventarsi nuove opportunità. Così uno di loro, che di questi concorsi ne ha fatti decine, ha creato un servizio di autobus low cost per accompagnare i candidati, partendo di notte dalla provincia napoletana in modo da raggiungere all'alba le sedi degli esami.

La situazione rispetto a quella raccontata da Olmi è, ovviamente, del tutto diversa. Non c'è più il boom economico; Milano e Torino non sono più le Eldorado dove chiunque poteva trovare una sistemazione; c'è la crisi e c'è stato il Covid, che i concorsi li ha diradati, e ha, ancor di più, frustrato aspirazioni e sogni.

Mattia Colombo e Gianluca Matarrese sono saliti a bordo di questi autobus, per osservare un'Italia così conosciuta ma anche così dimenticata, della quale nessuno parla nei programmi elettorali o nelle trasmissioni televisive.

Non è la prima volta che i due registi si cimentano con storie che raccontano il dramma racchiuso in un momento di passaggio dell'esistenza. Di Matarrese ricordiamo *Fuoritutto* il film sul fallimento dell'azienda di famiglia e la chiusura dei negozi, o *La dernière séance* in cui ripercorre la fine di una relazione e la nascita di un nuovo rapporto completamente diverso.

La chiusura di un rapporto era anche lo spunto da cui aveva preso il via *Voglio dormire con te*, documentario di Mattia Colombo sulla vita di quattro coppie che disegnano «una generazione esclusa dalla sicurezza, dalla fiducia verso le cose future, dalla progettazione a lungo termine. Una generazione nutrita dall'idea di dover coltivare le proprie libertà e ambizioni, ma che si scontra spesso con un sistema che non permette investimenti stabili sul proprio futuro». Ossia la stessa generazione messa in scena in questo film.

Perché anche se il mondo degli aspiranti infermieri può sembrare a tanti molto lontano, in realtà *Il Posto* «parla – dicono i registi – della generazione degli anni di mobilità e flessibilità, persi nell'incertezza ma ancora desiderosi di stabilità e di un posto nel mondo. Una generazione che entrambi pensiamo di conoscere, visto che anche noi ne siamo parte».

Nel film di Matarrese e Colombo non vedremo nessuno vincere il concorso, non vedremo nessuno in grado di costruirsi un nuovo futuro. Gli autobus continuano a muoversi avanti e indietro lungo le nostre autostrade, la vita di questi aspiranti infermieri, al contrario, rimane ferma, immobile, perché il loro futuro è, forse, solo questa interminabile attesa.

Una giornata nell'Archivio di Piero Bottoni

Massimo D'Anolfi, Martina Parenti



Italia, 2022
2K, colore e b/n, 35'
V.O. Italiano

Regia
Massimo D'Anolfi,
Martina Parenti

Sceneggiatura
Massimo D'Anolfi,
Martina Parenti

Fotografia
Massimo D'Anolfi

Montaggio
Massimo D'Anolfi,
Martina Parenti

Suono
Martina Parenti

Musica
Massimo Mariani

Interpreti
Giancarlo Consonni,
Graziella Tonon

Produzione
Montmorency Film
in collaborazione con Rai
Cinema, con il contributo di
Pic-Regione Lombardia,
Politecnico di Milano,
Archivio Piero Bottoni, grazie al
sostegno di Cineteca Milano

Contatti
montmorencyfilm@yahoo.it

L'opera dell'architetto e urbanista milanese Piero Bottoni vista attraverso il suo archivio, un patrimonio di fotografie e bobine in 16mm e 8mm custodito da Giancarlo Consonni e Graziella Tonon. Attraverso la loro ricostruzione, concentrata nel periodo a cavallo della Seconda guerra mondiale, si definisce man mano la figura di Bottoni come quella di un professionista che sempre più si dà la missione di costruire un habitat dignitoso per le fasce popolari, rivoluzionando di fatto la Triennale, fino ad allora concentrata per lo più sulle necessità abitative dell'alta borghesia. Sarà poi proprio la guerra a dare l'impulso alla costruzione del quartiere QT8, nelle immagini d'epoca vediamo lo sforzo fisico dei tanti impegnati nell'opera, la fatica manuale necessaria per la realizzazione di un miglioramento concreto. Bottoni, dall'alto del Monte Stella - altura costruita con le macerie che provenivano dagli edifici distrutti nel resto della città - osserva il quartiere insieme al pittore Fernand Léger, come a testimonianza dell'unione inscindibile tra le arti, accumulando da uno slancio immaginativo che, nel caso dell'architetto, diveniva anche possibilità di una rinascita e speranza in un futuro in cui la casa fosse garantita a tutti. – Lucrezia Ercolani

Biografie

Martina Parenti (Milano, 1972) e Massimo D'Anolfi (Pescara, 1974) esordiscono nel 2007 con *I promessi sposi*. Selezionato al Locarno Film Festival, il film vince il Festival dei Popoli e Filmmaker. Segue *Grandi speranze* (2009) girato tra Italia e Cina, entrato anch'esso nella selezione di Locarno, e *Il castello* (2011), ambientato interamente nell'aeroporto di Malpensa, che ottiene numerosi riconoscimenti in vari festival internazionali. *Materia oscura* (2014), presentato alla Berlinale 63, ottiene il premio come miglior film di diritti umani al Bafici di Buenos Aires e, come miglior documentario, a Terra di Cinema - Festival de Tremblay-en-France. Con *L'infinita fabbrica del Duomo* (2015), presentato in concorso a Filmmaker, comincia la loro esplorazione degli elementi della natura e la tensione verso l'immortalità, culminato in *Spira mirabilis* (2016), in concorso alla 73esima edizione della Mostra del Cinema di Venezia. *Guerra e pace* (2020), incentrato sull'archivio dell'Aviazione militare francese, è stato presentato a Orizzonti al Festival di Venezia 77 e a Filmmaker.

La montagna miracolosa — Lucrezia Ercolani

Intorno alla costruzione della casa c'è una costellazione di significati che riguarda in senso stretto la vita sul pianeta da parte dell'essere umano: il bisogno di sicurezza, la condivisione dello spazio, l'organizzazione in società. È interessante però che nel film *Una giornata nell'Archivio Piero Bottoni* si parta dal legame tra il corpo e il segno architettonico, quasi come se costruire fosse esternalizzare, replicare uno schema archetipico di organismo. Piero Bottoni aveva iniziato da qui, studiando architettura e allo stesso tempo disegno all'Accademia di Brera, maneggiando così uno strumento che permetteva «il rapporto immaginativo col mondo» come spiega Giancarlo Consonni, insieme a Graziella Tonon la nostra guida nell'archivio dell'architetto milanese.

Massimo D'Anolfi e Martina Parenti scelgono però di dar voce anche allo stesso Bottoni, attraverso delle registrazioni e degli estratti dal suo libro *Una nuova antichissima bellezza*. Ecco allora sorgere nelle foto e nei filmati che scorrono davanti ai nostri occhi, il sogno di una «montagna milanese» che aveva accompagnato l'architetto sin dalla sua laurea. L'occasione per realizzarla non è delle più felici: sono le macerie della guerra, della città devastata, che devono trovare un luogo in cui «riposare». Piero Bottoni, dieci giorni dopo la liberazione, è infatti nominato commissario straordinario della Triennale e decide di dedicare l'ottava edizione interamente al tema della casa, che lo aveva appassionato già negli anni '30, quando aveva iniziato ad interessarsi alle condizioni di vita degli operai. La «dignità dell'essere umano dentro l'abitazione» è l'obiettivo da raggiungere, e non era certo un obiettivo semplice a fronte delle foto delle baracche di Sesto San Giovanni, con condizioni di vita al limite. È la città raccontata da *Miracolo a Milano*, la miseria resa ancora più nera dalla guerra. Ma più che di miracoli c'era bisogno di azioni concrete per dare una casa ai tanti sfollati, e qui si inserisce la progettazione e costruzione del quartiere QT8.

Qualcosa di “miracoloso”, comunque, appare: è il Monte Stella, la “montagnetta di San Siro”. Bottoni aveva pensato inizialmente ad un lago artificiale, da far convivere con gli ampi spazi verdi del quartiere, dove l'architetto aveva posizionato anche alcune statue rinascimentali per la sua concezione organica che comprendeva essere umano, civiltà e spazio abitativo. Tuttavia, la concavità del terreno non bastava per raccogliere le macerie che arrivavano ogni giorno dalla ferrovia a scartamento ridotto costruita per l'occasione. Seppure già vagheggiato in passato, il Monte è quindi un evento inaspettato che l'architetto abbraccia, e l'altura diventa una sorta di divinità silenziosa che veglia sul quartiere, su quella dignità ritrovata che il nostro sguardo, condizionato da decenni di cementificazione selvaggia, è chiamato a riconoscere. Come afferma lo stesso Bottoni: «Se il Monte Stella è nato, è cresciuto, si è coperto di alberi, di viottoli e di strade, è perché fu un sogno e una poesia e perché io vi ho creduto. Giacché sogno e poesia muovono, malgrado le apparenze, il mondo».

A vendredi, Robinson

Mitra Farahani

Francia, Svizzera, Iran,
Libano, 2022
HD, colore, 96'
V.O. Farsi, Francese, Inglese

Regia
Mitra Farahani

Sceneggiatura
Mitra Farahani

Fotografia
Daniel Zafer,
Mitra Farahani,
Fabrice Aragno

Montaggio
Mitra Farahani,
Fabrice Aragno,
Yannick Kergoat

Suono
Daniel Zafer,
Fabrice Aragno

Interpreti
Jean-Luc Godard,
Ebrahim Golestan

Produzione
Ecran noir productions

Produttrice
Mitra Farahani

Contatti
distribuzione@cineteca.bologna.it

Jean-Luc Godard e Ebrahim Golestan non si sono mai incontrati nella loro vita. Del resto: perché avrebbero dovuto? Cosa poteva unire il regista svizzero e il produttore e regista iraniano? Il primo ispiratore della modernità cinematografica, noto in tutto il mondo, il secondo più “segreto”, meno conosciuto nonostante si deve proprio a lui la nascita di una cinematografia d'autore in Iran negli anni Sessanta e Settanta. E se fosse proprio la Nouvelle Vague il punto di contatto? Ne è convinta la regista, iraniana, a entrambi unita da un rapporto di vicinanza e di amicizia. «Negli anni Sessanta Godard e Golestan hanno cambiato il linguaggio del cinema» dice.

Così crea l'occasione: una corrispondenza a distanza via mail. Si sentiranno ogni venerdì prima di mezzanotte. Il risultato è uno scambio che attraversa la cultura e l'immaginario, rivelando punti di vista sull'arte opposti: l'amore per la chiarezza di Golestan da una parte, il gusto per i giochi di parole e gli enigmi di Godard dall'altra. Nel mezzo c'è Mitra che prova a ricomporre una distanza in apparenza incolmabile. Eppure al di là della pittura, della scrittura, dei film i due artisti umanamente hanno molto in comune. L'età avanzata, e con essa il sentimento dell'invecchiamento, della malattia, e della morte. Che Mitra prova a tenere lontani rivelando, in quegli interni antitetici come chi li abita, un'intimità impreveduta. E ora che Godard non c'è più, è un documento ancora più prezioso. — Cristina Piccino

Biografia

Mitra Farahani (Teheran, 1975) è artista, regista, produttrice. Dopo gli studi universitari a Teheran e alla Scuola d'arte a Parigi, nel 2001 realizza il suo primo film, *Juste une femme*, ritratto di una giovane trans nella capitale iraniana. Seguono *Tabous* (2004), esplorazione della sessualità nella società del suo Paese soffocata dalla teocrazia e *Fifi hurle de joie* (2013), l'incontro con l'artista iraniano Bahman Mohassess, scomparso nell'oblio del suo esilio a Roma, presentato e premiato in numerosi festival internazionali. Produttrice di *Le livre d'image* (2018) di Godard, Premio della Giuria al festival di Cannes, con *A vendredi, Robinson* ha vinto il Premio speciale della Giuria nella sezione Encounters della Berlinale.



Corrispondenze per un incontro mancato

— Cristina Piccino

Cosa hanno in comune Jean-Luc Godard e Ebrahim Golestan? Del primo sappiamo moltissimo a cominciare dal fatto che è stato, con la sua opera, l'ispirazione di tutta la modernità cinematografica. Del secondo un po' meno anche se la sua figura è altrettanto rivoluzionaria. Regista, scrittore, produttore con un ruolo centrale nella cultura iraniana, lascia l'Iran per l'Inghilterra negli anni Settanta. Il suo nome si lega a un'opera rimasta a lungo segreta eppure entrata nel mito: *La casa è nera* (1962) della regista e poetessa Forough Farrokhzad, morta giovane nel 1967 in un incidente d'auto, che Bernardo Bertolucci amava ricordare come la sua guida “virgiliana” in Iran – sul set di *La via del petrolio* (1967).

Godard e Golestan – entrambi nomi che iniziano per “G” – non si sono mai conosciuti; l'occasione inaspettata arriva dall'autrice del film, cineasta, artista, collaboratrice e produttrice di Godard (*Le livre d'image*, 2018) che decide di ricomporre l'“immagine mancante”. Ma che forma dare a questa possibilità? La risposta è una corrispondenza digitale dalle reciproche abitazioni: la lussuosa villa di Golestan nel Sussex, e la più semplice casa di Godard a Rolle. I due si scriveranno delle mail ogni venerdì prima di mezzanotte, per otto mesi, secondo una “struttura” il cui rimando a Robinson Crusoe ne dichiara la “messinscena” letteraria: *A vendredi, Robinson* - prima che il titolo del film - diviene il suggello di questo scambio che interroga l'arte, la filosofia, le immagini, la scrittura, la realtà, la sua narrazione. Puccini, Wittgenstein, Canetti, Goya, Tolstoj, *Johnny Guitar*, Joyce, Dashiell Hammett, le citazioni si sovrappongono: Golestan è razionale e amante di una prosa chiara, Godard è più tentato dai motti di spirito, dai giochi linguistici. Golestan spiazzato dalle sue risposte enigmatiche, a volte si arrabbia - «È arrogante» dice. Tra loro c'è Mitra che ricomponne con delicatezza le “fratture”.

Perché *A vendredi, Robinson* non è un film “su” Godard e Golestan ma un film “insieme” a loro, il cui fondamento è la relazione che lei ha con ciascuno. È grazie a questa che l'incontro destinato a rimanere mancato si sposta in un'intimità quotidiana dove invece appare possibile. È la “prossimità di due solitudini” che li avvicina in quei luoghi diversi – il lusso di Golestan, Godard che stende i calzini in cucina, ma forse pure questo è un *calembour*? Che riguarda il sentimento della vecchiaia, della malattia, della morte che lei cerca di scongiurare quasi come in un incantesimo opponendovi la vita al lavoro. E con una dolcezza commovente li rivela al di là dell'immagine pubblica – Godard soprattutto così inafferrabile che sorride in modo quasi infantile al suo obiettivo. Un'emozione che si fa poesia.

L'irriducibile

Morgan Menegazzo

Mariachiara Pernisa

HD, colore, 78'
V.O. Italiano

Regia
Morgan Menegazzo

Sceneggiatura
Morgan Menegazzo
Mariachiara Pernisa

Fotografia
Pietro De Tilla,
Elvio Manuzzi

Montaggio
Mariachiara Pernisa

Suono
Elisa Piria

Musica
Enrico Gabrielli

Interpreti
Vincenzo Vinciguerra,
Aldo Giannulli,
Stefania Limiti,
Guido Salvini,
Gaetano Sinatti

Produzione
Enece Film,
Hankgefmbility,
Moovie Film Service Company

Contatti
info@enecefilm.com,
anacotm@yahoo.it

«Perché io non credo, e non temo smentita, che non sia vero che non bisogna uccidere per ragioni politiche-ideali. Si uccide sempre, ancora oggi. Ancora oggi, in tutto il mondo, uccidere i nemici politici è prassi quotidiana». Così Vincenzo Vinciguerra, militante di estrema destra, passato per Ordine Nuovo e Avanguardia Nazionale, reo confesso dell'attentato di Peteano del 31 maggio 1972 in cui persero la vita tre carabinieri. Unico responsabile di una strage a non aver beneficiato di sconti di pena, mai pentitosi delle sue azioni, sta tuttora scontando l'ergastolo presso il carcere di Opera, dove continua la sua lotta in nome della verità storica, questa volta solo con le parole e non con gli esplosivi. Un serrato faccia a faccia condotto da un eccellente predicatore, il primo a scrivere la sua storia (*Ergastolo per la libertà*), capace di stringere, con chi gli sta di fronte, una perversa complicità. Quella che inevitabilmente finisce per stabilire qualsiasi regista con i propri attori. – Matteo Marelli

Biografie

Morgan Menegazzo (Lendinara, 1976) e Mariachiara Pernisa (Lugo, 1981) si occupano di immagini. Autore e regista il primo (dopo gli studi in Cinematografia compiuti al D.A.M.S. di Bologna, consegue il diploma in regia presso la Nuova Università del Cinema e Televisione - NUCT - in Cinecittà), autrice e montatrice la seconda (laureata presso l'Accademia di Belle Arti di Bologna, consegue il diploma specialistico in montaggio e fotografia presso l'Accademia di Cinema e Televisione Griffith di Roma), dal 2001 realizzano film, documentari (*Warology. Operazione l'altra guerra*, 2011; *Merci de me répondre*, 2015) e video installazioni. Le loro opere sono state distribuite in sala, proiettate alla Cineteca Nazionale di Roma, alla Biennale di Hannover Up and Coming, e al MART di Rovereto, trasmesse da emittenti televisive e network satellitari come Rai, Al Jazeera e Russia Today, e selezionate da festival cinematografici nazionali e internazionali, tra cui Torino Film Festival, Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro, Haverhill Experimental Film festival ed Experiments in Cinema.



Faccia a faccia con la Gorgone

— Matteo Marelli

In un articolo di qualche anno fa, intitolato *Cinema e terrorismo - Parole e sangue*, Emiliano Morreale, al termine della sua ricognizione su quei film che hanno tentato di affrontare quello per lungo tempo è stato uno dei grandi rimossi della storia italiana – gli anni di piombo, gli attentati, le stragi – conclude affermando che, ancora oggi, a rimanere in ombra è «il versante “nero”, più scivoloso, più abissale, più intrecciato con lo Stato e il crimine organizzato». Provano a non ritrarsi alla vista della Gorgone Morgan Menegazzo e Mariachiara Pernisa, che, con *L'irriducibile*, si confrontano con uno dei protagonisti di quella stagione e di quella sponda dell'eversione: Vincenzo Vinciguerra, ex membro di Avanguardia Nazionale e Ordine Nuovo, che sta scontando l'ergastolo, in seguito alla sua assunzione di responsabilità, per l'uccisione di tre carabinieri nella strage di Peteano del 31 maggio 1972. Vinciguerra si considera un soldato politico, certo di star continuando la sua battaglia dalla detenzione per affermare una verità storica; non è un collaboratore di giustizia, non vuole ottenere sconti da uno Stato che non riconosce e ritiene responsabile, per la collusione di alcuni suoi apparati deviati con la NATO e con lo stragismo neofascista, della “strategia della tensione”, di quel piano di condizionamento che risponde alla logica di “destabilizzare per stabilizzare”: destabilizzare l'ordine pubblico per stabilizzare l'ordine politico; perché una società civile ansiosa e impaurita, nonché mobilitata sulla base della paura, è una società che tira la carretta a capo chino e spera nella “concordia nazionale”.

Per quanto quella di Peteano sia stata sottovalutata, marginalizzata, considerata una “strage minore”, da subito circoscritta al territorio goriziano, Vinciguerra è una figura atipica nel panorama del neofascismo italiano – nel quale lui stesso non si riconosce e dal quale è stato pubblicamente disconosciuto –, capace di folgorare nella sua “predica” insistita, tanto da far credere che la sua sia la voce di una vita priva di menzogna, non corrotta dalla Storia. Lo intuì anche Sergio Zavoli che lo intervistò in una puntata di *La notte della Repubblica* (al termine della quale gli attribuì, però, una certa macchinosità e ossessione). Ed è proprio dalle immagini di quell'intervista che Menegazzo e Pernisa partono per compiere il loro viaggio al termine della notte. Sanno di essersi scelti come Virgilio un personaggio oscuro, in grado di esercitare su chi gli sta di fronte (regista o spettatore che sia) un'ambigua simbiosi (per come il diretto interessato la racconta, non è difficile confondere la sua ideologia programmaticamente “perdente” con il massimo della ribellione al sistema). Sanno anche che non esiste testimonianza capace di dissipare la cortina di ombre che si addensano intorno alla realtà. Ma è un rischio che bisogna accettare di correre (tanto chi il film lo fa, quanto chi lo programma e chi lo vede), perché, come pensa Giorgio Agamben, l'esito etico della testimonianza non si realizza nella conformità tra parole e fatti, ma nella garanzia che quelle parole e quei fatti non saranno dimenticati.



Un couple Frederick Wiseman

Usa, 2022
4K, colore, 63'
V.O. Francese

Regia
Frederick Wiseman

Sceneggiatura
Frederick Wiseman,
Nathalie Boutefeu

Fotografia
John Davey

Montaggio
Frederick Wiseman

Suono
Jean-Paul Mugel

Interpreti
Nathalie Boutefeu

Produzione
Wat Films/Zipporah Films

Produttori
Frederick Wiseman,
Karen Konicek

Contatti
info@zipporah.com

Una donna, un paesaggio, delle lettere a un marito che non c'è. Sono questi gli elementi fondamentali da cui è composto *Un couple*, ritorno di Frederick Wiseman al saltuariamente frequentato cinema di finzione. Nathalie Boutefeu, camminando lungo le scogliere della Bretagna, fa proprie le parole delle lettere che Sof'ja Tolstaja inviava al celebre scrittore. Anche lei, infatti, oscurata spesso dalla fama di Lev, amava scrivere; ma qui il suo talento è al servizio della ricostruzione di un dolore, profondo e prolungato nel tempo, che ha attraversato la relazione tra i due. Presto, un'ambiguità sostanziale si manifesta nel film, insinuandosi tra ciò che vediamo e ciò che ascoltiamo: la natura, bellissima e rigogliosa, continuamente percorsa da fremiti, compatisce Sof'ja e il suo discorso? Oppure, al contrario, è impassibile nei confronti delle vicende umane, se non ne è addirittura la causa, una natura matrigna di leopardiana memoria? Allo stesso tempo, addentrandoci nel conflitto a cui la donna dà voce, diventa difficile stabilire i confini tra amore e odio, così come definire le responsabilità dell'uno e dell'altra. Di sicuro, in questo scambio di accuse di cui possiamo ascoltare solo una parte, emergono problemi atavici dei rapporti tra i sessi, oltre ad una riflessione sulla coerenza tra l'opera e la vita. È una parola poetica che, al di là delle intenzioni, diventa una domanda politica.

– Lucrezia Ercolani

Biografia

Frederick Wiseman (Boston, 1930), regista e produttore cinematografico statunitense, è uno dei massimi esponenti del cinema documentario. La sua vasta filmografia, di oltre 40 titoli, indaga luci e ombre della società americana partendo da un'analisi delle sue istituzioni, pubbliche e private. Docente e ricercatore in Diritto presso le Università di Boston, Harvard e Brandeis, il suo esordio cinematografico è *The Cool World* (1963). Il successivo *Titicut Folies* (1967), ambientato in un istituto per malati di mente, diviene presto un film di culto e lo consacra al successo internazionale. Nel 1970 fonda la Zipporah Film per distribuire i suoi documentari. Dopo numerosi riconoscimenti internazionali, nel 2014 è insignito del Leone d'Oro alla carriera dalla Mostra del Cinema di Venezia. Filmmaker ha dedicato alla sua opera la prima retrospettiva italiana nel 2000.

Lo spazio e l'intimità in un mondo al singolare — Fulvio Baglivi

Da dieci anni provo a chiedere a Fred Wiseman perché i film che realizza a partire da un'opera letteraria, e non da uno spazio o un'istituzione, abbiano sempre una protagonista unica; allo stesso modo il testo è sempre una scrittura intima, privata come il diario o la lettera. Questa mia curiosità non riguarda soltanto il cinema, nasce da uno spettacolo teatrale messo in scena a Parigi nel 2012, Emily Dickinson, *La Belle d'Amherst*, pièce di William Luce sulla vita della poetessa del Massachusetts, anche qui una sola attrice che era la stessa Nathalie Boutefeu, la protagonista di *Un Couple*.

Wiseman ha sempre eluso la domanda, eppure, *La Dernière Lettre/The Last Letter*, prima spettacolo teatrale alla Comédie-Française nel 2000 e dopo film, aveva una sola interprete, Catherine Samie, nelle vesti di una dottoressa di origini ebraiche intenta a scrivere una lettera a suo figlio durante l'occupazione nazista. Prima c'era stato *Seraphita's Diary* che racconta il profilo della vita emozionale di una top model attraverso il suo diario, unica attrice una modella. *Un Couple* rientra in questo piccolo filone di opere "non documentaristiche" della filmografia di Wiseman ma per altri versi si discosta da queste assumendo una posizione unica nella sua opera. C'è ancora l'attrice sola, Nathalie Boutefeu, il testo è preso da diari e lettere, quelli che teneva Sofia Tolstoj, moglie del grande autore, scrittrice a sua volta che per anni ha annotato le angosce e gli affanni della vita di coppia scambiandosi anche molte lettere col marito; ma il film ha un altro protagonista, presenza costante e mutevole, lo spazio. Mentre in *Seraphita's Diary* e *La Dernière Lettre* Wiseman aveva "ridotto" lo spazio a un ruolo di (secondo) piano, un appartamento nel primo, un astratto vuoto (in bianco e nero) nel secondo, il giardino bretone di *Un Couple* interagisce costantemente con l'attrice. Come nelle sue "reality fiction" Wiseman fa dello spazio un asse portante, quanto gli uffici di *Welfare* o la caserma di Fort Knox, in sintonia o contrasto con le parole e i pensieri della donna ma mai "a parte".

Pur essendo un capitolo unico nel grande romanzo che Fred Wiseman scrive da 65 anni, *Un Couple* non è un ufo né un caso, arriva in un momento preciso della sua vita e della sua filmografia. Se *Seraphita's Diary* nasceva da Model, dalla necessità di raccontare l'interiorità tormentata delle top model che nel "documentario" affioravano in trasparenza, mentre *La Dernière Lettre* giocava con la "scoperta" dell'attore nel precedente a *La Comédie-Française*, *Un Couple* è l'opera che viene dopo *City Hall*. Quest'ultimo è il primo film che Wiseman gira a Boston, il suo luogo di nascita, fin dal titolo sembra concentrarsi sul racconto della città "pubblica" ma è irto di segni che raccontano la sua vita privata. *Un Couple* è un ulteriore passo nell'interiorità, il racconto di un al di là che è solo da un'altra parte (dell'oceano) o mondo nel mondo. Sofia ci parla da un paradiso terrestre adamitico, pieno di splendore e solitudine, oscilla tra un dentro e il fuori, e come tutti i personaggi di Wiseman è costretta a mediare tra la sua "natura" e il ruolo sociale (donna, moglie, madre), quella coppia stessa che è il nucleo fondativo della società, sospesa tra il dovere morale e la paura e il desiderio di mandare tutto al diavolo.



Teatro Sconfinato

GRETA DE LAZZARIS
JACOPO QUADRI

Siamo qui per provare

Greta De Lazzaris, Jacopo Quadri



Italia, 2022
HD, Colore, 88'
V.O. Italiano

Regia
Greta De Lazzaris,
Jacopo Quadri

Fotografia
Greta De Lazzaris

Montaggio
Jacopo Quadri

Suono
Emanuele Pontecorvo,
Jacopo Quadri

Musica
Valerio Vigliar

Interpreti
Daria Deflorian,
Antonio Tagliarini,
Monica Demuru,
Emanuele Valenti,
Francesco Alberici,
Martina Badiluzzi,
Andrea Pizzalis,
Attilio Scarpellini,
Metella Raboni,
Emanuele Pontecorvo,
Giulia Pastore,
Gianni Staropoli,
Cecilia Bertozzi,
Chiara Boitani,
Lorenzo Grilli,
Daniele Torracca

Produzione
Jacopo Quadri per Ubulibri

Contatti
ubulibrisrl@gmail.com

È un film di emozioni *Siamo qui per provare*, in cui De Lazzaris e Quadri si fanno osservatori silenziosi del processo che, dalle prime prove, porterà al debutto dello spettacolo teatrale di Deflorian/Tagliarini *Avremo ancora l'occasione di ballare insieme*. La prima parte è dedicata a un cambiamento importante nelle loro vite: il matrimonio di Daria Deflorian con Attilio Scarpellini e l'abbandono della casa in condivisione con Antonio Tagliarini. La macchina da presa segue la cerimonia e il trasloco senza mai essere intrusiva, ma con un'evidente intimità che lega le persone coinvolte. È forse per questo nuovo inizio sul piano personale che la coppia artistica sente il bisogno di riannodare i fili della propria carriera con uno spettacolo retrospettivo, che vuole rimettere l'accento sul movimento per «riequilibrare» i ruoli tra i due, riflettendo sulla forza del teatro che ha segnato per sempre le loro vite. Il processo avviene all'indomani delle chiusure dovute alla pandemia, uno shock che lascia i segni nelle mascherine e in una «stanchezza diffusa», come dice Daria. Seguiamo la compagnia, nelle sue tante anime, dai primi passi al Teatro India di Roma fino alla residenza a Tolosa. E nonostante tutto, dopo le difficoltà, i litigi e le sintonie ritrovate, nell'attimo prima di calcare il palcoscenico del Teatro Argentina, l'eccitazione non potrebbe essere più intensa. — Lucrezia Ercolani

Biografie

Jacopo Quadri (Milano, 1964) montatore, produttore, regista. Come montatore ha lavorato con Bernardo Bertolucci, Mario Martone, Gianfranco Rosi, Paolo Virzì, Marco Bechis, Zhang Yuan e altri. Con Antonietta De Lillo e Patrizio Esposito ha firmato la regia del documentario *Saharawi, voci distanti dal mare* (1997) e con Mario Martone *La terra trema* (1998) e *Un posto al mondo* (2000). Con la casa editrice Ubulibri, che dirige dal 2012, ha prodotto alcuni documentari di cui è regista e montatore: sul teatro (*La scuola d'estate*, 2014 – Premio speciale Nastri d'Argento; *Il Paese dove gli alberi volano. Eugenio Barba e i giorni dell'Odin*, 2015, co-regia con Davide Barletti) e sul mondo contadino contemporaneo (*Lorello e Brunello*, 2017, presentato al Torino Film Festival; *Ultimina*, 2020 in concorso a IDFA Amsterdam e vincitore del Premio Corso Salani al Trieste Film Festival).

Greta De Lazzaris (Marsiglia, 1975) si trasferisce a Roma nel 2002 dove lavora come aiuto e assistente operatore con il direttore della fotografia Marco Onorato. È operatrice di macchina e direttrice della fotografia per diversi documentari (tra gli altri: *L'Orchestra di Piazza Vittorio* di Agostino Ferrente, *Nadea e Sveta* di Maura Delpero, *Lorello e Brunello* e *Ultimina* di Jacopo Quadri, *This is not Cricket* di Jacopo de Bertoldi). Nel 2013, firma la regia del suo primo documentario, *Rosarno*, che viene presentato al Festival di Torino. Nel 2016 firma la fotografia del documentario di Federica di Giacomo: *Liberami*, vincitore a Venezia del Leone per il Miglior Film sezione Orizzonti.

Danzando nel vortice della creazione

— Lucrezia Ercolani

Potrebbe sembrare all'inizio un film innocuo *Siamo qui per provare*: intorno a Daria Deflorian e Antonio Tagliarini si raduna un gruppo di lavoro, con gli attori Francesco Alberici e Emanuele Valenti, le attrici Monica Demuru e Martina Badiluzzi. Iniziano le prove, ci si scambiano pareri, il training si fa fisicamente intenso quando si tratta di imparare a ballare il tip tap come facevano Marcello Mastroianni e Giulietta Masina in *Ginger e Fred*. Il film di Fellini è infatti l'ispirazione dello spettacolo *Avremo ancora l'occasione di ballare insieme* nel suo mettere al centro una dinamica di coppia in cui il passato è ingombrante, si fa sentire, ma la scommessa è di continuare ad esserci, a danzare, a sentirsi vivi attraverso l'arte. È la scommessa anche del lavoro di Deflorian/Tagliarini. Qual è invece quella del film?

È aprire una finestra sul vortice della creazione, l'abisso misterioso per cui da una serie ripetuta di atti può nascere qualcosa di organizzato e di significativo. Ed è della difficoltà, invece che della gloria, che questo film si nutre. Cosa fare se il senso compiuto dello spettacolo continua a sfuggire? Se ci sono le idee, ma manca il disegno completo? Inizia a serpeggiare il nervosismo, la data del debutto si avvicina ma la distanza tra Daria e Antonio sembra farsi profonda. Anche gli attori e le attrici si fanno tesi, chiedono continuamente raggugli, cercano dagli autori e registi quella intuizione o parola che possa sciogliere la preoccupazione e spingere all'azione. È anche questione di lavoro, certo, ma non può essere solo questo. La risposta, allora, non può che trovarsi nell'affidarsi al sostegno del gruppo, all'esperienza, alla fiducia in se stessi e alle lezioni che la danza può dare. Elementi che la telecamera cattura da vicino riuscendo tuttavia a non condizionare la naturalezza e la complessità del processo.

Una delle scene di *Ginger e Fred* che più direttamente ha influenzato lo spettacolo è quella del blackout, quando si spengono le luci dello studio televisivo e i due ballerini, finalmente, si ritrovano. Mastroianni suggerisce di abbandonare il teatrino, e sussurra all'orecchio di Masina: «Chissà cosa potrà nascere da questa fuga?». Nella scrittura di Daria e Antonio quel momento rappresenta anche la pausa forzata dovuta alla pandemia, in cui gli artisti sono stati costretti a fermarsi e a fare i conti con se stessi. Ma per *Siamo qui per provare*, invece, conta forse più il fatto che le luci poi si riaccendono, la fuga non avviene e si continua a danzare. Il che non significa chiudersi in una dimensione autoreferenziale, dove nulla esiste al di fuori dello spettacolo. Due scene sono in questo senso significative: quando prima Daria Deflorian e poi Monica Demuru osservano e descrivono la realtà circostante. Anch'essa continua a fluire e ad andare avanti nella sua pluralità, nonostante gli impedimenti, così come la creazione artistica - mai separabile, come anche questo film mostra, dal movimento della vita.

*Trent'anni dopo.
Zelimir Zilnik*



Marble Ass

Zelimir Zilnik

Jugoslavia 1995
Betacam, colore, 87'
V.O. Serbo, Inglese

Regia
Zelimir Zilnik

Sceneggiatura
Zelimir Zilnik

Fotografia
Miodrag Milosevic

MONTAGGIO
Vladimir Milenkovic

SUONO
Vladimir Stanojevic

Musica
Love Hunters,
Zbogom Brus Li,
Dejan Kijevcanin

Interpreti
Vjekan Miladinovic,
Nenad Milenkovic,
Nenad Rackovic,
Lidija Stevanovic

Produzione
B92, Beograd

Contatti
zilnik@hotmail.com

Merlyn è una persona trans che condivide l'appartamento nella periferia di Belgrado con Sanela, che fa la prostituta. Johnny è appena tornato dal fronte della guerra di Bosnia, un po' di sesso è quello di cui ha bisogno per superare la violenza e il machismo della guerra. «Merlyn cerca di portare la pace nei Balcani, giocando e scherzando con molti ragazzi serbi. Merlyn è un parafulmine che protegge Belgrado, calma i violenti falchi notturni, gli spendaccioni eleganti, gli uomini tristi e solitari, i giovani stalloni arrapati, assorbendo tutta quell'energia che altrimenti andrebbe a colpire ragazzine, madri sole e donne anziane indifese. Tutta questa energia, assieme all'uso delle armi, porterebbe inevitabilmente a spargimenti di sangue. Merlyn raffredda il sangue bollente dei violenti Dinaridi e lo riempie di amore. Johnny torna dalla guerra a casa, a Belgrado. Le sue intenzioni sono apparentemente simili, anche lui vuole raffreddare il sangue bollente, ma lo fa bucando i corpi degli altri con proiettili e coltelli. Questo film è un trattato sui modi diversi usati da Merlyn e Johnny per risolvere i conflitti» (Zelimir Zilnik). Ispirato alla figura di una sex worker trans incontrata a Belgrado dal regista, il film celebra le vite della comunità lgbtq nella Jugoslavia del tempo con l'intenzione di spingere le persone a una liberazione in un paese molto conservatore. La sua realizzazione durante la guerra dei Balcani, quando le sanzioni internazionali rendevano difficile anche solo trovare una videocamera, è stata una vera scommessa. – Cristina Piccino

Biografia

Zelimir Zilnik (Nis, 1942) è regista e sceneggiatore, in oltre 50 anni di carriera ha diretto circa 60 film tra corti e lungometraggi, finzioni e documentari presentati e premiati nei maggiori festival internazionali. Il suo esordio, *Early Work* (Opere giovanili, 1969) sul movimento studentesco del '68, vince l'Orso d'oro alla Berlinale. Tra i fondatori dell'Onda nera jugoslava, gruppo di cineasti autori di un cinema formalmente spericolato e apertamente critico verso la società jugoslava del tempo, negli anni Settanta dopo i problemi con la censura per *Freedom or Cartoons* (1972) si "esilia" in Germania dove produce sette documentari oltre a *Paradise* (1976). Torna in Jugoslavia negli anni Ottanta, lavora per la televisione di Belgrado e Novi Sad, e nel 1984 realizza il film autobiografico *Second Generation* a cui seguono *Pretty Woman Walking through the City* (1985) e *The Way Steel was Tempered* (1988). Nel corso degli anni Novanta denuncia la violenza e il cataclisma politico che investe i Balcani in *Tito's Second Time Among the Serbs* (1994) e *Marble Ass* (1995). Le sue opere più recenti si concentrano sugli effetti dell'attuale capitalismo e sulla condizione dei rifugiati e dei migranti, da *Fortress Europe* (2000) alla serie di *Kenedi* a *The Most Beautiful Country in the World* (2018).



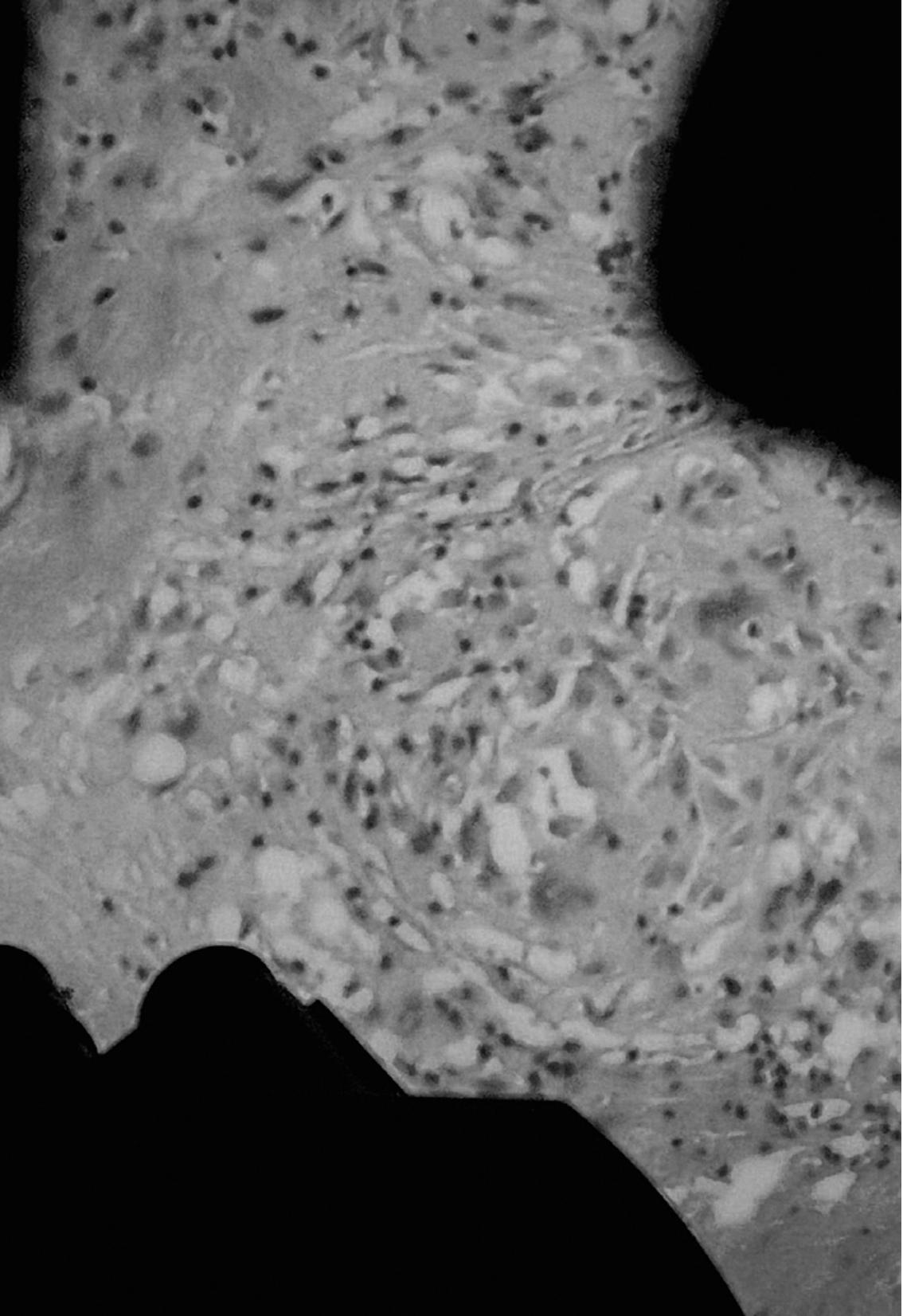
Outsiders

— Fulvio Baglivi

«L'Europa, in modo orgoglioso e sfacciato, sul terreno delle linee guida di un artificiale e paradossale concetto di "identità europea", innalza muri invisibili e impenetrabili lungo i suoi confini e si espande come un tumore all'interno della fortezza. Tanto sono invisibili quei muri quante numerose sono le storie delle persone lasciate "fuori". Grazie a Zelimir Zilnik, esempio raro di filmmaker che (ancora) crede che il cinema può (anche) essere un'arma per un intervento sociale, alcuni angoli nascosti dei cortili d'Europa vengono scoperti, alcune storie altrimenti invisibili vengono alla luce, e, nel caso di Zelimir Zilnik, rese palpabili...e ancora penetranti». Così scriveva Jurij Meden nel suo saggio sulla trilogia *Kenedi* (passata anche a Filmmaker Festival) nel libro bilingue *Zelimir Zilnik - For an idea against the status quo*, uscito nel 2009 in Serbia. Quella pubblicazione, con saggi di giovani studiosi provenienti da diversi Paesi della ex-Jugoslavia, non è soltanto un'importante, ricercata e accurata, riflessione sull'opera e la pratica estetica di uno dei cineasti simbolo dell'Onda Nera, la Nouvelle vague jugoslava, ma segna anche il passaggio tra generazioni di una visione lucida e nera sull'Europa contemporanea e l'universo balcanico, frazionato e cannibalizzato dalla guerra.

Scegliere Zilnik come punto di riferimento, ritrovare e rendere accessibili i suoi film, significa scegliere una posizione estetica e un punto di vista preciso sull'essere umano, la società e lo sfruttamento che ne è alla base. Tutta l'opera del regista, fin dagli anni '60, vive di una forza dirompente, necessaria mostrare quello che è tenuto "fuori" dal nostro sguardo, per provare a rompere queste barriere. Per farlo Zilnik mette insieme la tecnica del documentario e quella della "finzione": «Lavorare con una sceneggiatura scritta in precedenza, aiuta a trovare una certa precisione per decidere le azioni, emozioni e relazioni con gli attori; filmare un documentario, invece, offre l'opportunità di articolare le "sfaccettature della vita" in una nuova forma».

Marble Ass, girato nel 1995, poco tempo dopo la distruzione della Jugoslavia, è un'opera fortemente rappresentativa del metodo e della posizione "politica" che contraddistinguono il cinema di Zilnik. Per mostrare la Serbia devastata da un conflitto cruento e infame il regista sceglie il punto di vista di un "outsider degli outsiders", un travestito che si prostituisce nelle strade notturne di Belgrado provando a calmare gli animi e a far fronte al dolore e alle ferite portate dalla guerra. Nella casa occupata che Merlyn condivide con Sanela, arriva Johnny, di ritorno dal fronte, che non riesce a liberarsi dalla lingua e dai riti della violenza. I conflitti e i modi diversi in cui si possono affrontare sono l'oggetto di interesse di Zilnik, che svela il suo punto di vista senza aver bisogno di spiegare, scegliendo di filmare ponendosi al fianco degli esclusi, senza ricorrere a teorie e studi alla moda né erigendosi a paladino di qualcuno. Zilnik da più di cinquanta anni combatte attraverso il cinema una guerriglia diffusa, sapendo che l'unico modo per sorprendere un nemico molto più forte e organizzato è essere dove non si è attesi.



*Filmmaker Expanded:
Immersive Realities
Premio VR Gradi di libertà*

LUCIEN CASTAING-TAYLOR
EMANUELE DAINOTTI
NOEMI FORTI
CENK GÜZELIS
MATTEO LONARDI
MONICA MAZZITELLI
VERENA PARAVEL
ANNA POMPERMAIER
CRAIG QUINTERO
DAVIDE RAPP
OMAR RASHID
ROSSELLA SCHILLACI
CHIARA TROISI

Immersive Realities

Luca Mosso

Da quando gli ambienti immersivi hanno fatto la loro comparsa all'interno dei festival di cinema, su tutti la Mostra di Venezia che dal 2017 espone la VR al Lazzaretto, è diventato piuttosto evidente come molti creatori di realtà virtuali vengano dal cinema o, almeno, che tengano conto, anche per sovvertirli, dei dispositivi cinematografici di riproduzione del reale. Meno conosciuto ma forse ancor più interessante è che alcuni sperimentatori del cinema del reale abbiano interiorizzato i principi e le pratiche espressive dell'immersività e che provino da qualche tempo a restituirla in una forma capace di evocarla in modo convincente all'interno dell'inquadratura. Si potrebbe dire che il desiderio di una forma altra forzi i confini del quadro, almeno quanto nelle esperienze 360 gradi la libertà teorica dello sguardo sia soggetta a suggerimenti e condizionamenti. L'interesse di questa convergenza va oltre la questione teorica e anche oltre il gusto per le forme ibride, sempre affascinanti per la combinazione di intenzioni non pienamente realizzate e di residui originari.

Indagare la qualità e la quantità delle frequentazioni immersive dei cineasti, lo spessore della cultura cinematografica dei creatori di VR e in generale le dinamiche di scambio creativo e produttivo tra le due discipline è un obiettivo della collaborazione fra il gruppo di ricerca AN-ICON, incentrato sui media XR (Università degli studi di Milano), e Filmmaker, festival dedicato al cinema del reale e alla sperimentazione. Insieme al Premio Gradi di libertà e alla prima mappatura della produzione VR indipendente, di cui riferisce Barbara Grespi, c'è il progetto espositivo *Immersive realities*, organizzato con Meet Digital Culture Center che accosta la proiezione del film *De Humani Corporis Fabrica* di Verena Paravel e Lucien Castaing-Taylor (2022) presentato alla Quinzaine di Cannes 2022 all'esperienza VR *All That Remains* di Craig Quintero (2022), presentata alla Mostra del Cinema di Venezia 2022.

Il lavoro del duo di sperimentatori del Sensory Ethnography Lab (SEL) di Harvard, da sempre impegnato nella messa in discussione dell'antropocentrismo tradizionale del dispositivo cinematografico (si pensi a *Leviathan*, 2012), questa volta utilizza gli strumenti diagnostici digitali per immergersi all'interno del corpo umano alla ricerca di visioni che qualche decennio fa erano state definite "allucinanti" (*Viaggio allucinante* è il titolo italiano di *Fantastic Voyage* di Richard Fleischer, 1966). La perdita dell'orizzonte e la confusione dei sistemi di riferimento spazio-temporale induce nello spettatore la ricerca di un nuovo posizionamento e di nuovi equilibri, esperienza forte al cinema, e del tutto familiare a chi sia abituato al visore VR. Viceversa Craig Quintero nella costruzione dello spazio di *All That Remains* si diverte a porre dei limiti alla circolarità a 360 gradi della VR. Lo sguardo viene indirizzato in modo preciso – a volte con artifici che si potrebbero definire teatrali – mentre la selezione di piani e campi suggeriti al fruitore tende a restringersi a dispetto della libertà teoricamente garantita dalla VR.

Di fronte a queste apparenti contraddizioni c'è forse la necessità di ricomporre un quadro teorico in evoluzione, ma anche – ed è questa la nostra speranza – un'opportunità di visioni sorprendenti e di confronti fecondi. La giornata si concluderà con un confronto pubblico con gli autori dei lavori.

AN-ICON (*An-Iconology: History, Theory and Practices of Environmental Images*) è un progetto di ricerca quinquennale finanziato dal Consiglio Europeo della Ricerca (ERC Advanced Grant) sotto il programma di ricerca e innovazione Horizon 2020 dell'Unione Europea. Guidato dal filosofo prof. Andrea Pinotti, indaga da un punto di vista teorico, storico e operativo l'identità delle immagini-ambiente che caratterizzano i media della realtà estesa (virtuale, aumentata e mista).



AN-ICONOLOGY
History, Theory, and Practices
of Environmental Images



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO
DIPARTIMENTO DI FILOSOFIA
PIERO MARTINETTI



De Humani Corporis Fabrica

Verena Paravel,
Lucien Castaing-Taylor



Francia, Stati Uniti,
Svizzera, 2022
4K, Colore, 118'
V.O. Francese

Regia
Verena Paravel,
Lucien Castaing-Taylor

Assistente
Juliette Picollet

Montaggio
Verena Paravel,
Lucien Castaing-Taylor

Suono
Verena Paravel,
Lucien Castaing-Taylor

Produttori
Valentina Novati,
Charles Gillibert,
Pauline Gyax,
Max Karli,
Verena Paravel,
Lucien Castaing-Taylor

Contatti
a.jesort@filmsdulorange.fr

La ragione per la quale il cinema non è mai diventato un arte del passato è che ha sempre saputo rimettersi all'ultimo posto, in fondo alla catena creativa, dietro il teatro, dietro la musica o la televisione. *De Humani corporis fabrica* è un ottimo esempio di questa umiltà cinematografica. Da alcuni anni, la medicina utilizza camere e microcamere per osservare il corpo e condurre delle operazioni altrimenti impossibili. Ecco che Verena Paravel e Lucien Castaing-Taylor entrano con le loro macchine da presa dentro un ospedale della regione parigina. Non ci vanno con il piglio di chi sa ma piuttosto con quello di chi apprende. Nell'*Etica*, Spinoza afferma che «Nessuno [...] fino adesso, ha conosciuto la struttura del corpo tanto accuratamente da poter spiegare tutte le sue funzioni.». Con questa frase in mente, *De Humani Corporis Fabrica* si immerge nella scoperta dell'interiorità delle membra. E, nel farlo, afferma in un certo senso che, se il corpo è un grande sconosciuto, anche il cinema che lo scopre sta di fatto scoprendo se stesso. Così il film è strutturato intorno ad un certo numero di tipologie di chirurgia – cesareo, prostata, cervello... – che sono al contempo dei modi diversi di utilizzare dei mezzi audiovisivi nel campo medico. Le immagini che colpiscono in primo luogo sono quelle dei tessuti, degli organi, delle cavità.

È veramente un corpo umano? Oppure siamo davanti a dei paesaggi fantascientifici? In ultima analisi, questa domanda viene spostata sul luogo stesso delle riprese: l'ospedale, con le sue stanze, i suoi corridoi, la sua circolazione di personale, pazienti, parenti in visita è a sua volta un'immagine della vita organica. – Eugenio Renzi

Biografie

Lucien Castaing-Taylor (Liverpool, 1966) è un antropologo britannico, un artista, un fotografo. Ha studiato all'università di Cambridge e di Berkley. Gira i suoi primi film etnografici in coppia con Ilisa Barbash: *In and Out of Africa* (1992), *Made in USA* (1997), *Sweetgrass* (2009). Verena Paravel (Neuchâtel, 1971), ha studiato antropologia in Francia. Il suo lavoro artistico e scientifico comincia nel 2008 con la serie *Interface*. Verena Paravel e Lucien Castaing-Taylor collaborano come filmmakers al Sensory Ethnography Laboratory dell'Università di Harvard. I loro film e le loro installazioni sono state diffuse in festival e luoghi d'arte di prestigio come l'AFI, il FAFICI, il Festival di Berlino, di Venezia, di Locarno e di New York. La loro prima collaborazione risale al 2012 e alle riprese del documentario di osservazione *Leviathan*, un film di immersione su un peschereccio nel mare del Nord che ha sollevato un ampio e animatissimo dibattito critico. *Leviathan* ha inoltre ricevuto il premio FIPRESCI al Locarno International Film Festival. *De Humani Corporis Fabrica* è il quarto film nato dalla loro collaborazione.

All That Remains

Craig Quintero

Taiwan, 2022
VR 360, colore, 12'
V.O. Inglese

Regia
Craig Quintero

Sceneggiatura
Craig Quintero

Fotografia
William Chou

Suono
Chin-Lun Kao

Musica
Yu-Jun Wang

Lead Developer
Ming-Yuan Chuan

Designers
Craig Quintero
Wen-Tse Chen
Ya-Chi Chen
Ra Thomson

Interpreti
Yu-Hsin Yu
Ollie Huang
Carl Johnson
Chih-Hen Hsu
Hsu-Fang Tung
Jia-Ling Hsu

Narrazione
Anna Wilson
Bea Loesch Crist

Produzione
Riverbed Theatre
(Su-Ling Yeh)

Contatti
tzuchunkuo@gmail.com



Il punto di partenza di *All That Remains* sono state alcune esibizioni immersive per uno spettatore – raccolte con il titolo di *Just for You* – messe in scena dall'autore al Riverbed Theatre. Da queste avevano avuto origine altre esperienze immersive, sempre per un unico spettatore, allestite stavolta fuori dal teatro, in hotel, musei, alla galleria di Taiwan. L'idea era però la stessa: una vicinanza tra performer e spettatore, basata su un contatto reciproco, su un coinvolgimento sensoriale che sfumando i confini tra i due crea una sensazione di intimità. *All That Remains* trasforma gli incontri dal vivo in incontri virtuali con la scommessa di mantenere quella stessa prossimità tra lo spettatore e gli attori. Muovendosi sul bordo di reale e fantastico, la VR di Quintero – pensata anch'essa per un solo spettatore – crea un'esperienza meditativa a 360° nella quale più che seguire una narrazione chi guarda viene messo a confronto con le proprie emozioni, con gli stati d'animo più segreti e inafferrabili. Pian piano ci si immerge totalmente in questo universo virtuale la cui potenza avvolgente è amplificata dal suono che a sua volta costruisce un ulteriore spazio mentale, di scoperta e di desiderio. – Cristina Piccino

Biografia

Craig Quintero (Stati Uniti, 1970) è il direttore artistico del Riverbed Theatre a Taipei, per il quale ha scritto e diretto oltre cinquanta performance presentate in tutto il mondo. È anche scultore, fotografo, creatore di installazioni, docente. Le sue opere sono state esposte alle Biennali di Kobe e di Taipei, alla Biennale di Venezia, al Museum of Contemporary Art di Shanghai.

Prelievi nella VR italiana

Barbara Grespi

“Gradi di libertà” è l’espressione che si usa per definire l’ampiezza dei movimenti che l’experencer può compiere all’interno di una realtà virtuale. Tre gradi se può ruotare il capo seguendo l’immagine su ogni lato, sopra e sotto, a destra e a sinistra, davanti a sé e dietro di sé. Sei gradi se può muoversi nello spazio, attraversandolo e percorrendolo all’interno di confini prefissati. La libertà di cui si parla è una misura comparativa, che si contrappone alla rigidità della visione cinematografica incentrata sul complesso schermo-sala. Ma può essere anche una misura qualitativa? Le immagini virtuali creano davvero mondi più liberi spostando in avanti i limiti del mezzo filmico, oppure è fuorviante insistere su questa genealogia per ricavarne un’estetica?

La VR italiana (2009-2022), che il programma *Gradi di libertà* esplora con questa lente specifica, lavora su tutti i confini classici dell’immagine: l’utente è investito dai personaggi di finzione, e sperimenta la propria vulnerabilità (*Gang dance*, 2021), entra nel salotto di una donna sola e si muove per starle accanto, abitando la sua casa (*MONO*, 2022), vive due spazi contemporaneamente, il reale simulato e il virtuale fantastico (*Affiorare*, 2021), imparando a metterli in relazione e a vedersi come altro (*Becoming-with-Human*, 2002), e infine sperimenta con i sensi il suolo antigravitazionale della luna (*Moon dust*, 2019).

Tutte le opere scelte rappresentano vere e proprie interpretazioni del mezzo, e non sono mai mere esibizioni delle sue potenzialità tecniche. La dose di meraviglia, la forma attrazionale che le primissime VR mostravano sfruttando la possibilità di inedite posizioni di sguardo e sorprendenti figure dell’immersione sembrano ormai superate, e autori e autrici riflettono piuttosto su quello che può significare vivere un segmento del nostro tempo all’interno delle immagini.

Sulla falsariga del cinema, si ritrovano generi abbastanza riconoscibili: la sperimentazione di *HYPERSCHEMNITZ* (2022) e la ricerca di *Montegelato* (un found footage immersivo); il cinema del reale più diretto (*The Italian Baba*, 2020), o più contaminato con altri linguaggi (*Affiorare*, 2021); la narrazione ipertestuale di *Il dubbio 1, 2* (2020-21), nel quale minime forme di interazione si mescolano a principi di montaggio, e il “viaggio di formazione” in realtà aumentata (*Becoming-with-human*, 2022). L’immagine a base fotografica e quella computergrafica sono ugualmente sfruttate e vengono usate indifferentemente da autori e autrici.

In Italia come all’estero, molte registe sono attratte dal mezzo e trovano in esso un ideale strumento espressivo; dunque la VR non è, nemmeno nel nostro paese, un territorio nato al maschile, e in generale sembra più resistente al pregiudizio. Forse perché in un mezzo incardinato sul corpo e lo sguardo è difficile non porsi, anche in senso ampio, la questione del punto di vista.

Con questo primo prelievo dal mondo della VR italiana, il gruppo di ricerca AN-ICON dell’Università degli studi di Milano dedicato agli ambienti di realtà estesa, in stretta collaborazione con Filmmaker, inizia il monitoraggio e la valorizzazione delle maggiori spinte creative attive in quel territorio di confine fra cinema e realtà virtuali, nella ferma convinzione che arte, divulgazione e ricerca siano ormai tre anelli inscindibili. La sezione prevede due premi: il Premio Gradi di Libertà per la miglior opera italiana in VR (per il valore di €2000 a cui si aggiunge un seminario universitario dedicato) e il premio Rai Cinema Channel (del valore di €1000 in forma di contratto di acquisto dei diritti web dell’opera per tre anni, resa visibile su raicinema.it, sui siti partner e sulla APP Rai Cinema Channel VR).



AN-ICONOLOGY
History, Theory, and Practices
of Environmental Images



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO
DIPARTIMENTO DI FILOSOFIA
PIERO MARTINETTI



Opere selezionate

Giancarlo Grossi

HYPERCHEMNITZ

Emanuele Dainotti

Una lettera indirizzata a un amore finito nel 2025 a Chemnitz in Germania, quando i nazisti hanno riconquistato il potere e costretto l'umanità a rifugiarsi in mondi virtuali, disegna i contorni di un futuro distopico in bilico tra privato e pubblico, reale e immaginario.

Belgio/Germania, 2022, VR 3DOF, Colore, 4'15"

Montegelato

Davide Rapp

Le cascate di Montegelato, vicino Roma, sono state il set di centinaia di produzioni audiovisive. Attraverso la moltiplicazione e sovrapposizione di schermi virtuali che appaiono in ogni direzione dello spazio immersivo, l'esperienza ricostruisce un archivio dell'immaginario legato alla specificità del paesaggio, di volta in volta sfondo di vicende storiche, comiche, drammatiche, erotiche e fantascientifiche.

Italia, 2021, VR 3DOF, Colore, 28'

Gang Dance

Monica Mazzitelli

Una performance danzante che accerchia e opprime negando ogni via di fuga. Un percorso simbolico nell'universo dei social network, che riflette sull'abuso del corpo e dell'immagine tra esposizione e condivisione.

Italia, 2021, VR 3DOF, Colore, 5'20"

Moondust

Noemi Forti

Di ritorno dal primo viaggio sulla Luna, gli astronauti dell'Apollo 11 devono affrontare un periodo di quarantena perché contaminati da potenziali microrganismi patogeni presenti sul suolo lunare. Riempito da memorie, sogni, attese, lo spazio di reclusione marca la distanza che separa la Storia dalle vicende intime dei suoi protagonisti.

Italia, 2019, VR 3DOF, Colore, 10'

The Italian Baba

Omar Rashid

Un viaggio in India alla ricerca di una guida spirituale, ispirato a *A piedi nudi sulla terra* di Folco Terzani e accompagnato dalla voce narrante di Elio Germano. Per diventare pienamente se stessi, bisognerà imparare a guardare con gli occhi dell'altro. La realtà virtuale diventa lo strumento per compiere questo cammino.

Italia, 2020, VR 3DOF, Colore, 20'

Affiorare

Rossella Schillaci

Un documentario immersivo che racconta la vita quotidiana negli istituti di pena di Torino, Milano e Venezia, dove le detenute vivono insieme ai loro bambini. Il carcere visto dai bambini si riempie di fantasmagorie immaginarie e animazioni suggestive. Nell'attesa di poter volare via, liberi nello spazio aperto.

Italia, 2022, VR 3DOF, Colore, 20'



MONO

Chiara Troisi

L'interiorità come spazio, claustrofobico e monocromatico. Il frammentarsi e implodere del mondo personale. Un percorso verso la guarigione che passa attraverso il potere espressivo della realtà virtuale.

Italia, 2022, VR 6DOF, Colore, 14'

Il dubbio

Matteo Lonardi

Qual è il segreto della creazione artistica? Probabilmente la capacità di dubitare, mettendo in discussione la propria identità e le proprie scelte. Dalla bottega di Leonardo alla pittura contemporanea di Beatrice Wanjiku, *Il dubbio* è un viaggio interattivo nel tempo e nella storia alla ricerca del misterioso potere dell'incertezza.

Italia, 2021, VR 6DOF, Colore, 21'

Becoming – With – Encounters in an Augmented Garden

Anna Pompermaier
e Cenk Güzelis

Un'esperienza di realtà estesa multiutente dedicata all'identità dell'umano dopo l'umano, effetto di riflessi e ambienti generati dall'intelligenza artificiale che opera attraverso il processo fluido e cangiante del divenire.

Italia, 2022, XR, Colore, 15'

AN-ICON (*An-Iconology: History, Theory and Practices of Environmental Images*) è un progetto di ricerca quinquennale finanziato dal Consiglio Europeo della Ricerca (ERC Advanced Grant) sotto il programma di ricerca e innovazione Horizon 2020 dell'Unione Europea. Guidato dal filosofo prof. Andrea Pinotti, indaga da un punto di vista teorico, storico e operativo l'identità delle immagini-ambiente che caratterizzano i media della realtà estesa (virtuale, aumentata e mista).

AN-ICON



AN-ICONOLOGY
History, Theory, and Practices
of Environmental Images



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO
DIPARTIMENTO DI FILOSOFIA
"PIERO MARTINETTI"





Fuori Formato

MARK RAPPAPORT

Mark Rappaport, il cinema tra parentesi

Tommaso Isabella

Il newyorkese Mark Rappaport ha realizzato tra gli anni settanta e ottanta una serie di film narrativi sperimentali anticonformisti, ironici e visivamente fiammeggianti, una produzione gravemente sottovalutata, forse perché troppo aliena al panorama americano, resistente ai codici tanto dell'avanguardia quanto del cinema indipendente, e purtroppo col tempo interrottasi di fronte a ostacoli produttivi dovuti alla stessa indifferenza o incomprensione. Ma questo breve omaggio, che prosegue una rassegna più ampia in collaborazione coi festival Sicilia Queer e I mille occhi, è dedicato al non più newyorkese e ormai (dal 2005) parigino Mark Rappaport, che dagli anni novanta ha iniziato una seconda vita come critico, narratore cinefilo, collagista di immagini appropriate al cinema classico che è sempre stato il suo terreno di passioni e di battaglie.

Col suo lavoro iniziato ai tempi del VHS e proseguito più di recente in una prolifica filmografia digitale, Rappaport può essere considerato un precursore di quel che oggi chiamiamo "video-saggi", anche se le forme standardizzate e noiosamente accademiche che assume spesso questo fenomeno hanno poco a che fare con le intuizioni e l'istinto cinefilo di Rappaport, che non ha mai smesso di essere un narratore, un amante del melodramma e dell'opera, un regista-spettatore che decide di fare cinema attraverso il cinema degli altri, ripetendo vecchi nastri e parlando sopra e contro la loro narrazione, creandone un'altra, una sorta di critica narrativa o di finzione saggistica.

Così, mentre sostanzia i propri argomenti assemblando footage come evidenza documentaria, Rappaport non rinuncia mai al potere di invenzione e trasfigurazione della parola, alla creazione di una voce e di una maschera tramite cui parlare. La forma che spesso assumono questi video-saggi biografici è infatti quella di false autobiografie, ovvero (*f*)*au(x)*tobiographies, come recita il titolo di una raccolta di scritti di Rappaport, che combinano vite immaginarie e reali, biografie e filmografie di attrici e attori che si raccontano in prima persona. Persone-collage, sintesi di storia, inquadrature, pettegolezzi e analisi critica, queste figure sono rilette da Rappaport attraverso il mosaico composto nel tempo dai vari ruoli interpretati nella loro carriera, delineando quindi dei corpi sperimentali su cui l'industria cinematografica iscrive in modo più o meno contraddittorio la propria narrazione, coi suoi modelli e stereotipi: l'icona di virilità costruita sull'omosessuale Rock Hudson, l'antisemitismo dei ruoli affibbiati all'ebreo Marcel Dalio o ancora il ruolo del nazista recitato innumerevoli volte da attori emigrati dalla Germania perché ebrei o dissidenti, come Conrad Veidt, soggetto di *Conrad Veidt – My Life* (2019) o Martin Kosleck e Hans Heinrich von Twardowski, protagonisti del recente *Martin und Hans* (2021).

Rappaport è interessato soprattutto a figure di secondo piano come questi ultimi due, personaggi che sono note a margine, giacenze della storia del cinema ufficiale. Collezionista di aneddoti e curiosità, implacabile nello smascherare illusioni, allusioni, lapsus e crudeltà che più o meno consciamente costellano la rappresentazione del cinema classico, lo sguardo di Rappaport è sempre teso oltre i singoli film, li attraversa obliquamente, rintracciando coincidenze, incontri mancati, spunti di storia ipotetica e revisionista, paradossi e pregiudizi dell'industria. Rappaport è solito aprire parentesi (marcandole visivamente nelle immagini) per introdurre le frequenti deviazioni che accompagnano il suo discorso: le parentesi sono per lui un modo di procedere, una forma di pensiero e soprattutto di montaggio: segnano le breccie in cui ogni film si apre a uno scenario più vasto e complesso, ma informano in generale l'approccio rapsodico e digressivo di Rappaport, la sua conversazione colta e scherzosa, allergica al gergo specialistico e alle analisi astratte quanto decisa a indagare la storia del cinema classico passandola a contropelo, scompaginando canoni, conducendo revisioni eretiche dei classici o riportando a galla oggetti desueti e trascurati.



Nostalgia per tempi mai vissuti, rimpianto per quel che il cinema avrebbe potuto essere o per quello che non è più. Ma per Rappaport la nostalgia non è un ripiegamento indulgente verso il passato, per insofferenza o tedio del presente, ma un ritorno disincantato e divertito a luoghi di piacere e di corruzione, a un passato da rivedere e rileggere, criticare e reimmaginare. In lui una memoria di cinéophile coltivata in sala trova una nuova forma di espressione negli strumenti del cinema casalingo, riscattandoli da un consumo passivo e sfruttandoli per scandagliare relitti del cinema popolare e giacimenti dell'immaginario collettivo.

Biografia

Mark Rappaport (New York, 1942) è un regista e scrittore indipendente. Ha frequentato il Brooklyn College, dove si è laureato nel 1964. Ha lavorato come montatore prima di dedicarsi al suo primo lungometraggio, il film sperimentale *Casual Relations* (1974). Negli anni Novanta ha iniziato a lavorare in maniera intensiva con il materiale d'archivio, realizzando film come *Rock Hudson's Home Movies* (1992), *Exterior Night* (1993), *From the Journals of Jean Seberg* (1995) e *The Silver Screen: Color Me Lavender* (1997).

Il suo interesse per il romanzo vittoriano, il melodramma e la storia dell'arte è ravvisabile in alcuni dei suoi cortometraggi, tra cui *Becoming Anita Ekberg* (2014), *The Vanity Tables of Douglas Sirk* (2014) e *Debra Paget, For Example* (2016), *Sergei/Sir Gay* (2016). Dal 2005 vive e lavora a Parigi. Molti dei suoi articoli sono stati pubblicati sulla rivista di cinema francese *Trafic*, fondata da Serge Daney, e su *Cinéma*. Ha inoltre pubblicato raccolte dei suoi testi di fiction e non-fiction sia in francese – *Le spectateur qui en savait trop* (2008) – sia in inglese – (*F*)*au(x)*tobiographies (2013), *The Secret Life of Moving Shadows* (2014).



PRIMA ITALIANA

USA, 1992
16x9 DV, colore, b/n, 63'
V.O. Inglese

Rock Hudson's Home Movies

Rock Hudson's Home Movies è un film-collage dove la star è il “found footage”. È una storia del cinema revisionista, che riesamina i film di Hudson alla luce di quello che oggi sappiamo tutti su di lui, ovvero che era gay e che morì di AIDS. Rock è un paradosso singolare: un paradigma di mascolinità per lo schermo cinematografico che si dà il caso sia anche un omosessuale. In quanto costruito di finzione, Rock Hudson diviene un testo che può essere letto e riletto in vari modi – ma alla fine tutte le strade portano a Roma. Rock Hudson era al contempo prigioniero e veicolo di diffusione di una politica sessuale e dei suoi stereotipi. È un prisma attraverso il quale è possibile esplorare pregiudizi riguardo alla sessualità, codificazioni di genere e il gioco dei ruoli tra i sessi nei film di Hollywood e, quindi, per estensione, nell’America degli anni Cinquanta e Sessanta. In un certo senso, la sessualità di Hudson è la vera autrice dei suoi film, proprio come il suo non essere dichiarato lo ha reso l'icona che tutta l’America adorava. – Mark Rappaport

Regia
Mark Rappaport

Sceneggiatura
Mark Rappaport

Fotografia
Mark Daniels

Montaggio
Mark Rappaport,
Linda Goodheil

Suono
Christopher Argent

Interpreti
Eric Farr,
Rock Hudson

Produzione
Mark Rappaport/Couch Potato
Productions, Coleen Fitzgibbon

Contatti
marrap@noos.fr

Francia, 2014
16x9 DV, colore e b/n, 33'
V.O. Inglese

I, Dalio – or The Rules of the Game

Un attore può indossare tante maschere nel corso della sua carriera; alcune di queste possono risultare difficili da dismettere e finiscono per farsi volto, specialmente se l'attore in questione ha scelto la strada del caratterista, come fece il francese Marcel Dalio, al secolo Israel Moshe Blauschild. Come in tante altre “false autobiografie” di Rappaport, il Dalio che qui si racconta in prima persona è un costruito fittizio, composto di esistenza biografica e scenica. L'identità ebraica di Dalio resta sottesa alla sequela delle sue incarnazioni, come personaggio sofisticato e suadente oppure ambiguo e spregevole: dalle allusioni antisemite di cui sono venati tanti caratteri della sua carriera in patria a una più vaga aura europea attribuitagli da Hollywood, quando vi arrivò a lavorare in esilio durante la guerra. Le “regole del gioco” non sono tanto quelle del film di Renoir, che resta una delle sue più celebri interpretazioni, ma quelle di un'industria i cui assunti ideologici si inscrivono sottilmente sui corpi di chi recita e negli occhi di guarda. – Tommaso Isabella

Regia
Mark Rappaport

Sceneggiatura
Mark Rappaport

Montaggio
Mark Rappaport

Narrazione
Tito de Pinho

Produzione
Mark Rappaport

Contatti
marrap@noos.fr



PRIMA ITALIANA

Francia, 2014
16x9 DV, colore e b/n, 11'
V.O. Inglese

The Vanity Tables of Douglas Sirk

Regia
Mark Rappaport

Sceneggiatura
Mark Rappaport

Montaggio
Mark Rappaport

Narrazione
Tito de Pinho

Produzione
Mark Rappaport

Contatti
marrap@noos.fr

Ripercorrere il cinema di Douglas Sirk attraverso i tavoli da toeletta delle sue eroine, i cui specchi, come il cinema, dilatano lo spazio e duplicano i corpi. Se l'espressione inglese "vanity table" (con malcelata misoginia) indica questi pezzi di mobilio come ricettacoli di narcisismo, Rappaport rileva invece la varietà e l'ambivalenza di significati che assumono nella regia di Sirk, analizzando le situazioni in cui diventano un fulcro scenico e simbolico: superfici immaginarie dove gli sguardi si incrociano e le tensioni si condensano, dove identità divise si proiettano nel proprio riflesso, schermi d'intimità domestica che intrappolano o lasciano sognare una vita diversa. Il video-saggio inaugura la più recente produzione digitale di Rappaport (dopo un lungo iato dalla fine degli anni Novanta) e ne illustra alcuni tratti tipici: focalizzare l'attenzione sui dettagli, anche quelli che possono apparire marginali, osservarne ricorrenze e variazioni, senza ambire a tipologie rigorose, ma cercando di distillare il senso di un'emozione cinematografica che si prolunga oltre la singola visione, un racconto segreto sulla superficie delle immagini.
– Tommaso Isabella

Francia, 2020
16x9 DV, colore, b/n, 29'
V.O. Inglese, Francese

L'Année dernière à Dachau

Regia
Mark Rappaport

Sceneggiatura
Mark Rappaport

Montaggio
Mark Rappaport

Suono
Tito de Pinho

Narrazione
Mark Rappaport,
Volker Schlöndorff,
Christine Le Goff,
Tito de Pinho

Produzione
Mark Rappaport

Contatti
marrap@noos.fr

Se i video-saggi di Rappaport sono sempre discorsi sul cinema che diventano cinema, *L'Année dernière à Dachau* si definisce addirittura "un film su un film su un film", offrendo una mise en abyme, una fuga di prospettive da percorrere in modo tutt'altro che rettilineo. L'ibrido del titolo, d'altra parte, anticipa già una ideale carrellata che dai corridoi barocchi de *L'anno scorso a Marienbad* ci condurrà ai campi di concentramento. Il terzo film evocato è infatti un filmato amatoriale Super8 girato da una delle comparse sul set del film di Alain Resnais, dove è registrata una visita della troupe al vicino campo di Dachau. Muovendosi come gli è consueto tra ritratti, digressioni, ipotesi e coincidenze, Rappaport percorre un labirinto di memorie cinefile più o meno sommerse fino a spalancare la rarefazione atemporale di Marienbad all'orrore storico dei campi, dedicandosi a una disamina sferzante della loro turpe spettacolarizzazione nello "Shoah-business" cinematografico. – Tommaso Isabella



Francia, 2020
16x9 DV, colore, b/n, 17'
V.O. Inglese

The Stendhal Syndrome or My Dinner with Turhan Bey

Regia
Mark Rappaport

Sceneggiatura
Mark Rappaport

Montaggio
Mark Rappaport

Suono
Mark Rappaport

Narrazione
Mark Rappaport

Produzione
Mark Rappaport

Contatti
marrap@noos.fr

«Dove vanno a finire i primi piani se nessuno può guardarli?» Idoli d'altri tempi che svaniscono nella dimenticanza, giganti dello schermo confinati alle angustie di un DVD, icone venerate da devoti sempre meno numerosi, chissà per quanto ancora... Una confessione intrisa di nostalgia, erotismo e auto-ironia, in cui Rappaport parla della sua adorazione per il volto di Turhan Bey e i suoi tratti esotici, che ne fecero la star di tanto kitsch orientalista negli anni Quaranta. Omaggio all'attore di origine austriaca, una delle tante divinità hollywoodiane obliterate, e autoritratto del suo ammiratore (non fan!), il video rievoca il rapimento estatico provato da Stendhal davanti alle tombe di Santa Croce a Firenze per esprimere il senso di una bellezza insostenibile, una grandezza che viene a trovarci da lontano, palesandosi all'improvviso su uno schermo. Una meditazione sulla fugacità struggente di un appuntamento con un fantasma: un incontro impossibile e, forse proprio per questo, inestimabile. – Tommaso Isabella

PRIMA ITALIANA

THE AND WAGON

PRIMA ITALIANA

Francia 2021
16x9 DV, 17'
V.O. Inglese

Regia
Mark Rappaport

Sceneggiatura
Mark Rappaport

Montaggio
Mark Rappaport

Suono
Tito de Pinho

Narrazione
Mark Rappaport

Produzione
Mark Rappaport

Contatti
marrap@noos.fr

Two for the Opera Box

Spesso la curiosità di Rappaport scavalca il primo piano, insieme a coloro che ne godono i privilegi, e si concentra su interpreti secondari, ricostruendone le carriere carsiche. Qui il suo sguardo si spinge oltre, decisamente verso lo sfondo, per portare alla luce esistenze ancor più misconosciute: quelle degli oggetti di scena impiegati di volta in volta nelle varie produzioni, patrimonio mobiliare che i vecchi Studios conservavano oculatamente e riciclavano a seconda delle esigenze. Lo sguardo vigile del cinefilo compulsivo si combina qui all'erudizione stravagante e alla passione per la lirica di Rappaport per ricostruire le vicende di una scenografia di palchetti d'opera, rintracciata dapprima in due diversi film di Vincent Minnelli e poi in altri. Un invito a scoprire, per citare il titolo del saggio di cui il video è un estratto, "la vita segreta degli oggetti": oggetti concreti, che tuttavia esistono davvero solo davanti alla cinepresa, per poi tornare al loro limbo, nei magazzini dei trovarobe. – Tommaso Isabella

Note su *Rock Hudson's Home Movies*

Mark Rappaport

Personalmente mi piace considerare l'andare al cinema come una sorta di sport di contatto. Quando non sono pienamente assorbito dalla visione di un film, mi ritrovo a replicare allo schermo. Poveretto l'amico che mi accompagna. Forse è solo un sussurro, forse accade tutto nella mia testa, ma ci sono sempre due piste sonore in parallelo. Quella del film e quella dei miei commenti costanti. Il che rende molto più democratica la visione dei film in TV. Nell'intimità del mio soggiorno posso esprimere la mia opinione ad alta voce e allo stesso livello di decibel del film che sto guardando. L'invenzione del videoregistratore ha trasformato questo approccio attivo alla critica cinematografica in uno sport da camera. Puoi lamentarti dei dialoghi, delle scenografie, degli angoli di ripresa, della recitazione, della trama, restando fedele al tuo ritmo. Se lo desideri (io non l'ho mai voluto), puoi tornare indietro e riscrivere le battute finché è necessario, finché non trovi la risposta perfetta, le mot juste. In un certo senso è pressoché l'antitesi del fenomeno *The Rocky Horror Picture Show*, dove la sceneggiatura è riverita alla stregua delle Sacre Scritture. Puoi allestirti tutto solo il tuo coro greco, commentando la tragedia di un altro regista. Tu, spettatore agguerrito, puoi intonare l'antistrofe.

[...] Senza entrare nei dettagli, alcuni anni fa sono stato piuttosto male. Diciamo che sono stato costretto a letto per due anni e mezzo. Di tanto in tanto mi capitava di sentirmi meglio, anche se purtroppo mai veramente bene, ma non tardavo ad avere una ricaduta e dovevo restare due o tre giorni a letto. Prima di questo periodo, avevo cominciato a registrare film con il mio videoregistratore e avevo creato una collezione di alcuni dei miei film preferiti, nonché, come succede a tutte le collezioni di film o libri, di molti altri che non avevo mai visto. Non potevo fare altro durante il giorno, se non guardare film. Non potevo lavorare, non

potevo leggere, non potevo scrivere (anche stare seduto era un'attività troppo faticosa, pensare era impossibile). A volte ero persino troppo malato anche per guardare la TV. [...] Spesso registravo qualsiasi schifezza passasse di notte per poi guardarne una parte il giorno successivo. Altre volte, nelle giornate migliori, quando stavo abbastanza bene da poter camminare, andavo al videonoleggio più vicino, a pochi isolati di distanza, e poi rientravo stremato reggendo una pila di videocassette con le quali avrei riempito le mie giornate, nell'attesa di sentirmi meglio. A un certo punto mi sono trovato a pensare alle corrispondenze pertinenti e casuali tra l'invenzione e la diffusione capillare dei videoregistratori e delle videocassette e la simultanea proliferazione a livello mondiale dell'AIDS e di altre malattie del sistema immunitario. [...]

La paranoia di avere una malattia priva di una causa identificabile – o addirittura, all'inizio, di un nome – mi ha fatto capire che i videoregistratori dovevano essere stati inventati per placare un esercito già sottomesso e in continua crescita di persone deboli e debilitate, ma a quale scopo? Per scongiurare un suicidio di massa? O per impedire la flebile esternazione del loro malcontento per lo status quo sanitario, per il modo in cui la medicina viene praticata e le malattie trattate? Un segmento debilitato della società ha trovato sollievo abbandonandosi a una forma ulteriore di passività attraverso i film di Walt Disney, *Die Hard* e *Terminator 2*, almeno fin quando il supporto magnetico sul nastro della videocassetta non si è consumato. [...] Forse *Home Alone* [Mamma, ho perso l'aereo] è il titolo profetico di quella che un giorno potrebbe essere chiamata l'era concomitante dell'AIDS e dei videoregistratori, quando una popolazione costretta a letto ha trovato conforto nel ronzio delle videocassette più noleggiate. Anche se non siamo più in grado di partecipare alla nostra stessa vita, questo non può impedirci di continuare a tenerci aggiornati

sulla cultura popolare usa e getta. È evidente che la religione non è l'unico oppio dei popoli. E per quanto Benjamin avrebbe potuto prevedere gli usi e le applicazioni del videoregistratore, di certo non avrebbe potuto farlo Marx. Ricordo che all'epoca ero incredibilmente grato per l'invenzione del videoregistratore, il baby-sitter elettronico. [...]

Un giorno pensai che sarebbe stato interessante mettere insieme una raccolta, con dei piccoli commenti, di scene che avessero a che fare con l'arte e gli artisti così come sono rappresentati nei film hollywoodiani, esplorando gli atteggiamenti contraddittori con cui gli artisti e l'arte sembrano essere venerati e al contempo vituperati – quasi nello stesso respiro/fotogramma. L'idea mi entusiasma e cominciai ad annotare qualcosa come una ventina di titoli che mi vennero subito in mente e dai quali avrei potuto estrarre delle scene.

Sull'onda dello stesso entusiasmo ho scribacchiato rapidamente ancora altre idee, che esaminavano le modalità di rappresentazione nei film tradizionali, e una di queste era quella che sarebbe divenuta *Rock Hudson*. Il progetto di *Rock Hudson* mi sembrava quello più urgente da realizzare, perché significava affrontare questioni di genere, giochi di ruolo, omosessualità e AIDS. Inoltre, mi interessava l'idea di un'autobiografia inventata, "fittizia", perché garantiva una struttura solida da cui sviluppare temi svariati, consentendomi al tempo stesso di mantenerli coesi.

A quel punto della mia vita, vari progetti erano sfumati o stavano per sfumare. Dopo un periodo relativamente lungo trascorso in un discreto stato di salute, tornai a stare male, per circa due mesi. In quel momento ho pensato che ci sarebbero state buone probabilità che non sarei più stato fisicamente in grado di lavorare come avevo fatto negli anni precedenti, che avrei potuto non avere mai più la forza di fare un altro film. Ho pensato che fare un film compilativo di questo tipo fosse qualcosa che mi avrebbe

richiesto un coinvolgimento lavorativo piuttosto contenuto. Si trattava in sostanza di trasferire delle sequenze da un videoregistratore a un altro e poi montarle. Semplice. Non lo è stato affatto.

[...] Non credo avessi un'idea specifica di cosa volevo fare quando ho cominciato a lavorare al video/film (in diversi paesi è stato distribuito come film in pellicola, in altri è stato mostrato nel suo formato video originale). Avevo scritto degli appunti, circa trenta pagine di divagazioni sciolte, non troppo dissimili nel tono e nello stile da quelle che state leggendo adesso. Ma quando è arrivato il momento di dedicarmi al montaggio vero e proprio, mi sono reso conto che il testo che avevo scritto era troppo lungo e non avrebbe mai potuto trovare posto tra o con gli spezzoni che volevo utilizzare. Mi accorsi però che, con l'ausilio di un microfono, potevo parlare nel secondo canale audio mantenendo il suono originale dei filmati sul primo canale. [...] Era davvero una rivelazione, un'esperienza liberatoria – scrivere senza lettere o tastiera, scrivere in uno stile di apparente spontaneità. Non volevo che il testo avesse un taglio accademico. Non sono un gran lettore di teoria critica (mi ci sono dedicato soltanto nel periodo in cui insegnavo, perché sentivo il bisogno assillante di apparire più intelligente dei miei studenti), e di certo non volevo mutuarne il gergo [...]. Volevo che fosse accessibile a un pubblico più ampio – e volevo soprattutto che fosse piacevole. (Man mano che invecchio, mi rendo conto sempre di più che c'è molto da dire a proposito dei film senza dover rinunciare alla piacevolezza. E questo è diventato uno dei miei obiettivi impliciti nella creazione di nuove opere).

Ma, in realtà, *Rock Hudson's Home Movies* è figlio di quindici o venti anni di teoria critica. Non sarà debitore di teorie o articoli specifici, ma rimane comunque debitore di approcci teorici di cui la nostra cultura è inevitabilmente

imbevuta: questioni relative agli stereotipi di genere, l'interesse di matrice femminista e gay per le modalità di rappresentazione, per il significato di un'immagine e i diversi modi in cui è possibile interpretare un'immagine o delle parole, o un'immagine combinata a delle parole. Né Rock Hudson's Home Movies sarebbe stato pensabile prima dell'invenzione di quel dispositivo, quintessenza del surplus di capitale incanalato verso il tempo libero: il videoregistratore. [...]

Ma soprattutto, quando affermo che Rock Hudson's Home Movies non avrebbe potuto essere realizzato soltanto dieci anni prima, intendo dirlo nel senso che prima non esisteva un vocabolario adatto a dare voce alle questioni affrontate in questo lavoro. Prima della liberazione femminile, ricordo che andavo al cinema con quella che allora era mia moglie, e parlavamo di come venivano trattate le donne (di certo non usavamo la parola "rappresentate") nei film di Hollywood dell'epoca, in contrapposizione ai film, per dire, di Ophüls o Mizoguchi. Ma quando capitava di vedere sullo schermo qualcosa che faceva accapponare la pelle, anche solo venticinque anni fa, non c'era modo di formularlo in maniera chiara e comprensibile. Magari il fastidio rimaneva a uno stadio nebuloso, magari lasciava un nodo allo stomaco. [...] Ma questo accadeva prima dell'emancipazione delle donne, prima del multiculturalismo, prima della liberazione dei gay. Capitava di vedere sullo schermo un'immagine spregiativa o degradante e la si accettava o, peggio ancora, non si reagiva o nemmeno lo si notava, proprio come il pubblico bianco non disapprovava né si accorgeva delle caratterizzazioni razziste di neri o asiatici nei film degli anni Trenta, Quaranta e Cinquanta. [...]

O ci si sarebbe limitati a spiegarlo con qualcosa del tipo: "Così va il mondo." Non esisteva neanche un vocabolario per obiettare. Le parole "sessismo" e "maschilismo" non erano ancora nate, sebbene i meccanismi che descrivono fossero pienamente all'opera. [...]

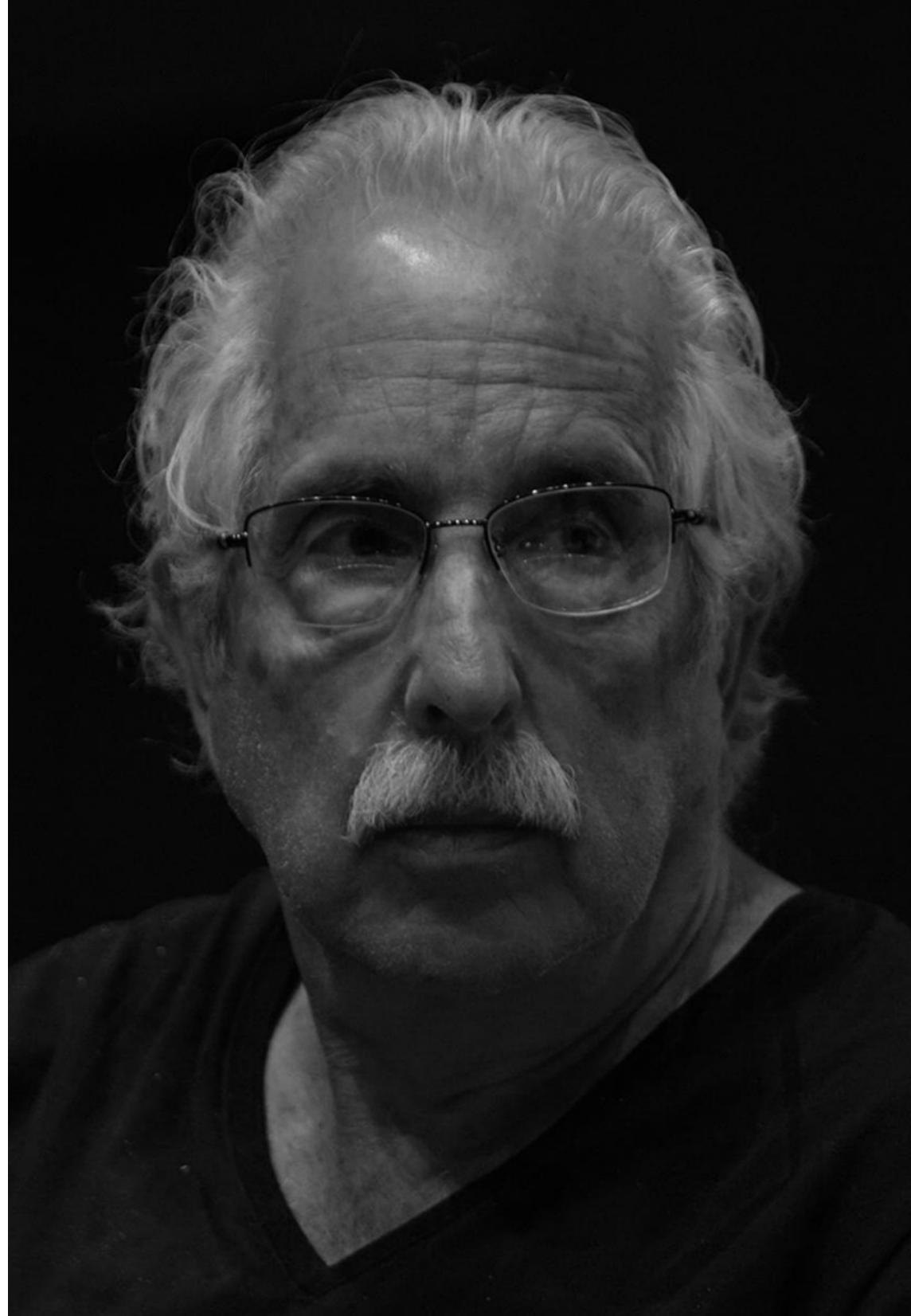
Durante la realizzazione del film oltre alla questione della rappresentazione, soprattutto nel caso dei ruoli di genere – maschile/femminile, etero/gay ecc. – è stato altrettanto importante poter visionare il materiale di cui avevo scelto di occuparmi in tutta la sua concretezza. Quando leggi un articolo scritto da qualcuno sulla rappresentazione in un film, bisogna fare affidamento sui propri fievoli ricordi (se lo si è visto e se rimane qualche ricordo) nonché sulla descrizione di quanto quel qualcuno ha visto. Se ricorre a vari esempi, è lui a creare le

connessioni per il lettore. Nel formato da me adottato si porta la fonte davanti allo spettatore. Anche se la scena è estrapolata dal suo contesto, l'autenticità di ciò che viene presentato, di ciò che si vede e si ascolta, è indiscutibile. [...]

Inoltre, uno dei problemi principali connessi all'appropriazione di materiale nei video o nei film è la liquidazione di eventuali diritti d'autore, una questione legale che assumerà un'importanza crescente nel prossimo decennio. È possibile analizzare la cultura popolare senza ricorrere alle immagini che tutti conosciamo? [...] Soltanto mostrandola nella forma in cui si è presentata per la prima volta – e non ricorrendo a una sua descrizione di seconda mano – è possibile sottoporla all'analisi critica.

In tribunale mi difenderei dicendo che queste immagini ci hanno corrotto e che adesso è arrivato il nostro turno. Le immagini ci sono state presentate, modellando la nostra percezione, il modo in cui impariamo a conoscere il mondo, da quando eravamo molto piccoli a oggi. E così continuerà a essere fino al giorno della nostra morte. Sostenere che i film riflettono la realtà è sempre stata una mezza verità, nel migliore dei casi. Riflettono l'idea della realtà che hanno i dirigenti di alcune case di produzione, il che non è necessariamente la stessa cosa.

Facendo un ulteriore passo avanti, direi che riflettono l'idea della realtà che un dirigente ritiene possa essere abbastanza appetibile e abbastanza familiare per un pubblico pagante sufficientemente ampio. Se il rapporto tra schermo e spettatore è un'infinita sala di specchi che riflette aspettative, idee preconcepite, falsi miti e l'annesso desiderio di sostenerli, in un modo o nell'altro il ciclo deve essere andato in cortocircuito. Si devono scagliare dei sassi contro questa galleria di specchi che riflettono all'infinito: lo schermo, il pubblico, il pubblico, lo schermo...





Filmmaker Moderns

FRANCESCO BALLO
GIANCARLO SOLDI

Lo schermo bianco

Lucrezia Ercolani

Una pagina bianca, tanto quanto uno schermo, è abitualmente ciò che viene “prima” della storia, la superficie che deve essere riempita, un destino ancora da scrivere. Non è così per Francesco Ballo, che rinnova il suo dialogo con Filmmaker presentando alcuni film realizzati a partire dallo scorso anno. Tra gli esperimenti formali e il ritrovato sguardo su Milano, *Tornano i varani* è il lavoro più narrativo, e proprio qui la pagina bianca, o meglio delle lettere vuote senza destinatario, diventano un intercessore per aprirsi alla vita, nel repentino cambio di direzione, nell'apparire improvviso di una composizione. Cosa dovremmo scrivere a noi stessi per andare da un'altra parte? Ad ogni lettera il suo coltello, ad ogni persona la sua *chance*. Perché forse solo lasciando spazio al non spiegato, al non architettato, senza conoscere il contenuto né il finale, solo allora si può entrare a tutti gli effetti in una “storia”, fluendo al suo ritmo.

E ciò a cui Ballo tiene è proprio il non spiegare, lasciare a chi guarda il compito, ma forse sarebbe meglio dire il divertimento, di costruire un senso per le immagini. Se i film presentati lo scorso anno erano stati “costretti” nelle mura domestiche, il regista torna stavolta a riprendere la propria città. Lo fa al crepuscolo, in un parco, oppure la notte. I grattacieli sembrano dei moloch, ma anche dei buffi segni lasciati lì per dispetto. È la nostra esperienza dell'osservare che è messa alla prova: si potrà notare la stratificazione della città, la folle corsa verso il progresso che parla con la lingua dell'architettura; si potrà pensare al contrasto tra civiltà e natura, guardando i palazzi attraverso gli alberi; oppure si potrà percepire l'eco della sensazione del fresco della mattina. E chissà quanto altro ancora.

In *Milano dall'alto* quello che inizialmente potrebbe sembrare un interesse documentario si tramuta presto in ciò a cui Ballo non rinuncia mai, il tentativo ispirato dalla curiosità e dal gioco. Come un bambino che si cimenta ogni volta in modo diverso con gli oggetti che possiede per vedere cosa possono diventare al di là del loro senso preconstituito, così il regista crede profondamente nelle possibilità del cinema di “animare” un mondo che alcuni vedono inerte. In *Muro 1* e *Parete* l'esercizio è estremizzato su un piano pittorico, sfidando la concezione del limite del campo visivo. Perché l'arte non appartiene solo all'essere umano ma anche alle cose, al loro modo di porsi. Una superficie si fa improvvisamente profonda, si trasforma in qualcos'altro, diventa schermo bianco, aperto all'interpretazione e all'associazione poetica.



Milano dall'alto

Visione particolare della città che muta dalle nuove costruzioni ai grandi edifici del passato. Panoramiche e stacchi ritmici.

Italia, 2022
4k, 6' 46"
No dialoghi

Regia
Francesco Ballo

Con l'assistenza di
Astrid Ardeni e Federico Prefel

Produzione
MÂD

Esperimenti

Sono Esperimenti sull'apparenza di una nuova Milano che sembra perdersi. E la ricerca profonda sul linguaggio cinematografico che muta da film a film.

Esperimenti Milano 419, 420, 430, 426

Esperimenti 423, 427, 394

Italia, 2022
4k, 10' 48"
No dialoghi

Regia
Francesco Ballo

Con l'assistenza di
Astrid Ardeni

Produzione
MÂD



Muro 1

Avvicinarsi e distaccarsi dalla macchina da presa.

Italia, 2021
4k, 1' 29"
No dialoghi

Regia
Francesco Ballo

Con l'assistenza di
Astrid Ardeni

Produzione
MÀD



Biografia

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

Negli ultimi vent'anni ha realizzato, tra gli altri, il lungometraggio in 16 mm, *Quando le ombre si allungano* (1996), *Muri Bianchi* (1998), *Hai chiuso la valigia?* (1999), *Buster Keaton di corsa* (2003), *Guido Ballo. Poesie*, con Marina Ballo Charnet (2004), *Risa* (2007), *Note su Sherlock Jr.*, con Paolo Darra (2009), *La fantastica coppia. Roscoe Arbuckle e Buster Keaton* (2014), *Ghiaccio Rosso* (2016), *Esperimenti* (2015-2016-2017) e *Preferirei di no* (2018). Nel 2019 ha presentato alle Giornate del Cinema Muto di Pordenone *Variazioni di "The Blacksmith" di Buster Keaton e Mal St. Clair* (2018) e *The Blacksmith - Versione Ballo* (2018), al Milano Film Festival *Pietra* (2019).

Filmmaker ha programmato numerose sue raccolte di cortometraggi, tra cui nel 2020 *Ballo Files/20*, un'antologia nelle "magnifiche ossessioni" che fondano la sua poetica visiva. Nel 2021 ha presentato al Milano Film Festival *Milano. Capodanno 2005-2006*, un viaggio attraverso la città, in diretta e camera car, tra il silenzio delle geografie urbane e le esplosioni dei festeggiamenti.

Tornano i Varani

Una donna attraente. Buste apparentemente vuote di parole. Guardare in macchina e fare apparire muri. Casuale incontro finale.

Italia, 2022
4k, 11'
No dialoghi

Soggetto e Regia
Francesco Ballo

Con
Ilaria Pezone
E la partecipazione amichevole di
Federico Frefel

Fotografia
Francesco Ballo, Federico Frefel

Montaggio
Ilaria Pezone, Francesco Ballo

Assistenza
Gabriele Gimmelli, Valentina Guida, Dario Stefanoni

Ringraziamenti
Lorenzo Castellini, La casa degli Artisti - Milano

Produzione
MÀD



Parete

Film di montaggio di inquadrature di breve durata.

Italia, 2021
4k, 1' 29"
No dialoghi

Regia
Francesco Ballo

Con l'assistenza di
Astrid Ardeni

Produzione
MÀD

Polsi sottili

Giancarlo Soldi



Italia, 1985
16mm, colore, 59'
V.O. Italiano

Regia
Giancarlo Soldi

Sceneggiatura
Giancarlo Soldi

Fotografia
Charles Rose

Montaggio
Claudio Cormio

Suono
Tiziano Crotti

Musica
Kinky Staff

Interpreti
Stefania Casini,
Mariella Valentini,
Andrea Perrone,
Paolo Ciarchi

Produttore
Giancarlo Soldi

Contatti
giancarlosoldi3@gmail.com

Illi è una ragazza che ha il potere di mutare le condizioni atmosferiche ogni volta che il suo umore cambia, se si arrabbia nevicata, quando piange piove, nei momenti di disperazione soffia il vento e tutto questo senza che lei se ne renda conto. Niki è un adolescente che si diverte a scalare palazzi. Vela è un avvocato coi piedi per terra che però non capisce mai quello che le succede intorno. Storie diverse che come un mosaico compongono delle possibili geometrie di incontri nell'arco di una giornata. Un amore che dura un istante. Un portafoglio che passa di mano in mano. La scalata di un palazzo per sognare mentre Illi continua inconsapevole a tessere le trame coi suoi poteri metereotattivi. Una strana danza del caso con persone che vivono la loro quotidianità serenamente provocando delle lacerazioni. Alla fine le ferite si rimarginano, le nuvole scompaiono, la neve smette di colpo e i temporali durano poco come gli innamoramenti. Quello che conta non è vincere ma sopravvivere. Premio per il soggetto a Filmmaker 1985, girato in 16 giorni, è stato presentato al Forum della Berlinale. – Cristina Piccino

Biografia

Giancarlo Soldi (Bonemerse, 1954) esordisce nel 1979 con il corto *Paranaia*, girato durante il servizio militare. Del 1980 è *No-Future* col quale vince Filmmaker. Tra il 1988 e il 1991 realizza per la Rai *Frammenti d'amore*, e nel 1991 cura la regia per Italia 1 del programma *Buzz*. Del 1992 è *Nero*, scritto insieme a Tiziano Sclavi, con Sergio Castellitto e Chiara Caselli, presentato alla Mostra di Venezia. Nel 1998 realizza per Italia 1 la serie *AleX, indagini su mondi segreti*, e nel 2000 gli viene affidata la realizzazione di video interattivi per la mostra *Il mondo nuovo* a Palazzo Reale a Milano. Nel 2001 con il documentario *Un angolo di mondo* vince il primo premio per la creatività al Chicago Film Festival. Nel 2008 realizza con Stefania Casini il documentario *Così lontani, così vicini*, una serie di ritratti ambientati nelle periferie romane. Del 2015 è *Nessuno siamo perfetti*, documentario su Tiziano Sclavi, Menzione speciale ai Nastri d'Argento. *Cercando Valentina. Il mondo di Guido Crepax* (2019) viene presentato alle Giornate degli Autori di Venezia. Nel 2020 realizza e conduce *Little Memo – fumetto history*, otto pillole per Fumettologica.it. Nel 2021 realizza e conduce la seconda serie di *Little Memo* sempre per Fumettologica.it.

L'onestà dei corpi

Giuseppe Gariazzo

A metà degli anni Ottanta nasceva una nuova generazione di cineasti italiani e il 1985 fu un anno speciale. Il festival di Bellaria Anteprima per il cinema indipendente italiano focalizzò la sua terza edizione su un gruppo di autori che poi avrebbero preso strade diverse, ognuno lasciando un segno particolare all'interno di un panorama italiano in fermento creativo. A Bellaria esplosero le visioni non riconciliate, tra le altre, di Giuseppe M. Gaudino, Silvio Soldini, Guido Chiesa, Paolo Rosa, Kiko Stella, Maria Martinelli. E Giancarlo Soldi che presentò il suo primo, breve, un'ora scarsa, lungometraggio, *Polsi sottili*. Trentasette anni dopo, il film trova nuova vita grazie al restauro di Luce Cinecittà realizzato a partire dal negativo originale 16mm. Ed è, ancora oggi, una magnifica visione, un ritrovato colpo di fulmine, la manifestazione di uno sguardo flagrante e moderno, la liberazione dei corpi e dei luoghi, una danza punk e situazionista per le strade, i palazzi, i caffè, il velodromo di Milano - architetture che accolgono le strampalate gesta di personaggi al tempo stesso isolati e connessi fra loro.

Girato in sedici giorni, tra il 23 ottobre 1984 e il 9 gennaio 1985, *Polsi sottili* descrive, con una narrazione concentrata nell'arco di una giornata ma con un procedere ellittico che frammenta l'unità temporale, gli «atti» compiuti da personaggi senza nome e indicati nei titoli di coda con le attività che svolgono: l'avvocato (Stefania Casini), derubata del portafoglio in strada da tre giovani ladri (uno è Soldi) con i quali ha a che fare anche il personaggio più «marziano» del film, la metereotattiva (Mariella Valentini), capace di cambiare le condizioni atmosferiche sulla base del suo umore (in un'opera dove le stagioni possono succedersi nello spazio di pochi istanti), mentre lo scalatore (Andrea Perrone) è un ragazzo che con assoluta naturalezza si arrampica sui muri dei palazzi come un acrobata leggero sotto lo sguardo neutrale dei passanti. Attorno a loro, altre figure che vanno e vengono in scene tanto compiute in sé quanto comunicanti a creare una struttura diegetica sperimentale, un flusso di situazioni dentro le quali si muovono corpi anarchici che attraversano gli ambienti incidendoli con le loro performances generanti conflitti, scontri, incontri, desideri, soprattutto impulsi che li guidano a mettere in scena azioni che diventano coreografie, incalzate dalle ottime scelte musicali e da una macchina da presa che le cristallizza nelle inquadrature.

Diceva Soldi, sul catalogo di Bellaria del 1985: «In tempi di contaminazione totale non posso che essere favorevole alla collaborazione tra settori diversi. Ormai non c'è più nessuno specifico filmico da difendere: pubblicità, video musicali e cinema si sgraffignano idee a vicenda. Da tutti i settori arrivano segnali di nuove avventure che riescono serenamente a ricollegarsi con un immaginario che ci interessa, ma soprattutto ci appartiene. Da difendere abbiamo solo la freschezza e l'onestà».

Retrospettiva

RUTH BECKERMANN, *L'immagine della parola*



Lo spazio della narrazione

Cristina Piccino

«La Vienna che ho creato per me stessa esisteva nella letteratura – Schnitzler, Roth, l'impero Austro-Ungarico. Era il mondo che avevo fabbricato con le letture dei miei genitori. Al liceo facevo parte di un gruppo di ragazze che leggevano Sartre e Camus – in un certo senso l'esistenzialismo e la storia asburgica sono stati entrambi tutori della mia giovinezza. L'incontro con la Sinistra ha provocato una cesura. È successo nel 1982, durante la guerra in Libano, la gente gridava alle manifestazioni: "Fuori i nazisti dal Libano". Lì ho capito che la mia posizione non era così lineare come pensavo, vista questa equazione e il sentimento antisemita che dividevano molte persone nel mio gruppo. La mia ricerca per capire da dove vengo e chi sono davvero è cominciata allora» (Ruth Beckermann).

E questa necessità, unita al profondo desiderio di inventare una forma con cui esprimerla, fa del cinema di Ruth Beckermann un lungo viaggio nel quale la regista – che ne è anche la protagonista – attraversa da ferma o in movimento la storia, l'ebraismo, l'Olocausto, la diaspora. E il Mediterraneo, gli intrecci tra oriente e occidente, il sentimento del tempo a lei contemporaneo. Ogni film di Beckermann dà a chi guarda la sensazione di entrare in un mondo o in più mondi i quali, anche se possono sembrare lontani contengono sempre qualcosa che ci riguarda, un'esperienza o un racconto che possiamo riconoscere.

Tutto comincia - come lei stessa ha spesso detto - per caso, quando, tornando da New York, dove tra il 1975 e il 1976 ha frequentato una scuola di fotografia, entra a far parte di un collettivo di filmmaker, il Syndikat der Filmschaffen. Nel gruppo c'erano Franz Laden e Josef Aichholzer, con cui realizza i primi film; insieme danno a vita alla Filmladen, il loro obiettivo è produrre e distribuire film politici per illuminare i conflitti e le contraddizioni della società austriaca di allora. Sono gli anni di *Arena besetzt* (*Arena Squatted*, 1977) sull'occupazione dei movimenti di giovani del vecchio mattatoio cittadino, divenuto poi un centro commerciale; o di *Auf amol a Streik* (*Suddenly a Strike*, 1978) e *Der Hammer steht auf der Wies'n da draussen* (*The Steel Hammer out There on the Grass*, 1981) che danno voce agli operai in sciopero, condannati all'invisibilità, e alla loro disillusione nei confronti dei sindacati. Lo stile è secco, più che "documentare" ambienti e situazioni, i registi sono interessati all'ascolto: la parola dei loro interlocutori pone degli interrogativi precisi e disturbanti alla società austriaca intera. Ruth Beckermann giovanissima compare nell'inquadratura mentre prende il suono, fermandosi sulla soglia di quella dimensione personale che in seguito diventerà il suo modo prediletto di interrogare la realtà.

È con *Wien Retour* (*Return to Vienna*, 1983) che vengono poste quelle coordinate narrative della sua opera a venire: un movimento inquieto, mai lineare, come una danza del cuore, curioso, sensibile, sempre pronto a farsi sorprendere. Il punto di partenza è una questione semplice e insieme fondante: come le storie personali si fanno materia collettiva? E memoria condivisa, frattura del presente, di un immaginario, di altre narrazioni? La storia della sua famiglia, chi è sopravvissuto al nazismo, chi è stato deportato, chi è fuggito in Israele: il padre, la madre, la nonna, ciascuno col suo bagaglio di vita, di fronte al quale c'è il desiderio della regista di trovare un'immagine che ne tramandi la memoria custodendone la pluralità, le tante storie che vi sono racchiuse, anche quelle forse messe da parte.

Tale genealogia familiare ne fa un'erede della cultura ebraica della Vienna *fin-de-siècle*, quella della Junge-Wien di Arthur Schnitzler, Theodor Herzl, Karl Kraus e di Stefan Zweig, con la consapevolezza di non appartenere a un luogo familiare, di condividere un'estraneità che ne fa un «essere-in-cammino», alla continua ricerca della propria identità e della propria memoria.

È dentro questa narrazione che ritroviamo l'Austria in una visione che ne decostruisce l'immagine post-bellica di innocenza e vittimismo rispetto al nazismo costringendola invece a fare i conti con

le proprie responsabilità. L'evidenza la troverà tra coloro che manifestano per Waldheim presidente dell'Austria nonostante fosse ormai emerso il suo passato nazista – il girato di *Die Papierene Brücke* (*Paper Bridge*, 1987) sarà poi all'origine di *Waldheims Walzer* (*The Waldheim Waltz*, 2018). Le strade del suo quartiere sono distanti all'improvviso e la Vienna letteraria fantasticata tra i libri dei genitori assume nuovi confini: fra i caffè e il bosco – dove aveva trovato rifugio la nonna – si delinea una cartografia nomade di emozioni e vissuti, tracce da ritrovare, voci da ascoltare. Le storie, la storia: quello spazio da cui partire per scoprire la realtà nelle sue infinite variazioni, per catturare ciò che sfugge, o che è sul bordo delle immagini o tra di esse.

Wiener Retour è una lunga conversazione con Franz West, militante comunista, ebreo, fuggito da Vienna a Londra nel 1938 dopo essere stato arrestato per la sua battaglia politica. Il dispositivo è semplice, non ci sono "ricostruzioni" se non le immagini di archivio che mescolano molto liberamente found footage, giornali, fotografie, film. Pian piano mentre lo ascoltiamo – lui seduto frontalmente alla macchina da presa, i due registi davanti – il film che prende forma nei nostri occhi, nella nostra testa: diventa un thriller, un film d'avventura, ci tiene col fiato sospeso come davanti agli eroi dei film di azione. È il racconto che crea quegli universi, è lì che ogni suggestione prende forma, che il tempo trova una sua verità. Un racconto che lo stesso Franz sottrae all'immagine di sé stesso quando alla fine, all'improvviso "consegna" l'Olocausto a una registrazione della sua voce, un nastro che lo lascia fuoricampo, la sua immagine non vuole e non può sostenere tutto questo.

Wiener Return insieme a *Die Papierene Brücke* e a *Nach Jerusalem* (*Towards Jerusalem*, 1990) costruisce una trilogia della memoria il cui controcampo ideale diviene *Jenseits des Krieges* (*East of War*, 1996) un film sull'oblio realizzato in occasione di una mostra sui crimini della Wehrmacht. Lasciando da parte le fotografie esposte, Beckermann interroga i visitatori, per la maggior parte ex soldati, sui loro ricordi della guerra. È dunque nella parola che avviene il cinema di Ruth Beckermann, una parola sempre letteraria sia che si riferisca alla storia di qualcuno sia che si confronti con quelle dei poeti – come accade in *Die Geträumten* (*The Dreamed Ones*, 2016), la corrispondenza tra Paul Celan e Ingeborg Bachmann, l'amore tra due giovani uniti dalla scrittura. In una prima persona che riporta alla regista in cui la strada di casa spalanca un altrove – *Homemad(e)*, 2001 – e l'orizzonte dell'America si compone nei frammenti di nuovi e inaspettati incontri (*American Passages*, 2011).

La Vienna fin-de-siècle torna nel suo ultimo film, *Mutzenbacher* (2022) ispirato al romanzo a lungo proibito di Felix Salten, anch'esso scovato negli scaffali dei genitori quando era adolescente. Le memorie della giovane prostituta viennese, nata dalla fantasia e dai fantasmi dell'autore, vengono affidate alla lettura di un centinaio di uomini di diverse età. Nulla è mostrato ma nelle parole il maschile viene rivelato come mai accaduto al cinema: gli uomini parlano apertamente di sessualità, tabù, paure, erotismo, tabù, molestie, machismo. E con potenza, in quel cortocircuito che Ruth libera con delicatissima irriverenza, ci fanno scorgere di nuovo un mondo: il nostro.



Quando apparve nella Vienna all'inizio del secolo scorso – era il 1906 – *Josephine Mutzenbacher* ebbe l'effetto di una deflagrazione. Il *memoir* di una prostituta viennese, giunta a quella maturità degli anni in cui si può guardare indietro, raccontava infatti di una bambina consapevole sin da piccolissima del proprio desiderio sessuale e di quello dei maschi che la circondavano e che lei cerca di provocare costantemente. Il padre, il vicino di casa, gli altri bambini, l'ufficiale, l'aristocratico: ogni uomo, giovane o meno giovane diviene nella vita di Josephine una variazione intorno all'erotismo e a quei tabù che la morale collettiva vieta persino di sussurrare. Spavalda e soprattutto mai vittima nella propria narrazione, Josephine esibisce fieramente la coscienza del proprio corpo, che deve essere sempre pagato e mai donato, per lei quegli uomini sono geometrie astratte e interscambiabili, pericolosi solo se una se ne innamora.

Il romanzo era stato censurato rimanendo la lettura proibita per generazioni di ragazze e ragazzi austriaci. Uscito in forma anonima venne poi attribuito a Felix Salten, lo scrittore austriaco autore di quel *Bambi* che ispirò il film di Disney, diventando nel tempo un classico della letteratura. Ruth Beckermann, anche lei

lettrice "clandestina" del libro scovato tra gli scaffali dei genitori, per la sua messinscena sceglie un dispositivo che ne rispetta le origini: saranno solo uomini a leggere il testo alla prima persona di una donna proiezione però di un autore maschile, in una triangolazione in cui la sola presenza femminile è quella della regista – anche in scena seppure solo come voce che dispone l'azione.

Il luogo è una vecchia fabbrica ormai chiusa a Vienna, i protagonisti - scelti con un annuncio sul giornale che chiedeva per il casting uomini fra i 16 e i 99 anni - sono seduti su un divano rosa dorato un po' usurato dal tempo che è stato trovato lì, la cui presenza diviene molto più significante di una pura casualità. E del resto: non aveva scritto Freud negli stessi anni di Salten i suoi *Tre saggi sulla sessualità*? In coppia o da soli, davanti alla regista, gli uomini leggono passaggi del testo confrontandosi con un erotismo che è fantasmagorico e come tale libero da ogni costrizione. Qualcuno mostra imbarazzo, altri hanno una maggiore scioltezza, insieme danno voce allo "scabroso" universo di Josephine che nel presente diviene lo spunto per parlare di sé, del proprio rapporto con il femminile, con la sessualità, col desiderio. Su quel divano a

differenza di quanto si pensa non si sottraggono a mettersi in gioco. C'è chi confida la diffidenza verso le nuove norme sociali del Me Too – che nemmeno si può più corteggiare una ragazza – e chi invece non avrebbe mai accettato la seduzione di Josephine perché troppo timido. Uno non riesce a leggere, e chiede alla regista di farlo: «con la sua voce», ovvero con la voce di una donna. Ruth Beckermann "provoca", dissemina piste, artefice con ironia di uno spaesamento del maschile e della sua rappresentazione. Lo spazio della parola le permette una libertà assoluta, nulla è "rappresentato" ma viene invece evocato, suggerito proprio come sulle pagine scritte mantenendo quell'ambiguità che oppone la paura del testo e la curiosità verso di esso. «Il film vuole essere sovversivo in un momento come quello attuale caratterizzato da un nuovo moralismo, dal politicamente corretto, da regole linguistiche. Mentre tutto sta diventando sfuocato mi sembrava importante stabilire le differenze tra la realtà e la finzione; nella fantasia tutto dovrebbe essere permesso». E in quella "dark side" della Vienna *fin de siècle* ritroviamo così il nostro contemporaneo. – Cristina Piccino

Austria, 2022
4k, colore, 100'
V.O. Tedesco

Regia
Ruth Beckermann

Sceneggiatura
Ruth Beckermann,
Claus Philipp

Fotografia
Johannes Hammel

Montaggio
Dieter Pichler

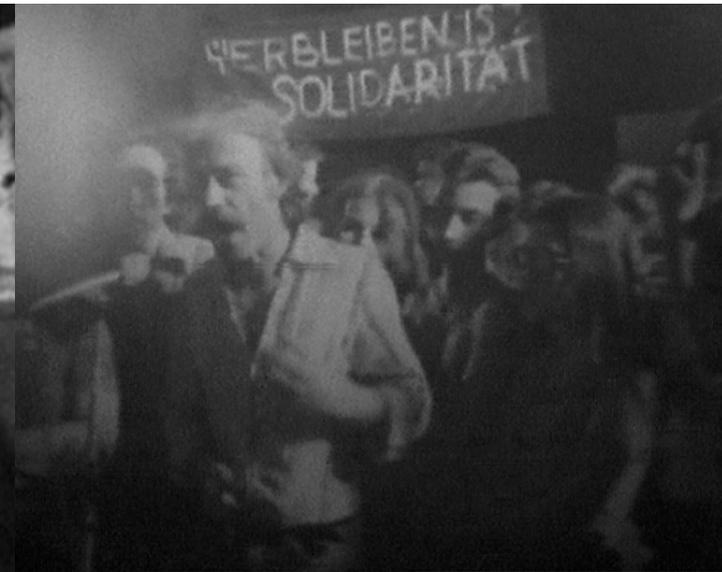
Suono
Andreas Hamza

Produttrice
Ruth Beckermann

Produzione
Ruth Beckermann
Filmproduktion

Contatti
sekretariat@ruthbeckermann.com

Arena besetzt (Arena Squatted)



Vienna, luglio 1976: centinaia di persone occupano il vecchio mattatoio cittadino destinato a essere abbattuto per diventare il centro di un'industria tessile, la Schöps. La città giorno dopo giorno sembra simpatizzare con gli occupanti e col loro progetto che punta alla realizzazione di un centro culturale aperto a tutti. Sono giovani, molti con bambini piccoli, l'atmosfera è gioiosa, quei primi giorni diventano una festa. Artisti, musicisti come Leonard Cohen li sostengono, si organizzano concerti e performance gratuiti. Beckermann segue con gli altri del Video Group per dodici settimane l'organizzazione di questo spazio

pubblico con una gestione collettiva in cui ognuno ha diritto di decidere. Si dividono i compiti, le mansioni, si crea un comitato di gestione, vengono costruiti la Casa dei bambini e un caffè. Ci sono eventi che aprono ancora di più l'Arena alla città rendendola un punto di incontro. Le discussioni si alternano ai momenti festivi in una dimensione dell'esistenza che cerca di realizzare l'utopia di una comunità. Come in altre esperienze analoghe non mancano le fratture, e anche gli scontri tra visioni politiche diverse che offrono ai problemi quotidiani risposte spesso in contrasto tra di loro. Intanto gli attacchi

all'occupazione diventano sempre più duri, campagne mediatiche denigratorie, accuse di droga, violenze. La trattativa con le istituzioni cittadine dopo molte finte promesse è destinata al fallimento e la fine dell'Arena appare inevitabile. Il film, montato in cinque mesi a partire da un girato di oltre dodici ore e migliaia di fotografie restituisce i diversi passaggi di quell'esperienza, e nella sua energia racconta l'Austria del tempo contro la quale si affermava la scommessa di una generazione, col suo desiderio di una pratica politica da inventare nella vita e fuori dai partiti. – Cristina Piccino

Austria, 1977
Video, U-matic, 16mm, b/n, 77'
V.O. Tedesco

Regia
Video Group Arena
(Jozef Aichholzer,
Ruth Beckermann,
Franz Graf)

Contatti
sekretariat@ruthbeckermann.com

Auf Amol a Streik (Suddendly, a Strike)



Ruth Beckermann e Josef Aichholzer sono in una sala con alcuni operai della Semperit, una fabbrica che produce pneumatici. Una presenza eccentrica quella dei filmmaker, in un periodo culturale nel quale i registi austriaci preferiscono girare documentari sulla natura anziché entrare in contatto con quei movimenti che provano a destabilizzare le rigide regole della società industriale. Beckermann e Aichholzer sono là, complici con la loro 16mm, tra i lavoratori che discutono e analizzano la situazione presente. Il microfono capta il malcontento, la volontà di ridiscutere alcune condizioni, l'urgenza di adeguare gli stipendi alla situazione attuale. E poi le critiche ai dirigenti, le incomprensioni col sindacato diviso

a metà tra le parti in causa. Gli operai fanno riferimento a un passato che appariva migliore. Nel corso degli anni le cose sono cambiate. La progressiva automatizzazione delle fabbriche ha determinato un impegno fisico minore a fronte di una maggiore concentrazione e precisione. E ovviamente di una riduzione dei posti. Intanto, le promesse non sono state mantenute. Quello che i proprietari hanno perso in un investimento, lo vogliono recuperare ai danni dei lavoratori. Hanno guadagnato di meno ma esigono lo stesso profitto come se le responsabilità dovessero puntualmente ricadere sulle fasce più deboli. La solita storia che pare riproporsi ciclicamente. Dunque, è giunta l'ora dello sciopero, il primo in Austria dal

dopoguerra. In questo film breve, Beckermann e Aichholzer intercettano un momento della vita politica e sociale austriaca. La sensazione è che in quel tumulto sia già contenuto l'inizio di una fine. Un lento, per quanto inconsapevole, approssimarsi al tramonto di un'epoca. Questa considerazione, però, ai fini del film è marginale, perché i due registi in quel frangente seguono gli eventi al presente, non li anticipano e non li commentano a posteriori. E chi osserva può arrivare alle proprie conclusioni. Una modalità aperta e arrischiata che si fa carico di una realtà che procedendo in maniera non lineare termina com'era iniziata, d'improvviso.
– Mazzino Montinari

Austria, 1978
16mm, b/n, 24'
V.O. Tedesco

Regia
Ruth Beckermann,
Josef Aichholzer

Narratrice
Ruth Beckermann

Produttore
Josef Aichholzer

Produzione
Filmladen

Contatti
sekretariat@ruthbeckermann.com

Der Hammer steht auf der Wies'n da draussen (The Steel Hammer Out There on the Grass)



Tre anni dopo *Auf amol a Streik*, Ruth Beckermann e Josef Aichholzer, in questa occasione con l'aggiunta in regia di Michael Stejskal, tornano a riprendere e ascoltare le rivendicazioni dei lavoratori. Le prime immagini coinvolgono diecimila persone che sfilano nella città di Judenburg per protestare contro la progressiva dismissione dell'acciaieria locale. Sono anni di crisi internazionale (solo un anno prima nel Regno Unito saliva al potere Margaret Thatcher) che inevitabilmente di ripercuotono anche in Austria. A essere colpiti sono gli operai che per decenni sono stati sfruttati e ora uno dopo l'altro sono privati del loro lavoro. La storia della siderurgia austriaca del dopoguerra è l'esempio di come lo Stato,

con la nazionalizzazione delle fabbriche, abbia prodotto materie prime per poi rivenderle a basso costo alle imprese private, favorendole in modo iniquo. Una sovvenzione che ora pesa interamente sulle spalle dei lavoratori. E così, dal 1978 un'intera città si trova da sola a combattere contro il declino del settore. Una battaglia difficile da portare avanti perché, dall'altra parte, la strategia è chiara: dividere il fronte operaio, mettendo i diversi comparti uno contro l'altro. Il film ha come protagonista principale Horst Svarza, ribattezzato il «Lech Walesa di Judenburg». Nuovamente Beckerman e Aichholzer trasformano il prodotto audiovisivo in una specie di spazio pubblico aperto all'intervento di una collettività

pronta a condividere i propri ideali. Un lavoro apparentemente facile, con interviste e immagini che definiscono la scena dell'azione. In realtà, è un documentario che si rivela complesso e drammatico, non solo per gli esiti della protesta, ma anche per la natura fragile di una pluralità che è sempre sul limite di un baratro e che non riesce a restare unita.

– Mazzino Montinari

Austria, 1981
16mm, colore e b/n, 40'
V.O. Tedesco

Regia
Josef Aichholzer,
Ruth Beckermann,
Michael Stejskal

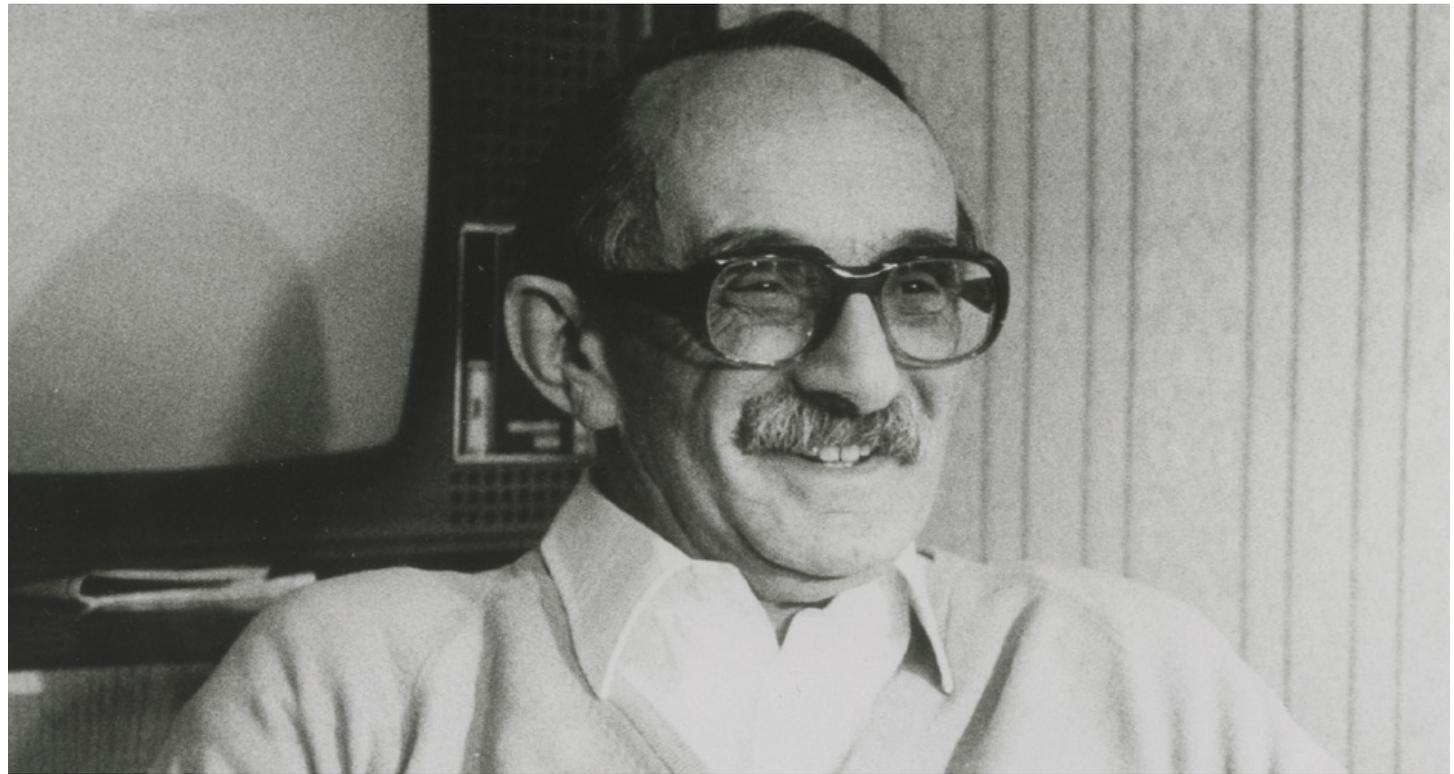
Fotografia
Bernhard Watzek

Montaggio
Hanja Dirnbacher

Produzione
Filmladen

Contatti
sekretariat@ruthbeckermann.com

Wien Retour (Return to Vienna)



Il paesaggio dal finestrino del treno scorre veloce, destinazione Vienna. Le immagini d'archivio ci portano indietro nel tempo a Matzo Island come si chiamava il quartiere ebraico della città dove vivevano dopo la Grande Guerra migliaia di famiglie ebraiche; tra loro c'era anche quella di Franz West, arrivato lì nel 1924, ancora adolescente, dal Magdeburgo scoprendo all'improvviso una grande comunità dopo il sentimento di esclusione e di sospetto nel quale era cresciuto in quanto ebreo. È la sua voce che ascoltiamo per tutto il film nella narrazione di una vita che contiene in sé la storia del Novecento, e quella dell'Austria tra le due guerre. Seduti di spalle davanti a lui, entrambi nell'inquadratura, i due registi rimangono silenziosi secondo un dispositivo semplice che si affida interamente alla parola del protagonista punteggiandola di found footage, fotografie, giornali, fumetti, satira, film dell'epoca. Chi è dunque Franz West? Studente e lavoratore per aiutare le fragili economie famigliari, giovane militante nella socialdemocrazia che abbandona deluso quando ne intuisce il basso potenziale di lotta

per avvicinarsi ai comunisti, al movimento dei lavoratori della "Vienna Rossa". Intanto anche a causa della crisi economica i fascisti e poi i nazionalsocialisti cominciano a imporsi fino a arrivare al governo, Franz si convince della necessità di posizioni sempre più radicali per difendere gli operai, i proletari, la libertà di pensiero che ben presto viene cancellata con la chiusura di ogni giornale e spazio di opposizione. Il Primo Maggio la manifestazione è impedita con la violenza e quando si proclama lo sciopero generale il governo, ormai apertamente fascista, spara con i cannoni contro i lavoratori. Franz all'università viene aggredito e picchiato dai nazisti perché è uno "sporco ebreo". La polizia non lo difende, l'amministrazione universitaria lo espelle, poco dopo viene arrestato e nel 1938, fugge a Londra. Quello che però mette sempre al centro del suo racconto prima dell'antisemitismo è la militanza, le scelte politiche che lo porteranno nel dopoguerra a tornare in Austria nel partito comunista e a uscirne contro l'invasione di Praga. E se le immagini ci mostrano quel

tempo visivamente sono le sue parole a riportarlo al presente con una "verità" che anticipa i motivi che attraverseranno i film successivi di Beckermann. A cominciare dallo smascheramento di un auto-rappresentazione dell'Austria come "vittima" del nazismo che invece aveva trovato una profonda e convinta aderenza nel Paese e a ogni livello, istituzionale e popolare. Una critica questa che si afferma anni dopo in *The Waldeheim Waltz* (2018) in cui la contestazione contro la presidenza di Waldheim inizia proprio dall'oscuramento nella sua biografia della sua partecipazione al nazismo. L'epilogo ci consegna un nuovo rovesciamento: all'improvviso è lo stesso Franz a dare ai registi un nastro, una sorta di memoria fuoricampo nella quale prende forma quell'immagine mancante finora: l'Olocausto. Sono i ricordi degli affetti, dei parenti, degli amici dell'uomo, le milioni di persone sterminate, ciò che era accaduto dopo la sua fuga e prima del suo ritorno, nella cesura rimasta finora al buio. Non ci sono archivi per questo ma solo la parola che risuona nella sua dolcezza ancora più potente. – Cristina Piccino

Austria, 1983
16mm, colore e b/n, 91'
V.O. Tedesco

Regia
Josef Aichholzer,
Ruth Beckermann

Fotografia
Tamás Ujlaki,
Bernd Neuberger,
Bernhard Watzek,
Gerd Broser

Montaggio
Josef Aichholzer,
Ruth Beckermann

Suono
Gerhardt Ordnung

Musica
Pierre-Max Dubois
(*Concerto for Alto Saxophone
and String Orchestra*),
Schurli Herrstadt
(*Leopoldstadt*),
Hermann Leopoldi
(*Die Überlandpartie*)

Narratrice
Paola Loew

Interprete
Franz West

Produzione
Filmladen

Contatti
sekretariat@ruthbeckermann.com

Die Papierene Brücke (Paper Bridge)



Cosa accade quando le storie della propria vita diventano “la” Storia? A partire da questa domanda che è alla base di ogni suo film, Ruth Beckermann inizia il suo viaggio nella memoria della famiglia in cui si incontrano la diaspora, l'Europa orientale, Israele. Una geografia emozionale e fisica che da Vienna la porta in Romania, in Jugoslavia, nella Repubblica Ceca sulle tracce delle comunità ebraiche, della loro presenza dopo la guerra e prima, ai tempi dell'Impero Austro-Ungarico. Fino, appunto, in Israele che la madre considera la sua “casa”. Le strade di Vienna dove Ruth è cresciuta e abita le appaiono all'improvviso estranee mentre pensa alla nonna, Oma Rosa, sopravvissuta allo sterminio nazista fingendosi muta e nascondendosi nei boschi fuori città come nella leggenda che racconta di una donna divenuta pian piano invisibile perché emarginata con violenza dal villaggio. E poi? Il padre della regista che veniva dalla Bukovina porta con sé il ricordo dell'Impero Austro-Ungarico quando non c'era l'antisemitismo. Czernowitz, la sua città, era cambiata d'un

tratto con Hitler e le sue promesse di lavoro e di benessere. Dopo la guerra quando era arrivato a Vienna sentiva una fortissima ostilità contro di lui perché ebreo. Ma aveva deciso di restare. «Come hai fatto a andare avanti?» - chiede la figlia. «Cercando di bastare a me stesso» - risponde lui, fino a diventare lo stimato commerciante che è stato. In Romania, dove l'indole delle persone ha permesso di sfuggire al sistema, gli ebrei rimasti si preparano a partire per Israele con la promessa di mantenere anche lì le proprie abitudini. Una signora insegna ebraico ai giovani anche se per ora ha solo due studenti. Il paesaggio sperduto in una nebbia fredda è antico, sembra riportare in altre epoche. L'epifania del reale è la risata dell'uomo che accompagna Beckermann in un cimitero ebraico, chiamandola «ragazzina» mentre racconta della ricca famiglia viennese che dopo la guerra non aveva più sostenuto la loro comunità perché erano comunisti. Nel campo di concentramento di Theresienstadt stanno girando un film americano. «Che cosa

avrei fatto al posto di un sopravvissuto?» si chiede la regista. Quel sentimento di “non appartenenza” che attraversa la narrazione alla prima persona interroga la realtà che all'improvviso sembra rispondere con prepotenza: nelle immagini delle manifestazioni a Vienna sulla candidatura di Waldheim alla presidenza dell'Austria - divenuto poi il nucleo del successivo *Waldheims Walzer* (2018). Una frattura nel Paese tra chi è contro per il suo passato (nascosto) nazista e chi è favorevole da cui emerge il profondo e convinto antisemitismo nazionalista e l'adesione al nazismo che nella propria rappresentazione post-bellica di “vittima” l'Austria ha cancellato. Come ogni film di Beckermann anche questo è un mondo: attraversando il suo “Ponte di carta” si attraversano epoche, universi, immaginari come se il tempo fluisse davanti ai nostri occhi portandoci in dimensioni che ci sono famigliari e insieme scoperte per la prima volta. Viaggiatrice tra le storie Beckermann sa come appassionarci, le sue immagini sono una continua avventura con cui tesse le trame di una storia mai narrata. - Cristina Piccino

Austria 1987
16mm, colore e b/n, 95'
V.O. Tedesco, Ebraico

Regia
Ruth Beckermann

Sceneggiatura
Ruth Beckermann

Fotografia
Nurith Aviv

Montaggio
Gerard Luschützky

Suono
Josef Aichholzer,
Reinhold Kaiser,
Heinz Ebner

Musica
Arvo Pärt

Narratrice
Ruth Beckermann

Produzione
Filmladen

Produttore
Josef Aichholzer

Contatti
sekretariat@ruthbeckermann.com

Nach Jerusalem (Towards Jerusalem)



Entrare in un mondo, disposti alla sorpresa, a non sapere cosa si stia filmando, a intercettare più realtà sfuggite all'attenzione di altri. Fare a meno di una guida e aprirsi all'imprevisto. Viaggiare in Israele verso Gerusalemme, per Ruth Beckermann, non significa ignorare quello che i media mostrano quotidianamente, ieri (all'epoca del film) come oggi (quando alcune immagini sono drammaticamente le stesse del passato). La regista in questo *road-movie*, fermata dopo fermata, inverte i piani, cerca paesaggi, umanità, storie e tiene sullo sfondo la guerra. Rendendo, per questo, ancor più inquietante il conflitto. Non ci sono pietre e pallottole, razzi e autobombe, ma se ne percepiscono gli effetti sonori e visivi. Le donne, gli uomini, i bambini, i lavoratori, i migranti parlano, si mostrano prima o dopo i lutti. Da lontano si ode un rumore, si intravede il fumo di un'esplosione. Questa visione corrisponde a quella che ebbero i fondatori di Israele? Il loro sogno si è mai realizzato? O nel corso del tempo, dietro la speranza di costruire una società inedita, ha preso il sopravvento l'incubo di un interminabile

scontro cruento che ha dato morte anziché vita, soprusi al posto di giustizia, disuguaglianze più che equità? «A ispirare questo film è stato un ricordo d'infanzia, un salvadanaio blu e bianco ricevuto da un'organizzazione sionista. Una volta alla settimana vi mettevo quel che rimaneva della mia paghetta, un contributo allo sviluppo – acquisto di terreni, alberi, ecc. – della mia Israele. Era arrivato il momento di andare a vedere cosa ne avessero fatto della mia paghetta», racconta Beckermann, trasformando *Nach Jerusalem* nel racconto di una favola con una fanciulla che per ritrovare la strada di casa segue la traccia delle sue monetine. E all'inizio il documentario ha un inaspettato tono effimero, una festa e un concerto. È il paese delle meraviglie? Quello che la bimba aiutava a costruire con parte della sua paghetta? Poi si passa ai vicoli, alle stazioni di benzina, ai mercatini, alle edicole, agli incroci popolati da macchine e pedoni, a zone più isolate e a quartieri dove proliferano negozi di ogni tipo, insomma al caos di un mondo simile a un teatro dal quale alcuni attori, distratti dalla videocamera, prendono congedo per un attimo

concedendosi a un improvvisato *backstage*. Nonostante molte cose siano accadute e numerose azioni criminali abbiano provocato lo scorrere di tanto sangue, nel percorso di Beckermann è ancora possibile immaginare un esito diverso da quello noto. Ci si può attendere una scelta saggia, un cambio di rotta, cioè una storia speculare a quel desiderio originario di vivere in una terra «senza miseria, senza vergogna, con persone simili ad altre persone», mettendo da parte «la paura dei soldati e del prossimo». Purtroppo, non è altro che una aleatoria disposizione d'animo verso un passato dà la sensazione di aver compiuto un viaggio nel tempo. I fatti, però, non si possono cambiare, a ricordarlo è anche l'incedere dolente della *Sérénade mélancolique* di Ciaikovski. In un paradossale cortocircuito, gli spettatori di oggi incrociano per un istante gli automobilisti di ieri che viaggiano nella nebbia verso Gerusalemme e che non sanno ancora se un baratro si aprirà dinanzi a loro. – Mazzino Montinari

Austria, 1991
16mm, colore, 85'
V.O. Tedesco, Ebraico, Inglese,
Francese, Arabo

Regia
Ruth Beckermann

Sceneggiatura
Ruth Beckermann

Fotografia
Nurith Aviv, Claire Bailly du Bois

Montaggio
Gertraud Luschützky

Suono
Jochai Mosche,
Othmar Schmiderer

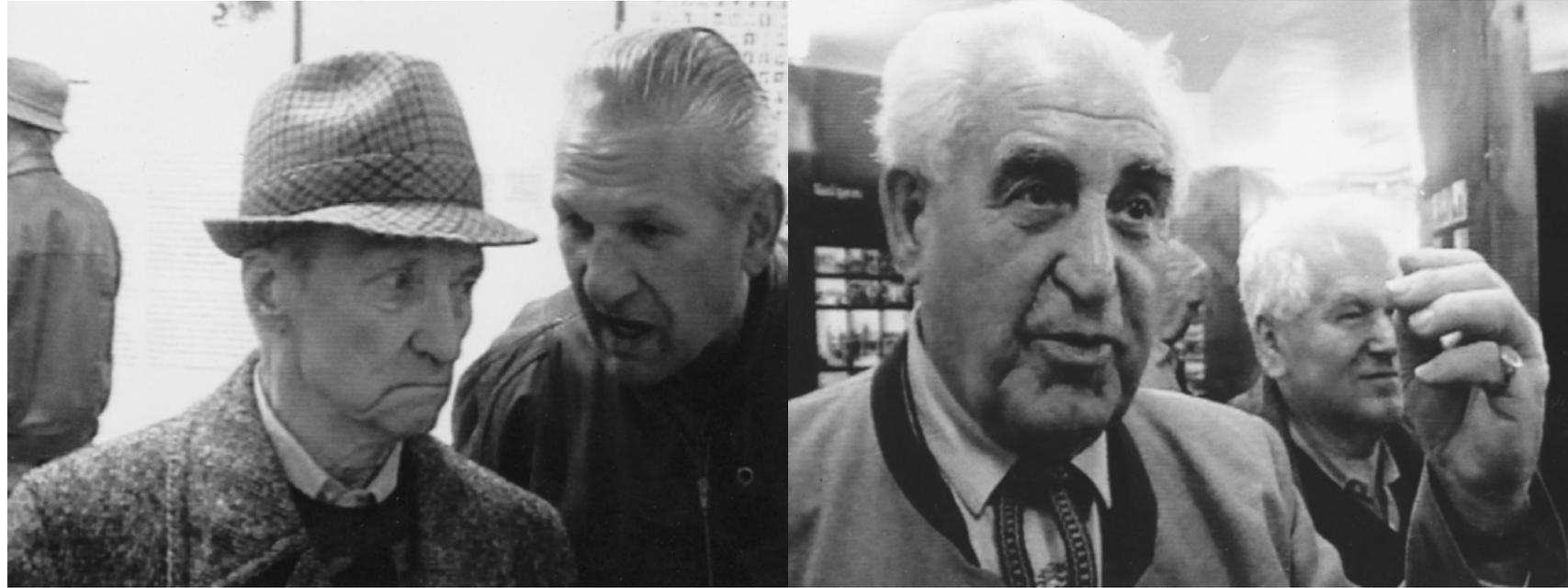
Narratore
Niki Kunz

Produzione
Filmladen

Produttore
Josef Aichholzer

Contatti
sekretariat@ruthbeckermann.com

Jenseits des Krieges (*East of War*)



La memoria e l'oblio, la storia e le revisioni personali, la vergogna e la commozione, l'ammissione di una responsabilità collettiva e il proclamarsi innocenti celandosi dietro le colpe degli altri. Oppure il semplice e spiazzante non credere, come se ai documenti e alle testimonianze si preferissero gli atti di fede. A parlare sono uomini, soprattutto, che intervengono dopo aver visitato una mostra, "Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944". Foto e documenti che raccontano l'orrore della guerra, i crimini compiuti, le offese che un'umanità ha recato a un'altra umanità.

Ruth Beckerman, in cinque settimane, ha intervistato duecento persone per quarantasei ore di materiale. E compie delle scelte precise. Inquadra solo chi parla, lo ascolta, talvolta lo incalza con la richiesta di una precisazione, spesso sono gli altri visitatori a intervenire, a smentire, a confermare, a indignarsi, a lamentarsi. Tutti sono coinvolti nell'ascolto. Mentre l'esposizione resta sullo sfondo, nessuna didascalia viene in soccorso, lo spettatore è obbligato a ricordare, a visualizzare interiormente. «Sapevo perfettamente –

racconta Beckermann in un'intervista – che non avrei mostrato le foto della mostra sulla Wehrmacht, altrimenti avrei vanificato il lavoro sulla memoria. Avrebbe portato a un confronto tra fatti storici e memoria, stabilendo una dicotomia tra ciò che si dice e ciò che si mostra. Al contrario, volevo che il pubblico si confrontasse con il tema della memoria, in modo da far emergere le varie sfumature della verità e della menzogna, di ciò che non viene detto e di ciò che viene tenuto segreto». I visitatori, quindi, sono richiamati all'obbligo della testimonianza e a prendere una posizione, a collocarsi in un contesto nel quale inequivocabilmente una forza militare, quella tedesca con la complicità dei soldati austriaci, ha aggredito e invaso un altro paese. I reduci ricordano ma non del tutto, sanno fino a un certo punto, concordano su alcune colpe escludendone altre, ringraziano di aver fatto parte di un'altra divisione, meno criminale, meno folle nel compiere atti disumani. In molti sostengono che invadere la Russia fosse stato giusto, anche alla luce della successiva Guerra Fredda, e che giustiziare i civili appartenesse all'ordine naturale delle cose. Altri evocano gli

atti barbarici compiuti contro la città di Dresda. «Cos'altro potevamo fare? Eravamo obbligati ad andare in guerra». Poi improvvisamente una donna irrompe e interrompe il balbettio di un ex soldato della Wehrmacht, arresta l'odioso tentativo di normalizzare, di mimetizzarsi dietro giustificazioni e destini avversi: «Se hai partecipato a questa guerra e hai combattuto in un paese straniero, causando distruzione e miseria a persone che non ti hanno mai fatto del male, come puoi affermare, una volta tornato indietro, "Non era altro che una guerra normale". Mio padre, che ha circa la tua età e ha combattuto nel Caucaso, mi ha raccontato come proprio durante la campagna si fosse reso conto dei crimini che stavano commettendo. È così dolorosamente ovvio. Cioè, se qualcuno ha un cuore e dei sentimenti, a un certo punto non può che ammettere di aver commesso un crimine, anche se legalmente autorizzato. [...] Le guerre sono sempre terribili e le motivazioni, soprattutto quelle della parte che le ha iniziate, non possono mai essere giustificate».

– Mazzino Montinari

Austria, 1996
35mm (High-8 blow-up),
colore, 117'
V.O. Tedesco

Regia
Ruth Beckermann

Fotografia
Peter Roehsler

Montaggio
Gertraud Luschützky

Produzione
Josef Aichholzer Film Production

Produttore
Josef Aichholzer

Contatti
sekretariat@ruthbeckermann.com

Ein flüchtiger Zug nach dem Orient (A Fleeting Passage to the Orient)



«Vorrei attraversare le epoche, ma posso filmare solo quella in cui vivo. Non posso viaggiare a ritroso nel tempo, solo in luoghi lontani, in terre straniere. Forse, però, il passato è un paese straniero. All'inizio, ogni cosa che vediamo è un'esperienza piacevole da catturare, da assaporare. Il lusso di osservare, il lusso di perdere tempo. Il tempo è un lusso». Il viaggio dell'imperatrice Elisabetta, il viaggio di Ruth, due ricerche, due modi di concedersi al lusso del tempo. Un doppio gioco che nel suo svolgersi porta con sé identità incerte, quelle di chi si sposta e quelle di chi si lascia involontariamente intercettare dal mezzo fotografico.

Apparentemente, è tutto chiaro. Da un lato i volti ripresi dalla macchina, dall'altro le intenzioni di chi ferma la realtà in una o più immagini. Eppure, come riporta il titolo, tutto è fuggevole, breve, probabilmente confuso. A partire dalla stessa Sissi, il mito, la leggenda

rappresentata ovunque e conosciuta da tutti che, però, non si concede più alla camera dopo aver compiuto i trentuno anni. Nessun ritratto, forse per conservare l'eterna giovinezza. O forse per non perdere il controllo di sé, per accrescere la sua figura nell'immagine mancante. Chi è quel volto ignoto che scorgiamo in una foto all'inizio del film e che ha deciso di attraversare il mondo a Oriente, dal Cairo al Lago di Fayum? Cosa sta osservando? È proprio lei? E che tipo di sguardo possiede? È una turista privilegiata che ama l'eccentrico o una viaggiatrice che cerca altro dall'esotico? Sente di essere al di sopra degli altri? Cerca di mimetizzarsi? È il riproporsi sotto altre forme, dell'ebreo errante? E se è difficile disvelare il percorso dell'imperatrice, altrettanto complesso è delineare quello della regista, della voce narrante, impegnata a seguire una traccia, a interrogarsi su chi e perché l'abbia lasciata. Anche Ruth, a sua volta, attraversa mari, città

e deserti, lascia delle impronte. Riprende incontri a loro volta fugaci. Fissa in un istante le esistenze di donne e uomini in un bar, in un mercato, in una piazza. Si getta in uno stato onirico, avvolta da suoni e da voci che parlano una lingua spesso sconosciuta. Un film che segna una svolta nella poetica di Beckermann. «Fino a *Ein flüchtiger Zug nach dem Orient*, volevo realizzare film sottraendo immagini. Solo in seguito, ho capito che il mio lavoro doveva focalizzarsi su ciò che accade tra le immagini. Potrebbe anche avere a che fare con l'aniconismo. Non sono una religiosa, ma la tradizione della cultura scritta è profondamente radicata in me. Ho iniziato come scrittrice, e la letteratura è tutta una questione di immaginazione». Dalle ottanta riprese di *Die papierene Brücke*, cioè dall'idea di lavorare con meno immagini possibili, la regista ha scelto di «gettarsi nel piacere visivo» e di «creare delle immagini». – Mazzino Montinari

Austria, 1999
35mm (Super-16 blow-up),
colore, 82

V.O. Tedesco, Inglese

Regia
Ruth Beckermann

Sceneggiatura
Ruth Beckermann

Fotografia
Nurith Aviv,
Sophie Cadet

Montaggio
Gertraud Luschützky

Suono
Bruno Pisek

Musica
Bruno Pisek,
Peter Ponger,
Ernst Zettl

Narratrice
Ruth Beckermann

Produzione
Josef Aichholzer Film Production

Produttore
Josef Aichholzer

Contatti
sekretariat@ruthbeckermann.com

Homemad(e)



«Ci sono molte cose nella mia strada, sarebbe impossibile descrivere tutto. Ma quello che mi interessa sono le persone, il modo in cui discutono, come gesticolano, come passeggiano ...».

Marc Aurel Strasse, dove la regista abita.

Seguendo ancora una volta le storie personali Beckermann si muove in una storia collettiva, «essere-in-cammino» (secondo la definizione di Christa Blumlinger) sul bordo tra l'appartenenza e la distanza da una città, Vienna, che attraversa tutta la sua opera.

Il teatro del film è il Caffè Salzgies – perché i caffè sono una speciale «finestra sul mondo» – i protagonisti i suoi frequentatori abituali, i vicini di casa, “persone” che come lei divengono “personaggi”. Pensionati, giornalisti, architetti, attrici, scrittrici, cameriere (occasional) si alternano davanti al suo obiettivo, le affidano pensieri, riflessioni sul mondo, preoccupazioni,

abitudini, dolori, frammenti di vita; e mentre li ascolta o pone domande dichiara il suo essere anche lei parte di quel quotidiano “fatto in casa” – o è forse una “casa di follia”?

A unire la trama di queste voci c'è la figura di Adolf “Adi” Dorf. Commerciante tessile ormai con pochi clienti sembra non poter allontanarsi da quel posto. Sorridente, sempre ben vestito, passeggia qua e là, solo o coi nipotini, alla macchina da presa dice: «Sono un attore». E se la sua bottega racconta la trasformazione urbanistica della città e della via, un tempo cuore del commercio ebraico, oggi piena di locali e di ristoranti, lui porta in sé la memoria del secolo che sta finendo e quella della comunità ebraica cittadina. Dorf è infatti l'unico sopravvissuto della sua famiglia allo sterminio nazista e continua a confrontarsi con un trauma di violenza e di morte che appare oggi incredibile: «Non li perdonerò mai» dice.

C'è anche chi quel trauma non ha neppure le parole per raccontarlo, come una donna che ai suoi figli continua a celare particolare troppo dolorosi da ricordare.

Ma la ricerca nell'identità ebraica non è mai per Beckermann una semplice commemorazione, e si apre invece verso altre direzioni; porta in sé l'eco di una cultura mitteleuropea, della diaspora, guarda al presente. Parla di integrazione, illumina le ipocrisie della società austriaca. Intanto dall'estate del 1999, l'inizio delle riprese, siamo arrivati alla primavera del 2000, l'estrema destra di Haider è entrata nel governo lasciando risuonare un passato dell'Austria mai affrontato.

Flâneuse della memoria Beckermann ne cerca le corrispondenze nel tempo in un dialogo poetico e politico con cui interrogare le fratture più segrete. – Cristina Piccino

Austria, 2001
35mm, DVCam, colore, 84'
V.O. Tedesco

Regia
Ruth Beckermann

Sceneggiatura
Ruth Beckermann

Fotografia
Nurith Aviv,
Ruth Beckermann,
Peter Roehsler

Montaggio
Gertraud Luschützky,
Dieter Pichler

Suono
Christina Kaindl-Hönig

Produzione
Ruth Beckermann
Filmproduktion

Produttrice
Ruth Beckermann

Contatti
sekretariat@ruthbeckermann.com

Zorros Bar Mizwa (Zorro's Bar Mitzva)



Cosa significa diventare adulti? La domanda ricorre nelle giornate di Sharon, Thom, Moishy e Sophie, quattro ragazzini di dodici anni che stanno preparando rispettivamente i loro Bar Mitzva e Bat Mitzva. Ciascuno porta in sé culture e modi di porsi rispetto alla religione diversi con l'idea comune che l'entrata nel mondo adulto deve essere una grande festa. Tra la preparazione del rituale - letture, canti, studio del gesto, dell'intonazione della voce, del discorso da pronunciare - genitori e ragazzini esprimono le proprie aspettative su quel momento cruciale dell'esistenza in cui spesso si proiettano più i desideri dei primi che dei secondi. La festa diviene così lo spazio dove mettere in scena le storie famigliari, le radici più lontane, ciò che si vuole essere e ciò che si vuole dichiarare rispetto alla tradizione condivisa ma appunto differente per ognuno. È una questione identitaria e anche di classe,

tutti vorrebbero una "festa speciale" però le disponibilità cambiano. Oltre il rabbino capo e il cantore qualcuno può permettersi un filmmaker, André Wanne, che riprende la festa e realizza anche delle clip nelle quali i ragazzi si presentano come più gli piace. Nei giorni che precedono l'evento ascoltiamo i ragazzi, i padri e con le madri, seguiamo il movimento delle emozioni. C'è la famiglia ortodossa, che pratica le regole nel modo più antico, e quella di Sophie il cui giovane padre racconta la propria storia familiare: la madre che si era convertita divenendo più dogmatica del padre. Un'altra famiglia ha scelto lo stile "spagnolo", perché sono sefarditi e il figlio ama l'eroico Zorro. Cambiano gli abiti, i décor, l'allestimento, i luoghi: da Vienna al Muro del pianto, dall'outfit elegante a quello iper-tradizionale, dallo sfarzo a una maggiore semplicità. Nel mezzo si intrecciano altre voci

di chi il Bar Mitzva non lo ha fatto perché era sfollato dall'Iraq in Israele o perché c'era la guerra.

«Non sono preoccupato, in fondo si sta insieme ai parenti e agli amici, sarà bello» dice uno dei ragazzini. La macchina da presa di Beckermann entra discreta negli interni, si sofferma sui dettagli, nei silenzi dei giovani protagonisti che sembrano a volte racchiudere una distanza, quasi fossero già entrati nel loro nuovo ruolo. Da lì cerca le crepe, costruisce dei contrappunti, esplora con umorismo la tradizione ebraica illuminandone le molte declinazioni e memorie. E alla ritualità intreccia le fantasie dell'adolescenza che possono essere il vestito da Zorro, i bigodini in testa, il trucco con la mamma, scatenarsi nella danza. Un terreno ancora aperto alle possibilità. – Cristina Piccino

Austria, 2006
DVcam, 35mm, colore, 90'
VO: Tedesco, Inglese, Ebraico

Regia
Ruth Beckermann

Sceneggiatura
Ruth Beckermann

Fotografia
Nurith Aviv,
Leena Koppe,
André Wanne

Montaggio
Dieter Pichler,
Thomas Woschitz

Suono
Günther Tuppinger,
Stefan Holzer

Produzione
Ruth Beckermann
Filmproduktion

Produttrice
Ruth Beckermann

Contatti
sekretariat@ruthbeckermann.com

Mozart Enigma

Austria, 2006
35mm, DVCam, colore, 1'
V.O. Tedesco

Regia
Ruth Beckermann

Interprete
Sonja Holfeld

Fotografia
Joerg Burger,
Martin Putz

Montaggio
Dieter Pichler

Suono
Joerg Burger,
Martin Putz

Produzione
Wiener Mozart Jahr 2006

Contatti
sekretariat@ruthbeckermann.com

Una cartomante legge le carte, un'altra donna l'ascolta e ogni tanto risponde alle sue domande. Si parla di un uomo il cui successo è stato minato dagli intrighi di altri. Nell'inquadratura le voci, le carte, i fiori, il ritratto dell'uomo, le mani delle due protagoniste. «Mozart Enigma è un commento ironico su una pseudo biografia documentaria. È possibile immaginare una persona? Non è meglio andare da una cartomante, toglierti la parrucca e farti leggere le carte? Per il film abbiamo realizzato un collage di fotografie. E il protagonista, pur avendo le sembianze di Mozart ha una nuova pettinatura e dei vestiti diversi. Abbiamo mostrato il ritratto a una cartomante a Vienna che non sapeva di cosa si trattava». Il film fa parte di un progetto collettivo ideato dal Wiener Mozartjahr 2006 che ha invitato ventotto registi austriaci - tra i quali Mara Mattuschka, Ulrich Seidl, Jessica Hausner, Peter Tscherkassky, Michael Glawogger - a realizzare dei cortometraggi sul compositore senza alcun limite di formato se non quello della durata di un minuto.
- Cristina Piccino



American Passages



Harlem, la notte della vittoria di Barack Obama è una grande festa, gli afroamericani vedono in quel passaggio epocale – il primo presidente nero alla Casa Bianca – la loro liberazione.

Il viaggio in America di Ruth Beckermann comincia da qui per disegnare tappa dopo tappa, attraverso gli Stati del centro e del sud – New York, Pennsylvania, Virginia, Oklahoma, Arkansas, Georgia, Alabama, Mississippi, Tennessee, Arizona, Nevada – una cartografia di «Stelle e Strisce» multiforme, popolata da figure inedite che racchiudono in sé la narrazione del Paese.

Il paesaggio a cui la regista dà forma unisce il mito, l'immaginario, i dettagli di una vita americana meravigliosa e insieme terribile nella quale ciascun individuo evoca i momenti che ne hanno segnato la fisionomia. La schiavitù, la segregazione, le guerre, l'11 settembre, lo spaesamento, le piccole isole di felicità. Lo star system e le sue illusioni, gli avventurieri di una vita a Las Vegas, come Jerry che gioca

da quando ha 13 anni ed è divenuto quasi la memoria di quei luoghi. La mafia e l'icona di Marlon Brando consegnato per sempre a *Il Padrino* con racconti che si intrecciano sconfinando oltre se stessi.

Il giovane astronomo tedesco scruta il cielo: non guarda nelle case dei vicini ma cerca di cogliere le stelle. Così la macchina da presa di Beckermann si sofferma sui particolari, la facciata di un hotel, una macchina lussuosa nel cortile delle case popolari, i riflessi delle luci, i volti, e accompagna coloro che ha davanti senza giudizio, ponendo al centro l'appartenenza di ciascuno a una dimensione collettiva. Non è crudele la felicità di quella donna che è riuscita a ottenere per pochi dollari i mobili e gli oggetti di qualcuno che ha perduto la casa e con essa ciò che conteneva, il bagaglio di una vita intera? Alle osservazioni di Beckermann risponde che se non fosse lei sarebbe qualcun altro, che è triste e per questo cerca di non guardare mai le loro fotografie.

È il sogno americano o è solo capitalismo? Eppure quell'*American Dream* è unico, non esiste da nessuna altra parte. Cosa significa allora?

Le storie, la storia. Un uomo, discendente dai Creek per un quarto mostra il registro dei nativi americani istituito dal governo Usa, il solo modo per avere accesso a una serie di diritti. Il vissuto però come la memoria di una discendenza sono altrove. E cosa ci dice la ragazzina afroamericana che a 19 anni ha già tre figli? O quel ragazzo corso in Iraq dopo le Torri Gemelle e tornato fuori di testa? E l'uomo afroamericano che ha conosciuto il razzismo e spiega come anche con Obama non è facile perché i bianchi lo hanno eletto ma lo odiano. Nel sogno deformato, capovolto, tra le crepe degli *American Passages* la linea narrativa principale degli afroamericani si apre a altre piste: la narrazione di un presente declinato al futuro. – Cristina Piccino

Austria, 2011
DVCam, 35mm, colore, 121'
V.O. Inglese

Regia
Ruth Beckermann

Sceneggiatura
Ruth Beckermann

Fotografia
Antoine Parouty,
Lisa Rinzier

Montaggio
Dieter Pichler

Suono
Atanas Tcholakov,
Matthew Dennis

Produzione
Ruth Beckermann
Filmproduktion

Produttrice
Ruth Beckermann

Contatti
sekretariat@ruthbeckermann.com

Jackson/Marker 4am

Austria, 2012
HD, colore, 3'25"
V.O. No dialoghi

Regia
Ruth Beckermann

Sceneggiatura
Ruth Beckermann

Fotografia
Antoine Parouty

Montaggio
Dieter Pichler

Suono
Atanas Tcholakov

Produzione
Ruth Beckermann
Filmproduktion

Produttrice
Ruth Beckermann

Contatti
sekretariat@ruthbeckermann.com

Jackson, Mississippi, un giovane afroamericano danza in strada, un movimento ininterrotto nel quale sembra lasciarsi trasportare più che dalla musica da un ritmo interiore. Intorno scivolano le automobili, lui in bocca stringe una banconota, la passa sul volto, ci gioca quasi in trance; nelle luci della notte il suo abito rosso luccica di strass. È un ragazzo? O forse è una ragazza? Poco importa il gender sfuma tra i gesti, nella sospensione del tempo, dei contorni di un paesaggio il cui orizzonte sono le linee e il respiro del corpo. Qualcuno da una macchina gli allunga un altro biglietto ma lui non se ne accorge neppure.
All'inizio una citazione di Chris Marker rimanda a Puskin, al personaggio di una donna, Elena Andreievna, che a sua volta narra di un flauto in America del Sud la cui musica si sente solo nella testa di chi lo suona. Nel gioco di specchi l'immagine interroga il gesto di filmare, il senso del confronto col mondo, la sua messinscena nella realtà. — Cristina Piccino



Those Who Go Those Who Stay



«Quando giro un film non mi piace l'idea di mettere tutto per iscritto, senza lasciare alcuna possibilità alle sorprese. Mi piace quel tipo di film che in cui puoi sentire qualcosa che respira, dove c'è spazio perché le cose inattese accadano. Ho provato a mettere in pratica tutto questo stavolta, e sono molto felice del risultato. Ho filmato senza sapere dove le diverse cose avrebbero trovato il loro posto nel film. E non ho filmato solo cose nuove, ma ne ho trovate altre che avevo girato in passato. Mi capitava di svegliarmi con la sensazione che appartenessero a questo film e così iniziavo a cercare nel mio archivio che non è molto organizzato. Da una parte questo approccio mi faceva un po' paura perché non era chiaro che film poteva uscire fuori, dall'altra però era molto eccitante...» (Ruth Beckermann). *Those Who Go Those Who Stay* riflette in modo perfettamente compiuto le intenzioni della sua autrice. È un viaggio, come

tutti i suoi film, che la porta ancora una volta tra l'Europa e il Mediterraneo seguendo però più tracce, piste diverse che a volte si incontrano, altre si confondono in un più generale respiro nel quale echeggia la storia dell'umanità, il suo "essere in movimento" attraverso il pianeta per scelta, curiosità, amore della conoscenza o in molti casi per obbligo e per necessità. In questa trama così diversa, che intesse tante storie e mondi, ecco la madre della regista, che avevamo già conosciuto in *Paper Bridge*; la malattia e la vecchiaia le hanno fatto dimenticare quanto ha vissuto, il nazismo, la fuga in Israele. La figlia la incalza con le domande, le chiede se ricorda di Brindisi dove si era imbarcata, la donna ritrova il dettaglio di una figura, un ragazzino, e poi risponde che no, non si può ricordare tutto. E se fossero invece le immagini a resistere all'oblio, a imprimere questa memoria che non può essere perduta?

Sul vetro di un camion dei pompieri scivolano le gocce di pioggia. Un gatto con la sua innumerevole prole. Altri incontri, altre storie. Un musicista in Galilea discute delle tante tonalità di musica, è come se ogni paese avesse il suo suono. E della cultura araba che se non ci fosse stata non ci sarebbe neppure quella europea. I neofascisti a Vienna invocano ordine e sicurezza. Davanti a un centro di accoglienza in Sicilia si discute per la distribuzione dei pacchi. I ragazzi africani lì intorno dicono di amare l'Italia, uno sogna di essere calciatore. A Alessandria d'Egitto tre donne velate attraversano una strada piena di traffico dopo molti tentativi. Frammenti di mondo, frammenti del nostro tempo che la regista snocciola sussurrando, senza commenti né dogmi restituendone con forza l'essenza profonda. – Cristina Piccino

Austria 2013
HD, colore, 75'
V.O. Tedesco, Inglese, Ebraico,
Italiano

Regia
Ruth Beckermann

Sceneggiatura
Ruth Beckermann

Fotografia
Johannes Hammel,
Peter Roehsler,
Ruth Beckermann

Montaggio
Ruth Beckermann,
Dieter Pichler

Musica
Eleni Karaindrou

Produttrice
Ruth Beckermann

Contatti
sekretariat@ruthbeckermann.com

Die Geträumten (The Dreamed Ones)



Un'attrice e un attore si incontrano in uno studio di registrazione a Vienna per leggere le lettere di Ingeborg Bachmann e Paul Celan, una corrispondenza quella fra i due scrittori che attraversa il loro legame d'amore intermittente e insieme inesauribile, che li unirà dal primo incontro, quando sono poco più che ventenni, fino alla morte di Celan nel 1971 a Parigi. «Dovrei venire, guardarti, tirarti fuori, baciarti e sostenerti per non farti scivolare via. Ti prego credimi, un giorno verrò, e ti porterò con me» - scrivono incapaci di lasciarsi così come di stare vicini. Si erano conosciuti nel 1948, Celan aveva dedicato a Bachmann una poesia, *In Ägypten*, intorno a loro l'Europa nel dopoguerra. Lui viene da una famiglia ebraica di Cernovitz sterminata nei campi di concentramento, lei è austriaca, il padre si era schierato sin dalla prima ora col nazismo, creciuta in Carinzia ha

vissuto poco la violenza del conflitto. Nella loro scrittura epistolare e poetica l'amore e l'amicizia sono anche dissidi, discussioni, le crisi sempre più frequenti di Celan, i dubbi che fanno dire a Bachmann: «Siamo noi solo quelli sognati?». La "differenza irriducibile" dei due malgrado il tempo del cuore - «Ingeborg, una piccola brocca d'azzurro» scriveva Celan in una dedica - riflette anche modi diversi di relazionarsi alla scrittura e alla creazione: la ricerca della parola per incontrarsi, il dolore che l'accompagna, la necessità del silenzio di fronte a sentimenti e stati d'animo così contraddittori. A partire da qui Ruth Beckermann realizza un "film parlato" che mette al centro la lingua dei due poeti rendendo la parola esperienza di un mondo. I protagonisti - Anja Plaschg, musicista e cantante conosciuta come Soap and Skin, e Laurence Rupp, attore del Burgertheater

di Vienna - sono giovani, si mostrano felici di essere lì. Conversano, fumano, parlano dei loro tatuaggi, di musica, sembrano quasi corteggiarsi. È forse il testo che leggono a influenzarli? O invece è il sentimento che provano a fargli trovare il giusto respiro per far vibrare uno dei carteggi più struggenti del '900? - in Italia uscito come *Troviamo le parole. Lettere 1948-1973*, Nottetempo. Nello spazio della parola letteraria - in cui gli interpreti non "pretendono" di essere Bachmann e Celan - l'autrice sperimenta la narrazione di un amore: gli intrecci possibili di un desiderio, la malinconia di una perdita, i tumulti e lo smarrimento, la possibilità di creare uno spazio di incontro in cui riconoscersi. - Cristina Piccino

Austria, 2016,
HD, colore, 89'
V.O. Tedesco

Regia
Ruth Beckermann

Sceneggiatura
Ruth Beckermann,
Ina Hartwig

Fotografia
Johannes Hammel

Montaggio
Dieter Pichler

Suono
Georg Misch

Interpreti
Anja Plaschg,
Laurence Rupp

Produzione
Ruth Beckermann
Filmproduktion

Contatti
sekretariat@ruthbeckermann.com

Waldheims Walzer (The Waldheim Waltz)



«Guardando i materiali che ho girato decenni fa sono rimasta scioccata. Avevo davvero potuto dimenticare come le emozioni vengono manipolate dai populisti?».

1986, Ruth Beckermann è in piazza a Vienna insieme agli attivisti che contestano la candidatura alla presidenza di Kurt Waldheim e documenta gli eventi di quei giorni. «No a Waldheim, no a Waldheim» grida la folla. Cosa era accaduto? Su che era inciampata la corsa di una figura così prestigiosa nella vita politica austriaca e internazionale, ministro degli Esteri e Segretario generale delle Nazioni unite per due mandati?

Il settimanale austriaco «Profil» aveva denunciato i legami di Waldheim con il nazismo fino allora attentamente omissi. A queste rivelazioni si erano aggiunte nuove accuse avanzate dal World Jewish Congress (Congresso Mondiale ebraico, ndr) che grazie

a un'inchiesta portata avanti con i giornalisti del «New York Times» era risalito alla sua militanza attiva nelle SA, i reparti paramilitari del partito nazista. E alla sua presenza sul fronte in Jugoslavia, soprattutto in Grecia, a Salonicco, da dove partivano le deportazioni verso Auschwitz. Nella sua biografia ufficiale però Waldheim - che ovviamente negava tutto - aveva raccontato di essere stato ferito nel '42 e da allora di non avere mai più combattuto. L'Austria si divide tra chi rifiuta la sua candidatura e i sostenitori della sua innocenza in uno scontro che rivela le crepe nella sua narrazione rispetto al nazismo. Quell'immagine di un Paese vittima innocente dei nazisti si sgretola nel sostegno a Waldheim che dichiara il negazionismo della classe politica, l'antisemitismo diffuso - specie negli attacchi a chi lo critica - il patriottismo, tutti elementi che permetteranno la sua elezione.

Ma come è stato possibile che nessuno si fosse mai accorto del passato di Waldheim? E se questo per l'Austria coincideva con una pratica di rimozione, che dire rispetto alla comunità internazionale? Kohl in Germania si era schierato con lui e così Reagan - anche se poi l'America vieterà l'ingresso a Waldheim presidente.

A partire dagli archivi personali, a cui si aggiungono materiali televisivi internazionali, Beckermann - che è anche voce narrante - costruisce una riflessione sull'identità collettiva di una nazione, l'Austria, che ha rimosso le proprie responsabilità. E nell'alternanza di "menzogna" e "verità" interroga al tempo stesso la storia e la politica internazionali proseguendo quel suo lavoro di ricerca nello spazio della memoria e tra le sue amnesie che non ha mai smesso di illuminare. — Cristina Piccino

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

Regia
Ruth Beckermann

Sceneggiatura
Ruth Beckermann

Montaggio
Dieter Pichler

Suono
Manuel Grandpierre,
Rudolf Pototschnig

Produzione
Ruth Beckermann Film
Produktion

Produttrice
Ruth Beckermann

Contatti
sekretariat@ruthbeckermann.com



Biografia

Ruth Beckermann (Vienna, 1952) ha studiato giornalismo e storia dell'arte fra Vienna, Tel Aviv e New York, e ha lavorato per diverse riviste austriache e svizzere.

Nel 1977, insieme a Josef Aichholzer e Franz Grafl, realizza *Arena besetzt (Arena Squatted)*, sull'occupazione del macello Arena a Vienna. Nel 1978 è cofondatrice della casa di distribuzione Filmladen. È anche cofondatrice dell'Associazione austriaca dei documentaristi e degli artisti cinematografici.

Nel 1983 *Wien Retour (Return to Vienna)*, che ha partecipato a Cinéma du Réel, dà il via a una trilogia familiare attraverso la quale la regista riflette sulla memoria e l'identità della cultura ebraica, completata da *Die Papierene Brücke (The Paper Bridge, 1987)* e *Nach Jerusalem (Towards Jerusalem, 1991)*. Un tema questo che continuerà a indagare in *Zorros Bar Mizva (Zorro's Bar Mizva, 2006)*.

Die Geträumten (The Dreamed Ones, 2016) ispirato al carteggio amoroso tra Ingeborg Bachmann e Paul Celan ha vinto Filmmaker 2016 *Waldheims Walzer (The Waldheim Waltz)* è stato candidato nel 2019 per l'Austria agli Oscar al miglior film internazionale. Con *Mutzenbacher* ha vinto il concorso Encounters della Berlinale 2022.

