

This is the peer reviewed version of the following article:

49° Festival dei Popoli / Iervese, Vittorio; L., Barisone; G., Nazzaro; C., Chatrian; M., Bonsanti; A., Lastrucci.
- STAMPA. - (2008), pp. 1-265.

Terms of use:

The terms and conditions for the reuse of this version of the manuscript are specified in the publishing policy. For all terms of use and more information see the publisher's website.

08/05/2024 05:49

(Article begins on next page)



Festival dei Popoli

FESTIVAL INTERNAZIONALE DEL FILM DOCUMENTARIO

49° FESTIVAL DEI POPOLI

FESTIVAL INTERNAZIONALE DEL FILM DOCUMENTARIO

“Quando queste apparecchiature saranno consegnate al pubblico, quando tutti potranno fotografare i loro cari non più nella loro immobilità, ma nei loro movimenti, nelle loro azioni, nei loro gesti familiari, con la parola sulle labbra, la morte cesserà di essere assoluta.”

“When this equipment is given to the public, when everyone can photograph their loved ones not standing still, but moving, acting, making familiar gestures, with their words on their lips, then death will cease to be absolute.”

Autore sconosciuto | Unknown writer,
La poste, dicembre 1895
Da *Le Cinéma: naissance d'un art*, 1895-1920
a cura di Daniel Banda e José Mouré
Champs Arts, Flammarion, Parigi 2008

Festival dei Popoli

FIRENZE
14-21 NOVEMBRE 2008

www.festivaldeipopoli.org

FESTIVAL
INTERNAZIONALE
DEL FILM
DOCUMENTARIO

Festival dei Popoli

Istituto Italiano per il Film di Documentazione Sociale ONLUS

Borgo Pinti, 82r

50121 Firenze - Italia

tel. +39 055 244778

fax +39 055 241364

festivaldeipopoli@festivaldeipopoli.191.it

www.festivaldeipopoli.org

COMITATO DIRETTIVO

Giorgio Bonsanti (presidente)

Tullio Seppilli (vice presidente)

Mario Simondi (vice presidente)

Sandro Bernardi

Maria Bonsanti

Augusto Cacopardo

Alberto Lastrucci

PRESIDENTE ONORARIO

Antonio Breschi

PRESIDENTE COLLEGIO SINDACALE

Fabio Bargellini

AMMINISTRAZIONE

Massimo Martini

DIRETTORE ARTISTICO

Luciano Barisone

COORDINAMENTO

Maria Bonsanti

Alberto Lastrucci

UFFICIO PROGRAMMAZIONE

Claudia Maci

CON LA COLLABORAZIONE DI

Sabina De Giorgi

UFFICIO STAMPA NAZIONALE

Arianna Monteverdi, Studio Sottocorno

UFFICIO STAMPA LOCALE

Antonio Pirozzi e Jacopo Storni

Virginia Friggeri

Valeriana Rizzuti

COMITATO DI SELEZIONE

Luciano Barisone

Maria Bonsanti

Carlo Chatrian

Serena Di Pietro

Daniele Dottorini

Giuseppe Gariazzo

Vittorio Iervese

Alberto Lastrucci

CON LA CONSULENZA DI

Paolo Bertolin

Marie Pierre Duhamel-Muller

Marina Mottin

Federico Siniscalco

I VOLTI DEL POTERE

Marie-Pierre Duhamel-Muller

UNA DIAGONALE BALTICA

Grazia Paganelli

CLAIRE SIMON: LA REALTÀ DIVENTA STORIA

Carlo Chatrian

MODERATORI DIBATTITI IN SALA

Carlo Chatrian

Daniele Dottorini

Giuseppe Gariazzo

Vittorio Iervese

Giona A. Nazzaro

MODERATRICE "L'EREDITÀ DI NANOOK"

Cristina Piccino

PERSONALE DI SALA

Cristina Brizi

Valerio Capecchi

Scilla De Flaviis

Steve Panconesi

Antonella Valeriano

VOLONTARI

Lorenzo Pallini

Magdalena Anna Weiss

Yao Xue

INTERPRETI

Monica Carbone

Donatella Baggio Betti

UFFICIO OSPITALITÀ

Sandra Binazzi

CON LA COLLABORAZIONE DI

Sara Terreni

Lucia Landi

Lisa Fiaschi

UFFICIO ACCREDITI

Lisa Fiaschi

SEGRETARIA DI GIURIA

Edith Güntert

TUTOR GIURIA DEGLI STUDENTI

Paolo Grassini

VIDEOLIBRARY

Marco Cipollini

CON LA COLLABORAZIONE DI

Caterina Sarubbi

SITO WEB

Lorenzo Meriggi

GRAFICA PROMOZIONALE

Michele Ruini

FOTOGRAFO

Lorenzo Carlomagno

RIPRESE VIDEO

Marion Gizard

Serena Goracci

Maurizio Martinelli

Alessandro Pignatelli

CONTROLLO COPIE

Jacopo Lapi

PROIEZIONISTI FESTIVAL DEI POPOLI

Jacopo Lapi

Ugo Buonamici

PROIEZIONI VIDEO CINEMA ODEON

Alessandro Maffei

FILM RUNNER

Marco Nocentini

AUTISTA

Monica Zatti

SOTTOTITOLI

Concetta De Libero e Marjo Paakkola

per Aikapro, Firenze

ASSICURAZIONE FILM

I.M.M. Italian Insurance Managers di Fabrizio Volpe & C. Snc

CATALOGO

Protagon Editori, Siena

COORDINAMENTO EDITORIALE

Alice Moroni

REDAZIONE SCHEDE

Luciano Barisone

Carlo Chatrian

Serena Di Pietro

Daniele Dottorini

Giuseppe Gariazzo

Vittorio Iervese

TRADUZIONI

Susan Burns

Jeremy Carden

Paolo Grassini

Christy Lowery

Will Schutt

PROGETTO GRAFICO

Paolo Rubei

FOTOLITO, IMPIANTI E STAMPA

AL.SA.BA. Grafiche

© Copyright 2008 Festival dei Popoli
per l'edizione Protagon Editori

ISBN: 978-88-8024-239-0

Tutti i diritti riservati

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore

COPERTINA

immagine tratta dal film *Uku Ukai*, di Audrius Stonys

LUOGHI DEL FESTIVAL

Cinema Odeon

Cinema Auditorium Stensen

Cinema Spazio Uno

Auditorium Ente Cassa di Risparmio di Firenze

INDICE | CONTENTS

CLAUDIO MARTINI p. 11

Presidente Regione Toscana

PAOLO COCCHI » 13

Assessore Cultura Turismo e Commercio Regione Toscana

EUGENIO GIANI » 15

Assessore alla Cultura Comune di Firenze

UGO DI TULLIO » 17

Presidente Mediateca Regionale Toscana Film Commission

GIORGIO BONSANTI » 21

Presidente Festival dei Popoli

LUCIANO BARISONE » 23

Direttore Festival dei Popoli

SELEZIONE UFFICIALE: CONCORSO LUNGOMETRAGGI » 32

Official Selection: Feature Documentary Competition

SELEZIONE UFFICIALE: CONCORSO CORTOMETRAGGI » 68

Official Selection: Short Documentary Competition

SELEZIONE UFFICIALE: STILE LIBERO » 84

Official Selection: Free Style

SELEZIONE UFFICIALE: EVENTI SPECIALI » 104

Official Selection: Special Events

UNA DIAGONALE BALTICA: LETTONIA, LITUANIA, ESTONIA » 114

A baltic diagonal: Latvia, Lithuania, Estonia

LA REALTÀ DIVENTA STORIA: CLAIRE SIMON » 206

Claire Simon: from Reality to Story

I VOLTI DEL POTERE » 230

Faces of the Power

L'EREDITÀ DI NANOOK » 252

Nanook's Heritage

INDICE DEI REGISTI » 259

Index of Directors

INDICE DEI FILM » 260

Index of Films



**fondazione ente
dello spettacolo**

**rivista del cinematografo
edizioni
cinematografo.it
cinematografo.tv
cine data base
servizi
tertio millenio film fest
educational
rassegna stampa**

IN OCCASIONE DEL

49° FESTIVAL DEI POPOLI
INTERNATIONAL DOCUMENTARY FILM FESTIVAL FLORENCE,
14TH - 21ST NOVEMBER 2008

LA FONDAZIONE ENTE DELLO SPETTACOLO
IN COLLABORAZIONE CON MICROCINEMA DIGITAL NETWORK
CONSEGNERÀ IL

"PREMIO ALLA DISTRIBUZIONE"

**DIGITAL
NETWORK**
microcinema



Voglio salutare calorosamente la 49° edizione del Festival dei Popoli - Festival Internazionale del Film Documentario - una manifestazione che si è ormai inserita nel circuito internazionale dei Festival di Cinema e che si conferma un appuntamento prestigioso per Firenze e per la Toscana.

La rassegna dimostra la forza di una tradizione che ogni volta propone un panorama di argomenti vivi e vitali ad un pubblico sempre più ampio e differenziato. Negli ultimi anni il programma ha affiancato alle proiezioni dibattiti e workshop su temi di attualità e di rilevanza pubblica.

Il Festival dei Popoli ha la grande capacità di raccontare la realtà, proponendo immagini e vicende di popoli e di paesi, ritratti di uomini e di donne, storie provenienti da ogni parte del mondo. Negli anni il Festival ha ospitato sui propri schermi la miglior produzione documentaria internazionale ed ha fatto conoscere al pubblico autori di grande rilevanza internazionale.

Il Festival dei Popoli, inaugurato nel 1959, è la più importante manifestazione documentaristica d'Italia e può vantarsi di essere il primo festival europeo esplicitamente dedicato al documentario sociale, che presenta l'indagine della realtà attraverso il mezzo cinematografico.

Auguro il miglior successo a questa 49° edizione della rassegna, che offre a Firenze e alla Toscana la grande opportunità di uno sguardo interessato sul mondo.

Claudio Martini
Presidente Regione Toscana

I would like to give a warm welcome to the 49th edition of the Festival dei Popoli – the International Documentary Film Festival – an event that has by now entered the international circuit of film festivals and confirmed its prestigious standing in Florence and Tuscany.

The event embodies the power of tradition, every year presenting a review of vivid and vital subject matter to an ever larger and more diverse public. In recent years, the program has added to the screenings debates and workshops on topical and publicly relevant themes.

The Festival dei Popoli has the capacity to recount the real world, presenting us with images and happenings of peoples and countries, portraits of men and women, stories from around the world. Over the years, the Festival has hosted the greatest in international documentary filmmaking, and has introduced internationally renowned filmmakers to the public.

The Festival dei Popoli, inaugurated in 1959, is the most important documentary film event in Italy, and can boast that it was the first European festival dedicated explicitly to social documentaries, offering examinations of reality through the art of film.

I wish every success for the 49th edition of this event, which offers Florence and Tuscany the opportunity to take a focused interest in the world.

Claudio Martini

President Regione Toscana

La Regione Toscana segue con molta attenzione lo sviluppo e il nuovo corso del Festival dei Popoli, sicuramente uno degli appuntamenti più attesi e frequentati dal pubblico toscano e nazionale, e che da quasi 50 anni racconta e promuove con un'accurata selezione il meglio del documentario internazionale.

Quest'anno una nuova impostazione e strategia saranno le linee guida del neo-direttore Luciano Barisone, che ha impostato la 49^a edizione del Festival seguendo l'idea, finalmente condivisa, che il documentario rappresenti il territorio ideale per sviluppare una narrazione non standardizzata pur soffrendo dell'assenza di un mercato produttivo e distributivo efficiente.

Una nuova strategia che ha avuto una prima conferma a fine maggio di quest'anno con l'edizione zero del Festival dei Popoli a New York, prima fase di una proficua e continuativa collaborazione con la metropoli americana. L'evento è stato senza dubbio un biglietto da visita prestigioso per confermare la presenza, anche in quell'occasione, della Toscana sul panorama internazionale, promuovendo il «Made in Tuscany» e, in particolare, la nostra cinematografia, di cui il Festival dei Popoli è illustre rappresentante.

Il Festival farà poi di nuovo parte della «50 Giorni di Cinema Internazionale» con sede, da quest'anno, al Cinema Odeon, all'interno di una programmazione che riunisce tutti i grandi eventi del cinema internazionale a Firenze e che vedrà alternarsi sul grande schermo il meglio dei festival fiorentini, da France Cinéma al Festival delle Donne, dal River to River al N.I.C.E., ma anche ai festival più giovani come il Queer e la prima edizione de Lo schermo dell'arte.

La peculiarità di questo festival deriva anche dalla scelta di alternare momenti spettacolari di pura visione ad incontri formativi, tavole rotonde per gli addetti ai lavori (cineasti, produttori, critici e direttori di festival), tutti momenti che incrementano ulteriormente la valenza culturale di un festival quasi cinquantenario.

Paolo Cocchi

Assessore alla Cultura, Turismo e Commercio
della Regione Toscana

The Regione Toscana has been carefully following the development and new direction of the Festival dei Popoli, one of the most highly anticipated and well attended events by the Tuscan and national public, which, for nearly 50 years, has screened and promoted a fine selection of the best in international documentary filmmaking.

This year a new format and strategy will be the guidelines for the new director, Luciano Barisone, who organized the 49th edition of the Festival around the (finally shared) idea that documentaries embody the ideal medium for developing non-standardized narratives while still suffering from a lack of productive marketing and efficient distribution.

The new strategy had its first confirmation late last May with the first edition of the Festival dei Popoli in New York, the first phase in a profitable and continuing collaboration with the American metropolis. The event was without doubt a prestigious invitation to confirm the presence of Tuscany in the international panorama. It promoted the «Made in Tuscany» movement and, in particular, our film, of which the Festival dei Popoli is an illustrious representative.

The Festival will again take part in «50 Days of International Cinema». Held this year at the Cinema Odeon, the program reunites all of the great International cinematic events in Florence, and brings the best of the Florentine festivals to the big screen: from France Cinéma to the Festival delle Donne, from River to River to N.I.C.E., as well as newer festivals like Queer and the first edition of Lo Schermo Dell'Arte.

What also makes this festival special is the decision to alternate screenings with educational conferences and round table discussions for those who work in film (filmmakers, producers, critics and festival directors). All of these events increase the cultural value of a festival nearly fifty years old.

Paolo Cocchi
Assessore alla Cultura, Turismo e Commercio
della Regione Toscana

Nel corso della sua lunga vita e della sua intensa attività, il Festival dei Popoli ci ha abituato ad andare al cinema attratti da un programma ricco, variegato, attento alle mille sollecitazioni della contemporaneità.

Giunto alla sua 49^a edizione, questo importante festival, fiorentino di nascita ma divenuto patrimonio internazionale, riesce sempre più a valorizzare la vitalità del film documentario. Allo spettatore propone opere artisticamente sorprendenti che contribuiscono ad ampliare il campo delle nostre conoscenze in direzioni inattese, rivelando una realtà complessa, a volte difficile, contraddittoria, sempre originale.

Perché il documentario - ed è questo, forse, il fenomeno più importante del cinema contemporaneo - si è trasformato in questi anni in una rinnovata forma di racconto, il racconto appunto della realtà, della vita vissuta, della società in cui viviamo. Un racconto spesso appassionante come e più della finzione. È anche grazie a questo che la rassegna internazionale è riuscita a consolidare uno straordinario rapporto con il pubblico, proponendo non solo ritratti di uomini e donne, immagini di popoli e paesi di tutto il mondo, ma anche spazi di discussione, momenti di dibattito e confronto, di riflessione sul significato del cinema quale momento di espressione di idee e di creatività.

Firenze è lieta di ospitare un festival che si conferma appuntamento di imprescindibile valore culturale. Un festival che è fra i più longevi nel suo genere e che intende favorire il confronto tra esperienze di ricerca diverse.

Eugenio Giani
Assessore alla Cultura
del Comune di Firenze

Over the course of its long life and intense activity, the Festival dei Popoli has made us accustomed to going to the movies, attracted by the rich, varied program attentive to the thousands of demands in the contemporary world.

Now in its 49th year, this important festival – Florentine by birth but international by heritage – has always succeeded in honoring the vitality of documentary film. It presents its audience with artistically surprising works that contribute to amplifying our awareness in unexpected ways, revealing reality to be complex, sometimes difficult, contradictory, and always original. Because documentaries – and this is, perhaps, the most important phenomenon in contemporary cinema – have transformed over the years into a renewed form of story-telling, the story dwells on reality, worldly experience, and the society in which we live. Such a story is often more thrilling than fiction.

Thanks to this, the international event has succeeded in forging an extraordinary relationship with the public, not only presenting it with portraits of men and women, images of peoples and countries around the world, but also providing a realm for discussion, debate, and reflection on the meaning of film as an expression of ideas and creativity.

Florence is pleased to host a festival that has proven to be of indisputable cultural value. It is one of the longest-running festivals of its kind, and intends to foster the meeting of diverse experiences.

Eugenio Giani
Assessore alla Cultura
del Comune di Firenze

Diciamolo chiaramente: un'intera generazione di fiorentini, la mia, ha nel proprio dna di cultura cinematografica il Festival dei Popoli, con cui non solo condivido la stessa età, ma la stessa voglia di un cinema diverso, di un cinema altro, cosmopolita, figlio del mondo e del tempo contingente. Un cinema che parli la voce dei tanti angoli della Terra, un grande cinema-documentario che oggi marchi anche la differenza rispetto ai tanti equivoci che ci sono intorno a ciò che, appunto, documenta.

Uno dei principali meriti del Festival dei Popoli è infatti di proporre all'attenzione del pubblico il film documentario, facendo chiarezza su tutti quei malintesi che fanno sì che nell'opinione comune questo genere venga confuso con il reportage, il servizio televisivo o le riprese d'archivio.

Veri e propri film, dunque, quelli in programmazione nel ricco calendario del Festival dei Popoli, che portano alla luce verità poco conosciute, spesso scomode, che società dei Paesi più importanti, fra cui il nostro, sembrano talvolta non voler ascoltare. Attraverso il film documentario il Festival dei Popoli riesce a trasformare il cinema in un forum di scambio e apprendimento sulle culture di tutto il mondo, e sulle sue ansie, così che oltre al valore prettamente cinematografico il festival acquisisce sempre di più una valenza formativa in ambito sociale, culturale, artistico ed economico. Mediateca Regionale Toscana Film Commission, può dire di avere una nuova missione: continuare a sostenere il Festival dei Popoli, sia nelle potenzialità che sta esprimendo nella nostra regione, sia nelle sedi internazionali dove è presente come testimone del modo toscano di pensare il cinema.

Ugo Di Tullio
Presidente Mediateca
Regionale Toscana
Film Commission

We can say that clearly: the cinematographic culture of an entirely generation of people from Florence (my generation) has been trained by the Festival dei Popoli. It has my own age and the same wish of a new kind of cinema, which is different, cosmopolite, bound to our world and contingent time. An idea of cinema that gives voice to all places around the world, a big documentary cinema that should mark the difference regarding the misunderstandings that arise from what it documents.

One of the main merit of the Festival dei Popoli is that of proposing documentary films to the big audience in order to clear out all those misunderstandings that people have concerning the documentary genre. It is usually confused with certain kind of reportage, the TV news or footage shootings. But in the abundant schedule of the Festival dei Popoli we will find real films that will bring to the light such unknown realities, which are often inconvenient, coming from all over the world, that companies of foreign countries - even the most important, included our country - seem to ignore. Through documentary film, the Festival dei Popoli succeeds in making cinema a place for discussions and learning about the cultures of other countries. In this way, beside the merely cinematographic value, the festival becomes an activity more and more educational in a social, cultural, artistic and economic context.

Mediateca Regionale Toscana Film Commission support and will keep in supporting the Festival dei Popoli, both in its potentials that it is able to show in our region, that in the international centers where it is present as a witness of Tuscan cinematographic culture.

Ugo Di Tullio
Presidente Mediateca
Regionale Toscana
Film Commission

Luoghi privilegiati d'incontri, scambi e scoperte, i festival rendono possibile la creazione di un ambiente vibrante e aperto, per la più grande varietà di talenti, storie ed emozioni che costituiscono la cinematografia europea.

Il programma MEDIA dell'Unione Europea intende promuovere il patrimonio audiovisivo europeo al fine di incoraggiare la circolazione di film tra nazioni e stimolare la competitività dell'industria video cinematografica. Nel 2007 il programma ha riconosciuto il ruolo culturale, educativo, sociale ed economico dei festival cofinanziandone 82 in tutta Europa.

Questi festival si distinguono per la ricchezza e la diversità delle programmazioni, per le occasioni di incontro e per instaurare rapporti tra addetti ai lavori come tra il pubblico. Si distinguono inoltre per le attività in sostegno dei giovani professionisti, le iniziative volte alle scuole e l'importanza data al dialogo interculturale. Nel 2007 dai festival sostenuti da MEDIA sono passate più di 14.500 opere europee, viste da più di 2 milioni e 600 mila amanti del cinema.

MEDIA è lieta di sostenere la 49ª edizione del Festival dei Popoli porgendo i migliori auguri a tutti coloro che saranno presenti, per un piacevole e stimolante evento.

European Union
MEDIA PROGRAMME



A privileged place for meetings, exchanges and discovery, festivals provide a vibrant and accessible environment for the widest variety of talent, stories and emotions that constitute Europe's cinematography.

The MEDIA Programme of the European Union aims to promote European audiovisual heritage, to encourage the transnational circulation of films and to foster audiovisual industry competitiveness. The MEDIA Programme acknowledged the cultural, educational, social and economic role of festivals by co-financing 82 of them across Europe in 2007.

These festivals stand out with their rich and diverse European programming, networking and meeting opportunities for professionals and the public alike, their activities in support of young professionals, their educational initiatives and the importance they give to strengthening inter-cultural dialogue. In 2007, the festivals supported by the MEDIA Programme have screened more than 14,500 European works to more than 2.6 million cinema-lovers.

MEDIA is pleased to support the 49th edition of the *Festival dei Popoli* and we extend our best wishes to all of the festival goers for an enjoyable and stimulating event.

European Union
MEDIA PROGRAMME



L'edizione 2008 del Festival, la quarantanovesima, ha luogo in un momento particolare nella sua vita lunga quasi mezzo secolo. Una modifica statutaria voluta con piena convinzione ha posto le premesse per chiamare alla direzione un professionista esterno di provata autorevolezza nel settore, nella fattispecie, Luciano Barisone. Questa misura segnala il proposito del Festival di aprirsi e di confrontarsi, certo che da questa correzione di rotta non avrebbe potuto che riportare dei vantaggi, e fiducioso nelle proprie capacità; e giungono in proposito precise conferme dal mondo del cinema nazionale ed internazionale. Il numero dei film candidati a partecipare al Festival, costantemente in ascesa, così come altissimo rimane il numero dei Paesi di provenienza, è la riprova che nei suoi confronti si continua a nutrire un apprezzamento immutato e anzi ancora crescente. All'interno di questo processo di apertura e ripresa di visibilità abbiamo tenuto a New York nel maggio passato, in un affascinante parco di Staten Island, un'edizione dimostrativa di tre giorni; e la presenza all'inaugurazione del direttore del Tribeca Film Festival, così come le parole da lui pronunciate nell'occasione, confermano che il Festival dei Popoli mantiene nel mondo un'identità conosciuta e apprezzata. Stiamo già preparando l'edizione newyorchese del 2009, e confidiamo che l'iniziativa possa replicarsi stabilmente anche negli anni futuri.

Questa fase di rilancio viene sostenuta fortemente dal Ministero per i Beni Culturali, nella sua Direzione per il Cinema e nella persona del Direttore Generale Gaetano Blandini, così come dalla Regione Toscana (ringraziamenti non formali vanno all'Assessore Paolo Cocchi, al Presidente della Mediateca Regionale Ugo Di Tullio e alla Direttrice Stefania Ippoliti). Relativamente al Comune di Firenze, pur nel rispetto delle difficoltà che stringono gli Enti locali, e rivolgendo ringraziamenti sinceri al Sindaco Leonardo Domenici e all'Assessore Eugenio Giani, confidiamo in un supporto ancora più convinto. Prendiamo volentieri atto che la Provincia di Firenze, ad opera del Presidente Matteo Renzi, ha provveduto ad aumentare il suo contributo e, particolare significativo, ad assumere in proposito un impegno triennale. Auspichiamo che da parte di Enti di altra natura (mi riferisco ovviamente a quelli bancari), il cui sostegno è stato fin qui fondamentale e che quest'anno però lo hanno drasticamente ridotto a poco più della metà dell'anno precedente, pur nell'evidente rispetto per la loro indiscutibile autonomia decisionale, si operino scelte strategiche più selettive, premiando quelle iniziative che dimostrano vitalità ed attenzione nell'amministrazione. Il fatto è, e non mi esimo dal parlarne apertamente, che il Festival viene realizzato con mezzi che corrispondono forse a poco più della metà di quanto normalmente viene a costare un'iniziativa paragonabile; ed il corollario è che anche il personale che lo costruisce risulta numericamente assai inferiore a quello di altri Festival cinematografici che pure non presentano un numero così elevato di proiezioni, né debbono esaminare una quantità lontanamente paragonabile di candidati alla partecipazione, così come accade a noi. Non posso tacere che il mio timore di presidente è che questa macchina possa una volta incepparsi, perché la gravità dell'impegno finisca per essere superiore alle nostre forze. Il prossimo anno, lo anticipavo, è quello del cinquantennio, e risulterà decisivo per capire se la città nella quale il Festival si è svolto fino ad oggi intenderà puntare con piena convinzione su una manifestazione che è una delle poche, vere iniziative a carattere internazionale che tuttora si svolgono a Firenze.

The 49th Festival dei Popoli is taking place in a rather particular moment in its history. A widely supported change to the statute has made it possible to invite Luciano Barisone, an expert of proven experience and authority in the field, to direct the Festival. The change also reflects the desire to look further afield and engage with a wider context, in the conviction that this shift in direction can only be beneficial and that the Festival has a great deal to offer. Various signals from the national and international film world seem to justify such confidence.

The number of films submitted to the Festival goes up every year, and they come from a vast range of different countries, a clear demonstration of the unchanging, indeed increasing, regard in which it is held. As part of the Festival's policy to adopt a more international outlook and accentuate its profile, last May we held a three-day demo festival in a park in Staten Island, New York. The presence at the opening of the director of the Tribeca Film Festival, and the brief speech he gave on the occasion, confirm that the Festival dei Popoli is greatly appreciated and has a distinct identity in the film world. Work is currently underway to organize the 2009 Festival in New York, and we trust that it will become a regular annual event.

The relaunch of the Festival is strongly backed by the Cinema Department of the Ministry of Cultural Affairs and the Heritage in general and by the department's Director General, Gaetano Blandini, in particular. It is also supported by the Region of Tuscany, and heartfelt thanks must go to the Councillor for Cultural Affairs, Paolo Cocchi, the President of the Mediateca Regionale, Ugo Di Tullio and the Director, Stefania Ippoliti. Despite the financial difficulties faced by local government, Florence City Council also continues to play a role, and thanks are due to Mayor Leonardo Domenici and Councillor Eugenio Giani. It can only be hoped that the council's support will be even stronger in the future. We also gratefully acknowledge the fact that the Province of Florence, thanks to the President Matteo Renzi, has increased its funding of the Festival, and has made a three-year commitment to it. In the past the support of banks has also been fundamental, but this year they have drastically reduced their contribution to little more than half what it was in 2007. Whilst of course fully respecting their right to allocate funds as they wish, we very much hope they will make more selective strategic choices in the future, rewarding initiatives that have demonstrated genuine vitality and sound administrative practices. The fact of the matter is that the Festival is organized with a budget that is perhaps little more than half what it normally takes to mount a similar event elsewhere. Similarly, the number of our staff members is much lower than other film festivals which do not screen so many films and do not have to consider nearly as many submissions as we do. I feel bound to say in my capacity as president that at some point or other the burden of the commitment may prove too great and there is a risk that the organizational machine of the festival will grind to a halt due to a shortage of resources. Next year the Festival celebrates its 50th birthday, an occasion that will offer a decisive indicator of whether the city that has hosted it to date intends to make a firm commitment to one of the few genuinely international initiatives that still take place in Florence.

Giorgio Bonsanti

Nel 1907, Giovanni Papini scrive un articolo per *La Stampa*, dal titolo *La filosofia del cinematografo*. Dice: "Negli ultimi tempi, in tutte le grandi città italiane, assistiamo a una moltiplicazione pressoché miracolosa dei Cinematografi. Nella sola città di cui se ne conosce il numero preciso, Firenze, ce ne sono già dodici; che vuol dire uno ogni diciottomila abitanti". Più avanti aggiunge: "Un successo così evidente in un così corto lasso di tempo deve avere i suoi motivi e il filosofo, quando li avesse scoperti, potrebbe forse trovare negli spettacoli cinematografici dei nuovi soggetti di riflessione, e chissà? ... forse dei nuovi impulsi etici e delle suggestioni di nuove metafisiche".

Allora il cinema era costituito per lo più da quelle che i francesi chiamano «prises de vue», film di pochi minuti girati in inquadrature fisse dagli operatori Lumière in giro per il mondo. Erano le prime immagini di un reale «rappresentato» che permettevano allo spettatore di prendere coscienza dell'«altro»; non nei modi affascinanti, ma sostanzialmente eterei, della parola scritta, né in quelli concreti e visibili, ma costretti all'immobilità, del disegno, della pittura o della fotografia. La conoscenza avveniva qui nell'atto stesso del filmare, secondo precise coordinate spazio-temporali, dei corpi in movimento. La porzione di realtà inquadrata e la durata in cui essa viveva sullo schermo erano e sono ancora le basi del linguaggio documentario.

Si fanno tali considerazioni per più di un motivo. Innanzitutto per rammentare l'origine nobile del documentario, il suo essere la matrice stessa del cinema. Poi per segnalare che, agli inizi del XX secolo, in fatto di fruizione filmica Firenze era all'avanguardia e che ci piacerebbe lo fosse ancora oggi (i progetti della Casa del Cinema, della Cinquanta Giorni di Cinema e del rilancio del Festival ci sembra vadano in questa direzione). Infine per consigliare, come faceva Papini, "gli uomini seri e saggi" di andare più spesso a vedere dei film, perché potrebbero trovarvi "degli oggetti degni di riflessione". Nelle ultime settimane l'Italia è stata scossa da una mobilitazione del corpo studentesco e insegnante a favore dell'istruzione. Un cartello, esibito nel corso di una lezione sulla pubblica piazza, diceva: "A che serve scavare nel passato se non abbiamo futuro?". Il cinema documentario, la sua vocazione a scavare, nel presente e nel passato, per intuire il mondo che ci attende, potrebbe rispondere a tale domanda, innescando un processo di rinnovamento che deve partire dalla nostra coscienza, dalla nostra volontà, dalla nostra azione. Non esiste futuro se non lo costruiamo noi stessi.

È in considerazione di tali premesse che questa 49^a edizione del Festival dei Popoli ci sembra particolarmente importante. Dall'inizio della sua storia la manifestazione ha fondato la sua struttura sui contenuti e sul linguaggio dei film, su uno sguardo socio-antropologico e su forme di messa in scena autoriale, sulla ricerca e sulla trasmissione delle conoscenze. Nel pieno rispetto di tali valori acquisiti, alla vigilia del Cinquantenario, abbiamo cercato di dare al Festival una forma che lo rendesse ancor più appetibile, non solo al pubblico fiorentino e italiano, ma anche al mercato internazionale. Oggi i festival documentari di livello mondiale non sono più di cinque o sei e, visto il crescente successo che questa forma di cinema incontra, era assolutamente necessario che il Festival dei Popoli ne facesse parte, segnalando Firenze e la Toscana come territori «sensibili» alle esigenze dei cineasti, dei produttori, dei compratori e dei venditori di film. Un tale aggiornamento è passato attraverso una frequentazione «diplomatica» dei festival e dei mercati internazionali, ma anche attraverso uno snellimento delle sezioni che compongono la manifestazione (una Selezione Ufficiale, una Retrospettiva, un Omaggio, una Sezione tematica, una Tavola Rotonda, che faccia il punto della situazione del documentario), un incremento dei premi a disposizione, delle nuove iniziative editoriali, un deciso aumento della presenza degli ospiti, delle attività didattiche e seminariali ... e, per la prima volta in Italia, dei riconoscimenti che garantiscono la distribuzione dei film documentari nelle sale cinematografiche.

Per completare il percorso che, secondo una precisa strategia progettuale, dovrebbe portare il festival ai vertici del mondo del documentario, mancano ancora uno spazio di mercato e un laboratorio che progetti il cinema a venire. Ma questo è l'impegno degli anni futuri.

Luciano Barisone

In 1907, Giovanni Papini wrote an article for *La Stampa* entitled *The Philosophy of Cinematography*. He wrote: "Lately, in all of the big Italian cities, we have assisted in an almost miraculous proliferation of film theatres. In Florence, the only city where the exact number is known, there are already twelve of them; that means one for every eighteen thousand inhabitants." Later he adds: "Such clear success in such a short lapse of time must have its reasons, and the philosopher, once he has found them, might find in motion pictures new subjects for reflection. And who knows?... perhaps new ideas on ethics and suggestions of new metaphysics."

Back then, film was mainly what the French called «prises de vue», minute-long films shot with stand camera by Lumière brothers around the world. They were the first images of a «represented» reality that allowed audiences to understand «the other», not in a fascinating way, but in a substantially ethereal way, not in concrete and visible ways, but confined to the same immobility as drawings, pictures and photography. Consciousness arose from the very act of filming, according to specific spatial-temporal coordinates, bodies in motion. The portion of framed reality and the duration in which it lives on the screen were and still are the basis of the language of documentary film.

Making such considerations are important for a few reasons. Above all, to recall the noble origins of the documentary, as it is the background of all film. Then, to note that, at the beginning of the 20th Century, Florence was at the avant-garde of film production, which it continues to appreciate (projects like the Casa del Cinema, Cinquanta Giorni di Cinema, and the re-launching of the Festival seem to indicate such a direction). Finally, as Papini did, to encourage «serious and engaged persons» to go see movies more often, because there they might find «objects worthy of reflection». In the last few weeks, Italy has been shaken up by a movement of students and teachers. One sign displayed during a lesson in a public square read: "What's the use of digging up the past if we have no future?" Documentary film, its vocation to dig up the past and present in order to intuit the world yet to come, might answer such a question, citing a process of renewal that must begin with our conscience, our will, our action. There is no future if we ourselves don't build it.

It is with these thoughts in mind that the 49th edition of the Festival dei Popoli appears particularly important. From the outset, the festival has based its program around the content and language of film, the socio-anthropological bent and the forms of authorial «mise en scene», the search for and transmission of consciousnesses. With the utmost respect for these learned values, on the eve of its fiftieth birthday, we have tried to make the Festival even more appealing, not only to the Florentine and Italian public, but to the international scene. Today, there are no more than five or six worldwide documentary festivals, and seeing how the success of this kind of film is flowering, it was absolutely necessary that the Festival dei Popoli play its part, proving that Florence and Tuscany are «sensitive» to the needs of filmmakers, producers, and buyers and sellers of film. Changes were made by «diplomatically» revisiting international festivals and the market, as well as by streamlining the sections of the festival (Official Selection, Retrospective, Homage, Thematic Section, Roundtable about the status of documentary filmmaking) increasing the awards, advancing new editorial initiatives, augmenting the presence of guests, educational activities, and seminars...and, for the first time in Italy, creating honors that guarantee the distribution of documentaries in movie theatres.

To complete the course that, following our specific project strategy, should carry the festival to the top of the world documentary scene, we are still missing a space for marketing and a place to foster projects to come. But that's a job for the future.

Luciano Barisone

GIURIE E PREMI

La Giuria dei Lungometraggi del Concorso, composta da cinque membri (Arturo Lavorato, Guo Xiaolu, Carlos Muguiro, Audrius Stonys, Marie Vermillard) assegna il Premio dei Popoli al miglior film (10.000 euro) e al cineasta dallo stile più innovativo (5.000 euro), designando anche il vincitore della Targa Gian Paolo Paoli per il miglior film etno-antropologico.

La Giuria dei Cortometraggi del Concorso, composta da sette membri (Giulia Vianelli, Benedetta Mazzelli, Daniela Colletta, Ryan Veselsky, Ahmed Avila, Sarah Croft, Samantha Lieberman) studenti dell'Università di Firenze e dell'Istituto Lorenzo de' Medici assegna il Premio dei Popoli Lorenzo de' Medici al Miglior Film (2.500 euro).

La Giuria della Fondazione Ente dello Spettacolo, composta da Dario E. Viganò (Presidente dell'Ente dello Spettacolo), Carlotta De Leo (giornalista), Salvatore Fronio (documentarista), Gianluca Arnone (giornalista), Luca Cappelli (Direttore dell'Associazione Ascarè di Fiesole), assegna due premi alla distribuzione a due film scelti fra i Lungometraggi del Concorso e della sezione Stile Libero.

Il Pubblico, tramite schede distribuite prima di ogni proiezione, assegna il Premio del Pubblico per ogni categoria, Lunghi, Corti e Stile Libero.

Il Premio «Ucca – Venti Città» è il premio dell'Unione Circoli Cinematografici Arci per sostenere la promozione e la circuitazione del documentario italiano, notoriamente penalizzato dalla/nella distribuzione perché non ancora assunto a pieno titolo come opera cinematografica al pari del cinema di finzione. Il Premio vanta la sua presenza alla Mostra internazionale dell'arte cinematografica di Venezia, al Festival del Cinema di Torino e al Bellaria Film Festival.

I migliori lavori, scelti da una giuria composta da Paolo Bernardini (presidente del Circolo cinematografico Agorà), Francesca Chiavacci (presidente di ARCI Firenze) e Lorella Ranallo (responsabile del Dipartimento Cultura dell'ARCI provinciale di Prato), saranno proiettati nei circoli del cinema dell'Arci di almeno 20 città italiane.

JURY AND AWARDS

The Jury for the Feature Documentary Competition, made up of five members (Arturo Lavorato, Guo Xiaolu, Carlos Muguiro, Audrius Stonys, Marie Vermillard) awards the Premio dei Popoli for best film (euro 10,000) and most innovative filmmaker (euro 5,000), as well as the winner of the Premio Gian Paolo Paoli for best ethno-anthropological film.

The Jury for the Short Documentary Competition, made up of seven members (Giulia Vianelli, Benedetta Mazzelli, Daniela Colletta, Ryan Veselsky, Ahmed Avila, Sarah Croft, Samantha Lieberman) students from the Università di Firenze and Lorenzo de' Medici, awards the Premio dei Popoli Lorenzo de' Medici for best film (euro 2,500).

The Jury for the Fondazione Ente dello Spettacolo made up of Dario E. Viganò (President of the Ente dello Spettacolo), Carlotta De Leo (journalist), Salvatore Fronio (filmmaker), Gianluca Arnone (journalist), Luca Cappelli (Director of the Associazione Ascarè of Fiesole), will give two distribution awards for two films chosen from the Feature Film Competition and the Free Style section.

The Audience is given ballots before each screening to vote for the Audience Award given in each category: Feature, Short and Free Style.

The «Ucca-Venti Città» is the award by the Unione Circoli Cinematografici Arci to support Italian documentary's promotion, notoriously penalized by and in distribution because it has not been considered yet an art work as fiction film. The same award is also present at the Mostra internazionale dell'arte cinematografica di Venezia, at the Festival del Cinema di Torino and the Bellaria Film Festival. The best films will be chosen by a jury made up of Paolo Bernardini (president of Circolo cinematografico Agorà), Francesca Chiavacci (president of ARCI Firenze) e Lorella Ranallo (responsible of the Cultural department at ARCI in Prato) and distributed in the Arci cinema halls in at least twenty Italian cities.

PREMIO LORENZO DE' MEDICI

Giunto al terzo appuntamento, l'Istituto Lorenzo de' Medici bandisce il Premio omonimo di 2.500 euro che sarà assegnato al miglior film della Selezione Ufficiale – Concorso Cortometraggi del 49° Festival dei Popoli.

Il premio è assegnato da un giuria composta da studenti dell'istituto e da studenti del DAMS dell'Università di Firenze, un incontro fra diverse realtà studentesche frutto della collaborazione tra quest'ultimo e il dipartimento di Music, Cinema and Theatre Studies Lorenzo de' Medici.

L'Istituto Lorenzo de' Medici nasce a Firenze nel 1973 come uno dei primi centri specializzati nell'insegnamento dell'italiano a studenti internazionali. Da allora Lorenzo de' Medici si è sviluppata sia in termini di esperienza e conoscenza che di offerta formativa, e oggi è considerata una delle istituzioni leader per i programmi di studio all'estero, con tre centri di formazione a Firenze, Toscana e Roma. Nel corso di oltre trent'anni di attività ha stabilito partnership con le più importanti università americane e collaborazioni con istituzioni accademiche europee ed extraeuropee. L'Istituto ha uno corpo docente altamente qualificato, proveniente dalle migliori università italiane ed estere e propone oltre quattrocento corsi che spaziano tra Arte, Storia, Letteratura, Filosofia, Scienze Sociali, Economia, Scienze Politiche, Matematica, Arti Figurative, Arti Visive e Lingua Italiana. Fin dalla sua fondazione, l'istituto si è distinto per l'attenzione agli studi cinematografici, sia pratici che teorici.

THE LORENZO DE' MEDICI AWARD

For the third year, the Lorenzo de' Medici Institute is announcing the homonymous Award of 2.500 Euros that will be given to the best film chosen from the Official Selection of the Short Film Competition of the 49th Festival of the People.

The prize is awarded by a jury composed of students from the institute and students from DAMS from the University of Florence. It's the result of an encounter between various student realities and a collaboration with the Department of Music, Cinema and Theatre Studies of Lorenzo de' Medici.

The Lorenzo de' Medici Institute was born in Florence in 1973 as one of the first, specialized centers for the teaching of Italian to international students. Since that time, Lorenzo de' Medici has developed in terms of its professional experience as well as in terms of the courses being offered. Today it is considered as one of the institutional leaders in study-abroad programs with three branches: Florence, Tuscany and Rome. In the course of its more than 30 years of operation, it has established partnerships with important American universities and collaborated with other universities within Europe and abroad. The Institute has a body of staff that is highly qualified, brought together from some of the best universities, both in Italy and outside of Italy and offers over 400 courses that span from Art, History, Literature, Philosophy, Social Science, Economy, Political Science, Mathematics, Figurative Art, Visual Arts, and the Italian Language.

Since its founding, the Institute has been distinguished by the attention it gives to the study of cinematography, which involves training in theory and practical experience.

GIURIA UFFICIALE OFFICIAL JURY

Guo Xiaolu

Regista e scrittrice cinese, Guo Xiaolu si laurea alla Beijing Film Academy e alla National Film School in Gran Bretagna. Tra i suoi film, *How is Your Fish Today*, presentato in concorso ufficiale al Sundance e ad altri 50 festival internazionali, riceve il Jury Prize al Creteil International Women Film Festival e una menzione speciale al Festival di Rotterdam e il Fribourgh Film Festival nel 2007. Il suo documentario *We Went to Wonderland* è selezionato per il MOMA New Directors/New Films a New York, Rotterdam, Hong Kong, Edimburgo ricevendo il premio speciale per la giuria al Granata Film Festival nel 2008. Pubblica otto libri e il suo racconto *Piccolo dizionario cinese-inglese per innamorati* è tradotto in 23 lingue e citato tra i candidati per l'Orange Prize nella categoria Fiction. Tra i suoi libri più recenti: *Twenty Fragments of a Ravenous Youth* e *Ufo in Her Eyes*.

Xiaolu Guo is a Chinese filmmaker and novelist, she graduated from Beijing Film Academy and UK's National Film School. Among her films *How Is Your Fish Today*, included in the official selection at the Sundance Film Festival and at other 50 festivals, received the Grand Jury Prize at Creteil International Women Film Festival and Special Mention Prize for Rotterdam and Fribourgh Film Festival 2007. Her documentary *We Went To Wonderland* was selected for MOMA New Directors/New Films in New York, Rotterdam, Hongkong, Edinburgh etc and received special jury prize at Granada Film Festival 2008. She has published 8 books, her novel *A Concise Chinese English Dictionary For Lovers* was translated into 23 languages and shortlisted for Orange Prize for Fiction. Her recent novels include *Twenty Fragments of a Ravenous Youth*, and *Ufo in Her Eyes*.

Filmografia | Filmography: *La Chinoise* (2009 – in produzione); *An Archeologist's Sunday* (2008); *We Went to Wonderland* (2008); *How Is Your Fish Today?* (2006); *Address Unknown* (2006); *The Concrete Revolution* (2004); *Far and Near* (2003).

Arturo Lavorato

Vibo Valentia, 1974 - vive tra Roma e la Calabria. Lavora dal 2000 come operatore, montatore e regista, insieme a Felice d'Agostino. Con lui svolge da sei anni un'attività di ricerca e documentazione audiovisiva sulle feste religiose popolari in Calabria in collaborazione con Angelo Maggio. Attualmente è impegnato nella creazione di un archivio audiovisivo sulle lotte contadine nella Piana di Gioia Tauro. Con *Il canto dei nuovi emigranti* (2005, co-diretto da Felice d'Agostino) ha vinto il premio Miglior Documentario Italiano 2005 al Torino Film Festival e il premio Casa Rossa Doc al Festival di Bellaria.

Vibo Valentia, 1974 – Arturo Lavorato lives between Rome and Calabria. Since 2000, he has been working as cameraman, editor and director, together with Felice d'Agostino. With him he has been carrying out a research in documentary videos about popular religious celebrations in Calabria in collaboration with Angelo Maggio. He is now working on creating a audiovisual archive on the farmers' fights in the Piana di Gioia Tauro. With *Il canto dei nuovi emigranti* (2005, co-directed by Felice d'Agostino) how won the award for the Best Italian Documentary 2005 and the Casa Rossa Doc award at the Festival di Bellaria.

Carlos Muguïro nel 2004

Carlos Muguïro nel 2004

Carlos Muguïro nel 2004

Carlos Muguïro nel 2004

Carlos Muguïro nel 2004

Filmografia | Filmography: *Noi dobbiamo deciderci* (2007 – co-regia Felice d’Agostino); *...allora piangeranno mentre noi cammineremo* (2006 – co-regia Felice d’Agostino) *Il canto dei nuovi emigranti* (2005 – co-regia Felice d’Agostino); *Vattieni* (2004 – co-regia Felice d’Agostino, Angelo Maggio); *La gente dell’albero* (2004 – co-regia Felice d’Agostino, Angelo Maggio).

Carlos Muguïro nel 2004

Carlos Muguïro

Critico e sceneggiatore cinematografico, Carlos Muguïro è direttore artistico di Punto De Vista, Festival Internazionale di Cinema Documentario di Navarra (Spagna). È stato coordinatore della cattedra di regia cinematografica presso la Escuela Internacional de Cine y Televisión di San Antonio de los Baños a Cuba (EICTV), responsabile del corso di laurea di cinema documentario presso l’Istituto del Cine di Madrid, nonché professore all’Università di León e Navarra, dove attualmente impartisce lezioni di Estetica. È autore dei libri *El cine de los mil años. Una aproximación histórica y estética al cine documental japonés*, *Ver sin Vertov. Cincuenta años de no ficción en Rusia y la URSS (1955-2005)* e co-autore di *El hombre sin la cámara/The Man Without the Movie Camera. El cine de Alan Berliner/The Cinema of Alan Berliner*, e *Heterodocsias. Pistas para una historia secreta del cine documental en España*. Come sceneggiatore ha lavorato ai lungometraggi *Los ojos de Ariana* (2007), *Goodbye, America* (2006) e *La guerrilla de la memoria* (2003). Ha fatto parte della giuria a svariati festival tra cui quello di Alcances a Cadice e DocBsAs, a Buenos Aires.

Carlos Muguïro nel 2004

Carlos Muguïro nel 2004

Carlos Muguïro nel 2004

Carlos Muguïro nel 2004

Critic and screenwriter Carlos Muguïro is the artistic director of Punto De Vista, the International Documentary Film Festival in Navarra [Spain]. He was coordinator of the chair of film directors at the Escuela Internacional de Cine y Televisión di San Antonio de los Baños in Cuba (EICTV), head of the documentary film graduate course at the Instituto del Cine in Madrid, as well as professor at the University of León and Navarra, where he teaches Aesthetics. He is the author of *El cine de los mil años. Una aproximación histórica y estética al cine documental japonés*, *Ver sin Vertov. Cincuenta años de no ficción en Rusia y la URSS (1955-2005)* and co-author of *El hombre sin la cámara/The Man Without the Movie Camera. El cine de Alan Berliner/The Cinema of Alan Berliner*, and *Heterodocsias. Pistas para una historia secreta del cine documental en España*. He has sat on juries in various festivals, including Alcances in Cadiz and DocBsAs in Buenos Aires.

Carlos Muguïro nel 2004

Audrius Stonys

Nato in Lituania nel 1966, è uno dei registi lituani più conosciuti a livello internazionale. Membro della European Documentary Network e della European Film Academy.

Ha realizzato come regista indipendente e produttore 14 film che gli sono valsi 20 premi internazionali, tra i quali il premio del pubblico a Nyon, il Grand Prix a Split e premi a Bornholm, Bilbao, Firenze, Neu Brandenburg, Oberhausen e San Francisco. È stato membro della giuria ai festival di Leipzig, Neu Brandenburg e San Paolo. Nel 1992 il film *Earth of the Blind* ha vinto lo European Academy Award “FELIX” per il Miglior Documentario Europeo dell’anno. Retrospective su di lui sono state organizzate in Israele, Russia, Germania, Francia, Belgio, USA, Spagna e Giappone. Nel 2004-2005 è stato insegnante di cinema documentario allo European Film College, in Danimarca e a seguire ha tenuto una serie di conferenze alla Waseda University di Tokyo.

Carlos Muguïro nel 2004

Carlos Muguïro nel 2004

Carlos Muguïro nel 2004

Carlos Muguïro nel 2004

Carlos Muguïro nel 2004

Born in Lithuania in 1966, is one of Lithuania’s most internationally-recognized directors. He is a member of European Documentary Network and European Film Academy. He has made 14 films as independent filmmaker and producer, earning him a number of prizes at international film festivals; among them the Public Prize in Nyon, Grand Prix in Split, prizes in Bornholm, Bilbao, Florence, Neu Brandenburg, Oberhausen and San Francisco. He has been member of the jury at several film festivals in Leipzig, Neu Brandenburg and San Paolo. In 1992, his film *Earth of the Blind* won the European Film Academy Award “FELIX” for the Best European Documentary of the year. Retrospectives on his work have been realized in Israel, Russia, Germany, France, Belgium, US, Spain and Japan. He taught documentary filmmaking in European Film College, Denmark in 2004-2005 and delivered lectures in Tokyo Waseda University in 2006.

Carlos Muguïro nel 2004

Filmografia | Filmography: *The Bell* (2007); *Uku ukai* (2006); *Countdown* (2004); *The Last Car* (2002); *Alone* (2001); *Flight over Lithuania or 510 Seconds of Silence* (2000); *Fedia. Three Minutes After the Big Bang* (1999); *Harbour* (1998); *Flying over the Blue Field* (1996); *Antigravitation* (1995); *Apostle of ruins* (1993); *Earth of the Blind* (1992); *Baltic Way* (1990); *Open the Door to Him Who Comes* (1989).

Carlos Muguïro nel 2004

Marie Vermillard

Marie Vermillard vive a Parigi. Studia architettura a Clermond-Ferrand e compie degli studi sociali per otto anni a Parigi dove viene a contatto con l’ambiente cinematografico e comincia a lavorare come segretaria di produzione. Lavora insieme a numerosi registi francesi quali Cédric Klapisch, Eric Barbier, Arnaud Desplechin, Olivier Assayas, Pierre Salvadori. Allo stesso tempo dirige due cortometraggi che attirano l’attenzione ai festival: *Reste* (1992) e *Quelqu’un* (1995). *Eau douce* (1997), pensato come cortometraggio, è presto allungato oltre la durata standard e diventa un film di circa 60 minuti che ottiene l’uscita in sala insieme a *Quelqu’un*. Dopo *Chantal*, un interludio diretto insieme a Zaïda Ghorab-Volta, Marie Vemrillard porta a termine il suo primo vero lungometraggio *Lila Lili* nel 1998. È membro del comitato direttivo dell’ACID, l’associazione per la diffusione del cinema indipendente. Insegna alla scuola di cinema La Fémis dal 2002.

Carlos Muguïro nel 2004

Marie Vermillard lives in Paris. She studied architecture in Clermont-Ferrand and social work in Paris, then headed for the film scene where she began working as a continuity person. She worked with several French directors such as Cédric Klapisch, Eric Barbier, Arnaud Desplechin, Olivier Assayas, Pierre Salvadori. At the same time, she directed two short films that drew attention at festivals: *Reste* (1992) and *Quelqu’un* (1995). *Eau douce* (1997), begun as a short film, soon extended beyond the standard running time and became a film of around 60 minutes that gained theatrical release in conjunction with *Quelqu’un*. After *Chantal*, an interlude co-directed with Zaïda Ghorab-Volta, Vermillard completed her first true feature film, *Lila Lili*, in 1998. She is a member of the board of directors of ACID, association for the diffusion of independant cinema. She teaches at the film school La Fémis since 2002.

Carlos Muguïro nel 2004

Filmografia | Filmography: *Les derniers pas* (2008); *Suite parlée* (2008); *Petites révélations* (2006); *Imago* (2001); *Libre à tout prix* (2000), *Lila Lili* (1998), *Chantal* (1997), *Eau douce* (1996) *Quelqu’un* (1995); *Reste* (1992).

**SELEZIONE UFFICIALE
CONCORSO LUNGOMETRAGGI
OFFICIAL SELECTION
FEATURE DOCUMENTARY COMPETITION**



Francia/Germania, 2008,
Super16mm, 95', colore

Regia, soggetto e sceneggiatura:
Maria Silvia Bazzoli, Christian
Lelong
Fotografia: Christian Lelong
Montaggio: François Sculier
Suono: Maria Silvia Bazzoli,
Frédéric Bassolé
Musica: Yoni
Produzione: Cinédoc films
Coproduzione: FechnerMEDIA

Contatti: Cinédoc films – Christian
Lelong
Tel: +33 450 452 390
Email: ch_lelong@cinedoc.fr

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Maria Silvia Bazzoli (Verona, 1961) dopo la laurea al DAMS di Bologna si occupa di teatro e cinema africano soggiornando in alcuni paesi dell'Africa. Lavora come consulente culturale e critica cinematografica collaborando con diverse testate, organizzazioni e festival. Si occupa in particolare di cinema arabo, africano, afro-americano, cultura e letteratura africana, immigrazione ed educazione interculturale.

Christian Lelong (Parigi, 1954) si dedica sin da giovane agli studi di antropologia africana presso l'EPHE, consegue la laurea presso l'INLCO e si specializza in cinema e antropologia a Nanterre. Viaggia in Niger e in Mali per poi stabilirsi in Alta Savoia dove fonda nel 1993 Cinédoc, un centro di formazione, produzione e programmazione di documentari. Nel 2003 realizza il suo primo lungometraggio *Justice à Agadez*, presentato al Forum di Berlino. *Amour, sexe et mobylette* è il suo secondo lungometraggio per il cinema.

MARIA SILVIA BAZZOLI, CHRISTIAN LE LONG AMOUR, SEXE ET MOBYLETTE LOVE, SEX AND MOPED



Filmare la vita quotidiana, con la camera che osserva e ascolta i comportamenti e le parole delle persone di un villaggio che diventano protagoniste, personaggi, delle loro vite. Un film di finzione, nella struttura, *Amour, sexe et mobylette*, che descrive fatti documentari e che esiste attorno a un unico argomento, elaborato nella sua moltitudine di punti di vista e esperienze: l'amore. Come ci si ama oggi in Africa, all'età di venti, quaranta, sessant'anni? Robert, fotografo di passaggio a Koupela (cittadina crocevia del Sud-Ovest del Burkina Faso dove è stato girato il film), Lucie e Sylvestre, operatori dell'Azione Sociale, Grégoire, redattore capo di Radio Kourita, la radio degli innamorati, Badidé e l'équipe di Cinomade, e il liceale Ousmane sono alcune delle persone che esprimono la loro idea di vivere i sentimenti. Ancor più esposti perché il film è ambientato durante i giorni che precedono la festa di San Valentino. Ogni scena di *Amour, sexe et mobylette* non abbandona mai il pre-testo, e lo esplora anche attraverso le canzoni, sempre pertinenti al soggetto e usate, come le lettere che si scambiano Ousmane e Balie, la sua innamorata lontana, con esemplare funzione diegetica. (g.g.)

"Attraverso diverse storie d'amore, d'innamorati e d'innamorate, *Amour, sexe et mobylette* si pone in presa diretta con il cuore vibrante dell'Africa contemporanea e delle sue complesse mutazioni, per scoprire come si disegna l'immaginario amoroso di un paese dell'Africa occidentale e comprendere il modo in cui si articola con l'ordine sociale, la tradizione, la sessualità, la morale religiosa, gli obblighi del quotidiano e il fantasma incombente dell'Aids". (m.s.b., c.l.)

Filming the daily life, the camera observes and records the customs of people in a village who become the protagonists, characters, of their own lives. A fantasy film, in form, *Amour, sexe et mobylette* depicts documentary facts and hinges on a single argument, expanded on in its multitude of points of view and experience: love. How do people love in Africa today, at twenty, forty, sixty years-old? Robert, a landscape photographer in Koupela (a crossroads city in Southwest Burkina Faso, where the film was shot); Lucie and Sylvestre, cameramen for Social Action; Grégoire, head of Radio Kourita, the radio for lovers; Badidé and the Cinomade group; and Ousmane, a high school student, are among the people who share their thoughts on the subject, which is on display since the film was shot in the days leading up to Valentine's Day. Every scene in *Amour, sexe et mobylette* never digresses from its pretext, and explores love through songs, ever pertinent to the subject and used, like the letters Ousmane and his long-distance girlfriend, Balie, exchange, as a model. (g.g.)

"Through these different stories of love and lovers, *Amour, sexe et mobylette* comes in full contact with the vibrant hearts and complex mutations of modern Africa. In order to discover concretely how love fantasies evolve in a West African city while trying to understand the way in which it is linked with social order, tradition, sexuality, religious moral, daily constraints and the galloping ghost of aids". (m.s.b., c.l.)

Maria Silvia Bazzoli (Verona, 1961) took her degree in Arts Music and Performances at the University of Bologna. She began her activity in African and Arab Theatre with a field research in Africa where she lived for two years. She has been working as film critic, advisor and free-lance journalist for several Italian film-magazines and film festivals. She deals with Arab cinema, African culture and literature, immigration and intercultural education.

Christian Lelong (Paris, 1954). He studied African anthropology at the EPHE, took his degree at the INLCO and specialized in cinema and anthropology in Nanterre. He used to travel to Niger and Mali then he moved to France where in 1993 he founded Cinédoc, a training centre for producers and directors of documentary films. In 2003 he made his first feature film *Justice à Agadez*, presented at the Forum in Berlin. *Amour, sexe et mobylette* is his second film for cinema.

Filmografia di Christian Lelong:
2008: *Amour, sexe et mobylette*
2004: *Justice à Agadez*
2002: *Dioxines sur la vallée*
2000: *Marcel Mazout, le film*
1998: *Terrain de Vacances*
1995: *Théodore Monod, l'an 48*

Filmografia di Maria Silvia Bazzoli:
2008: *Amour, sexe et mobylette*

USA, 2008, Mini DV, 68', colore

Regia: Susan Mogul
Soggetto: Susan Mogul
Fotografia: Susan Mogul
Montaggio: Susan Mogul
Musica: Wayne Peet
Suono: Susan Mogul
Produzione: Susan Mogul
Distribuzione: Susan Mogul

Contatti: Susan Mogul
Tel: +1 323 666 73 11
Email: susanmogul@sbcglobal.net

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

SUSAN MOGUL DRIVING MEN



Per Susan Mogul esprimersi in prima persona è un'attitudine che la distingue sin dai suoi esordi di pioniera della video arte, dai tempi della formazione nell'ambito del movimento femminista statunitense degli anni '70, quando lo slogan «il privato è politico» alludeva ad una pratica urgente e multidisciplinare. Sequenze tratte dai suoi lavori più celebri irrompono come dei flash-back antologici in un road movie che corre sulle vetture e si affida ai passaggi degli uomini più importanti della sua vita.

Il primo fidanzato di Susan muore tragicamente in un incidente automobilistico nel 1969; pochi anni dopo, esortata ed indotta dalla collettività femminista, ottiene la licenza di guida, non riuscendo tuttavia a superare del tutto la diffidenza e il timore dell'automobile, quel trauma così indissolubilmente associato all'immagine di un compagno.

La metafora del conducente/fidanzato ci accompagna in un viaggio a ritroso nel tempo: con i suoi autisti Susan ricerca le motivazioni autobiografiche di una vita che, a cinquantotto anni, la porta a confrontarsi con lo stereotipo della donna sola, non sposata, senza figli e a imbattersi in quello della donna ebrea, indipendente, di ampie vedute.

Howard, Barry, Eric, Ed, Jess, William, David, Pierre, Ron, Marc, Sandy: gli ex-fidanzati, gli ex-amanti, i fratelli, intervengono in questo diario-collage di interviste, home movies e opere originali che inesorabilmente investe la figura edipica del padre, Gene, il punto di arresto di un viaggio, la tappa oltre la quale il cammino inverte il suo corso e si volge finalmente in avanti nella prospettiva di una nuova storia d'amore.

Inseparabile dai comandi della sua videocamera, oggi Susan sembra aver fatto pace anche con quelli dei veicoli a quattroruote. (s.d.p.)

"...A volte mi definisco un'artista/filmmaker. I miei film riflettono il mio background di artista d'avanguardia, di artista femminista. Ma non c'è un termine o una categoria precisa che li definisca". (s.m.)

Susan Mogul mescola autobiografia, documentario ed etnografia per creare delle storie drammatiche e poetiche tratte dalla quotidianità. Convinta femminista, propone una riflessione sulle vite pubbliche e private delle donne. Si dedica alla pratica del video sin dai primi anni Settanta, affermandosi come una pioniera del mezzo. I suoi lavori sono stati proiettati a svariati festival, al Centre Pompidou, al MOMA di New York, in televisione. È anche insegnante presso diverse Università.

To Susan Mogul expressing herself in first person is an attitude that distinguishes her beginnings as a pioneer of video art, when she was training in the circle of the American feminist movement in the Seventies, when «private is politic» was a slogan alluding to an urgent multidisciplinary practice. Fragments from her most famous works emerge as anthological flash backs in a road movie that takes lifts in the cars of the most important men in her life.

The first boyfriend of Susan ended tragically in a car accident in 1969; a few years later, urged by the feminist collective, she got her driving license, without getting over the mistrust and fear of the automobile, the trauma so closely connected to the idea of her partner. The metaphor driver/boyfriend takes us on a backward trip: Susan with her drivers looks for the personal motivations that at 58 years old brings her to face the stereotypes of the unmarried single woman, without children, and then the Jewish, independent, broadminded female one.

Howard, Barry, Eric, Ed, Jess, William, David, Pierre, Ron, Marc, Sandy: ex-boyfriends, ex-lovers, brothers take part in this diarist-collage of interviews, original works and home movies that lead to the oedipal figure of her father, Gene, the turning point of the trip. The plot thickens after which the journey sets off again in the perspective of a new love story. (s.d.p.)

With her at the helm of the video camera, today Susan seems to be at peace at the helm of a car too. "... I sometimes call myself an artist/filmmaker. My films reflect my background and history as an avant-garde artist and a feminist artist. Yet there is NO name or true category for the films that I make." (s.m.)



Susan Mogul mixes autobiography, documentary and ethnography to create dramatic and poetic narratives out the everyday. She is a feminist filmmaker who reflects on women's private and public lives. Having been involved with video since the early 1970s, Susan Mogul is a pioneer of the medium. Her work has screened at film festivals, the Pompidou, MOMA in New York, on television, and is taught at universities.

Filmografia:
2002: Sweet Talkinn Guy
2001: A Piece of Work
2000: Sing, O Barren Woman
1997: I Stare at You and Dream
1997: Home Safe Home
1993: Everyday Echo Street; A Summer Diary
1991: Prosaic Portraits, Ironies and Other Intimacies
1991: We Draw - You Video
1988: Dear Dennis
1984: The Last Jew in America
1980: Waiting at the Soda Fountain
1974: Take Off
1973: Dressing Up

Argentina, 2008, Digibeta, 75', colore

Regia e soggetto: Andrés di Tella
Sceneggiatura: Andrés di Tella,
Dario Schwarzstein e Cecilia
Szperling
Fotografia: Fernando Lockett
Montaggio: Alejandra Almirón
Musica: Gustav Mahler, Uri Caine
Suono: Lena Esquenazi
Produzione: Eduardo Yedlin
per Bin Cine

Contatti: Bin Cine - Eduardo Yedlin
Tel: +54 911 5605 8087
Email: ey@bincine.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

ANDRÉS DI TELLA EL PAÍS DEL DIABLO LAND OF THE DEVIL

Nel novembre del 1879, pochi mesi dopo la fine della guerra del governo argentino contro gli Indios, lo scrittore e studioso Estanislao Zeballos trova un reperto appartenuto a Namincurà, un famoso capo Indio, contenente un vero e proprio archivio della memoria del suo popolo. La scoperta sarà per Zeballos l'inizio di un viaggio alla scoperta di un popolo e di una cultura, del cui sterminio egli stesso fu uno dei sostenitori. Più di un secolo dopo, il documentarista Andrés Di Tella segue le tracce del viaggio di Zeballos, alla ricerca di segni e testimonianze rimaste di uno sterminio a lungo dimenticato. *El país del diablo* è un film di scoperta, un film dove la macchina da presa non può sapere in anticipo dove andrà, o cosa (chi) scoprirà. È un film-viaggio, dove ci si muove sulla spinta della ricerca e del racconto, fermandosi ogni volta di fronte ad un nuovo incontro, ad una nuova scoperta. È un film che racconta un viaggio, ma allo stesso tempo lo compie, ne ripercorre le tappe, si ferma ogni volta stupito ed emozionato, di fronte ad un volto, una traccia, uno sguardo, una parola. Qui tutto si rimette in gioco, a partire dallo stesso regista, che non è più lo sguardo invisibile dietro la macchina da presa, ma è egli stesso parte di questo viaggio collettivo che ci trascina e ci fa scoprire le tracce perdute di un'identità e di un passato. Come ogni vero viaggio, si conosce il punto di partenza ma non il punto di arrivo, e una volta arrivati in fondo ci si scopre cambiati. Come afferma Andrés Di Tella: «In fondo, è questo il tema del film. L'identità imposta e l'identità che ciascuno cerca come la propria». (d.d.)



Andrés Di Tella vive a Buenos Aires; ha realizzato diversi documentari ed è tra i creatori del Festival del Cinema Indipendente di Buenos Aires, di cui ha diretto la prima edizione: è attualmente il direttore del Princeton Documentary Festival. È uno dei più importanti documentaristi dell'America Latina: retrospettive sul suo lavoro sono state organizzate quest'anno dalla Filmoteca de Catalunya a Barcellona, dalla Casa de América a Madrid e dall'Università di Parigi.

In November 1879, a few months after the end of the war between the Argentinean government and the Indios, writer and scholar Estanislao Zeballos discovers an archaeological find belonging to Namincurà, a famous Indio chief, which contains a flesh and blood archive of his people. For Zeballos, the discovery will mark the beginning of his journey in search of a people and culture whose extermination he himself helped bring about. A century later, the documentary filmmaker Andrés Di Tella follows the tracks of Zeballos, looking for the remaining signs and testimonies of a long-forgotten extermination. *El país del diablo* is a film about discovery, a film where the movie camera does not know where it will be going next, or what (whom) it will discover. It is a film of journey, urged on by the drive to research and recount, stopping at every new encounter, every new discovery. Although the film recounts a journey, at the same time it fulfills one, retraces each stage, stops stupefied and thrilled to meet a face, a footstep, a look, a word. Everything is fair game, starting with the director, who is no longer the invisible eye behind the camera, but a part of the collective journey who uncovers the lost tracks of an identity and a past. Like all real journeys, we know the point of departure but not the point of arrival, and once we have arrived, we find ourselves changed. As Andrés Di Tella says, "That's the real theme of the film. Imposed identities and identities each of us searches for." (d.d.)

Andrés Di Tella is a filmmaker based in Buenos Aires; he made several documentary films. He also created the Buenos Aires International Festival for Independent Cinema, which he directed in its first edition. He is currently director of the Princeton Documentary Festival at Princeton University. He is among the most significant documentary filmmakers in Latin America: retrospectives of his work have been held at the Filmoteca de Catalunya in Barcelona, Casa de América in Madrid, and The University of Paris.

Filmografia:
2008: El país del diablo
2007: Fotografías
2002: La television y yo
2001: Historias de Argentina en vivo
1996: Prohibido
1994: Montoneros, una historia
1990: Reconstruyen crimen de la modelo

Italia, 2008, Mini DV, 117', colore

Regia: Penelope Bortoluzzi
Fotografia: Penelope Bortoluzzi
Montaggio: Penelope Bortoluzzi,
Cathie Dambel
Suono: Penelope Bortoluzzi
Mixaggio: Mikaël Barre
Correzione colore: Éric Salleron
Produzione: Penelope Bortoluzzi

Contatti: Penelope Bortoluzzi
Tel: +33 1 437 438 46
Email: penelope.bortoluzzi@free.fr

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

PENELOPE BORTOLUZZI FONDAMENTA DELLE CONVERTITE



Venezia, isola della Giudecca. Un ex-monastero è adibito a casa femminile di correzione e di pena. Liberata dal chiasso del fiume turistico, la laguna asseconda il ritmo della vita in prigione. Come il movimento delle acque, le celle si aprono di giorno e si chiudono di notte. Da sola, Penelope Bortoluzzi, per un anno, ha accompagnato questo lento pulsare, fermandosi ogni sera. Pur definendo con rigore la sua posizione, evitando accostamenti di prospettive e facili «escamotage» (interviste, pedinamenti...), la regista dà modo alle detenute di entrare nel film. Ognuna con il suo stile e il suo modo di essere. Un piano dell'edificio è adibito a «nido»; lì detenute e agenti penitenziarie sembrano scambiarsi i ruoli in una visione della maternità come azione collettiva. I bambini piangono, ridono, soffrono. Le sbarre delle celle sono lo strumento con cui giocare un ruolo che è anche condizione esistenziale. Il film è animato da un'umanità sincera e toccante; sono però gli spazi ad imporsi nella loro fondamentale importanza simbolica: i corridoi, luogo di scambio, d'incontro e di richiesta; e il grande cortile, un'agorà multiethnico che d'estate sembra tramutato in un improbabile solarium. Italiane, slave, nigeriane e caraibiche, disposte in piccoli crocchi, recitano a loro stesse la commedia di un momento di assoluta libertà. Tra conversazioni, scherzi, richieste, emerge la visione di una comunità che sembra aver assimilato il sistema di distinzioni, regole e gerarchie dell'istituto penitenziario. Forse l'unico modello possibile di democrazia. Oggi. (c.c.)
"Dopo due anni di trattative, mi è stato concesso di filmare la prigione della mia città natale. Una tale durata delle riprese era indispensabile per cogliere le sfaccettature di un'istituzione ambigua e paradossale, un carcere «aperto». In bilico fra rituali stabiliti e anomalie, il quotidiano di questo microcosmo è spesso dinamico, vivace, in opposizione al peso della reclusione e della solitudine. Filmando, ho cercato di mostrare questa dicotomia e la complessità delle relazioni all'interno di una realtà così singolare." (p.b.)

Nata a Venezia nel 1978, Penelope Bortoluzzi, dopo una formazione letteraria e musicale nella sua città natale, si è laureata in cinema a Parigi. Ha realizzato nel 2003 *Coulisses*, cortometraggio documentario su una troupe di attori sordomuti e nel 2007, per ARTE, *Caroline*, ritratto di una scultrice francese. Dal 2005 si è dedicata alla realizzazione e alla produzione del suo primo lungometraggio, *Fondamenta delle convertite*, per il quale ha ottenuto una borsa del Ministero degli Esteri francese e una del CNC.



Venice, the island of Giudecca. A former monastery turned women's correctional facility. Freed from the din of tourists, the lagoon adds to the rhythm of prison life. As waters flow, so the cells open at day and close at night. Penelope Bortoluzzi spent a year on her own following this slow movement, stopping there every evening. While setting up a clear definition of her role and avoiding multiple perspectives and easy «escamotage» (interviews, etc...) the director allows the detainees to enter into the film. Each has her own style and behavior. One floor of the building is turned into a «nursery» where detainees and guards seem to swap roles in a picture of maternity as a collective undertaking. Children laugh, cry, scream. Prison bars embody the vision of the human condition. The film is animated by a sincere and touching humanity; the physical space, however, takes center stage for their symbolic importance: corridors, meeting rooms, interrogation rooms, and the large courtyard, a multiethnic agora that in summer seems to transform into an improbable solarium. Italians, Slavs, Nigerians and Caribbeans, in small clusters, recount their dramas in moments of absolute freedom. Amid conversations, jokes, questions, there emerges a vision of a community that seems to have assimilated to the rules and hierarchy of the penal system. Perhaps the only possible model of a democracy. Today. (c.c.)
"After two years of negotiations, I was granted permission to spend one year filming my hometown's prison. Such a long shooting period was necessary to document all the facets of an ambiguous and paradoxical institution: an «open» prison. Torn between established rituals and anomalies, daily life in this microcosm is often dynamic and animated, withstanding the burden of confinement and loneliness. In filming, I have tried to highlight this dichotomy and the complexity of the human relations involved in this peculiar reality." (p.b.)

Born in Venice in 1978, Penelope Bortoluzzi, after musical and literary studies in her hometown, graduated in cinema in Paris. She directed *Coulisses*, a short documentary on a deaf and dumb actor troupe, and *Caroline*, a portrait of a young sculptor for the Franco-German television ARTE. She has devoted the past three years to the direction and production of her first documentary feature, *Fondamenta delle convertite*, for which she received a grant from the French Ministry of Foreign Affairs and a grant from CNC.

Filmografia:
2008: *Fondamenta delle convertite*
2007: *Caroline*
2003: *Coulisses*

Corea del Sud, 2008, HDV, 90', colore

Regia e sceneggiatura: Kim Eungsu
Soggetto: Jeon Hosik
Fotografia: Jeon Hosik, Kim Baekjun, Kim Eungsu
Montaggio: Kim Eungsu
Suono: Kim Won
Produzione: Bak Kiung
Distribuzione: Cinema Sangsang Madang

Contatti: Kim Eungsu Film
Tel: +82 1 075 778 397
Email: eungsu_k@yahoo.co.kr

Cinema Sangsang Madang
Tel: +82 2 330 62 38
Email: dorothy7711@naver.com

PRIMA INTERNAZIONALE
INTERNATIONAL PREMIERE

Kim Eungsu (Chung-Ju City, 1966) si specializza in psicologia alla National University di Seoul, che frequenta dal 1984 al 1989. Membro attivo nell'organizzazione della rivolta studentesca per ottenere la democrazia in Corea sotto il regime militare, Kim Eungsu frequenta l'Arts Institute a Seoul e si iscrive poi alla National Film School di Mosca ma abbandona entrambe. Ha realizzato quattro film di finzione e un film documentario. Lavora attualmente su film indipendenti e personali a Chung-Ju in Corea.

KIM EUNGSU

GWAGEONEUN NATSEON NARADA THE PAST IS A STRANGE COUNTRY



28 aprile 1986, sul tetto di un edificio che dà sull'incrocio Sinrim, di fronte ai cancelli della National University di Seoul, Kim Se-jin and Lee Jae-ho, due giovani studenti, si immolano in segno di protesta contro l'imperialismo americano. La prima terribile immagine del film è in bianco e nero e riprende un corpo seduto, avvolto dalle fiamme. La forza presente dell'archivio investe lo spettatore e lo introduce al racconto. Oltre vent'anni dopo Kim Eungsu si interroga su cosa è rimasto di quelle morti: per farlo chiama a raccolta amici e compagni di sciopero dei due ragazzi. Come in una detection, si ripercorre, da vari punti di vista, quella mattina del 28 aprile. Mentre le voci recuperano dettagli del passato e compongono il ritratto di una gioventù assoluta nei suoi ideali, scorrono immagini del presente. Lunghe carrellate su strade di campagna, scene silenziose in parchi creano un contrappunto brechtiano alla forza densa delle parole dei testimoni. Come se il presente dei testimoni si fosse svuotato di contenuti. "Non mi piacciono i film sulla storia del mio paese. Sanno solo parlare il linguaggio della nostalgia e del mistero e separano irrimediabilmente il passato dal presente. Ma io credo che noi viviamo tanto il presente almeno quanto viviamo il passato. Dunque ho trattato la materia storica all'inverso di quanto si fa di solito. Volevo fare un film storico che viaggia verso il presente e non verso il passato. Perciò si tratta di come il passato ha influenzato il presente. Nel mio film, gli intervistati raccontano il loro passato, ma io filmo il loro presente". (k.e.)

The Past is a Strange Country, quinto film di Kim Eungsu, traccia con rigore e passione il ritratto di un presente segnato profondamente dal passato, sebbene questo possa sembrare distante anni luce dall'indifferenza con cui è vissuta la vita politica oggi. (c.c.)

28 April 1986. On the roof of a building at the Sinrim intersection, in front of the Seoul National University, Kim Se-jin and Lee Jae-ho, two young students, immolate themselves to protest American imperialism. The first horrifying image in the film is a black and white shot of a body, seated, wrapped in flames. The power of this archival footage assails the audience and readies it for the story. Over twenty years later, Kim Eungsu examines what remains of those dead by gathering together the two students' friends and fellow protesters. Like a detective story, the film revisits that morning of April 28 from various points of view. While voices enumerate details of the past to form a portrait of an idealistic youth, images of the present day flood the screen. Running shots of country roads and silent scenes in parks create a Brechtian contrast to the tangible power of the witness' words. It is as if the present for them was drained of content. "I didn't like films about my country's history. They only say nostalgia and mystery of the past, separated the past from the present. But I guess we live the present as well as the past. So I've approached the historic film in opposite way. I wanted to make a historic film journeying towards the present, not towards the past. Therefore it is about how the past have influenced the present. In my film, the interviewees tell their past, but I shoot their present."(k.e.)

The Past Is a Strange Country, Kim Eungsu's fifth film, intensely and passionately traces a portrait of the present deeply scarred by the past, even if today's politics make it seem light years ago. (c.c.)



Kim Eungsu (Chung-Ju City, 1966) majored in psychology in Seoul National University from 1984 to 1989. He was an active member of a revolutionary student organization for democracy in Korea under the military regime. He attended in Seoul Arts Institute, then he went to Russian National Film School in Moscow but he quit both times. He have made four feature films and one documentary film. He is now working on various personal and independent films in Chung-Ju, Korea.

Filmografia:

2008: *The Past Is a Strange Country*
2007: *Heavenly Path*
2005: *Way to Go, Rose*
2003: *Desire*
1999: *I Am a Korean Taxi Driver in Paris*
1997: *Time Lasts*

Italia, 2008, HD Cam, 75', colore

Regia: Raffaele Brunetti, Marco Leopardi
Soggetto e sceneggiatura: Raffaele Brunetti, Marco Leopardi
Fotografia: Marco Leopardi
Montaggio: Ilaria de Laurentiis
Musica: Alfonso d'Amora
Suono: Stefano Varini
Produzione: B&B Film, Terra
Coproduzione: NDR (Germania), ARTE (Francia-Germania)
Distribuzione: B&B Film

Contatti: B&B Film
Tel: +39 06 397 299 89
Email: alison@bbfilm.tv

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Raffaele Brunetti è produttore e regista di documentari. Tra i suoi ultimi lavori, ha firmato la regia di documentari storici e di creazione co-prodotti con broadcasters europei e americani. Il suo film *Mitumba*, prodotto con NDR Arte e YLE, ha vinto diversi premi tra cui il Globo d'Oro nel 2005, assegnato dalla Stampa Estera al miglior documentario italiano. Il suo ultimo film *Che Guevara il Corpo e il Mito* è stato prodotto in collaborazione con 11 televisioni internazionali.

Marco Leopardi, dopo una lunga esperienza nel campo del reportage fotografico, dal 1990 realizza documentari di carattere naturalistico, geografico, socio-antropologico, curandone la regia e la fotografia. Ha realizzato oltre trenta documentari, trasmessi dalla RAI Radiotelevisione Italiana e da emittenti estere. Nel 2006 ha realizzato *Oltre la sbarra*, un documentario sui territori contaminati presso Chernobyl, e ha firmato la co-regia e la fotografia del film-documentario *A Perfect World*, premiato come Miglior Documentario al Big Screen Festival di Yuman (Cina).

RAFFAELE BRUNETTI, MARCO LEOPARDI HAIR INDIA



Nel corpus delle leggende relative alla cosmogonia indiana, si rammenta che un debito di Vishnu dovrà essere ripagato da generazioni di uomini, nei secoli futuri. Per questo, da sempre, migliaia di pellegrini si recano nei templi indù, per offrire i loro capelli agli dei in un rituale di purificazione. Se, fino a pochi anni fa, essi venivano bruciati o usati per fabbricare materassi, oggi sono diventati una risorsa economica. Ogni anno, grosse partite di ciocche vengono infatti comprate, selezionate e spedite in Italia, dove saranno trasformate in costose «hair extension» da una delle più grandi aziende del settore. La Great Lengths le esporterà poi in tutti i paesi del mondo, India compresa. È ciò che racconta *Hair India*. Costruito come un'inchiesta, il film unisce differenti segmenti secondo un montaggio alternato che non lascia scampo all'attenzione dello spettatore, rivelando i meccanismi di un «import-export» poco noto, un circolo chiuso che unisce nel nome della merce mondi diversi e distanti tra loro: i poveri dell'India, i mercanti internazionali, la stampa «glamour», le dive di Bollywood. (l.b.)

“L'India di oggi racchiude in sé tutte le contraddizioni dei paesi «veramente» in via di sviluppo. (...) La maggioranza della popolazione indiana vive con meno di un dollaro al giorno, ma l'affitto di un appartamento a Bombay costa più di uno a New York. A Bombay si aprono ogni giorno nuovi wine bar e spaghetterie e si inaugurano gallerie d'arte e eleganti show room. L'India, il paese del boom informatico, è l'unico al mondo dove i cervelli emigrati ritornano e trovano oggi migliori opportunità di lavoro che non in Europa o negli Stati Uniti. Questo è anche il paese dei call center e di una nuova e giovane forza lavoro, per la maggior parte femminile, che sta creando un mercato enorme per le multinazionali dei cosmetici. Il millenario culto della bellezza indiana si sta incontrando col mercato della «bellezza globale» che importa i modelli occidentali, ma anche che assorbe ed esporta in occidente i modelli della cultura indiana”. (r.b./m.l.)

In the corpus of legends about Indian cosmogony, one is a debt to Vishnu that must be repaid by generations of men in the coming centuries. Therefore, from time immemorial, thousands of pilgrims gather in Hindu temples to offer their hair to the gods in a rite of purification. If, up until a few years ago, the hairs were burned or used to make mattresses, today they have become an economic resource. Every year, large amounts of hair are purchased, selected and shipped to Italy, where they are made into expensive hair extensions by one of the largest companies in the market. The Great Lengths are then exported to countries worldwide, including India. This is the story of *Hair India*. In the style of an investigation, the film unites different segments using alternating cuts that do never let the audience rest, revealing little known mechanisms of import-export and a small coterie of different worlds brought together in the name of goods: poor Indians, international merchants, glamour press, Bollywood divas. (l.b.)

“India today contains all the contradictions of a «truly» developing country (...) The majority of the population lives off of less than a dollar a day, but rent in Bombay costs more than in New York. In Bombay, new wine bars and Italian restaurants open every day, as well as art galleries and elegant show rooms. India, the country of the information boom, is the only place whose educated emigrants return to find better job opportunities than in Europe and the United States. It is also the country of call centers and a new, young, predominantly female work force that is creating an enormous market for multinational cosmetic companies. The cult of Indian beauty is encountering the market of “global beauties” that imports western models, while also grooming and exporting Indian models to the west.” (r.b./m.l.)



Raffaele Brunetti is a documentary director and producer. In his most recent work he has produced and directed creative, social and historical documentaries in co-production with European and US broadcasters. His film *Mitumba*, produced with NDR Arte and YLE, has received several awards including Globo d'Oro given in 2005 by 500 foreign media correspondent to the best Italian documentary. His latest film *Che Guevara the Body and the Legend* was co-produced in partnership with 11 broadcasters.

After considerable experience in photographic reportages, Marco Leopardi (Roma 1961), began directing and photographing documentaries focussing on nature, geography and socio-anthropology. He has made over thirty documentaries which have been broadcast by the RAI as well as foreign networks. In 2006 he directed *Oltre la sbarra*, about those countries contaminated at Chernobyl, and he directed and photographed *A Perfect World*, awarded at the Big Screen Festival in Yuman (China) as Best documentary in 2007.

Filmografia di Raffaele Brunetti:
2008: *Hair India*
2007: *Che Guevara il Corpo e il Mito*
2005: *Mitumba*

Filmografia di Marco Leopardi:
2008: *Hair India*
2007: *A Perfect World*
2006: *Oltre la sbarra*
2005: *Il maratoneta*

Germania, 2008, 35mm, 89', colore

Regia e soggetto: Volker Koepp
Fotografia: Thomas Plenert
Montaggio: Beatrice Babin
Suono: Jens Pfuhrer
Musica: Rainer Böhm
Produzione: Vineta Film
Distribuzione: Vineta Film

Contatti: Vineta Film
Tel: +49 176 22 24 77 30
Email: vinetafilm@t-online.de

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

VOLKER KOEPP HOLUNDERBLÜTE ELDER BLOSSOM

Prima immagine: spazzati dal vento, capelli e volti sorridenti di bimbi. Seconda immagine: blocchi di neve, come tante zattere, galleggianti su un canale. Umanità e natura. Su queste coordinate si basa il film di Volker Koepp. *Holunderblüte* è l'atto finale di una serie di ritratti realizzati nella zona di Kalinigrad, lembo russo di terra che giace tra la Polonia e la Lituania.

Un elemento collega le due immagini: il movimento interno all'inquadratura. A dispetto di una forte matrice pittorica (sempre presente nei film di Koepp), *Holunderblüte* è un ritratto in divenire. Mutevoli sono le parole dei giovani protagonisti, sovrapposte le une alle altre, imprevedibili e inattese. Mutevole è la natura di questa regione, piatta ma tutt'altro che statica, ripresa lungo tutto l'arco delle stagioni. Un'immagine ritorna nel corso del film, come una sorta di leit-motiv visivo: il cielo punteggiato da rotonde nuvole. È un'immagine che emana tranquillità e al contempo fa presagire un cambiamento inesausto. Un'immagine efficace anche per descrivere il procedere di Koepp, che non si stanca di esplorare un territorio in tutte le direzioni: quella geografica, dominata dalle linee orizzontali (mare/terra e cielo) e quella storica, letta attraverso le tracce che il paesaggio conserva del passato. Ma anche quella poetica, affidata alle liriche dello scrittore Johannes Bobrowski (lette da una voce off) e alla poesia naturale dei bambini. Proprio loro filmati sempre in momenti di libertà e tuttavia come consapevoli di una realtà difficile, post-urbana, come ha fatto Buñuel in *Los Olvidados*, sono i portavoce del messaggio del film. Abitanti di un mondo liberato dagli adulti. (c.c.)



Nato nel 1944 a Stettin, Volker Koepp lavora come documentarista presso il DEFA a partire dal 1970. Realizza una dozzina di cortometraggi e dei video di lunga durata. Dal 1992, realizza e produce numerosi film da cineasta indipendente. I suoi film hanno partecipato a diversi festival in tutto il mondo.



Opening shot: gusts of wind, hair, smiling faces of children. Second shot: mounds of snow, like a bunch of rafts, floating on the canal. Humanity and nature. They form the base of Volker Koepp's film, *Holunderblüte*, the final installment of a series made in Kalinigrad, a sliver of Russian land between Poland and Lithuania. One element ties the two images together: the movement inside of the frame. In spite of a strong pictorial foil (ever present in Koepp's films), *Holunderblüte* is a portrait of transformation. The words of the young protagonists are mutable, superimposed unpredictably and unexpectedly one on top of the other. Mutable is the nature of this region, flat but not static, as it is filmed over the entire arc of seasons. One image recurs over the course of the film, like a visual leitmotif: a sky punctured with round clouds. It's an image that emanates tranquility and, at the same time, augurs inexhaustible change. A useful image for describing Koepp's process, which does not tire of exploring a region from all angles: a geographic angle, dominated by horizontal lines (sea, land and sky); an historical angle found in the traces of the landscape; and a poetic angle as well, through the lyrics of writer Johannes Bobrowski (recited in voice over) and the natural poetry of children. It is the footage of the latter, ever free and yet conscious of a difficult, post-urban reality, as in Buñuel's *Los Olvidados*, that carries the message of the film. Inhabitants of a world free from adults. (c.c.)

Born in 1944 in Stettin, Volker Koepp has been working as documentary filmmaker at DEFA since 1970. He makes about twelve short films and longer videos. Since 1992, he makes and produces several films as independent filmmaker. His films have participated at several festivals all over the world.

Filmografia:
2008: *Holunderblüte*
2007: *Söhne*
2004: *Dieses Jahr in Czernowitz*
2001: *Kurische Nehrung*
2001: *Uckermark*

Svizzera, 2008, 35mm, 100', colore

Regia: Fernand Melgar
Sceneggiatura: Claude Muret
Fotografia: Camille Cottagnoud
Montaggio: Karine Sudan
Suono: Marc von Stürler
Produzione: Climage
Coproduzione: TSI, Télévision Suisse Romande, Arte G.E.I.E., SRG SSR idée Suisse

Contatti: Climage – Fernand Melgar
Tel: + 41 216 484 561
Email: fernand@climage.ch

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Fernand Melgar vive e lavora a Losanna. Si è distinto grazie a una serie di documentari incentrati su temi audaci e polemici come l'integrazione dei giovani stranieri in Svizzera o la questione dell'antisemitismo durante la mobilitazione in Svizzera. È membro dell'associazione per il cinema militante Climage. Nel 2005 ha realizzato *Exit, le droit de mourir*, che l'anno successivo ha ottenuto il Premio del miglior documentario alle Giornate del cinema di Soletta.

FERNAND MELGAR LA FORTERESSE THE FORTRESS



Inverno. Ultime ore della notte, prima dell'arrivo dell'alba. Il fascio luminoso di torcia elettrica illumina il buio. Un uomo, sulla cui divisa campeggia la parola «securitas», controlla ogni angolo dell'edificio, aprendo e chiudendo porte metalliche. Poi entra in una serie di stanze e dice: "Buongiorno, preparatevi. Si parte per Chiasso". Siamo in Svizzera. Si sente dalla cortesia. Si vede dall'efficienza. Ma il luogo, benché abitualmente venga chiamato così, è ben lontano dall'essere un «centro di accoglienza». Si tratta infatti di un centro di registrazione e procedura per immigrati clandestini, poco oltre la frontiera elvetica. Il film ne racconta la vita quotidiana, seguendo a distanza il funzionamento della burocrazia, il comportamento degli operatori umanitari, l'impegno del personale religioso, la disperazione e la speranza degli esuli del mondo. Il risultato è un contenitore, apparentemente freddo, in cui si incrociano corpi in affanno, sullo sfondo delle tragedie e delle commedie della sopravvivenza, in un crescendo di passioni che coinvolge controllati e controllori. (l.b.)

"Il 24 settembre 2006 l'esito era senza appello: in larga maggioranza, gli svizzeri avevano detto sì a un inasprimento delle leggi sull'asilo e gli stranieri. Il presentatore del telegiornale riassumeva i principali cambiamenti: ai richiedenti respinti sarà negata l'assistenza sociale, e coloro che vorranno restare rischieranno due anni di carcere se al di sopra dei 15 anni di età; qualsiasi individuo che richieda l'asilo politico senza documenti di identità sarà espulso nelle 48 ore seguenti; perquisizioni senza mandato... Vorrei capire cosa, in questo paese, alimenta la paura dell'altro, che cosa ci spinge a barricarci e a trasformare questa terra d'asilo in una fortezza inespugnabile. Per assicurare la riuscita del mio progetto, ho scelto di soffermarmi su un luogo altamente strategico: un centro di registrazione e procedura. Perché è lì, in quella «camera d'ingresso» dei rifugiati, che si giocano le sorti del richiedente". (f.m.)

Winter. The wee hours of the night, just before dawn. The luminous spotlight illumines the dark. A man, whose uniform is labeled «securitas», guards every corner of a building, opening and closing metal doors. He enters a number of rooms, saying: "Good morning, get ready. We're leaving for Chiasso." We are in Switzerland. Politeness is in the air. Efficiency is visible. But, despite its name, the place is far from being a «welcoming center». In fact, it is the registration center for illegal immigrants, just over the Swiss border. The film depicts the daily grind of the center, the function of the bureaucracy, the behavior of the humanitarian workers, the toils of the religious staff, the desperation and hope of the world's exiles. The result is a container, apparently cold, where people gather anxiously, with comic and tragic survival stories, in a crescendo of passions that involve both the guards and the guarded. (l.b.)

"On 24 September 2006, the results were clear-out: a large majority of the Swiss said yes to toughening the laws dealing with foreigners and asylum seekers. A TV news presenter summarized the main changes: asylum seekers would be deprived of social services; two years prison for those refused entry who stay illegally, from age 15; anyone requesting asylum without identity papers would be turned back within 48 hours; random stop and search powers... I wanted to understand what was fuelling this fear of the other in this country, what was driving us to lock the gates and transform this land of asylum into an impregnable fortress. To do so, I chose to focus on a highly strategic location: a registration and that high-security reception site for refugees, that the claimants' fate will be played out." (f.m.)

Fernand Melgar lives and works in Lausanne. He made his name through documentaries that deal with audacious and polemical subjects such as the integration of young immigrants in Switzerland or the issue of anti-Semitism during mobilization in Switzerland. He has been a member of the association for politically committed cinema, Climage. In 2005 he made *Exit, le droit de mourir*, which the following year won the Best documentary prize at the Solothurn Film Festival.

Filmografia:

2008: La Forteresse
2006: Limites invisibles
2005: Exit, le droit de mourir
2005: Le Puit
2005: La Vallée de la jeunesse
2003: Premier jour
2003: J
2003: À l'arrière
2003: À table
2002: Remue-ménage
1998: Classe d'accueil
1997: Fous du jeu
1995: Malika
1993: Chante, jeunesse!
1993: Album de famille
1991: Je zape, donc je suis
1990: Chroniques cathodiques
1987: L'Homme-nu
1986: Le Musée imaginaire
1986: Primeurs
1983: Performance au Musée Deutsch

Francia, 2008, 35mm, 90', colore

Regia: Raymond Depardon
Montaggio: Simon Jacquet
Musica: Gabriel Fauré
Suono: Claudine Nougaret
Produzione: Claudine Nougaret per
Palmeraie et Désert
Coproduzione: France 2
Distribuzione: Films Distribution

Contatti: Palmeraie et Désert
Tel: +33 [0]1 40 83 05 55
Email:
contact@palmeraieetdesert.fr

Films Distribution
Tel: +33 1 531 033 99
Email: caraux@filmsdistribution.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Nato nel 1942 da una famiglia di contadini, Raymond Depardon si trasferisce presto a Parigi dove comincia la professione di fotografo. Nel 1966 fonda insieme a Gilles Caron l'agenzia Gamma, per la quale realizza reportages in diversi luoghi del pianeta. A partire dal 1969 alterna alla fotografia il documentario, fino ad esordire anche nel cinema di finzione. Nel 1977 riceve il Premio Pulitzer e nel 1978 lascia la Gamma per associarsi alla Magnum Photos di cui diventa membro effettivo nel 1979.

RAYMOND DEPARDON
LA VIE MODERNE
MODERN LIFE



“Fare un film sul luogo da cui si proviene non è facile. Talvolta ero preso da un sentimento di vergogna nel filmare questi contadini, perché mi sembrava di tradirli anche se loro non mi rimproverano nulla. Non dirò che il problema è risolto, ma sì, io sono in pace. E questo percorso è ben visibile in *La Vie moderne*. Si respira una sorta di calma, senza concessioni ed esagerazioni. Siamo insieme a loro e non siamo mai stati così vicini.” [r.d.]

Dopo aver esplorato l'Africa, dopo aver raccontato la città, tra ospedali, tribunali e stazioni ferroviarie, Raymond Depardon – insieme alla sua fedele compagna Claudine Nougaret - si è tuffato in un'altra avventura epica: descrivere il mondo contadino. Proprio quel mondo da cui il regista è partito, tanti anni fa per diventare prima fotografo-reporter e poi cineasta. Questa volta il viaggio non ha nulla di straordinario: anzi, la particolarità del progetto *Profil Paysans* sta proprio nella sua dimensione anti-retorica. Come in un ritorno a casa, Depardon dialoga in dialetto con gli anziani contadini della sua terra, li accompagna al pascolo, li segue nelle stalle. Si sente che un sentimento comune circola dietro e davanti alla macchina da presa. Quel sentimento – fondamentale nel documentario - che presuppone fiducia, attenzione, affetto e sincerità. *La Vie moderne* – terzo segmento del progetto – sembra chiudere il cerchio. Depardon prende la parola. Incomincia parlando di strade che portano sempre a delle fattorie. Su queste fattorie e i loro abitanti (anziani e meno anziani, felici e scontenti, e tuttavia appassionati della terra con cui hanno a che fare) il film si soffermerà. Passando di fattoria in fattoria, una linea sottile prende forma: grazie all'uso del primo piano - quasi si trattasse di tanti ritratti - Depardon finisce per costituire una poesia sui volti dei suoi amici-contadini. Una poesia di carne segnata dalla terra. Messaggio etico e politico a suo modo rivoluzionario verso un cinema sempre più levigato e artefatto. [c.c.]

“It's not easy to make a film about where you come from. At times I felt ashamed for filming these farmers, since it seemed like I was betraying them, even if they never said anything. I'm not saying the problem is resolved, but I'm at peace. And that is visible in *La Vie Moderne*. It exudes a sort of calm, without making concessions or exaggerating. We're with them, and have never been this close.” [r.d.]

After exploring Africa, after examining the city, its hospitals, tribunals and train stations, Raymond Depardon, along with his faithful companion, Claudine Nougaret, has embarked on another epic adventure: describing the farming world. The very same world the director started out from, many years ago, to become a photojournalist and later filmmaker. This time the trip is not extraordinary; in fact, “Profil Paysans” is unique for its anti-rhetorical stance. Coming home, Depardon converses with the old farmers in his dialect, accompanies them in the pastures, follows them to the stables. One senses a feeling of empathy around the camera. That feeling - fundamental to the documentary - implies trust, care, affection and sincerity.

La Vie Moderne - the third installment in the project - closes the circle. Depardon makes his voice heard. He begins speaking in the streets leading to farmland. The film lingers over the farms and their inhabitants (elderly and not so elderly, happy and discontent people who are yet passionate about the land they till). Passing from farm to farm, a subtle theme begins to take shape, thanks to the close up of portraits - almost a number of portraits. In the end, Depardon makes a poem of the faces of his farmer friends. A poem of flesh marked by the land. The message is an ethical and political one, revolutionary in its move toward an evermore polished and stylized mode of filmmaking. [c.c.]

Raymond Depardon was born in 1942 from a farmers' family. He soon moved to Paris where he started working as photographer. In 1966 he founded the Gamma Agency with Gilles Caron and started making reportage all over the world. Starting from 1969 he has been working both as photographer that as documentary filmmaker, and he finally début in cinema too, making his first fiction film. In 1977 he obtained the Premio Pulitzer; in 1978 he left the Gamma to join the Magnum Photos and become a member of the company in 1979.

Filmografia:

2008: *La Vie moderne*
2005: *Profil paysans: le quotidien*
2004: *10e chambre, instants d'audiences*
2003: *Un homme sans l'occident*
2002: *1974, une partie de campagne*
2000: *Profil paysans: l'approche*
1999: *Muriel Leferte*
1998: *Paris*
1996: *Afriques: comment ça va avec la douleur ?*
1994: *Délits flagrants*
1990: *La Captive du désert*
1988: *Urgences*
1985: *Empty quarter, une femme en Afrique*
1984: *Les Années déclin*
1983: *Faits divers*
1981: *Reporters*
1980: *San Clemente*
1977: *Numéros zéro*

Francia, 2008, Mini VD, 47', colore

Regia: Guillaume Bordier
Fotografia: Guillaume Bordier
Montaggio: Saul Mémeteau,
Guillaume Bordier
Suono: Christophe Dauder
Produzione: Guillaume Bordier

Contatti: Guillaume Bordier
Tel: +33 (0)6 283 403 32
Email: bordier@gmail.com

PRIMA INTERNAZIONALE
INTERNATIONAL PREMIERE

GUILLAUME BORDIER L'EMPREINTE THE TRACE



Herat, Afghanistan. All'interno di un ampio locale, ferve il lavoro di un gruppo assortito di esseri umani. Bambini, adolescenti e adulti sono tutti intenti ad un unico scopo: preparare il pane che rifornirà un quartiere della città. I corpi si muovono secondo un sincronismo disciplinato, che ricorda la coreografia di una danza moderna: mani e braccia che impastano, che dividono l'impasto in piccoli blocchi, che li passano oltre, che modellano le forme, che le stendono lungo le pareti di un forno a legna, che raccolgono in maniera ordinata il prodotto finito. Lo sguardo della macchina da presa osserva da una giusta distanza: non troppo vicino e invadente, non troppo lontano e indifferente. Il cineasta, che riprende la scena (sovente nella continuità di una stessa inquadratura), non cela la sua presenza. Gli uomini che lavorano gli rivolgono la parola e talvolta lui risponde. Il tono è scherzoso, amichevole. I caratteri delle persone si delineano. Lo spettatore, invitato a un senso di prossimità che annulla ogni differenza di lingua o di cultura, non si accorge neanche di essere in un «altrove» che è anche «zona di guerra»... (l.b.)
"Al di là dell'incontro con questi uomini, il film è nato dalla mia fascinazione per i rari momenti di pausa che essi cercano di preservare nel corso del loro lavoro: quei pochi secondi in cui interrompono la ripetizione dei loro gesti per prendere un bicchiere di tè e portarlo alle labbra. La coscienza sembra allora risalire progressivamente alla superficie, mentre il lavoratore riprende possesso del suo corpo. L'idea era dunque di mostrare come lo spirito cerchi di sfuggire alla costrizione del gesto: cogliere la vita interiore di questi uomini mentre il corpo è costretto alla ripetizione infinita di una serie di movimenti meccanici". (g.b.)

Guillaume Bordier (Francia, 1978), ha studiato cinema all'Università di Censire a Parigi e all'ESAV di Tolosa. Ha visitato diversi paesi in tutto il mondo che gli hanno suscitato la vocazione per il documentario. *J'ai pas tué Saddam*, nato durante un viaggio in Afghanistan, è il suo primo film. Nel 2006 vi ritorna per le riprese del suo secondo film, *L'Empreinte*. Attualmente sta lavorando alla realizzazione di un film nel corso di un viaggio che lo porterà dalla Francia fino a Vladivostok e ritorno.

Herat, Afghanistan. Inside a large building, an assortment of people is at work. Children, adolescents, and adults are all intent on one goal: making bread for a neighborhood in the city. They move in a disciplined synchronicity that recalls the choreography of modern dance: hands and shoulders kneading, dividing the dough into small blocks, shaping them, sliding them into a wood oven, collecting the final product in an orderly fashion. The camera observes from a safe distance: not too invasive, not too indifferent. The filmmaker shooting the scene (often in long sequences) does not conceal his presence. The men at work talk to him; sometimes he responds. The tone is jocular, friendly. People's personalities shine through. The audience, given a sense of proximity that cancels out any linguistic or cultural difference, does not even realize he or she is «elsewhere», in a «war zone...» (l.b.)

"Beyond mere depiction of these men, the film grew out of my fascination for the rare moments of rest that they seek to preserve in the course of work - those few seconds when they interrupt their repetitive movements to bring a cup of tea to their lips. The conscience seems to re-awake to the outside world, while the worker takes possession of his body again. The idea was to show how the spirit tries to escape the limits of gestures, to capture their inner life while their bodies are confined to an endless repetition of mechanical movements." (g.b.)



Guillaume Bordier (France, 1978) studied film at the Censire University in Paris and at the ESAV in Toulouse. He has visited several countries all over the world that arouse his passion for documentary in him. His first film *J'ai pas tué Saddam* started during his journey in Afghanistan. In 2006 he went back there to shoot his second film, *L'Empreinte*. He is now working on the project of a film which will bring him traveling from France to Vladivostok return in one year.

Filmografia:
2008: L'Empreinte
2006: J'ai pas tué Saddam

Francia, 2008, DVCPRO HD, 52',
colore

Regia e soggetto: Sergei Loznitsa
Fotografia: Sergei Mikhailchuk
Suono: Vladimir Golovnitcki
Produzione: Musée du Quai Branly,
Arte France, Les Films d'ici.

Contatti: Les Films d'ici
Tel: +33 1 445 223 23
Email: courrier@lesfilmsdici.fr

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

SERGEI LOZNITSA LUMIÈRE DU NORD NORTHERN LIGHT

Autunno inoltrato nel villaggio di Sums koy Posad, un migliaio di chilometri a nord di San Pietroburgo, sulle rive del Mar Bianco in Karelia. Questa è la Russia delle foreste infinite e dei campi di patate, un luogo collegato al resto del paese da un unico, vago sentiero e da un tratto di ferrovia. Un luogo dall'atmosfera sospesa e misteriosa, abitato da personaggi fuori dal tempo che affrontano la vita con lo stesso rigore di un freddo inverno e la gioia immobile di una notte artica. "Io amo queste semplici cose: la neve, il villaggio, il nord... Non ne sai niente e io non faccio eccezione. Ma lentamente puoi aprire la porta e superare il confine. Quello che c'è oltre non lo saprai mai. E non importa che direzione prenderai". (s.l.)

Un viaggio alla periferia del mondo, in cui i gesti semplici danno senso alle esistenze di chi li compie. Gesti che danno forma ad un mondo, che si prendono cura del mondo. Sergei Loznitsa riprende questi gesti con la pazienza di chi non cerca le storie ad effetto, di chi non deve arrivare in nessun luogo, di chi accompagna le esistenze senza pretese.(v.i.)

Sergey Loznitsa (Belarus, 1964) si laurea in ingegneria e matematica nel 1987. Dal 1987 al 1991 è impiegato come scienziato presso l'Istituto di Cibernetica. Negli stessi anni sviluppa un forte interesse nel cinema, e nel 1991 di iscrive all'Istituto russo di cinematografia a Mosca. Nel 1997 si laurea con lode in produzione e regia dell'audiovisivo. Dal 2000 è anche produttore presso lo Studio di Cinema Documentario a San Pietroburgo.



Autumn descends on Sums koy Posad village, a thousand kilometers north of Saint Petersburg, on the shores of the White Sea in Karelia. This is the Russia of endless forests and potato fields, a place connected to the rest of the country by a single, dirt path and a railway track. The atmosphere is suspended and mysterious, inhabited by timeless people who face life with the same rigor as a cold winter, and the immobile joy of an arctic night. "I love these simple things: the snow, the village, the north...You know nothing, and I'm no exception. But slowly you can open the door and cross the threshold. What's beyond it, you'll never know. No matter what direction you take." (s.l.) Journey to the edge of the world, where simple gestures give meaning to the existence of those who made it. Gestures that give shape to a world, that take care of the world. Sergei Loznitsa films these gestures with the patience of one who isn't looking to make an affected story, doesn't have to arrive somewhere, who doesn't couple pretense with existence. (v.i.)

Sergey Loznitsa (Belarus, 1964). In 1987 he graduated with a degree in engineering and mathematics. From 1987 through 1991 he was employed as a scientist at the Institute of Cybernetics. During that time he developed a strong interest in cinematography, and in 1991 he applied to Russian State Institute of Cinematography, in Moscow. In 1997 Sergey graduated with honors with the major in movie production and direction. From 2000 he produces works in the Studio of Documentary Films in St. Petersburg.

Filmografia:
2008: Lumière du Nord
2008: The Revue
2006: Artel
2006: Blockade
2004: Factory
2003: Landscape
2002: Portrait
2001: Settlement
2000: The Train Stop
1998: Life, Autumn
1996: Today We Are Going to Build a House

Iraq/Gran Bretagna, 2008, Digibeta, 155', colore

Regia e soggetto: Kasim Abid
Fotografia: Kasim Abid
Montaggio: Maysoon Pachachi
Suono: Kasim Abid
Produzione: Camera Image Ltd
Distribuzione: Camera Image Ltd

Contatti: Camera Image Ltd
Tel: +44 7 904 514 394
Email: kasim.abid@yahoo.co.uk

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

KASIM ABID LIFE AFTER THE FALL

Kasim Abid torna in Iraq dopo un'assenza di 30 anni. Ad attenderlo c'è il calore di una famiglia numerosa e il caos di una città, Baghdad, stremata da decenni di dittatura e di embargo ma traboccante di vita. In *Life After the Fall* la caduta è quella di Saddam Hussein nel 2003 e la vita è quella che si svolge nei 4 anni successivi a questo evento.

Dalle fragili speranze di cambiamento fino alla disperazione per la crescente violenza, Kasim Abid documenta gli umori e i sentimenti dei membri della sua famiglia, coinvolti come tutti gli iracheni da un profondo stravolgimento personale e collettivo. Mentre le agenzie di stampa internazionali si concentrano sugli attentati, sulle morti e sulle esplosioni, Abid rivolge il suo sguardo alle forme di sopravvivenza quotidiana che i membri della sua famiglia sono costretti ad adottare. "Nel filmare l'Iraq di tutti i giorni si può mostrare al resto del mondo che noi siamo proprio come tutti gli altri. Ho voluto fare un film che si concentrasse sull'esperienza umana, che mostrasse che gli iracheni sono persone reali, non astratte esplosioni e parti di corpo", afferma Kasim Abid. È proprio questa aderenza alla realtà empirica delle singole esistenze che fa di questo film un poderoso esempio di come la Storia non si racconti soltanto attraverso i grandi eventi. Le storie che ci racconta Abid sono fatte di carne viva e nervi tesi, di sorrisi increduli e drammi improvvisi: l'emozione dei sogni di libertà, l'eccitazione per la cattura dell'orco, la tristezza per un fratello costretto a fuggire, lo strazio per un altro rapito ed assassinato. Sono queste le tappe di un viaggio intimo ed intenso nel retroscena della cronaca astratta e superficiale. Un viaggio che Abid ci fa compiere aprendoci porte, ospitandoci in casa, chiedendoci di partecipare ad una vita ordinaria in un posto dove l'ordinario non esiste; un posto in cui: "Ogni giorno è una sfida enorme. Ogni cosa, come prendere i tuoi figli a scuola o comprare delle verdure al mercato, può essere estremamente pericolosa".(v.i.)



Kasim Abid consegue il diploma in Arte presso l'Istituto d'Arte di Baghdad e frequenta un master presso il Film Institute di Mosca. Ha partecipato a corsi di formazione televisiva in Palestina e in Kurdistan. È stato a capo della Camera and Location Production presso la ANN (Arab News Network) a Londra per tre anni. Nel 2004 ha contribuito a fondare l'Independent Film & Television College a Baghdad. Ha lavorato come operatore per molti documentari.



Kasim Abid returns to Iraq after an absence of 30 years. He is greeted by the warmth of his large family and the chaos of his city, Baghdad, burdened by decades of dictatorship and embargoes, but brimming with life. In *Life After the Fall*, «fall» refers to Saddam Hussein's in 2003, and «life» to the four years after the event.

From the frail hopes for change to the desperation amid mounting violence, Kasim Abid documents the moods and feelings of his family members who are caught up, like all Iraqis, in a profound personal and collective upheaval. While the international media concentrates on attacks, deaths and bombings, Abid sets his gaze on the ways of everyday survival that his family members are forced to adopt.

"By filming the day to day life in Iraq, you can show the rest of the world that we are exactly like everyone else. I wanted to make a film that focused on human experience, that showed how Iraqis are real people, not abstract explosions and body parts."

Precisely such adherence to the empirical reality of individuals makes this film a powerful example of how history is not merely an account of the large events.

The stories Abid tells are made of real flesh, tense nerves, incredulous smiles, and sudden dramas - the emotion of dreams of freedom, excitement over capturing the ogre, sadness for a brother forced to flee, torment for another kidnapping and killing.

These are the stops along the intimate and intense journey behind the superficial news story. Along the way, Abid opens doors, invites us into homes, asks us to participate in the ordinary life of a place where the ordinary doesn't exist, a place in which "every day is an enormous challenge. Everything, how to take your children to school or buy vegetables in the market, can be extremely dangerous." (v.i.)

Kasim Abid holds a Diploma in Arts from the Institute of Fine Arts, Baghdad and an MA from the Moscow Film Institute. He has run TV training courses in Palestine and Iraqi Kurdistan. He was head of Camera and Location Production at ANN (Arab News Network) in London for three years. In 2004 he co-founded Independent Film & Television College in Baghdad. He has worked as a cameraman on many documentaries.

Filmografia:
2008: *Life After the Fall*
1999: *Naji Al Ali: Artist With Vision, Surda Checkpoint.*
1991: *Amid the Alien Corn*

Israele/Lettonia, 2008. Betacam SP, 60', colore

Regia e soggetto: Herz Frank
Sceneggiatura: Herz Frank
Fotografia: Herz Frank
Montaggio: Saqy Tsirkin
Musica: Avi Benjamin
Suono: Aivars Rierstins, Michael Goorovich
Produzione: Film Studio EFEF, FrankFilm

Contatti: Film Studio EFEF
Tel/Fax: + 371 528 396 005
Email: herzfrank@yahoo.com

PRIMA INTERNAZIONALE
INTERNATIONAL PREMIERE



HERZ FRANK
MUZIGAIS MEGINAJUMS
PERPETUAL REHEARSAL

Nel 1991 Evgeny Arye fonda, insieme ad un gruppo di immigrati arrivati in Israele dall'Unione Sovietica, un nuovo teatro chiamato *Gesher*, «un ponte» in ebraico. Un ponte tra la gente. Un ponte tra le culture. In breve tempo, *Gesher* si impone all'attenzione internazionale per le sue opere teatrali coraggiose e di grande impatto. *Perpetual Rehearsal* è un film in due atti basato sui video-diari dei lavori teatrali di *Gesher*, che Herz Frank realizza tra il 1994 e il 2004. Da *Rosencrantz e Guildenstern sono morti* a *Il Maestro e Margherita*, da *Tartuffe* a *The Slave* il film mostra il faticoso ed esaltante processo creativo di una compagnia di attori provenienti da diverse parti del mondo. *Perpetual Rehearsal* non filma il teatro, diventa parte del teatro, amalgamando i suoi linguaggi con quelli del documentario. Herz Frank utilizza una videocamera amatoriale nel tentativo di disegnare, appuntare, registrare ciò che non si può spiegare e che non lascia traccia: l'atto creativo, la trasformazione dell'uomo in arte. Herz Frank trasforma i fatti in immagini e tratta le immagini come fatti: "Fatto/immagine/fatto/immagine... Questa concatenazione pulsa in ogni mio film - spiega il regista - ed anche in *Perpetual Rehearsal*. E ciò che mi rende maggiormente felice è che tutti questi fatti ed immagini in questo film sono ottenuti attraverso un reale reportage. Niente è stato appositamente creato per essere ripreso". Nel tentativo di stanare le "immagini nascoste in ogni dettaglio di ciascun fatto, in ogni cosa vivente e inanimata", Herz Frank realizza un coinvolgente omaggio all'arte, descritta come una battaglia quotidiana che non ha fine, un modo per affrontare la vita come una prova perpetua. (v.i.)

Herz Frank (1926), laureato alla State Law Academy di Mosca, è uno dei fondatori della Scuola del documentario poetico di Riga. La sua formazione giornalistica - dal 1954 lavora per i giornali *Padomju Jaunatne* e *Rigas Balss* - lo porta ad avvicinarsi al mondo del cinema in qualità di sceneggiatore. A partire dal 1959 lavora per il Riga Film Studio come fotografo, operatore e regista di cinema documentario.



Herz Frank (1926) - Graduated from the Moscow State Law Academy, he is one of the founders of the poetic school of Riga. His education as journalist - since 1954 he worked in the newspapers *Padomju Jaunatne* and *Rigas Balss* drives him to get closer to the cinema as scriptwriter. Starting from 1959 worked at Riga Film Studios as a photographer, editor and a documentary film director.

In 1991, Evgeny Arye founded the theatre *Gesher*, «bridge» in Hebrew, together with a group of immigrants who came to Israel from the Soviet Union. It's a bridge between people. A bridge between cultures. In a short time, *Gesher* attracts international attention for its courageous, affecting stage productions. *Perpetual Rehearsal* is a two act film based on the video-diaries of the theatre's workers, which Herz Frank made from 1994 to 2004. From *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, to *The Master and Margarita*, *Tartuffe*, and *The Slave*, the film tracks the tiring and exciting creative process of a company that comes from all around the world. *Perpetual Rehearsal* doesn't film the theatre, it becomes the theatre, blending its language with the language of documentaries. Herz Frank uses his camera to design, point to, and record something that cannot be explained and leaves no trace: the creative act, the transformation of man into art. Herz Frank transforms the images and treats them like facts: "Fact/image/fact/image... this chain pulsates in each of my films - says the director - and in *Perpetual Rehearsal* as well. And what makes me most happy is that all the facts and images in this film were obtained through real reportage. Nothing was done specially for shooting." In an attempt to drive out "the images hidden in every detail of any fact, in every living and inanimate thing," Herz Frank makes an involved homage to art, depicted as an endless, daily battle, a way of confronting life as a perpetual rehearsal. (v.i.)

Filmografia:

2008: *Perpetual Rehearsal*
2005: *Venerdi Santo*
2004: *Shalom*, Germania
2003: *Dear Juliet*
2002: *Flashback*
2001: *Madonna With a Child. XX Century*
1998: *The Man of Wall*
1992: *The Jewish Street*
1990: *A Prayer*
1989: *The Song of Songs*
1989: *There Lived Seven Simeons*
1987: *The Last Judgement*
1984: *Till the Dangerous Verge*
1980: *The Last Celebration*
1979: *The Awakening*
1978: *10 Minutes Older*
1975: *The Prohibited Area*
1974: *The Joy of Being*
1973: *The Centaur*
1972: *A Life*
1971: *Your Pay-day*
1967: *Catholicism in the Ussr*
1967: *Without Legends*
1967: *235,000,000*
1966: *The Noon*
1965: *The Salt Bread*
1963: *You and Me*

Belgio, 2008, Beta SP, 86', colore e b/n

Regia: Olivier Meys
Fotografia: Yang Jin, Sun Weywey,
Zhang Ya Xuan
Montaggio: Yannick Leroy
Suono: Song YuZhe
Produzione: Maarten Loix, Karim
Cham per Limited Adventures
Coproduzione: Centre de
l'audiovisuel à Bruxelles (CBA) e
Milles et une films

Contatti: Limited Adventures
Tel: +32 2 503 52 32
Email: info@limitedadventures.com

Centre de l'audiovisuel à Bruxelles
Tel: +32 2 227 22 30
Email: cba@skynet.be

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

OLIVIER MEYS

QIAN MEN QIAN A DISAPPEARANCE FORETOLD

Qianmen era un quartiere antico di 500 anni. Più di 80.000 persone vivevano in questo grande «hutong» di Pechino a ridosso della famosa piazza Tiananmen e della città proibita. In occasione della preparazione dei giochi olimpici del 2008, la municipalità di Pechino decide di «riabilitare» la zona, trasformandola drasticamente. Un intrico di case e di vite viene sconvolto da questo piano urbanistico che non lascia alternative ai suoi abitanti. Il film segue dall'interno del quartiere un anno e mezzo di lavori tra sconcerto, rabbia, rassegnazione, abbandono. Da una parte il progetto avanza inesorabilmente, dall'altra la vita di tutti i giorni ripete il suo ritmo e i suoi affanni. Progresso e speculazione, potenti gru e carretti arrugginiti, ingegneri e fruttivendoli si muovono fianco a fianco sullo sfondo di una Cina piena di ambizioni e contraddizioni. Con uno stile asciutto e rigoroso, Olivier Meys si pone di fronte al Front Gate (*Qian Men Qian*) e rimane in equilibrio sul confine di queste contraddizioni. Ma il film ha anche il merito di non nascondere i soprusi e la speculazione, il cinismo del potere e la tenacia di chi tenta di resistere. Questo fa di *Qian Men Qian* un'opera estremamente attuale che non ricorre a facili schematismi ma affronta con rispetto e delicatezza la lotta tra un mondo stanco e logoro ed un altro tonico ed arrogante. Olivier Meys utilizza uno sguardo analitico e non valutativo, coglie i particolari di una realtà complessa per arrivare ad una «Thick Description» che non ha la pretesa di trovare una sintesi ma ha il coraggio di seguire il corso delle cose nel momento in cui accadono. (v.i.)



Olivier Meys (1974), dopo la laurea in Regia televisiva e radiofonica presso l'Institut des Arts de Diffusion (I.A.D) in Belgio conseguita nel 2000, comincia a dirigere diversi documentari radiofonici tra cui la trilogia *Identity: Farmer/Worker* per cui ha ottenuto il Grand prix de la Scam 2007. Ha codiretto il documentario *A Big Lake* con Liping Webg, premiato come miglior film nel 2005 al Traces de Vies Festival in Francia e alla Caméra des champs festival (Francia).



Qianmen was an ancient, 500 year old neighborhood. More than 80,000 people lived in this grand «hutong» in Peking behind the famous Tiananmen Square, in the forbidden city. In preparation for the 2008 Olympic Games, the municipality of Peking decided to «rehabilitate» the area, drastically transforming it. People in this tangle of houses are stunned by an urban plan that leaves them no alternatives. The film spans the year and a half of work in the neighborhood, amid bewilderment, rage, resignation, abandonment. While the project moves ahead inexorably, the breathless rhythm of daily life goes on. Progress and speculation, cranes and rusty carts, engineers and fruit sellers, move side by side in a China full of ambition and contradiction. With a dry, rigid style, Olivier Meys sits in front of Front Gate (*Qian Men Qian*) and keeps his balance amid the contradictions. But the film has the sense to not hide abuses of power and speculation, the cynicism of power and the tenacity of resisters, making *Qian Men Qian* an extremely raw work that doesn't rely on easy schemata, but confronts with respect and care the struggle between a tired and weary world, and a tonic and arrogant one. Olivier Meys trains an analytical, non-judgmental eye on the particulars of a complex reality, arriving at «Thick Description», which, rather than pretend to find a synthesis, has the courage to follow the course of events as they occur. (v.i.)

Olivier Meys (1974). He graduated in Radio and Film Directing at the Institut des Arts de Diffusion (I.A.D) Belgium-2000. He directed several radio documentaries, among which the trilogy *Identity: Farmer/Worker* for which he was awarded the Grand prix de la Scam 2007. He co-directed the documentary *A Big Lake* with Liping Weng, awarded the Best First Film Prize at the 2005 Traces de Vies festival (France) and the Grand prix at the 2006 Caméra des champs festival (France).

Filmografia:
2008: Qian Men Qian
2006: Vies nouvelles
2005: A Big Lake

Italia/Svizzera, 2008, 16mm, 90',
colore e b/n

Regia: Alberto Fasulo
Soggetto e sceneggiatura: Alberto Fasulo
Fotografia: Alberto Fasulo
Montaggio: Fabio Nunziata e Johannes H. Nakajima
Musiche: Riccardo Spagnol
Suono: Luca Bertolin
Produzione: Faber Film in collaborazione con Nefertitifilm e Wildside Media
Coproduzione: RTSI - Televisione svizzera
Distribuzione Italia: TuckerFilm
Vendite nazionali e internazionali: Faber Film

Contatti: Faber Film
Email: faberfilm@gmail.com

TuckerFilm
Tel: +39 333 358 51 50, +39 335 384 929
Email:
andrea.crozzoli@cinemazero.it,
thomas@cecedine.org

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Alberto Fasulo è nato a San Vito al Tagliamento nel 1976. Ha iniziato il suo percorso di formazione in ambito cinematografico con lo studio dell'opera di grandi maestri del cinema documentario internazionale: Joris Ivens, Johan Van Der Keuken, Robert Kramer, Vittorio De Seta, Frederick Wiseman, Werner Herzog. Il suo primo approccio al cinema avviene nel 1999 come personaggio in *Bibione Bye Bye One* di Alessandro Rossetto.

ALBERTO FASULO RUMORE BIANCO WHITE NOISE



Geologi tedeschi che studiano la morfologia di un territorio, anziane contadine che ancora lavorano a mano i ripidi pendii delle valli, pescatori che hanno una filosofia, genieri che fanno esplodere vecchie bombe sul greto del fiume, soldati che lo attraversarono nella Grande Guerra, ragazzi che fanno di un angolo di riva il ritrovo dei loro giochi, fonici che cercano di registrare il rumore «bianco» della corrente: questi e altri personaggi popolano il film, che si configura come la mappa in movimento di un luogo e di una cultura. Spina dorsale di una regione che è stata snodo e crocevia nella storia d'Europa, il fiume Tagliamento è il protagonista di un racconto che indaga la forza della natura e le sue possibilità di resistenza, la quotidianità degli uomini e delle donne; e le loro forme di ostinazione, perché "l'acqua è provvista di memoria". L'aspetto strutturale e narrativo del film, che ci mette in contatto con l'anima di un luogo «segreto» del panorama italiano, ha il sapore e l'entusiasmo delle avventure giovanili di Pasolini, quando riscopriva la lingua friulana e la utilizzava per le sue poesie ne *La meglio gioventù*. Ma anche l'aspetto produttivo-distributivo del film partecipa di questo stesso entusiasmo: il lavoro di Fasulo è stato infatti finanziato dai comuni della zona con venti centesimi per abitante e sarà distribuito in Italia da una società di distribuzione friulana. (l.b.)

"*Rumore Bianco* corrisponde a una possibilità: riflettere sul rapporto tra passato, presente e futuro, interrogando il significato di alcune parole chiave per la storia del nordest italiano: radici, fuga, deriva, legge, libertà. E rappresenta anche il tentativo di capire come gli individui, le comunità, vivano la propria esistenza in rapporto alla natura. Ho immaginato un racconto capace di fondere il fiume di generazioni diverse (anziani, giovani, bambini), visto che il Tagliamento è un bene comune che sta lentamente svanendo dall'immaginario e dall'esperienza, anche di chi ogni giorno lo attraversa". (a.f.)

German Geologists studying a territory's morphology, elderly farmers still working with their hands on the steep slopes of the valleys, shepherds with a philosophy, engineers setting off old bombs on the gravel bed of a river, soldiers crossing that river in the Great War, boys playing games on the shore, stenographers trying to record the «white» noise of the current: these are just some of the characters in a film that documents a place and time like a moving map. The backbone of a region that was a crossroads in European history, the Tagliamento river is the star of a film that examines the forces of nature and its possibilities for resistance, the daily life of men and women, their obstinacy, and why "water is the source of memories." The structure and narrative of the film, which brings us into contact with the soul of a «secret» place in the Italian panorama, has the feel and enthusiasm of the youthful adventures of Pasolini when he rediscovered the Friulian language and employed it in his poems *Best of Youth*. The production and distribution of the film is also redolent of the same enthusiasm: Fasulo was financed by the City councils of the territory, which contributed with 20 cents for each inhabitant and the film will be distributed in Italy by a Friulian distribution center. (l.b.)

"*White Noise* corresponds to a possibility - reflecting on the relationship between the past, present and future, asking the meaning of certain keywords in the history of northeastern Italy: roots, escape, derivation, law, liberty. It also represents an attempt to understand how individuals, communities, live alongside nature. I imagined a story that could plumb the river of many generations (old, young, infant), seeing as the Tagliamento is a good community that is slowly fading from our imagination and experience, even from those who cross it every day." (a.f.)

Alberto Fasulo was born in San Vito al Tagliamento in 1976. He began his training in cinema studying the main documentary filmmakers who have worked all over the world: Joris Ivens, Johan Van Der Keuken, Robert Kramer, Vittorio De Seta, Frederick Wiseman, Werner Herzog. He became closer to the cinema starting from 1999 as a character in *Bibione Bye Bye One* by Alessandro Rossetto.

Filmografia:
2008: Rumore Bianco
2007: L'amoralista
2004: Cos'è che cambia

Gran Bretagna, 2008, 35mm, 94',
colore

Regia: Gideon Koppel
Fotografia: Gideon Koppel
Montaggio: Mario Battistel
Musica: Aphex Twin
Suono: Joakim Sundström
Produzione: Margaret Matheson,
Mike Figgis
Coproduzione: Serge Lalou

Contatti: Bard Entertainments
Tel: +44 (0)777 045 69 92
Email:
margaret@bardentertainments.co.uk

Doc & Film International
Tel: +33 1 427 756 87
Email: d.elstner@docandfilm.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Gideon Koppel nasce a Liverpool. Abbandonati gli studi in matematica, si iscrive alla Slade School of Fine Art. Nel corso della sua carriera di regista, lavora in ambiti diversi tra cui la pubblicità, l'installazione video e il documentario. Realizza anche il controverso *Oooh la la, or the Art of Dressing Up*, che si addentra nelle psicopatologie delle star. Koppel è inoltre professore di cinema all'Università di Londra e insegna all'École des Hautes Études Commerciales di Parigi.

GIDEON KOPPEL SLEEP FURIOUSLY

Dormire furiosamente. Il titolo, evocativo e poetico, ben definisce la vita nella campagna gallese, dove il tempo sembra essersi fermato e pur tuttavia il presente, nella sua invadenza tecnologica ha incominciato a far breccia. Le immagini lo mostrano con quieta chiarezza. Mentre la gente è impegnata in occupazioni quotidiane, gare di cani pastori e competizioni casalinghe, un pulmino giallo porta i libri in prestito da un villaggio all'altro. Sembra il solo intervento dell'esterno, con le sue storie di modernità. In realtà la vita è già cambiata, nei macchinari per l'agricoltura, nello spopolamento delle aree rurali, nella predominanza dell'inglese sui dialetti locali, nell'irruzione del flusso televisivo. Come dice Gideon Koppel, "a Treufering i «quad» hanno sostituito i «pony»; i cellulari hanno sollevato la gente dalla necessità di gridare da un lato all'altro della vallata; e creature esotiche come i lama stanno incominciando a reclamare un posto al fianco delle pecore". Ciò nonostante vediamo come una serie di valori tradizionali resistano, non tanto relativamente alle attività quanto nel modo pacifico di rapportarsi alla vita e nel forte senso comunitario che lega gli abitanti. (l.b.) "Già da qualche anno sentivo il bisogno di girare un film nella regione di Trefeurig, un film in cui i momenti di intimità e le azioni umane si fondessero con lo spazio e il tempo senza confini del paesaggio, un film che più che parlare di questa regione la evocasse. Dovevo trovare il modo di trasformare le mie associazioni di idee in un progetto concreto. Sono approdato alla soluzione un pomeriggio, guardando il bibliobus giallo zigzagare per la vallata. *Sleep Furiously* non rientra appieno nella categoria dei documentari. Si tratta piuttosto di un soggetto letterario che trae ispirazione da Dylan Thomas, Peter Handke e Sebald. Da un punto di vista più personale, vorrei sottolineare i risvolti politici del film che, spero, non abbiano bisogno di commenti". (g.k.)

Sleep furiously. The title, evocative and poetic, defines life in the Welsh countryside, where time seems to have stopped. Yet the present, with its technological invasions, has begun to breach its boundaries. The images depict it with a calm clarity. While the people busy themselves in their daily work - sheep-dog races and housewife competitions - a yellow van carries books on loan from one village to another. It seems to be the only outside intervention, with its stories of modernity. In reality, life has already changed - in the farming machinery, the abandonment of rural areas, the predominance of English over local dialects, the onslaught of television. As Gideon Koppel says, "In Treufering the quads have substituted the ponies, cell phones have supplanted the need for people to call to one another across the valley, and exotic creatures like lamas are beginning to take their place next to sheep." That notwithstanding, we watch how a number of traditional values resist change, not so much in people's actions as in their peaceful way of looking at life, the strong sense of community that binds them together. (l.b.) "For many years I felt the need to make a film in the Trefeurig area. A film with moments of intimacy and human gestures, juxtaposed with the infinite space and time of the landscape. A film that was evocative of Trefeurig rather than about it. I needed to find a way of harnessing my associative ideas into a project. I was offered a clue one afternoon when I watched the yellow library van meander through the valley. *Sleep Furiously* does not sit comfortably in the category of documentary. It is much more of a literary piece, drawn not only from Dylan Thomas, but also Peter Handke and Sebald. Although most clearly personal, I would like to underline the film's political dynamics which, I hope, speak for themselves." (g.k.)



Gideon Koppel was born in Liverpool. After studying mathematics, he trained and tried at the Slade School of Fine Art. Over the course of his career as a filmmaker, he has worked in various areas: commercials, video installations and documentary series. He also makes the controversial *Oooh la la, or the Art of Dressing Up* on the psychopathology of celebrity. Koppel is also faculty member at London University and teaches at the École des Hautes Études Commerciales in Paris.

Filmografia:
2008: Sleep Furiously
2005: A Sketchbook For The Library Van
2003: Ooh la la or the Art of Dressing Up
1998: Candy Girls
1997: Un-Dressed: Fashion In the Tentieth Century - Sex
1997: Un-Dressed: Fashion In the Tentieth Century - Rebellion
1995: Flirtations
1993: Jones

Algeria/Francia, 2008, HDV
e Super 16mm, 120', colore

Regia e soggetto: Malek Bensmail
Sceneggiatura: Malek Bensmail
Fotografia: Lionel Yan Kerguistel,
Malek Bensmail
Montaggio: Matthieu Bretaud
Musica: Camel Zekri
Suono: Dana Farzanehpour
Produzione: Philippe Avril per
Unlimited e Hachemi Zertal per Cirta
Films
Coproduzione: Gérald Collas per INA e
Rachid Bouchareb per 3B Productions
Distribuzione: Doc & Film
International

Contatti: Unlimited
Tel: +33 3 881 942 02
Email: phavrill@unlimited-films.net

Cirta Films
Tel: +213 319 292 81
Email: cirtafilms@yahoo.it

Doc & Film International
Tel: +33 1 427 756 87
Email: d.elstner@docandfilm.com

PRIMA EUROPEA
EUROPEAN PREMIERE

Malek Bensmail (1966, Algeria), nel 1988 lascia il suo paese per trasferirsi a Parigi, dove prosegue i suoi studi di cinema. Ottiene il diploma presso l'Ecole Supérieure d'Etudes Cinématographiques e segue uno stage presso studi della Lenfilm a San Pietroburgo. Si dedica al documentario di creazione interamente incentrato sul suo paese, disegnando i contorni di un'Algeria complessa: democrazia, modernità, tradizione, pace, lingua, società sono i temi che privilegia nei suoi film. Partecipa regolarmente ai festival di cinema.

MALEK BENSMAIL WA LAOU FIL SIN CHINA IS STILL FAR AWAY

Nel cuore di una classe scolastica dello sperduto villaggio di Tiffelfel, nella regione di montagna degli Aurès. In quel luogo dimenticato, dove la scuola non è cambiata dagli anni Cinquanta, Malek Bensmail ambienta il suo nuovo lungometraggio, corale come le opere che lo hanno preceduto: *Aliénations*, immersione nel mondo della follia per un lavoro sul senso dell'identità, e *Le Grand jeu*, dove il regista seguiva una campagna presidenziale algerina attraverso il Paese. I bambini della classe di Tiffelfel sono osservati nei gesti della loro quotidianità, a partire dalla loro relazione con i due insegnanti. Ma l'occhio di Bensmail è anche testimone delle scappatelle dei ragazzi al fiume e delle difficoltà scolastiche di Bema, portata dal padre da un guaritore, cercando di risolvere i suoi problemi. E racconta, Bensmail, in parallelo e intrecciandole con quelle degli alunni, le storie degli adulti, tra cui i combattenti che presero parte ai fatti del novembre 1954. (g.g.)

“Il desiderio di un film scaturisce spesso da domande rimaste senza risposta. Dopo *Le Grand jeu*, dove nel viaggio da Est a Ovest, da Nord a Sud, ho incontrato un mondo rurale difficile e duro e un numero impressionante di bambini figli di agricoltori e operai, ho iniziato a immaginare un progetto sulla lingua, sulla scuola come luogo di potere e di acculturazione in Algeria, dalla colonizzazione ai giorni nostri. Ho così deciso che l'infanzia, l'apprendimento e la vita di un villaggio degli Aurès dove ebbe luogo lo scoppio della rivoluzione algerina sarebbero stati i temi forti del mio film.

Il bambino è al tempo stesso testimone oculare e vittima innocente della miseria, della rovina morale, dell'esclusione, ma anche invito a un'educazione e un'umanità nuove. Il bambino è la figura del diseredato/erede al quale gli adulti devono delle spiegazioni sullo stato dell'Algeria e delle attenzioni per il suo futuro. Da questa immagine dei bambini, l'idea di un film su questo villaggio mitico e sulla sua scuola si è fatta strada a poco a poco”. (m.b.)



In the heart of a classroom in the remote village of Tiffelfel, in the mountainous region of Aurès. In that forgotten world, where schools haven't changed since the Fifties, Malek Bensmail sets his new feature film, a choral production like his previous works, *Aliénations* an immersion in the world of the insane to create a work about identity, and *Le grand jeu*, in which the director followed the Algerian presidential campaign. The children in the class in Tiffelfel are observed in their daily activities, beginning with their relationship with their two teachers. But Bensmail's focus also bears witness to the children's escapades at the river and the schoolroom trials of Bema, a young girl brought by her father to a healer, in the hopes of solving her problems. In contrast, Bensmail also tells the stories of the adults, interweaving them with those of the alumni, including the combatants who took part in the affairs of November 1954. (g.g.) “The desire to make a film is often sparked by questions that have remained unanswered. After *Le grand jeu*, where while traveling East and West, North and South, I encountered a rural world that was difficult and rough, and an astonishing number of farmers' and laborers' children, I began to imagine a project about language, about schools as a place of power and integration in Algeria, from colonization to our times. I decided childhood, education and life in a village in Aurès, where the Algerian revolution broke out, would be the themes of my film.

Children are the eye witnesses and innocent victims to poverty, moral ruin, exclusion, while at the same time the recipients of an education and a new humanity. Children are both the disinherited and inheritors of what the adults owe an explanation, the state of Algeria and the direction of its future. From such an image of children, the idea for a film about this mythic village and its school slowly took off.” (m.b.)

Malek Bensmail (1966, Algeria). In 1988 he moved to Paris to go on with his studies in cinema. He graduated at the École Supérieure d'Etudes Cinématographiques, then he trained at the Lenfilm studios at San Pietroburgo. He works on creative documentary entirely centred on his country, depicting the aspects of a complex Algeria: democracy, modernity, tradition, peace, language, society are the main subjects he talks about within his films that are often selected at various film festivals.

Filmografia:

2008: La Chine est encore loin
2005: Le Grand jeu
2004: Aliénations
2003: Algériels
2001: Plaisirs d'eau
2001: Des vacances malgré tout...
2000/2001: démokratia
1999: Boudiaf, un espoir assassiné
1998: Decibled
1997: Culture Pub spécial Algérie
1997: Visions of Bali
1996: Algerian TV Show
1996: Territoire(s)
1992: Barcelona
1990: Roumanie, l'après Ceausescu
1990: Le Trafic des Icônes



**SELEZIONE UFFICIALE
CONCORSO CORTOMETRAGGI**
OFFICIAL SELECTION
SHORT DOCUMENTARY COMPETITION

Argentina, 2008, Mini DV, 25', colore

Regia, soggetto e sceneggiatura: Stella Iannitto, Miguel Maldonado, Ana Ugarte
Fotografia: Stella Iannitto, Miguel Maldonado, Ana Ugarte
Montaggio: Stella Iannitto
Suono: Stella Iannitto, Miguel Maldonado, Ana Ugarte
Produzione: Observatoriodecine

Contatti: Observatoriodecine
Tel: +34 93 446 06 68
Email: mail@observatoriodecine.com

Stella Iannitto
Email: stelacas@hotmail.com

Ana Ugarte
Email: anaugarte_83@hotmail.com

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Stella Iannitto (1979, Torino) ha studiato al DAMS e cinema documentario. Ha realizzato un documentario su un progetto teatrale in Guatemala.

Miguel Maldonado (1979, Granada) ha studiato fotografia, video e disegno grafico. Lavora come fotografo e designer freelance.

Ana Ugarte (1983, Pamplona) ha studiato comunicazione audiovisiva e cinema documentario. Ha realizzato diverse creazioni video per il suo gruppo teatrale Gabot.

Stella Iannitto (1979, Turin, Italy) studied Arts, Cinema, and Documentary. She realized a documentary about a theatrical project in Guatemala.

Miguel Maldonado (1979, Granada, Spain) studied photography, video and graphic design. He works as photographer and designer freelance

Ana Ugarte (1983, Pamplona, Spain) studied Audiovisual communication and Documentary. She realized different video creations for her theatrical company Gabot.

Filmografia:
2008: 19 hilos

STELLA IANNITTO, MIGUEL MALDONADO, ANA UGARTE

19 HILOS 19 THREADS



Un uomo, in una casa isolata in campagna, appena fuori Buenos Aires. È una notte buia, lo vediamo da fuori, attraverso la finestra. È solo, ma sembra esserci qualcuno con lui. L'uomo è Fernando, un burattinaio. Il film ne segue i gesti sapienti mentre da pochi elementi, un pezzo di legno, della stoffa, dei fili, lentamente, notte dopo notte, un burattino prende vita: il suo nome è Don Demetrio. Un pupazzo di legno a cui Fernando fa compiere dei gesti e letteralmente «anima» di fronte a sé. L'uomo presta la sua voce all'oggetto (che non è più un oggetto) ed ecco che, improvvisamente, il burattino sembra, anche solo per un momento, prendere vita e parlare con il suo creatore, della vita, della libertà, della gioventù e della vecchiaia, di quei 19 fili che lo tengono legato al suo creatore...

Un piccolo film che è anche un lucido sguardo sulla creazione e sul gioco senza fine della finzione. Fernando e Don Demetrio non sono semplicemente un burattinaio e la sua creatura, ma sono i due personaggi di un film, capaci di emozionarci e di farci sognare. "Fernando ha una marionetta. Un alter ego. Si chiama Don Demetrio. È al tempo stesso Fernando, suo nonno, suo padre e qualche fantasma". (d.d.)

A man in an isolated house in the countryside just outside of Buenos Aires. The night is dark; we see him from outside, through a window. He's alone, but there seems to be someone else there with him. The man, Fernando, is a puppeteer. The film follows his knowing gestures while, with only a few tools - a block of wood, fabric, string - a puppet slowly, night after night, comes to life; his name is Don Demetrio, a wood puppet whom Bernardo moves and literally «animates» before our very eyes. The man lends the object (no longer an object) his voice and, suddenly, the puppet, if only for a moment, comes to life and talks to its creator about life, liberty, youth, old age, of those 19 strings that bind him to his creator...

A small film that is also a lucid examination of creativity and the never-ending game of make believe. Fernando and Don Demetrio are not merely puppeteer and invention, but two protagonists of a film who are capable of moving one another and making one another dream. "Fernando has a marionette. It's called Don Demetrio. He is at once Fernando, his grandfather, father and some phantasm." (d.d.)

BEATRICE GIBSON A NECESSARY MUSIC



Una teleferica sorvola un territorio urbano. Dall'alto le cose hanno una prospettiva diversa. Una volta a terra la sensazione di sospensione si protrae. Al racconto di Bioy Casares (*L'invenzione di Morel*), recitato da diciassette cittadini, è affidato il compito di condurre lo sguardo attraverso gli spazi di un piccolo lembo di terra che sta tra Manhattan e il Queens, Roosevelt Island.

Conosciuta come sede del più grande manicomio di New York, l'isola è stata negli anni '60 un cantiere a cielo aperto per diversi architetti e i loro stravaganti progetti. Oggi ospita uno dei più grandi complessi di case sociali. Accompagnata dall'artista Robert Ashley, Beatrice Gibson attraversa il tessuto storico dell'isola, finendo per dare forma ad una ricostruzione mentale dello spazio della città. Iniziato come un processo che riguardava il sociale, *A Necessary Music* è diventato una fiction etnografica su un luogo e una comunità, e un'indagine sul senso della rappresentazione.(c.c.)

A cableway flies over an urban landscape. From above, things take on a different perspective. Once on the ground, the sensation of suspension continues. Bioy Casares' story (*The Invention of Morel*), recited by seventeen of the city's residents, guides us through the corners of Roosevelt Island, a small stretch of land between Manhattan and Queens. Known as the site of the largest insane asylum in New York, the island served as an open air work space for architects in the 1960s. Now it is home to one of the most visible housing complexes in the city. Accompanied by artist Robert Ashley, Beatrice Gibson crosses the historic fabric of the island, ultimately making a mental reconstruction of the city space. At first an appraisal of the social conditions, *A Necessary Music* turned into an ethnographic fiction about a place and community, and an examination of the idea of representation. (c.c.)

Gran Bretagna/USA, 2008, HDV, 20', colore

Regia, soggetto e sceneggiatura: Beatrice Gibson
Montaggio: Beatrice Gibson
Suono: Alex Waterman
Musica: Alex Waterman
Produzione: Beatrice Gibson
Coproduzione: ARGOS

Contatti: ARGOS
Tel: +32 2 223 7331
Email: distribution@argosarts.org

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Beatrice Gibson, artista e ricercatrice, abita e lavora tra Londra e New York. Si dedica alla politica e poetica di spazi e luoghi quotidiani. Principalmente i suoi lavori riguardano l'appropriazione, la mediazione e l'intervento con e attraverso il territorio della città. Attualmente si dedica ad opere di arte e architettura.

Beatrice Gibson is an artist/researcher based in London and New York. Her practice revolves around the politics and poetics of everyday sites and space and is primarily concerned with questions of appropriation, mediation and intervention within and through the territory of the urban. She is currently working between art and architecture.

Filmografia:
2008: A Necessary Music
2007: 'If the Route': the Great Learning of London
2006: taxi_onomy

Turchia, 2008, MiniDV/Super8/16mm, 30', colore e b/n

Regia: Ethem Özgüven
Soggetto: Petra Holzer, Ethem Özgüven
Fotografia: Adam Ozan, Ethem Özgüven, Selçuk Erzurumlu, Ulafl Belfoklar, Sevgi Ortaç, Uygur Gürkan
Montaggio: Ethem Özgüven
Musica: Kalan Müzik
Produzione: Petra Holzer, Ethem Özgüven
Distribuzione: Petra Holzer, Ethem Özgüven

Contatti: Ethem Özgüven
Tel: +90 532 791 69 44
Email: eozguven@bilgi.edu.tr
Petra Holzer
Email: petramh@gmail.com

PRIMA INTERNAZIONALE
INTERNATIONAL PREMIERE

Di origini turche, Ethem Özgüven è video artista e regista di documentari. La maggior parte dei suoi lavori ha partecipato a festival internazionali circolando in più di quaranta paesi. Ha realizzato spot pubblicitari di contenuto sociale. Insegna in varie università dal 1992, dando origine ad un modello alternativo d'insegnamento per gruppi interculturali nel campo dell'audiovisivo.

Ethem Özgüven was born in Turkey. He is a video and documentary maker. Many of his videos were chosen for the finals in international festivals and were screened in more than 40 countries. He also made spots promoting topics with social contents. He teaches in various universities since 1992, creating alternative teaching models for intercultural groups.

Filmografia selezionata:
2008: Marenostrom
2007: Atethea
2005: Tenedos; Fethi Kayaalp; Fellujah; Delirium
2003: Little Lake
2000: Life Jackets Are Not Under Your Seats;
The People of the Light's Long Walk
1999: Aydın Teker Dans Sergisi;
The People of the Light

ETHEM ÖZGÜVEN BIZIM DENİZ MARENOSTRUM

I pescatori e il mare, nel «mare nostrum» che unisce e separa la Turchia e la Grecia nel corso del tempo. Ethem Özgüven costruisce il ritratto collettivo, plurale, di alcuni luoghi e dei suoi abitanti. I villaggi in pietra, le abitazioni, la terra dura, i mercati. Brevi inquadrature per un film mosaico con il quale documentare, negli esterni e negli interni, la vita d'ogni giorno dei pescatori, senza romanticismo. Özgüven compie un viaggio al tempo stesso nel realismo e nel mito per descrivere le attuali difficoltà del lavoro dei pescatori e rievocare attraverso filmati d'epoca altre memorie di quei posti di mare. Creando un tempo sospeso, reso ancor più tale dall'uso di differenti formati (il film unisce materiali in 8mm, 16mm e digitale). (g.g.)

“Una volta, ti svegliavi presto al mattino e guardavi attraverso l'orizzonte. Una iarda di pesca protetta da te, da tuo padre, da suo padre. Gente di questi paesi da migliaia di anni... Cacciata da una grande nave, cinque tonnellate di pesce pescate durante la notte. E la iarda, il pesce, il mare, il rispetto, l'amore, i vicini sono finiti. La maggior parte dei vicini greci si è trasferita... E menzogna e ipocrisia, rapacità e violenza sono iniziate...”. (e.o.)

Fishermen and the «mare nostrum» separating Turkey and Greece over the course of time. Ethem Özgüven creates a collective portrait of a few places and their inhabitants: stone villages, habitats, hard earth, markets. Quick frames create a mosaic-like film that documents, externally and internally, the day to day life of fishermen, without romanticizing it. Özgüven makes a voyage in both realism and myth to describe the actual difficulties of the work of fishermen and to invoke, through earlier footage, other records of that sea. Time is suspended, even in the film's mediums (8mm, 16 mm and digital are juxtaposed). (g.g.)

“Once upon a time you woke early and looked out at the horizon. A pool of fish protected by you, your father, his father. People of these countries for thousands of years... Chased away by a large ship, five tons of fish fished out overnight. And the pool, the fish, the sea, the respect, love, neighbors are all gone. The majority of Greek neighbors have moved... Lies and hypocrisy, rapacity and violence have arisen...”. (e.o.)



CATALIN MUSAT CIOBANUL ZBURATOR THE FLYING SHEPHERD



Prati e boschi verdissimi, punteggiati dal bianco delle pecore, mentre i pastori indugiano pigramente al sole. Improvvisamente nel cielo compare uno strano oggetto volante. Così la quieta dimensione bucolica della campagna romena s'incrocia con l'animazione un po' proterva che pervade una vicina pista per deltaplani a motore: uno scontro (o forse un incontro) fra insiemi non omogenei che diventa il detonatore di un umorismo surreale e di un grande senso di libertà. (l.b.)

“Trovarsi in un triste isolamento rende sconvolgente l'irruzione di uomini in volo dal nulla. O forse no. Forse l'isolamento non si riferisce al genere umano ma all'uomo che ti sta vicino. In qualsiasi modo tu la metta – lo sappiamo bene - sono qualcosa che non puoi ignorare; anche se ci provi. E allora forse incominciano a ossessionarti e a diventare molto fastidiosi. È a questo punto che la nostra storia comincia. Prima di tutto una storia di libertà. Oppure di lavoro e problematiche sociali. Ma anche una storia che racconta quell'inconscio desiderio di trascendere i poteri che ci furono dati quali esseri umani.” (c.m.)

In lush meadows and woods dotted by white sheep, shepherds lazily loll in the sun. Suddenly a strange object appears in the sky. The quiet bucolic air of the Romanian countryside clashes with the mildly brash life of a nearby field of hang-gliders - a collision (or simple meeting) between heterogeneous worlds becomes the spark for surreal humor and a great sense of freedom. (l.b.)

“Finding yourself in a sad isolation makes this invasion of flying men from nowhere be overwhelming. Or maybe not at all. Or maybe the isolation is not referring to mankind but to the man next to you. Anyway you put it, they cannot be something you can ignore, that's the thing we surely know. Even if you try to. And then maybe they start to haunt you and be very annoying. At this moment our story begins. First of all, a story about freedom. Or, work and social boundaries. And about the subconscious will of transcending the powers that we were given as humans. A will that we all, humans, share.” (c.m.)

Romania, 2008, DCP/HD, 26', colore

Regia e sceneggiatura: Catalin Musat
Fotografia: Marius Iacob
Montaggio: Vlad Voinescu
Produzione: Safir Film
Coproduzione: Aristoteles Workshop Association

Contatti: Safir Film
Email: catalininbox@yahoo.com

Aristoteles Workshop Association
Tel: +1 61 730 600 15
Email: dan@aworkshop.org

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Catalin Musat (Romania, 1978) si diploma presso l'Istituto d'Arte di Bucarest e consegue la laurea in Regia cinematografica presso l'Università di Cinema e Teatro a Bucarest. Lavora principalmente come libero professionista, realizzando diversi documentari e cortometraggi di finzione, premiati a livello internazionale. È attivo anche come storyboard nell'industria pubblicitaria e come regista per l'industria televisiva.

Catalin Musat (Romania, 1978) graduates at the Highschool of Fine Arts in Bucarest as graphic designer and takes his degree at the University of Film and Drama as a film director. He is mainly working as a free lancer director, making several documentary films and short feature films, awarded all over the world. He works as storyboard artist in advertising industry and director in television industry.

Filmografia:
2008: The Flying Shepherd
2007: Holiday
2006: Hercule's Shelter
2006: Far Away
2004: The Mad Doctor

Germania, 2008, HDV, 10', colore

Regia: Sebastian Mez
Soggetto: Sebastian Mez, Christian Trieloff
Fotografia: Christian Trieloff
Montaggio: Sebastian Mez
Suono: Sebastian Mez
Produzione: Filmakademie Baden-Wuerttemberg

Contatti: Filmakademie Baden-Wuerttemberg
Tel: +49 (0) 714 196 91 03
Email: festivals@filmakademie.de, eva.steegmayer@filmakademie.de

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Sebastian Mez (Essen, 1982) dopo aver conseguito il diploma, effettua un tirocinio presso la Caspari Film di Düsseldorf. Lavora come freelance, realizzando diversi spot pubblicitari e cortometraggi. Nell'ottobre 2007 comincia i suoi studi come regista di documentari presso la Filmakademie Baden-Wuerttemberg e realizza il suo primo cortometraggio documentario sulla pena di morte in Texas, *Do the Right Thing*, presentato al Max-Ophuels Film Festival nel 2008.

Sebastian Mez (Essen, 1982) after high school graduation, trainee at Caspari Film, Düsseldorf. He directs several social spots and short films. In October 2007 he begun his film directing studies (documentary film) at the Filmakademie Baden-Wuerttemberg and makes his first documentary film about the death penalty in Texas, *Do the Right Thing*, which was screened at the Max-Ophuels-Filmfestival in 2008.

Filmografia:
2008: Clean Up
2007: Do the Right Thing
2006: The Tear of Eros
2004: Reloop
2003: Pure Water

SEBASTIAN MEZ CLEAN UP

Clean Up è la folgorante constatazione dell'atrocità della pena capitale: girato nella camera della morte di un penitenziario americano, il film riprende con inquadrature fisse la minuziosa operazione di pulizia di un inserviente al di là del vetro che separa il luogo dell'esecuzione dai posti del pubblico. La fissità dello sguardo unita alla laconica registrazione sonora di una condanna non lasciano scampo alla coscienza dello spettatore. (l.b.)

"Quando ho visto *Dead Man Walking* di Tim Robbins, non facevo che pensare alla pena di morte negli Stati Uniti: così, anni dopo, decisi di realizzare un documentario sulle persone che sono costrette ad affrontarla in Texas. Il risultato fu *Do the Right Thing*. Poi, all'inizio di quest'anno, ho ascoltato in televisione che la Corte Suprema americana aveva deciso di considerare inumana l'esecuzione delle persone attraverso un'iniezione letale. Ho sentito allora in me il forte desiderio di realizzare un altro film sullo stesso tema, ma non puramente documentario. Volevo esprimere i miei sentimenti in una forma più astratta di quanto non aveva fatto il mio lavoro precedente. *Clean up* è il risultato di questo processo." (s.m.)

Clean Up is an electrifying look at the atrocities of capital punishment. Shot in the execution chamber of an American prison, the film brings into focus the meticulous clean up job of an attendant through the glass separating the execution site from the viewers' seats. The fixed gaze and the laconic soundtrack force the audience to become conscientiously involved. (l.b.)

"When I saw *Dead Man Walking* by Tim Robbins in the late 90's, I couldn't stop thinking about the whole death penalty issue in the United States. Years later I decided to make a documentary about people who are confronted by capital punishment in Texas. The result was my first feature documentary *Do The Right Thing*. At the beginning of this year, when I watched TV, I saw that the American Supreme Court decided that executing people by lethal injection is not inhumane. I had a strong feeling in me to make a movie about the death penalty again, but no documentary. I wanted to express my feelings in a more abstract way than my documentary did. *Clean Up* was the result of that process." (s.m.)



BETTINA TIMM COSMIC STATION



Germania, 2008, 35mm, 30', colore

Regia e soggetto: Bettina Timm
Fotografia: Alexander Riedel
Montaggio: Bettina Timm
Musica: Daniel Kluge, Edouard Stork
Suono: Philip Vogt
Produzione: Pelle Film
Coproduzione: Hochschule für Fernsehen und Film München

Contatti: Pelle Film
Tel: +49 89 280 22 10
Email: riedel@gmx.net, info@pelle-film.de
Hochschule für Fernsehen und Film München
Tel: +49 89 689 574 48
Email: festivals.vertrieb@hff.muc.de

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Bettina Timm (Monaco, 1977) diplomata presso l'Accademia degli Studi in letteratura tedesca, si iscrive poi all'Accademia di Cinema presso la FilmHigh School a Monaco, dove si laurea specializzandosi in cinema documentario. Si forma presso la Pelle Film Productions.

Bettina Timm (Munich, 1977). Graduated at the Academic Studies of German literature, she attends the Academic Studies at the FilmHigh School Munich where she graduates in Documentary Film. Nel 2001 she attends a training course at Pelle Film Production.

Il Monte Aragaz, con i suoi 1500 metri è la più alta montagna armena. Nella sua cima si trova una gigantesca stazione di ricerca. È un luogo semi abbandonato. Una volta – durante l'impero sovietico – lavoravano qui centinaia di persone. I ricercatori della stazione avevano uno scopo: cercare messaggi, segni di vita dalle galassie lontane. Ma la fine dell'URSS ha fatto fallire il progetto. Eppure, ancora oggi, tra gli edifici cadenti, un gruppo di scienziati ancora lavora al progetto. Come astronauti abbandonati in una nave spaziale, essi continuano la loro ricerca, sperando un giorno di poter provare l'emozione della scoperta di nuove galassie.

Lo sguardo registra – all'interno di uno spazio che mostra tutti i segni della decadenza e dell'abbandono – le tracce vitali di uomini e donne che proseguono nonostante tutto e tutti la loro ricerca, la loro utopia. Utopia che è anche la forma possibile di una domanda comune ad ogni uomo in quanto tale, e che si traduce semplicemente nella ricerca di un senso per la propria esistenza.(d.d.) "Nel loro lavoro essi somigliano piuttosto a dei fratelli di Sisifo, e non è un caso che essi abbiano iniziato a cercare il senso della loro esistenza, o dell'esistenza di Dio. L'uomo interroga, e il Mondo non risponde. O forse sì?"(b.t.)

At 1500 meters, Mount Aragaz is the tallest mountain in Armenia. At the summit there is a giant research station. It is semi-abandoned. Once, during the soviet reign, hundreds of people worked here. The researchers had a mission: intercept messages, signs of life from distant galaxies. But the collapse of the USSR killed the project. Yet still today, among the sunk houses, a group of scientists are still at work on the project. Like astronauts lost in a space shuttle, they continue their research in the hopes that one day they might enjoy the thrill of finding new galaxies.

The camera records - inside a space that shows all signs of decay and abandon - the vital traces of these men and women who, despite all odds, persevere in their search for utopia. Utopia may reside in a common question for every man, which translates into the search for meaning in existence.(b.t.) "In their work, they rather resemble the Sisifo brothers, and it's not by chance that they began looking for meaning in their existence, or the existence of God. Man questions, and the world doesn't answer. Or maybe it does?"(b.t.)

Filmografia:
2007/8: Cosmic Station
2005/7: Run Out
2004: Mr Zhu
2000: The Earmistress

Spagna, 2008, Digital video, 28', colore

Regia, soggetto e sceneggiatura: Pilar Monsell
Fotografia: Pilar Monsell
Montaggio: Pilar Monsell
Suono: Afra Mejia
Produzione: Estudi Playtime
Distribuzione: Estudi Playtime

Contatti: Estudi Playtime
Tel: +34 93 666 42 81
Email: susana@playtime.cat, marta@playtime.cat

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Pilar Monsell nasce nel 1979. Si laurea in Audivisual Communication e Artistic Photography nel 2004; ottiene il Master in documentario di creazione nel 2007. Dal 2004 al 2007 fa parte della squadra di programmazione per l'evento socio-artistico Fadaiat, sul confine ispano-marocchino. Nel 2007 co-dirige il documentario *School Minutes* all'interno del laboratorio per giovani studenti di Granada.

Pilar Monsell was born in 1979. She graduated in Audivisual Communication and Artistic Photography in 2004 and obtained a Master on Documentary Creation in 2007. Between 2004 and 2007, she integrates the programming team for the social-artistic meeting Fadaiat, on the Spanish-Moroccan border. In 2007, she co-directed the documentary *School Minutes*, as part of a pedagogic workshop for young students in Granada.

Filmografia:
2008: Distancias
2007: School Minutes
2002: Time Machines

PILAR MONSELL DISTANCIAS DISTANCES

Sono stati costretti a lasciare il Congo, hanno viaggiato per migliaia di chilometri attraverso fiumi e deserti. Sono stati derubati e violentati, truffati e arrestati. Sono stati costretti ad andare sempre più lontano. Ora sono bloccati in Marocco, alla frontiera. Stanno tentando di allestire uno spettacolo teatrale sul loro viaggio. Il teatro è il racconto che permette di rivivere il viaggio passo per passo; e la loro esperienza si riflette anche nelle immagini televisive di altri profughi che provengono da ogni parte dell'Africa, i cui volti sono come i loro, portano di segni delle stesse esperienze, delle stesse angosce, delle stesse paure. Un film che racconta una delle esperienze più radicali dell'uomo contemporaneo (la fuga e l'esilio dal proprio paese) attraverso uno spettacolo teatrale che gli stessi protagonisti mettono in scena di fronte alla macchina da presa, in una stanza. Un racconto che diventa, piano piano, la storia di migliaia di uomini. (d.d.) "Una frontiera europea attraversata da centinaia di sub-sahariani che usano scale improvvisate. Spari, proiettili di gomma, morte. Migliaia di deportazioni nel deserto del Sahara. Morte (...). Un gruppo di rifugiati congolese bloccati in Marocco che attendono di poter entrare in Europa. Hanno scritto una piece teatrale sulla loro esperienza di migrazione. Nella stessa stanza dove vivono, il teatro emerge come auto-rappresentazione di ogni passo del loro cammino. Ma la piece non è terminata. Non c'è pubblico, non c'è palcoscenico. Solo qualcosa che deve essere completato". (p.m.)

Forced to leave the Congo, they have traveled thousands of kilometers across rivers and deserts. They have been robbed and abused, tricked and arrested. They have been forced to move farther and farther away. They have been stuck in Morocco, at the border. They are trying to stage a play about their voyage. Theatre is the means to relive the voyage step by step; and their experience is reflected in the televised images of other refugees from all over Africa, whose faces, like their own, bear the scars of the same experience, the same anguish, the same fears.

The film tells one of the most radical stories of contemporary man (escape and exile from one's country) through a play that the same protagonists put on before the cameras, in a room. A story that becomes, bit by bit, the story of thousands of men. (d.d.) "A European border crossed by hundreds of sub-Saharanians using handmade ladders. Shots, rubber bullets, death. Thousands of deportations to the Sahara desert. Death. (...) A group of congolese refugees, blocked in Morocco and waiting for arriving in Europe. They created a theatre piece about their own experience on migration. In the same room where they live, the theater emerges as a self-representation of every of the steps of their road. But the piece is not finished. There is no audience, there is no stage. Only something to be completed." (p.m.)



ENRIQUE BAIXERAS EDEN END



Immagini idilliache, legate al passato. Volti sorridenti, famiglie felici, sfondi e paesaggi meravigliosi. È la vita come desiderio, come immagine mediatica. *Eden End* è un film di «found footage», realizzato a partire da materiale preesistente: un montaggio di immagini provenienti da filmati pubblicitari americani degli anni Cinquanta: immagini che reclamizzano luoghi di vacanza paradisiaci e al tempo stesso a portata di mano, che mostrano immagini della modernità, le fabbriche, i grattacieli, il lavoro, il tempo libero. Ma il tutto è immerso in una strana atmosfera. Ogni sorriso è troppo felice, ogni spiaggia è «perfettamente» deserta, ogni volto è «serenamente» bello, ogni gesto è «eccessivamente» armonico. Lentamente, il paradiso diventa una riserva di ricchezze da sfruttare. La famiglia felice continua la sua vacanza, ma gli alberi vengono abbattuti, il sottosuolo sfruttato, le fabbriche nascono una dopo l'altra, sorgono enormi grattacieli: la modernità incombe. Baixeras monta le immagini mostrandone la finzione, e il paradiso finisce per rivelarsi un enorme artificio. (d.d.) "Un viaggio-vacanza nel mondo turistico dell'uomo moderno, in cui il piacere si confonde con l'eccesso". (e.b.)

Idyllic images tied to the past. Smiling faces, happy families, marvelous landscapes and backdrops. Life is desire, like images in the media. *Eden End* is a film of «found footage», i.e. created out of pre-existing materials: a series of images taken from American commercials of the Fifties that advertise paradisiacal vacation spots and, at the same time, images of modernity, factories, skyscrapers, work, free time. But everything is imbued with a strange atmosphere. Each smile expresses too much happiness, each beach is «perfectly» deserted, each face is «serenely» beautiful, each gesture is «excessively» harmonic. Slowly, paradise becomes a reserve of wealth to be exploited. The happy family continues its vacation while trees are chopped down and subsoil exploited. Factories pop up one after the other, enormous skyscrapers rise: the threat of modernity. Baixeras edits the footage to show the make-believe and reveal paradise as fundamentally a great artifice. (d.d.) "It's vacation trip in the tourist world of modern man, in which pleasure gets conflated with excess." (e.b.)

Spagna, 2008, Betacam SP, 10', colore

Regia e sceneggiatura: Enrique Baixeras
Montaggio: Enrique Baixeras
Musica: Balad in F (F. Chopin, Freddy Kempf player)
Produzione: Enrique Baixeras
Distribuzione: Enrique Baixeras

Contatti: Enrique Baixeras
Tel: +34 9 214 234 75
Email: enrikrod@yahoo.es

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Nato a Segovia nel 1980, Enrique Baixeras ha studiato montaggio presso la scuola di cinema T.A.I., completando la sua formazione presso l'istituto di cinema N.I.C. con un corso di diploma in Regia documentaria e Sceneggiatura. Più tardi ha lavorato come montatore per *De árbol a árbol*, un film sullo scultore spagnolo Ursi. Ha realizzato il montaggio per *Amor Sanjuán*, un documentario storico basato sull'autobiografia di Palmira Sanjuán. Attualmente sta lavorando alla realizzazione di *El Ojo del Caracol*.

Born in Segovia in 1980, Enrique Baixeras studied film editing at the film school T.A.I. in Madrid. He decided to complete his training at the film institute N.I.C. through the diploma course in Documentary making and Screenwriting. He later worked as editor on *De árbol a árbol*, a documentary about the Spanish sculptor Ursi. He did the editing on *Amor Sanjuán*, a historical documentary based on the autobiography of Palmira Sanjuán. He is currently working on the Cooperative documentary *El Ojo del Caracol*.

Filmografia:
2008: Eden End
2005: Ciudad Dormida

Svezia, 2008, HD, 28', colore

Regia e soggetto: Andreas Kassel
Fotografia: Andreas Kassel
Montaggio: Andreas Kassel
Musica: Vassilis Tsitsanis
Suono: Anna Kassel
Produzione: Andreas Kassel
Coproduzione: Bokomotiv
Filmproduktion, Swedish Film
Institute and Swedish Television

Contatti: Andreas Kassel
Tel: +46 346 439 45
Email: andreas@falkenberg.com
Bokomotiv Filmproduktion AB
Tel: +46 8 194 999
E-mail: bokomotiv@bokomotiv.se
Swedish Film Institute
Tel: +46 8 6651141
Email: sara.ruster@sfi.se

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Andreas Kassel (Stoccolma, 1968) sin da giovane frequenta scuole d'arte private. Si laurea presso l'Accademia di Belle Arti di Stoccolma e alla University of Architecture in Danimarca. Vive e lavora con sua moglie Anna e i suoi tre figli Anima, Marina e Aljosja a pochi passi dall'oceano nella campagna tra Göteborg e Malmö in Svezia. Si dedica alla poesia in tutte le sue forme, intesa come strumento di comunicazione. Attualmente lavora come sceneggiatore di film documentari e di finzione.

Andreas Kassel (Stockholm, 1968) attended private art-schools since he was very young. He graduated at the University of Arts and Craft in Stockholm and at the University of Architecture in Denmark. He lives and works with his wife Anna's three children, Anima, Marina and Aljosja a few steps from the ocean in the countryside between Göteborg and Malmö in Sweden. He practises communication through poetry in all senses. He works for the moment with documentary and fiction scripts.

Filmografia:
2008: La favola del pennello
1998: Ser En Bild
1994: Rum?

ANDREAS KASSEL

LA FAVOLA DEL PENNELLO THE TALE OF AN ARTIST'S BRUSH



Un incontro con il pittore Giorgio Morandi, l'irresistibile attrazione dei pennelli, il fascino mistico di Andrej Rublëv, la poesia visionaria di Andrej Tarkovskij sono gli ingredienti di un lungo racconto che Tonino Guerra fa al cineasta, sullo sfondo dei suoi ricordi e dei paesaggi dell'Appennino toscano-emiliano. Poeta e scrittore, sceneggiatore di oltre centoventi film per cineasti di vari paesi (fra cui De Sica, Antonioni, Fellini, Tarkovskij, i fratelli Taviani, Rosi, Angelopoulos, Gitai), Guerra esercita sullo spettatore il ben noto fascino della sua affabulazione, trasformando la vita vissuta in una favola. Il risultato è uno straordinario esercizio di ammirazione; e anche la testimonianza del potere misterioso della parola. (l.b.) "Durante i miei studi all'Accademia di Belle Arti a Stoccolma, mi sono trovato a studiare le opere dei cineasti europei. La maggior parte dei film che amavo aveva un unico denominatore comune, il poeta e scrittore Tonino Guerra. I viaggi in Italia sono diventati allora una vera e propria ossessione, tanto che la cultura, i film e non ultimo lo stesso Guerra sono diventati un punto fisso per me. Anni dopo gli ho presentato l'idea di fare un film insieme". (a.k.)

An encounter with painter Giorgio Morandi, the irresistible attraction to brushes, the mystic fascination of Andrej Rublëv, and the visionary poetry of Andrej Tarkovskij are the ingredients of filmmaker Tonino Guerra's long story, set in the Tuscan-Emilian Apennines of his youth. Poet and writer, author of over a hundred and twenty films in various countries (including De Sica, Antonioni, Fellini, Tarkovsky, the Taviani brothers, Rosi, Angelopoulos, Gitai) Guerra exercises his signature fascination with fable-making over his audience, transforming life experience into fable. The result is an extraordinary exercise in admiration, and a testament to the mysterious power of the word. (l.b.) "During my studies at the University of Arts and Craft in Stockholm, I found myself studying the works of European filmmakers. The majority of films I loved had a single common denominator, the poet and writer Tonino Guerra. Trips to Italy became a real obsession for me, so much so that the culture, films and, not least, Guerra himself became fixed points for me. Years later I pitched the idea to do a film together." (a.k.)

RAINER KOMERS

MA'RIB TRACES OF STONES

Girato ai confini del deserto Rhub al-Khali nello Yemen, *Ma'rib* è la seconda parte di una tetralogia dedicata alle città che sono state distrutte nel corso della loro storia. Ogni film della serie è legato a uno dei quattro elementi e *Ma'rib* lo è in relazione alla terra, nella sua forma di sabbia, suolo, pietra. La città esplorata in *Ma'rib* è situata a 150 chilometri dalla capitale Sana'a, dove le montagne dello Yemen incontrano il deserto. Senza dialoghi e abolendo una narrazione convenzionale, il film di Rainer Komers propone l'esplorazione di abitudini, ritmi e gesti di una regione arida in un paese austero, in un costante muoversi fra osservazioni sociologiche e il rigore di uno schema formale che definisce ogni inquadratura. (g.g.) "*Ma'rib* è un documentario poetico che ha per protagonisti archeologi, allevatori di cammelli, artigiani, agricoltori, cavatori, pastori, studenti, insegnanti, membri di tribù e migliaia di oasi yemenite ai margini del deserto di Rhub al-Khali." (r.k.)

Filmed at the border of the Rhub al-Khali desert in Yemen, *Ma'rib* is the second installment in a four part series dedicated to the cities destroyed over the course of history. Each film is tied to the four elements; *Ma'rib* is in its relation to the land, in its sand dunes, soil, stone. The city in *Ma'rib* is located 150 kilometers from the capital of Sana'a, where the mountains of Yemen meet the desert. Shorn of dialogue and conventional narrative, Rainer Komers' film explores the habits, rhythms and customs of a dry region in an austere country, constantly jumping from sociological observations to the tight formal structure that defines every frame. (g.g.)

"*Ma'rib* is a poetic documentary that features archaeologists, camel trainers, artisans, farmers, miners, shepherds, students, teachers, tribe members, and thousands of Yemen oases at the edge of the Rhub al-Khali desert." (r.k.)



Yemen/Germania, 2008, Super16mm, 30', colore

Regia e soggetto: Rainer Komers
Fotografia: Rainer Komers
Montaggio: Bert Schmidt
Suono: Michel Klöforn
Produzione: Rainer Komers Film
Distribuzione: Rainer Komers Film

Contatti: Rainer Komers Film
Tel: +49 208 779 438
Email: r.komers@t-online.de

PRIMA ITALIANA/ITALIAN PREMIERE

Rainer Komers nasce nel 1944 a Guben. Studia cinema presso la Kunstakademie di Düsseldorf e si specializza in fotografia alla Essen University. Si dedica alla regia e alla fotografia lavorando in Alaska, Ecuador, Francia, India, Giappone, Lettonia, Lituania, Polonia, Russia, Yemen. I suoi film sono trasmessi su 3SAT/Mainz, ARTE/Strasburgo, HR/Francoforte, NDR/Amburgo, PBS/Montana, WDR/Köln. Insegna a Berlino, Düsseldorf, Münster e Vienna.

Rainer Komers was born 1944 in Guben. He studied film at the Kunstakademie in Düsseldorf and majored in photography at Essen University. He worked as director and cinematographer in Alaska, Ecuador, France, India, Japan, Latvia, Lithuania, Poland, Russia, Yemen. His films are broadcasted by 3SAT/Mainz, ARTE/Strassbourg, HR/Frankfurt, NDR/Hamburg, PBS/Montana, WDR/Köln. He Film lectures in Berlin, Düsseldorf, Münster and Vienna.

Filmografia:
2008: Ma'rib
2006: Kobe
2004: Nome Road System
2004: NH 2
1999: B 224
1998: Ein Schloss Für Alle
1993-1995: Ofen Aus
1992: Lettischer Sommer
1987-1989: Erinnerung an Rheinhausen
1985: Die Sterne der Heimat
1983: Wer bezahlte für Hitler?
1981: 480 Tonnen bis Viertel vor zehn
1978-1980: Zigeuner in Duisburg
1974: 2211 Büttel

Iran, 2007, DV Cam, 26', colore

Regia: Bijan Zamanpira, Nahid Ghobadi
Soggetto e sceneggiatura: Bijan Zamanpira
Fotografia: Fardin Batmani
Montaggio: Hayedeh Safiyari
Suono: Hadi Saedimohkam
Produzione: Bijan Zamanpira
Distribuzione: Sattar Chanabi Gol

Contatti: Sattar Chanabi Gol
Tel/Fax: +98 918 870 92 37
Email: satar-ch@yahoo.com

Bijan Zamanpira
Email: bijanzamanpira@yahoo.com

PRIMA INTERNAZIONALE
INTERNATIONAL PREMIERE

Bijan Zamanpira comincia ad occuparsi di cinema nel 1997 come direttore della fotografia. Nel 2000 si iscrive ad una scuola di cinema realizzando, nello stesso anno, il suo primo film. Ha ottenuto 60 premi internazionali e nazionali con i suoi primi dieci cortometraggi. In alcuni suoi film collabora con la moglie Nahid Ghobadi.

Bijan Zamanpira began working on cinema in 1997 as cinematographer. In 2000 he started studying cinema and the same year he realized his first film. His first ten shorts obtained about sixty international and national awards. In some of his films he works with his wife Nahid Ghobadi.

Filmografia di Bijan Zamanpira:
2008: Mosh va gorbe
2007: Mirror
2007: Certainly Today
2005: Senah
2005: Let's not muddy the water
2003: Dreaming of the school
2003: A Window facing the Sun

Filmografia di Nahid Ghobadi:
2008: Mosh va gorbe

BIJAN ZAMANPIRA, NAHID GHOBADI
**MOSH VA GORBE
CAT & MOUSE**



Il lavoro, senza protezioni sanitarie di nessun tipo, di un gruppo di ragazzi nella regione Sanandaj del Kurdistan iraniano. *Mosh va gorbe* descrive, senza compiacimenti e retorica, le giornate di quei giovani già trasformati in adulti ingaggiati per perlustrare le strade dei quartieri e riciclare dalle abitazioni il pane rafferma, che sarà riusato dalle industrie, anche per prodotti alimentari. Un'industria fiorente in tutto l'Iran, che ha in questi ragazzi, e in adulti, spesso anziani, la manodopera più sfruttata, che lavora per un salario misero, denaro da risparmiare e inviare alle famiglie, e si ammala. I magazzini dove il pane viene ammassato sono popolati di topi e gatti randagi, e le persone vivono come quegli animali, nella lotta senza tregua per difendere un pezzo di territorio, come in una lotta fra gang. Unici momenti di svago, per quei ragazzi, un videogioco, un tè, uno spettacolo in piazza, una camicia nuova, il bagno in una sorta di piscina...(g.g.)

In the Sanandaj region of Iranian Kurdistan, a group of boys perform a job without sanitary protection of any kind. *Mosh va gorbe* is the un-rhetorical, un-self satisfied depiction of the days these young people, already adults, patrol the neighborhood streets, collecting stale bread from homes to be re-used by companies, including food product companies. This flowering industry in all of Iran exploits both youths and adults, often elderly people, who work for miserable pay, a little money to save and send to their families, and risk getting sick. The warehouses where the bread is amassed are full of mice and stray cats. The people live like such animals in their gang war-like struggle to defend a piece of territory. Their only amusements are videogames, tea, a show in the square, a new shirt, taking a dip in a makeshift pool... (g.g.)

MAHER ABI SAMRA
**MOUJARAD RAIHA
MERELY A SMELL**

Cinque scene sulle conseguenze dei bombardamenti dell'aviazione israeliana del 2006 in Libano: i primi affannati aiuti e tutta la fredda procedura di «archiviazione del dramma». Basterebbero queste poche parole per descrivere questo film se ci accontentassimo di rimanere sull'orlo della superficie senza rischiare di sporgerci più in là. Ma i dieci, intensi minuti di *Merely a Smell* sono qualcosa d'altro e sotto la superficie si apre una voragine, un cratere riempito di macerie. E di corpi umani che noi non vediamo ma percepiamo attraverso un sibilo o nell'illusione di un odore acre e pungente di morte. Capita raramente che un film riesca ad unire con tanta forza la rappresentazione del dramma della guerra e la ricerca stilistica. Maher Abi Samra ci riesce allontanandosi radicalmente dal linguaggio del reportage e cercando di concepirne uno della profondità e dell'esperienza personale. Un linguaggio in cui non è importante indicare l'evidenza ma sussurrare ciò che rimane nascosto. Così in questo film si coglie un senso profondo del dramma attraverso i dettagli, i particolari sfuggenti: i suoni sono stiletate o flebili fruscii, le immagini ostruite, lontane o imprecise e quello che ci rimane addosso alla fine è semplicemente un odore. *Merely a Smell*.(v.i.)



Five scenes about the consequences of Israeli air strikes in 2006 in Libya: from the first breathless aides to the steely procedure of "archiving the drama." These few words suffice to describe a film if we content ourselves by lingering over the surface-level screams without risking plumbing the depths a little more. But the 10 intense minutes of *Merely a Smell* break through the surface to open a crater filled with debris and human bodies that we cannot see but perceive through the hiss, or through the illusion of an acrid and pungent smell of death. A film rarely succeeds in uniting with such force the drama of war and stylistic integrity. Maher Abi Samra succeeds in radically distancing himself from the language of reportage while conceiving of a profound and personal language. A language in which it is less important to point to the evidence than it is to whisper about what remains hidden. So the film derives a deep sense of the drama through details and elusive particulars: the sounds are faint rustlings, the images obscure, distant, imprecise, and what ultimately sticks with us is merely a smell.(v.i.)

Libano, 2007, Beta SP, 10', b/n

Regia: Maher Abi Samra
Fotografia: Maher Abi Samra
Montaggio: Ammar Elbeik
Suono: Nadim Mishlawi
Produzione: Maher Abi Samra
Distribuzione: Muzna Al-Masir

Contatti: Maher Abi Samra
Tel: +961 3 916 896
Email: maher.abisamra@gmail.com

Muzna Al-Masir
Tel: +961 3 838 046
Email: muznamasri@gmail.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Maher Abi Samra studia teatro presso l'Università libanese, specializzandosi poi in studi sull'audiovisivo presso l'Istituto Nazionale dell'Immagine e del Suono a Parigi. Ha lavorato come fotografo per diversi giornali libanesi, per l'Agence France Press e Reuters. Ha scritto e diretto diversi documentari.

Maher Abi Samra studied theatre at the Lebanese University, and majored in audiovisual studies at the Institut National de l'Image et du Son in Paris. He worked as a photographer for Lebanese newspapers and for Agence France Press and Reuters. He wrote and directed several documentaries.

Filmografia:
2008: Moujarad Raiha
2006: Mariam
2004: Shatila Round-About
2003: My Friend
2000: Women of Hezbollah
1996: Building on the Waves
1995: Chronicles of Return

Colombia/Canada, 2008, DV Cam, 15', colore

Regia e soggetto: Pablo Alvarez
Fotografia: Pablo Alvarez
Montaggio: Pablo Alvarez
Suono: Galen Elfert
Produzione: Pablo Alvarez

Contatti: Pablo Alvarez
Tel: +250 595 69 36
Email: palvarezmesa@gmail.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Pablo Alvarez nasce in Colombia per poi trasferirsi a Montreal, in Canada, dove abita attualmente. Consegue la sua laurea in Produzione presso la Simon Fraser University a Vancouver, nel 2008. Il suo interesse per il documentario scaturisce dal rapporto tra il reale e la finzione; tra ciò che è spontaneo e ciò che invece è inevitabilmente ricostruito. I suoi cortometraggi trattano tutti in un modo o nell'altro di spostamenti, storia e memoria collettiva.

Pablo Alvarez was born in Colombia and now resides in Montreal, Canada. He completed his BFA in Film Production at Simon Fraser University in Vancouver, BC in 2008. His interest in documentary lies in the relationship between the fact and the fiction; between what is recalled and what is inevitably constructed. His short films all touch in one way or another issues of displacement, history and collective memory.

Filmografia:
2008: Presidio Modelo
2006: Group Therapy
2006: All That Remains
2006: Audition
2005: Last Tuesday
2004: A Piece of Poetry
2003: Changes



PABLO ALVAREZ PRESIDIO MODELO

La macchina da presa si aggira all'interno di un edificio disabitato, mentre una voce sussurra l'inizio di una storia. È la storia di quel luogo. Siamo a Cuba, negli anni Venti. Il dittatore Gerardo Machado ordina la costruzione di un carcere sul modello del Panopticon teorizzato dal filosofo inglese Jeremy Bentham. È un carcere circolare, dove tutte le celle sono visibili da un'unica torre posta al centro di una grande sala. La visibilità, qui, è una trappola. La storia del carcere ha incrociato la storia di Cuba: qui Castro fu fatto prigioniero dal Dittatore Fulgencio Batista prima della rivoluzione del 1959. Qui Castro scrisse la sua autodifesa, che si conclude con la frase «la storia mi assolverà». Il film diventa il tentativo di raccontare la storia attraverso le tracce, le macerie, i detriti. Ciò che viene abbandonato, rimosso e che in realtà contiene la memoria dei conflitti di un popolo, il suo profondo e lacerato rapporto con il potere. (d.d.) "Le mura sgretolate della prigione rivelano un passato che è stato coperto da strati di sottile vernice gialla. Il terrore quando non lo si frequenta si trasforma in amnesia, la storia non può assolvere tutto". (p.a.)

The movie camera moves inside an abandoned building, while a voice intones the beginning of a story. It is the story of that place. We are in Cuba, in the Twenties. Dictator Gerardo Machado calls for the construction of a prison based on the Panopticon model, theorized by English philosopher Jeremy Bentham. It's a circular prison, where all of the cells are visible from a single tower in the center of a great room. Visibility, here, is a trap. The story of the prison intersects with the story of Cuba: here Castro was imprisoned by Dictator Fulgencio Batista before the revolution of 1959. Castro wrote his self-defense here, which ends as «History will absolve me». The film attempts to tell the story through the debris and detritus, through what is abandoned, removed and containing the memory of those conflicts of a people, their profound and lacerated relationship to power. (d.d.) "The crumbling prison walls reveal a past that has been covered by layers of yellow paint. The terror that arises when you don't revisit it transforms into amnesia; history cannot absolve everything." (p.a.)

VINCENT MARTORANA TIJUANA

Immagini strisciate, colori saturi, pensieri in movimento. Siamo a Tijuana, là dove finisce il Messico e dove incominciano gli Stati Uniti, davanti a un doppio muro che impedisce gli sconfinamenti, vigilato giorno e notte da enormi fuoristrada che si incrociano correndo in opposte direzioni. Qui si infrange l'onda umana che sogna un'altra vita, che non può né andare avanti né tornare indietro, che si ferma e lavora per niente nelle fabbriche degli «yankees». Lo sfruttamento, l'umiliazione, la violenza, la tristezza, la necessità dell'ebbrezza e dell'oblio. Tutto questo racconta *Tijuana* con una musica dolente e dei cartelli dal ritmo di rap che accompagnano lo sguardo. Fin dove lo sguardo finisce. E incomincia la nostalgia. (l.b.) "A Tijuana c'è la frontiera / del lavoro, delle fabbriche, una zona franca, degli uomini e delle donne / che ballano e si inebriano all'Estrella, / A Tijuana c'è, dall'altra parte della frontiera, / il sogno americano che strega i migranti a migliaia, / candidati all'esilio, clandestini rimossi, illegali cacciati, / A Tijuana ci sono i dollari, i traffici di ogni genere, talvolta una pallottola in testa, / A Tijuana c'è la frontiera. / Qui la chiamano «la linea»". (v.m.)

Unctuous images, saturated colors, moving thoughts. We are in Tijuana, where Mexico ends and the United States begins, in front of a double wall dividing the border, guarded day and night by enormous cross country vehicles that crisscross in opposite directions. Here, the wave of people collides, people dreaming of another life who can neither move ahead nor turn back, who work for nothing in the factories of «Yankees». A life of exploitation, humiliation, violence, sadness, intoxication and oblivion. *Tijuana* rests its gaze on all of this with a mournful music and sound bytes of rap music. Where the gaze ends, nostalgia begins. (l.b.)

"In Tijuana there's a border / work, a duty-free zone, men and women / who dance and get drunk in La Estrella bar. / In Tijuana, on the other side of the border, / there's the American dream and thousands of migrants waiting to cross the border / stowaways turned back / illegal immigrants deported. / In Tijuana there are dollars, all kind of smuggling, sometimes a bullet in the head. / In Tijuana there's the border. / Here it's known as «the line». (v.m.)



Francia, 2008, DV, 37', colore

Regia e soggetto: Vincent Martorana
Fotografia: Nathalie Durand
Montaggio: Jocelyne Ruiz e Nicolas Bilder
Musica: Steve Reich (Triple Quartet)
Tania Libertad (Bachianas Brasilieras)
e Alain Bashung (Climax)
Produzione: Daï Films
Distribuzione: Daï Films

Contatti: Daï Films
Tel: +33 (0) 6 607 719 96
Email: daifilms@daifilms.com

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Vincent Martorana nasce nel 1958 in Tunisia. Diplomato all'IDHEC, si laurea con la borsa di studio Villa Medicis hors les murs negli Stati Uniti.

Vincent Martorana was born in 1958 in Tunisia. He graduated at the IDHEC and wins the scholarship Villa Medicis hors les murs in the United States.

Filmografia:
2008: Tijuana
2008: Loin de Veracruz
2007: Esperando a la Virgen
2006: La Derive des Continents
2005: Lampedusa
2001: Signes de Vie
2000: Moi l'annee derniere
1998: Retour en Sicile
1991: Faux frere
1990: Une aventure americaine
1986: Ragazzi
1983: Ragazzo



SELEZIONE UFFICIALE
STILE LIBERO
OFFICIAL SELECTION
FREE STYLE

Portogallo/Francia, 2008, 35mm,
150', colore

Regia e soggetto: Miguel Gomes
Fotografia: Rui Poças
Montaggio: Telmo Churro, Miguel
Gomes
Suono: Vasco Pimentel
Produzione: O Som e a Fúria
Coproduzione: Shellac Sud

Contatti: O Som e a Fúria
Tel: + 351 213 582 518
Email: furia@netcabo.pt

Shellac Sud
Tel: +33 4 919 010 81
Email: production@shellac-
altern.org

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Miguel Gomes nasce a Lisbona nel 1972. Frequenta la Lisbon Film and Theatre School e tra il 1996 e il 2001 lavora come critico cinematografico per la stampa portoghese. I suoi cortometraggi ottengono numerosi riconoscimenti a vari festival tra cui Oberhausen, Vila do Conde, Belfort e Cinema Texas e sono stati proiettati a Locarno, Rotterdam, alla Viennale e a Buenos Aires. Nel 2004 realizza il suo primo lungometraggio *A cara que mereces*.

MIGUEL GOMES

AQUELE QUERIDO MÊS DE AGOSTO OUR BELOVED MONTH OF AUGUST



“L’Arganil, regione semipopolata del Portogallo centrale, durante il mese di Agosto si riempie di persone e di attività. Gli emigranti tornano a casa, preparano i fuochi d’artificio, accendono i falò, organizzano i karaoke, si gettano dai ponti, bevono birra, fanno bambini”. Le parole, venate di umorismo, di Miguel Gomes bene introducono questo suo secondo lungometraggio, dal quale emerge con forza tanto il suo spirito bizzarro quanto la sua capacità di osservare il comportamento umano, passando con disinvoltura dal particolare all’universale, dalla realtà ripresa a quella ricostruita, dal cinema «tout court» ad una riflessione sullo stesso (come dicono i francesi una «mise en abyme»). Non è una cosa di poco conto. Di solito tentativi del genere risultano meccanici e pretenziosi, se non decisamente elitari. Gomes rende invece il suo procedimento del tutto naturale, raffinato e al contempo popolare. Si veda la scioltezza con cui passa dalla ripresa della vita quotidiana ai siparietti in cui discute con un finto produttore delle sorti del film che stiamo vedendo. Oppure la misteriosa alchimia che si produce sullo schermo quando una persona si trasforma in personaggio. D’altronde il risultato del film corrisponde alla sua realizzazione che la leggenda vuole improvvisata, a seguito di difficoltà produttive sopravvenute in corso d’opera. Ma anche qui siamo ad un bivio: credere o non credere a certi cineasti che, come dice Gomes “hanno una tendenza alla mistificazione”? Il regista ci lascia nel dubbio. [l.b.] “Un documentario o una finzione? A metà del film c’è un ponte: è il ponte romano di Coja sul fiume Alva [...] Senza alcun desiderio di imitare Confucio, io direi che da qualsiasi delle due rive, che il ponte unisce, l’altra è perfettamente visibile. E il fiume è sempre lo stesso”. [m.g.]

“During the month of August, Arganil, a semi-populated region in central Portugal, is brimming with people and activities. Migrants return home, set up fireworks, light bonfires, organize karaoke, throw themselves off bridges, drink beer, make babies.” Miguel Gomes words, tinged with humor, open his second feature film, from which his bizarre spirit and capacity to observe human behavior emerge, as he passes with ease from the particular to the universal, from reality captured to reality reconstructed, from «tout court» cinema to self-reflection (as the French say, «mise en abyme»). It’s no small potato. Usually such attempts end up stiff and pretentious, if not completely elitist. But Gomes strides naturally, simultaneously refined and popular. One sees the agility with which he moves from the shots of everyday life to a theatre in which he discusses with a make-believe producer about the kind of film we’re watching. Or the mysterious alchemy produced on the screen when a person transforms into a character. On the other hand, the film corresponds to his realization that the legend needs to be improvised, following the produced difficulties that occur over the course of the film. But here, too, we’re at a crossroads: to believe or not believe certain filmmakers who, as Gomes says, ‘have a tendency to mystify’? The director leaves us in doubt. [l.b.] “Documentary or fiction? In the middle of the film is a bridge: the Roman bridge of Coja over the Alva river [...] Without trying to imitate Confucius, I would say that from either of the shores that the bridge unites, the other is perfectly visible. And the river is always the same.” [m.g.]

Miguel Gomes was born in Lisbon in 1972. He went to the Lisbon Film and Theatre School and between 1996 and 2001 worked as a film critic for the Portuguese press. His short films have won awards at festivals such as: Oberhausen, Vila do Conde, Belfort and Cinema Texas and have been shown in Locarno, Rotterdam, at the Viennale and Buenos Aires among others. His feature film debut was in 2004 with *A cara que mereces*.

Filmografia:

- 2008: *Aquele querido mês de agosto*
- 2006: *Cântico das criaturas*
- 2004: *A cara que mereces*
- 2003: *Pre-evolution Soccer's One Minute Dance After a Golden Goal in the Master League*
- 2002: *Kalkitos*
- 2001: *Trinta e um*
- 2000: *Inventário de natal*
- 1999: *Entretanto*

Austria, 2008, HD Cam/35mm, 83', colore

Regia e soggetto: Herbert Brödl
Fotografia: Volker Tittel
Montaggio: Katrin Köster
Suono: Eckehard Braun
Interpreti: Nilton Bicudo, Fernando Alves Pinto, Juarez Gomes Valdivino Almeida, Rosa Malagueta, David Almeida, João Reis Denis Mendes, Laureane Gomes Ramon Queiroz
Produzione: Nikolaus Geyrhalter Filmproduktion GmbH
Distribuzione: Anne Wenedelin per Nikolaus Geyrhalter Filmproduktion GmbH

Contatti: Nikolaus Geyrhalter Filmproduktion GmbH
Tel: +43 1 40 30 162
Email: kitzberger@geyrhalterfilm.com, wenedelin@geyrhalterfilm.com

Austrian Film Commission
tel: +43.1.526 33 23
fax: +43.1.526 68 01
Email: festivals@aafc.at

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Herbert Brödl (St. Pölten, 1949) studia filosofia all'Università di Vienna dal 1969 al 1973. Nel 1971 e 1972 realizza i suoi primi film per ORF, la società televisiva austriaca. Dal 1976 scrive e dirige film in Perù, Italia, Sud Africa, Vanuatu, Benin, Zimbabwe, São Tomé e Príncipe, oltre ad altri otto in Brasile. Nel 1982 fonda la Baumhaus Film Brödl ad Amburgo, che produce i suoi film fino al 2002. Dal 1993 al 2007 lavora su un ciclo di sei film girati ed ambientati nelle regioni equatoriali.

HERBERT BRÖDL FLIEGER FLYERS



Due uomini, Fernando e Nilton. Una metropoli che assomiglia ad una giungla, Manaus. Un fiume magnetico, il Rio Negro. Una foresta sterminata, l'Amazzonia. E il bisogno di prendere il volo, staccare l'ombra da una terra magica e violenta. Il volo come sogno e passione, lavoro e destino. Così Nilton diventa un pilota d'aereo, prende in mano la cloche di un Cessna e accompagna oltre la foresta prostitute e angeli di gesso, verdure e indios, cadaveri e pacchi regalo. Fernando, invece, pilota lo è già da un po', con il mito di chi sa volare e fare magie, come Mary Poppins. Questa è la storia di Nilton e Fernando, i vagabondi dell'aria, due "individui che intraprendono viaggi ed esplorazioni, girovaghi del mondo che trovano la loro parte di sé più profonda in un posto straniero", come afferma Herbert Brödl. Il film accompagna i due protagonisti nei loro voli nel cosmo amazzonico e in quello ancora più intricato delle loro vite. Il sogno della purezza del volo si scontra con la violenza della realtà. Fernando e Nilton vengono rapiti, minacciati, qualcuno tenta di rubare tutto ciò che hanno: i loro aeroplani. Fernando reagisce, spara e uccide. I sogni si trasformano improvvisamente in incubi. Come quelli del capitano Juarez, maestro e amico di Nilton, internato in un penitenziario psichiatrico. Juarez ora il cielo lo dipinge e dal suo volo non scende più. Herbert Brödl costruisce una narrazione originale utilizzando storie vere, raccolte grazie ad interviste ed esplorazioni. Il risultato è un oggetto (volante) non identificato, in cui si combina il documentario con elementi di finzione, i dati raccolti con quelli inventati, le persone autentiche e gli attori, paesaggi magnifici e storie immaginifiche. Questa combinazione permette a *Flyers* di mantenersi in equilibrio tra poesia e vita quotidiana, tra cielo e terra, lanciando un irresistibile invito a volare ancora più in là. (v.i.)

Two men: Fernando and Nilton. One metropolis resembling a jungle: Manaus. One magnetic river: the Rio Negro. An immense forest: the Amazon. And the need to fly, to take off magically and violently. For Nilton, flight is like a dream and passion, a duty and destiny. So he becomes a pilot and, with the Cessna joystick in hand, travels over the forest accompanying plaster prostitutes and angels, verdure and Indians, corpses and gift packages. Fernando, on the other hand, has been a pilot for some time now, believing in the myth that whoever can fly knows magic, like Mary Poppins. This is the story of Nilton and Fernando, vagabonds of the air, two "individuals embarking upon voyages and explorations, tours of the world, finding themselves in a foreign place." The film follows the two protagonists in their flights through the Amazonian cosmos and their still more intricate lives. The dream of flight's purity clashes with the violence of reality. Fernando and Nilton are kidnapped, threatened, nearly robbed of their sole possession: their airplanes. Fernando turns around, shoots and kills. Dreams suddenly turn into nightmares. Like the dreams of Captain Juarez, Nilton's friend and teacher, who is locked up in a psychiatric ward. Juarez now paints the sky; he can no longer board a plane. Herbert Brödl constructs an original narrative using true stories from interviews and explorations. The result is an unidentified (flying) object, in which elements of the documentary are mixed with make believe, collected information with invented information, authentic people with actors, magnificent landscapes with imagined stories. This kind of combination allows *Flyers* to balance poetry and everyday life, land and sky, offering an irresistible invitation to fly higher. (v.i.)



Herbert Brödl (St. Pölten, 1949) studied Philosophy at the University of Vienna from 1969 to 1973. In 1971 and 1972 he made his first films for ORF, the Austrian broadcasting company. From 1976 he has written and directed films in Peru, Italy, South Africa, Vanuatu, Benin, Zimbabwe, São Tomé and Príncipe, plus eight in Brazil. In 1982 he founded Baumhaus Film Brödl in Hamburg, which produced his films until 2002. From 1993 to 2007 he worked on an equator cycle of six films with locations and stories in equatorial regions.

Filmografia:
2008: Flieger
2002: Eclipse
2000: Bad Boy
1998: Früchtchen
1996: Goldland
1994: Arnulf Rainer - Sternsucher
1994: Jaguar und Regen
1991: Djadje
1990: Trance - Atlantik
1988: Die Farben der Vögel
1987: Inseln der Illusion
1986: Feuerberg
1984: Das Schlangenfischkanu
1982: Gefängnispostsack
1980: Signorina Mafalda
1979: Arnulf Rainer - Körperkunst
1976: Zivilisierte Tropen
1971: Nachrichten richten nacht

Belgio, 2008, Super 8 e HD Cam, 60', colore e b/n

Regia: Pierre-Yves Vandeweerd
Fotografia: Pierre-Yves Vandeweerd
Montaggio: Philippe Boucq
Suono: Alain Cabaux
Produzione: Cobra Films, GSARA asbl
Coproduzione: Zeugma Films/Les Ateliers du Laziri
Distribuzione: GSARA asbl

Contatti: GSARA asbl
Tel: +32 2 250 13 10
Email: sandra.demal@gsara.be;
pierre.yves@gsara.be

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Pierre-Yves Vandeweerd (Belgio, 1969), dopo aver studiato giornalismo e antropologia, è stato docente dell'Università di Bruxelles e nel 2004 ha avviato un corso di scrittura e regia di documentari a Dakar, in Senegal. Dal 1998 è inoltre direttore del Festival di cinema documentario della Comunità franco-vallona del Belgio, *Filmer à tout prix*. A partire dal 1994 ha realizzato corti e lungometraggi documentari, girati in gran parte in Africa, tra la Mauritania, il Sudan e il Congo.

PIERRE-YVES VANDEWEERD LES DORMANTS



Una donna sprofondata nel silenzio della vecchiaia, un bambino che nasce, cimiteri popolati di tombe, santuari frequentati da pellegrini, lettere perdute d'amore, spaventapasseri nel vento: i quattro racconti che compongono questo film ci trasportano dal Belgio alle rive del fiume Senegal, dalle Ardenne Francesi alle montagne del Sahara occidentale. Con un tono fra l'intimistico e l'esoterico, *Les Dormants* mescola immagini personali, scene di misticismo silenzioso e sequenze di ambienti deserti, nel tentativo di definire quel terreno indistinto che sta fra la vita e la morte, il sonno e la veglia, la coscienza e l'oblio. Cineasta da sempre attento agli incroci fra mondi distanti fra loro, Vandeweerd fonde nel suo lavoro due elementi uguali e contrari: da una parte una composizione classificatoria, che scandisce il film come un dizionario; dall'altra una potenza di evocazione che trasgredisce ogni limite. La persistenza dell'immagine e la precisione del suono fanno oscillare lo spettatore fra la presenza e l'assenza, fra ciò che è ben visibile e concreto e ciò che sfugge, nascondendosi nelle pieghe del reale. (l.b.) "Le immagini fondatrici di questo progetto sono quelle di una vecchia signora alla fine della sua vita e quelle della sua piccola pronipote appena nata. La vecchia signora è mia nonna. La bambina, la mia seconda figlia. (...) Avendo osservato il comportamento del mio primo figlio, sapevo che infanzia e vecchiaia si assomigliano. Bambini appena nati e persone molto anziane vivono in un mondo diverso dal nostro, in una sorta di assenza. Hanno lo stesso sguardo, come se vedessero ciò che per noi è impercettibile. Ho così deciso di filmarli con lo stesso supporto. (...) Dopo la morte di mia nonna, al vuoto del lutto è subentrato il desiderio di dare seguito a quelle immagini, di continuare a filmare per fare nascere il ricordo, per cercare di sostituire a quell'assenza una nuova presenza. Ho così deciso di partire per un lungo viaggio..." (p.y.v.)

A woman absorbed in the silence of her dotage, a baby being born, cemeteries full of tombstones, sanctuaries haunted by pilgrims, lost love letters, scarecrows in the wind: the four stories in this film take us from Belgium to the shores of Senegal, from the French Ardenne to the mountains of Western Sahara. Part-intimate and part-esoteric, *Les Dormants* mixes personal stories, scenes of silent mysticism, and deserted environs, in an attempt to define that indistinct land between life and death, sleep and waking, consciousness and oblivion. Always attentive to the meetings of distant worlds, Vandeweerd's work hinges on two contradictory but equal elements: on the one hand, the classifying composition that defines the film as a dictionary would; on the other hand, a powerful evocation that transgresses all borders. The persistence of the images and the precision of the sound make the audience oscillate between presence and absence, between what is visible and concrete, and what evades us, hiding in the folds of reality. (l.b.) "The fundamental images of this project are the woman at the end of her life and the little newborn girl. The old woman is my grandmother. The baby, my second child. (...) Having observed the behavior of my first child, I knew that infancy and old age resemble one another. Newborns and the elderly live in a different world, a sort of absence. They have the same gaze, as if they can see something that's imperceptible to us. So I decided to film them with the same deference (...) After the death of my grandmother, in the emptiness of morning, I felt the desire to follow those images, to continue to film to give rise to her memory, to try to substitute that absence with a new presence. I decided to take a long voyage..." (p.y.v.)

Pierre-Yves Vandeweerd (Belgium, 1969), after studying journalism and anthropology, became a professor at the University of Brussels and in 2004 set up a writing and documentary course in Dakar, Senegal. Since 1998 he has also directed the Documentary Film Festival of the Belgian French-Walloon Community, *Filmer à tout prix*. Since 1994 he has been making short films and feature-length documentaries, mostly shot in Africa, between Mauritania, Sudan and Congo.

Filmografia:
2008: *Les Dormants*
2006: *Le Cercle des noyés*
2004: *Closed district*
2002: *Racines lointaines*
2000: *Némadis, des années sans nouvelles*
1998: *Sida d'ici et de là-bas*
1994-1998: *4 Variations sur l'Autre*
1994: *Némadis*

USA, 2008, 16mm, 73', colore e b/n

Regia e soggetto: Morgan Dews
Fotografia: Allis and Charley
Montaggio: Morgan Dews
Musica: Paul Damian Hogan
Suono: Bett Graves
Produzione: Morgan Dews
Coproduzione: Frame Zero
Distribuzione: Gigantic Releasing

Contatti: Morgan Dews
Tel/Fax: +1 646 251 3257
Email: morgandews@gmail.com

Gigantic Releasing
Email: mark@giganticreleasing.com

Frame Zero
Email: framezero@framezero.es

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

MORGAN DEWS MUST READ AFTER MY DEATH



Gli inconfondibili colori della pellicola 8mm Ektachrome dipingono le sequenze sorridenti dei giorni felici di una famiglia del Connecticut: immagini private quanto rappresentative del benessere e del boom economico del secondo dopoguerra, delle consuetudini e dei conformismi di un'epoca.

Negli anni Sessanta Allis, Charley ed i loro quattro figli appaiono tanto gioiosi quanto muti, poichè la loro cinepresa non permette di registrare i suoni. Le parole che udiamo sono state immortalate da un altro dispositivo comune in quegli anni, il «dictaphone»: acquistato per tenersi in contatto con Charlie, spesso lontano da casa, il registratore ha tenuto traccia di una dimensione meno evidente e più intima della vita familiare, memorizzando audiolettere, confessioni diaristiche, ed infine gli sfoghi emotivi di una crisi matrimoniale che investirà anche i figli in una devastante odissea psicoanalitica, poi psichiatrica. *Must Read After My Death*, deve il suo titolo ad un'etichetta apposta sulla sezione più intima e autobiografica di queste registrazioni, conservata fino alla morte di Allis, la madre premurosa che vediamo nei filmati, la nonna del regista, l'artefice di questa consistente eredità di auto-documentazione: 50 ore di nastri audio, 300 pagine di trascrizioni, 201 home movies. Un film di montaggio che interroga ed interpreta le specificità dei propri reperti stabilendo un rapporto cinematografico fra immagini e suoni «già fatti». (s.d.p.) "Ho una laurea in Storia. In Storia sei del tutto dipendente da materiale come questo, diari, giornali, risorse private, per mostrare l'accaduto. (...) Ho lavorato molto duramente per assicurarmi che questa opera si rivelasse da sola, ma che non suggerisse mai allo spettatore cosa deve provare, le risposte a che cosa sia andato storto o chi fosse responsabile dell'accaduto...ho provato a fornire una esperienza dal finale aperto. Questo dipende da cosa pensate dei vostri genitori o di questa coppia".(s.m.)

Morgan Dews, laureato in Storia nel 1990, si divide tra Barcellona e New York. È attore per Isabel Coixet, Julio Medem e Roger Bernat. Nel 2005 partecipa al Sundance Film Festival con il suo cortometraggio *Elke's Visit*. Nel 2006 è invitato alla Sundance Producers Conference, nel 2007 diventa socio della Latino Producers Academy. Con *Must Read After My Death* vince il Grand Prix al FID di Marsiglia. Attualmente lavora al progetto di un road-movie sull'amicizia e l'amore, una favola visiva sui suoi viaggi in Europa.



The typical colors of the Ektachrome 8mm film depict a joyful footage of the happy days of a family in Connecticut: inasmuch private and representative images of the welfare, the economical boom of the post Second World War, of the habits and conventions of the times.

In the Sixties Allis, Charley and their four sons look as happy as they are silent, since their camera doesn't allow recorded sound. The words that we hear have been immortalized by another device common in those times, the «dictaphone»: purchased to keep in touch with Charley who was often far from home, the recorder kept track of a less visible and more intimate dimension of their life, memorizing audio letters, diarized confessions, and finally the emotional outflows of a marriage crisis that would involve the children too in a devastating psychoanalytical odyssey, then in a psychiatric therapy. *Must Read After My Death* is the label of the most intimate and autobiographical part of those recordings, saved by Allis, the sensitive mother that we see in the movies, the director's grandmother, responsible for this consistent self documentation heritage: 50 hours of audiotapes, 300 pages of transcriptions, 201 home movies. A montage movie that inquires and interprets its own findings, establishing a cinematographic relationship between «ready made» images and sounds. (s.d.p.) "I have a Bachelor's in History. In History you are entirely dependent on material like this, diaries and journals and private sources, for showing what really went on. (...) I worked very hard to make sure that this is a story that reveals itself, but never tells you what you should feel about what answers about what went wrong or who is to blame... because it means I've succeeded in providing a very open ended experience. Really it depends on what you think of your parents what you will think of this couple". (s.m.)

Morgan Dews graduated in 1990. He lives and works between Barcelona and New York. He's actor for Isabel Coixet, Julio Medem and Roger Bernat. In 2005 his film *Elke's Visit* is invited at the Sundance Film Festival. In 2006 he takes part to the Sundance Producers Conference, the he becomes a member of the Latino Producers Academy. *Must Read After My Death* obtains the Grand Prix award at FID in Marseille. He is now working on the project of a road-movie on friendship and love, a visual tale about his travels around Europe.

Filmografia:
2008: *Must Read After My Death*
2005: *Elke's Visit*

Grecia, 2008, DV Cam, 109', colore

Regia e soggetto: Katerina Patroni
Fotografia: Katerina Patroni
Montaggio: Thanassis Dovas
Suono: Katerina Patroni
Produzione: Katerina Patroni
Distribuzione: Anemos Productions
- Vuokko Rajala

Contatti: Katerina Patroni
Tel: +30 2 109 718 857
Email: katpatroni@yahoo.gr

Anemos Productions
Tel: +30 85 053 329 07
Email: vuokko.rajala@gmail.com

PRIMA INTERNAZIONALE
INTERNATIONAL PREMIERE

Katerina Patroni ha studiato sociologia all'Università di Atene e regia cinematografica presso la Hatzikos Film School di Atene. In seguito ha studiato cinema in Inghilterra presso la London International Film School. Dirige in Grecia la Scuola Nazionale di cinema e televisione. Ha diretto cortometraggi di fiction e documentari, oltre che programmi per la televisione.

KATERINA PATRONI
O TRITOS TAKIS
THE THIRD TAKIS



Due sono i personaggi di questo film: un famoso pittore (Yorgos Rorris) e il suo modello (Takis Pitselas). E il film è la storia del loro rapporto di amicizia e soprattutto, la storia di un quadro. Una storia che ha un'origine inaspettata, non prevista. Tutto nasce da un ritratto di donna che rimane incompiuto. La modella se ne è andata all'improvviso e il pittore Yorgos chiama allora il suo amico Takis a prenderne il posto. Il film segue il lavoro del pittore con il suo modello per tre mesi, tempo durante il quale il quadro prende forma e, insieme, è il senso stesso dell'opera d'arte a svelarsi di fronte all'occhio della macchina da presa, come frutto di un duro lavoro e come creazione straordinaria. Al centro del film sta il fascino particolare del lavoro di creazione. I gesti, i rituali, le discussioni tra il pittore e il suo modello, i pranzi consumati insieme, gli attrezzi preparati e riposti dopo ogni sessione di lavoro, le parole a volte profonde e a volte quotidiane che costellano i loro incontri si intersecano ai gesti del pennello, alla forma che nasce lentamente, allo sguardo del pittore e ai movimenti del corpo del modello. *The Third Takis* è un lavoro sul tempo della creazione, in cui ogni gesto (anche il più apparentemente insignificante) ha un senso, contribuisce a quel risultato finale che è il quadro, l'opera d'arte che emerge dallo schermo e che sembra restituire, magicamente, in un'unica immagine, il tempo condensato di un lavoro e di un incontro tra due esseri umani, il pittore e il suo modello. (d.d.) "*The Third Takis* è un film che dipinge l'inaspettato e mistificante mondo che si nasconde dietro un dipinto, un film che ritrae le angosce e le paure della creazione artistica e soprattutto un film che celebra l'opera d'arte come l'emergere di un intimo e profondo incontro o un'amicizia di lunga durata". (k.p.)

Two main characters - a famous painter (Yorgos Rorris) and his model (Takis Pitselas) - and the story of their friendship and, most of all, the making of a painting. It's a story that has unexpected, unforeseen origins. It all arises from the unfinished portrait of a lady. When his model leaves unexpectedly, the painter Yorgos calls his friend Takis to take her place. The film depicts the painter at work with his model for three months, during which time the painting takes shape and the movie camera captures the sense of artwork itself, as the fruits of hard labor and extraordinary creation.

At the center of the film is the particular fascination of the creative process. The gestures, rituals, discussions between painter and model, their lunches together, the equipment taken down after each work session, and the sometime profound, sometime common words that adorn their meetings intermingle with the brushstrokes, the slowly growing painting, the eyes of the painter and the movements of the model. *The Third Takis* is a work about the moment of creation, in which each gesture (even the most insignificant-seeming) makes sense, contributes to the final result that is the painting, the work of art that emerges onscreen and seems to restore, magically, in a single image, the condensed time of a work and a meeting between two human beings, painter and model. (d.d.) "*The Third Takis* is a film that depicts the unexpected and mystifying world hiding behind a painting, a film that reveals the anguish and fear of artistic creation and above all a film that celebrates the work of art as the emergence of an intimate and profound meeting or a longtime friendship." (k.p.)



Katerina Patroni studied sociology at the University of Athens and Film Directing at the Hatzikos Film School in Athens. Then he studied cinema in England at the London International Film School. He is manager of the National School of Cinema and television in Greece. He made fiction and documentary short films, and also TV programs.

Filmografia:
2008: The Third Takis
2005: The Painting
2003: Men at Sea
2000: Milk Chocolate
1995: Shoreline
1990: Ellipsis

Brasile, 2008,
HDVcam/H18/16mm/DVcam, 83',
colore

Regia, soggetto e sceneggiatura:
Carlos Nader
Fotografia: Carlos Nader
Montaggio: Carlos Nader, Gustavo
Gordilho
Musica: Daniel Zimmerman
Produzione: Flavio Bothelo
per Ja Filmes

Contatti: Ja Filmes
Tel: +55 11 381 996 97
Email: ja.filmes@globo.com,
carlosnader@gmail.com,
flavio-botelho@uol.com.br

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

CARLOS NADER PAN-CINEMA PERMANENTE PERMANENT PAN-CINEMA

Una macchina da presa che inquadra, segue, insegue, durante i suoi ultimi anni di vita, Waly Salomão, grande poeta brasiliano, scrittore, intellettuale, autore di alcuni dei testi più famosi della grande canzone brasiliana moderna, esponente di spicco del movimento del Tropicalismo brasiliano, amico di Caetano Veloso e di Helio Oiticica, oppositore del regime dittatoriale brasiliano degli anni Sessanta. Il film ne scopre la vita attraverso i movimenti e i racconti, le dichiarazioni e gli eccessi, le confessioni e i ricordi. Lo spettatore scopre la sua esperienza di prigioniero politico nelle carceri brasiliane, dove si ritrova a scrivere «per trasformare l'orrore della vita»; rivive la sua adesione alla corrente letteraria del «modernismo» come impegno totale nella poesia. Scopre, attraverso i gesti, le parole e gli sguardi di Waly, il rapporto profondo tra lo sguardo del regista e quello del poeta. Il film stesso è infatti una riflessione sulla poesia totale, vitale, corporea, che non si esprime solo tramite la parola, ma che investe tutta l'esistenza che la macchina da presa è chiamata ad indagare. Le immagini scorrono senza però cercare di ricostruire una vita, ma lasciando emergere di volta in volta la forza e lo slancio vitale di un grande artista, la sua capacità di fare della vita stessa un'opera d'arte, un film infinito e totale, un movimento che non può fermarsi, pena la morte: «pancinema permanente». [d.d.] "Waly non credeva affatto nella realtà. La vita per lui era un sogno, un film di finzione. Per il poeta, noi siamo tutti parte di una commedia teatrale che sarà interrotta solo dalla morte. La poesia dovrebbe essere qualcosa di più di una questione di parole sulla carta o sullo schermo di un computer, dovrebbe essere usata per rapportarsi a quell'assurdo, irreali mondo in cui viviamo, per smascherare ogni pretesa di naturalismo". [c.n.]



Carlos Nader nasce a San Paolo in Brasile nel 1964. Ha frequentato la scuola di Cinema ed Economia. È documentarista e video artista, oltre che scrittore. Ha prodotto diversi documentari per reti televisive europee.



A camera that frames, follows and pursues the last years of Waly Salomão, the great Brazilian poet, writer, intellectual, author of the most famous modern Brazilian songs, exponent of the Brazilian *Tropicalismo* movement, friend of Caetano Veloso and Helio Oiticica, opponent of the Brazilian dictatorial regime in the Sixties. The film depicts his life through movements and stories, declarations and excesses, confessions and remembrances. The viewer discovers his experience as a political prisoner in Brazilian jails, where he wrote *To Transform the Horror of Life*; relives his attachment to the literary current of modernism as a total undertaking in his poetry. Discovers, in Waly's gestures, words and expressions, the deep relationship between director and poet. The film itself is a reflection of poetry in its vital, corporeal totality, that not only expresses through the word, but is invested in the existence that the camera is called to investigate. Images flow without trying to reconstruct a life, allowing the force and vital stance of the great artist to emerge, his capacity to make life itself a work of art, a timeless and total film, a movement that cannot stop at pain of death: «permanent pan-cinema». [d.d.] "Waly didn't believe in actual reality. Life to him was a dream, a fictive film. For the poet, we are all part of a theatrical comedy that will only be interrupted by death. Poetry should be something more than a question of words on paper or on a computer screen; it should be used to bring us close to the absurd, unreal world in which we live, to unveil all of the pretensions of naturalism". [c.n.]

Carlos Nader was born in Sao Paulo, Brazil in 1964. He went to the Business and Cinema school. He is documentary maker and video artist, but also writer. He has produced different documentaries for TV European channels.

Filmografia:
2008: Pan-Cinema Permanente
2006: PeléStation - The Legend in Action
2004: Freat Gallery of the Portuguese Language Museum
2002: Flor da Pele
2001: Girl From Ipanema
2000: Conception
1999: São Gabriel da Cachoeira
1998: Carlos Nader
1996: The End of the Journey
1995: Trovoada
1994: Site of the Unseen
1992: Portrait of a Serial Killer

Rep. Ceca, 2008, 35mm, 83', colore

Regia e soggetto: Helena Třeštková
Fotografia: Martin Kubala, Petr Pešek, Stano Slušný, Václav Smolík, Marek Dvořák, Ondřej Belica, Miroslav Souček, Vlastimil Hamerník
Montaggio: Jakub Hejna
Suono: Vladimír Nahodil, Pavel Sádek, Jan Valouch, Václav Hejduk, Miroslav Šimčík, Štěpán Mamula, Daniel Němec, Zbyněk Mikulík, Petr Provazník, Jan Valouch
Musica: Tadeáš Věřčák
Produzione: Kateřina Černá, Pavel Strnad per Negativ s.r.o.
Distribuzione: Taskovski Films Ltd

Contatti: Negativ s.r.o.
Tel: +420 224 933 755
Email: bashka@negativ.cz

Taskovski Films
Email: festivals@taskovskifilms.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Helena Třeštková si laurea presso il Dipartimento di Cinema Documentario al FAMU a Praga, dove ora insegna. Dal 1974 ha realizzato circa una cinquantina di documentari di varia lunghezza e formati diversi, la maggior parte dei quali tratta di tematiche che riguardano le relazioni umane e diverse questioni sociali. Più tardi si specializza nei cosiddetti «time-lapse» documentari, una lunga osservazione sul destino degli uomini. Negli ultimi anni comincia a collaborare con la produzione Negativ.



HELENA TŘEŠTKOVÁ RENÉ

“Fare film di lungo respiro è la mia specialità”, afferma Helena Třeštková. Per realizzare *René* la regista ceca ha seguito il suo personaggio per oltre vent’anni. In questo arco di tempo l’adolescente ribelle è diventato un uomo adulto, sempre alle prese con problemi di giustizia, ma anche l’autore di due libri di successo basati sulle sue esperienze. Per lo più girato in prigione - dove René ha trascorso gran parte della sua vita; il film si compone come un dialogo paritario tra due artisti, uno dietro la macchina da presa e uno davanti. La prima è un occhio che guarda e una voce che interloquisce, il secondo è una voce e un corpo che si denudano di fronte a quello sguardo non senza un certo piacere esibizionista.

“Lavorando con il tempo, posso dire con una piccola esagerazione che scommetto sull’incertezza. Scommetto su qualcuno all’inizio di un percorso e poi attendo di vedere come la vita ha operato su di lui. Si può incorrere in tempeste altamente drammatiche così come in sottili bisbigli difficili da catturare”. Il fascino di un film come *René* consiste appunto nell’imprevedibilità propria della vita quando viene filmata per così tanto tempo. L’abilità di Helena Třeštková, oltre a saper cogliere i grandi drammi e le piccole increspature dell’esistenza, consiste nel riuscire a offrire una dimensione universale al suo personaggio. Pur in tutta la sua individualità René è un uomo che attraversa vent’anni di storia, dalla fine del socialismo all’entrata nell’Europa dell’euro, con la stessa carica anarchica. «Fuck people», si legge tatuato sul collo dell’uomo.

Un sottile senso di malinconia pervade lo sguardo della regista, come se vedesse davanti a sé l’oggetto del suo film autodistruggersi sequenza dopo sequenza. Perfettamente inserito nel genere dei ritratti, *René* è uno di quei film che, col procedere dei minuti, si libera di ogni restrizione formale e finisce per coinvolgere il regista (e lo spettatore) all’interno della scena. (c.c.)

“My specialty is making films that breathe a long time,” says Helena Třeštková. To realize *René*, the Czech director followed her character for over twenty years. Over that time, the rebellious teenager becomes an adult male, constantly dogged by run-ins with the law, but also the author of two successful books based on his experiences. Mostly filmed in prison - where René spent most of his life - the film is a conversation between equals, between two artists, one behind the camera and the other in front of it. The former is an observant eye and interlocutory voice; the latter is a body and voice that bears itself fully, not without a certain exhibitionistic pleasure.

“Working with time, I can say with a modicum of exaggeration that I gamble on uncertainty. I gamble on someone at the outset, and then wait to see how that life has worked on him. You can run into big dramatic storms just as you can subtle asides that are difficult to capture.” The attraction of a film like *René* consists precisely in the unpredictability of the life when it is filmed for such a long time. Helena Třeštková gift, beyond knowing how to catch life’s great dramas and small ripples, consists of her success in offering a universal dimension of her character. For all his individuality, René is a man who lives through twenty years of history, from the end of socialism to the introduction of the Euro in Europe, with the same anarchic freight. «Fuck people», is tattooed on his neck.

A subtle sense of melancholy pervades the director’s lens, as though she were seeing the object of her film self-destruct, scene after scene. Perfectly inserted in the genre of portraiture, *René* is one of those films that, with every minute, frees itself from formal restrictions and ends by incorporating the director (or audience) into the scene. (c.c.)

Helena Třeštková graduated from the Department of Documentary Film at FAMU, in Prague, where she is now professor. Since 1974 she has made around fifty documentary films of various lengths and formats, mostly on the themes of human relationships and various social issues. Later she specialized on so called time-lapse documentaries - long term observation of people’s destiny. Last years she started to closely cooperate with Negativ production.

Filmografia:

2008: René
1997: Karel Čáslavský
1997: The Incubation of Evil Romeo, Juliet and the Children
1996: Jiřina Šiklová
1995: Olbram Zoubek
1994: Tomáš Halík
1994: Martin, or, to Have or to Be
1994: Láďa
1992: Pavlína
1991: I Created You
1990: Behind Bars
1990: Theatre Za Branou
1989: Grammar School
1988: Life Is An Accident
1984: A Thousand Years of Sobriety
1981: A Touch of Light
1978: World of Colors
1977: Help Line
1975: The Miracle
1974: Romeo, Juliet and the Children

USA, 2008, HD Cam, 93', colore

Regia: Jeffrey Levy-Hinte
Fotografia: Paul Goldsmith, Kevin Keating, Albert Maysles, Roderick Young
Montaggio: David Smith
Suono: Tom Efinger
Interpreti: Muhammad Ali, James Brown, BB King, Miriam Makeba, Celia Cruz
Produzione: Antidote Films, Inc.
Distribuzione: Celluloid Dreams

Contatti: Antidote Films, Inc.
Tel: +1 646 486 43 44
Email: info@antidotefilms.com

Celluloid Dreams
Tel: +33 1 49 70 03 70
Email: info@celluloid-dreams.com

PRIMA EUROPEA
EUROPEAN PREMIERE



JEFFREY LEVY-HINTE SOUL POWER

Nel 1974, Hugh Masekela e Stewart Levine decidono di organizzare un festival musicale in Africa. Il loro sogno è quello di mettere insieme i più famosi artisti africani e afroamericani per farli suonare nella loro comune terra d'origine. I due contattano allora il manager Don King per organizzare il festival in concomitanza con il grande incontro di Boxe tra Foreman e Muhammad Ali che si terrà in Africa. Il progetto va in porto e il festival si svolge a Kinshasa, nello Zaire governato dal dittatore Mobutu, in contemporanea con l'incontro Foreman-Ali. Il concerto (di cui alcune immagini sono presenti nel film *Quando eravamo re* di Leon Gast, dedicato proprio al famoso incontro di boxe), diventa ben presto uno degli eventi simbolici più potenti degli anni Settanta per la comunità africana e afroamericana. Il regista Jeffrey Levy-Hinte riprende il materiale filmato prima, durante e dopo il concerto per immergere lo sguardo della macchina da presa indietro nel tempo e restituire sullo schermo la complessità di un evento (politico, estetico, culturale, economico) come il concerto di Kinshasa. Le immagini ritornano a noi dopo più di trent'anni e raccontano quell'evento come se si svolgesse ora di fronte ai nostri occhi. Le immagini parlano ancora di una musica che si trasforma nel canto collettivo di un popolo. I tanti volti e corpi di *Soul Power* non rimangono sullo sfondo di un evento mediatico, ma sono di fatto gli assoluti protagonisti del film. Gli organizzatori del festival, come i volti degli uomini, delle donne, dei bambini che attraversano le immagini del film, come la musica di James Brown and the Mighty JB's, Bill Withers, B.B. King, The Spinners, Miriam Makeba and Afrisa; tutti questi elementi sono sullo stesso piano, compongono di fatto un grande ritratto di un mondo. (d.d.) "Quello che ho cercato di fare di fronte a queste immagini è stato guardare da dove provenivano le persone che comparivano sullo schermo e di restituire ad ognuna la propria prospettiva, il proprio modo di vivere quell'evento". (j.l.h.)

Jeffrey Levy-Hinte nasce a Santa Monica, in California. Si laurea presso il California State University, Northridge e presso la University of Michigan. Ha prodotto molti film di successo tra cui *Laurel Canyon* (2002), *Thirteen* (2003), *Mysterious Skin* (2004) e *Roman Polanski: Wanted and Desired* (2008). Ha prodotto recentemente *The Dungeon Masters* (2008). *Soul Power* (2008) è il suo primo film in qualità di regista.

In 1974 Hugh Masekela and Stewart Levine decided to organize a music festival in Africa. Their dream was to bring together the most famous African and Afro-American artists to play in their common homeland. The two men contacted manager Don King to organize the festival to coincide with the great boxing match between George Foreman and Muhammad Ali. The project picks up steam and the festival is staged in Kinshasa, Mobutu-governed Zaire, contemporaneously with the Foreman-Ali showdown. The concert (some of which can be seen in Leon Gast's film about the famous fight, *When We Were Kings*) soon became one of the most powerful symbolic events in the Seventies for the African and Afro-American community. Director Jeffrey Levy-Hinte uses footage from before and after the concert to take a look back in time and restore to the screen the complexities (political, aesthetic, cultural, economic) of the event. More than thirty years have passed, yet the images recount the event as though it were happening now, before our very eyes. The footage speaks to a music that transforms into the collective song of a people. Rather than providing backdrop for the event, the many faces and bodies of *Soul Power* are the protagonists of the film. The event's organizers, the men, women, and children, the music of James Brown and the Mighty JB's, Bill Withers, B.B. King, The Spinners, Miriam Makeba and Afrisa all come together to form the great mosaic of a world. (d.d.) "What I tried to do with these images was to find where the people on the screen came from, and restore to each his or her perspective, his or her way of experiencing the event." (j.l.h.)

Jeffrey Levy-Hinte was born in Santa Monica, California, and graduated from California State University, Northridge, and the University of Michigan. He has produced many acclaimed films, including *Laurel Canyon* (2002), *Thirteen* (2003), *Mysterious Skin* (2004) and *Roman Polanski: Wanted and Desired* (2008). He recently produced *The Dungeon Masters* (2008), which is also playing at this year's Festival. *Soul Power* (2008) is his feature directing debut.



Filmografia:
2008: *Soul Power*

Messico, 2008, video, 60', colore

Regia: Matias Meyer
Fotografia: Gerardo Barroso Alcalá
Montaggio: Matias Meyer
Suono: Alejandro De Icaza
Musica: Galo Durán
Interpreti: Leonardo Ortizgris
Produzione: Axolote Cine

Contatti: Axolote Cine
Tel: +52 555 564 76 76
Email: matuzinka@gmail.com

Mexican Film Institute
Tel: +5255 54485345
Email: difuinte@imcine.gob.mx

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

MATIAS MEYER WADLEY

Messico. Un giovane, zaino in spalla, si lascia alle spalle le ultime case di un villaggio e si addentra in un altopiano semidesertico. Il film segue in perfetto silenzio il suo itinerario, con lunghi piani sequenza, camera a spalla. In attesa. Lo spettatore non sa nulla del personaggio, né chi è, né da dove viene, né dove va. Né tantomeno il suo scopo. La scoperta delle intenzioni avviene attraverso la registrazione dei fatti, così come i risultati delle azioni compiute condizionano lo sguardo della macchina da presa. Il protagonista arriva ad un'oasi e lì si ferma, incominciando a cercare nella rada boscaglia. Dopo un po' trova ciò che cerca, dei cactus di peyote, una pianta dall'alto contenuto di mescalina già usata dagli indios a scopi divinatori e resa celebre dal libro di Carlos Castaneda *A scuola dallo stregone*. Li ingerisce e aspetta. Nel frattempo cala la sera. Le allucinazioni arrivano. E la macchina da presa si mette a delirare. Influenzato da una certa estetica contemporanea che fa dell'estenuazione temporale il suo segno, alla ricerca di una verità che non starebbe nel montaggio ma nella continuità dell'inquadratura, *Wadley* nella sua ispirazione è debitore di cineasti quali Abbas Kiarostami, Gus Van Sant, Apichatpong Weerasetakul, Lisandro Alonso, Tsai Ming Liang e Hou Hsiao Hsien. (l.b.)

"Ho fatto questo film perché volevo girare, perché non potevo resistere più a lungo senza raccontare una storia e perché da tempo avevo in testa questa idea: un uomo va da solo nel deserto per mangiare il peyote. Ho deciso di filmare questa esperienza che avevo sempre voluto vivere di persona. Poi tutto si è svolto rapidamente. Ho trovato l'attore, il cameramen, il fonico e un assistente: una troupe di cinque persone, con una cinepresa HDV e un DAT in prestito. Il resto l'ho pagato io. Ho scritto una breve sinossi e, prima di partire, mi sono riguardato i film dei miei cineasti contemporanei preferiti. Le riprese sono durate quattro giorni". (m.m.)



Matias Meyer nasce a Perpignan, in Francia, nel 1979. Studia cinema e fotografia presso l'Università della Sorbona. Si iscrive al Centro de Capacitación Cinematográfica, dove si laurea in regia nel 2006 con il suo cortometraggio *Verde*. I suoi cortometraggi *El Pasajero* e *Verde* hanno ottenuto premi e riconoscimenti a vari festival. *Wadley* è il suo primo lungometraggio.



Mexico. A young guy carrying a knapsack leaves behind the last houses of a village and enters a high, semi-desert plain. The film follows along in perfect silence, in long slow sequences, with a handheld camera. Waiting. The audience knows nothing about the protagonist - not who he is, where he comes from, or where he's headed. Nothing of his purpose. His intentions are only revealed through his actions, just as the results of the actions condition the gaze of the camera. The protagonist arrives at an oasis and stops there, searching the thin woodland. After a while, he finds what he's been looking for: peyote cacti, plants with high mescaline content long used by Indians for divination purposes, and celebrated in the book by Carlos Castaneda, *At the Witch Doctor's School*. He ingests it and waits. In the meantime, dusk falls, the hallucinations begin, and the camera starts to get delirious. Influenced by a certain contemporary aesthetic that makes its mark in an extenuation of time, in search of a truth that would not be caught by editing but rather in the continuous flow of the frame, *Wadley* pays tribute to filmmakers like Abbas Kiarostami, Gus Van Sant, Apichatpong Weerasetakul, Lisandro Alonso, Tsai Ming Liang and Hou Hsiao Hsien. (l.b.)

"I made this film because I wanted to move around, because I could no longer resist telling a story and I had this idea in my head for a while: a man goes out into the desert alone to eat peyote. I decided to film an experience that I had always wanted to live myself. Then everything happened quickly. I found the actor, cameraman, gaffer and an assistant: a troupe of five people, with an HDV and a borrowed DAT. The rest I paid for. I wrote a brief synopsis and, before starting, re-watched some films by my favorite contemporary filmmakers. Filming took four days." (m.m.)

Born in Perpignan, France in 1979. He studies film theory at the Sorbonne and still photography. He enters the Centro de Capacitación Cinematográfica, where he graduates as a film director in 2006 with his shortfilm *Verde*. His shorts *El Pasajero* and *Verde* won prizes and had been to many festivals. *Wadley* is his first feature film.

Filmografia:

2008: *Wadley*
2007: *Moors and Christians*
2006: *Green*
2004: *The Passenger*
2003: *Self Portrait With Eyes Shut*
2002: *No Way Maguey*
2002: *San Vicente de chupaderos*



**SELEZIONE UFFICIALE
EVENTI SPECIALI**
OFFICIAL SELECTION
SPECIAL EVENTS

Italia, 2008, Mini DV, 68', colore

Regia e soggetto: Federico Micali
Montaggio: Yuri Parrettini
Musica: musica underground fiorentina 1960-1990 curata da Stefano Bettini con la collaborazione di Giampiero Bigazzi
Suono: Giacomo Guatteri
Produzione: Navicellai

Contatti: Associazione Navicellai
Tel: +39 339 279 86 25
Email: info@cinemauniversale.it

PRIMA ITALIANA ITALIAN PREMIERE

Federico Micali, (Firenze 1971) ha debuttato al cinema nel 2001 con il film documentario *Genova senza risposte*, sui fatti del G8 di Genova, cui sono seguiti una serie di lavori (firmati sempre con Teresa Paoli e Stefano Lorenzi), di taglio fortemente sociale, e di ampia circolazione. Alternati a questi, alcuni cortometraggi, lavori in connessione con la musica e il teatro. Nel 2007 ha diretto *99 Amaranto* distribuito in sala dalla Pablo di Gianluca Arcopinto.

Federico Micali (Firenze, 1971) made his first documentary film in 2001, *Genova senza risposte*, about the events of the G8 in Genova. Then he made some videos with Teresa Paoli e Stefano Lorenzi, on social themes that has been released. He also made a few short films and he worked on experimental videos with music and theatre. In 2007 he directed *99 Amaranto* that has been released by Pablo di Gianluca Arcopinto.

Filmografia:
2007: Cinema Universale d'essai
2007: 99 Amaranto
2004: tresecondi
2004: La Nostra terra
2004: Saharawi
2003: Lungarno
2003: Note dal Basso
2003: Nunca Mais la marea negra
2002: Firenze Città Aperta
2002: La legge giusta
2002: Genova senza risposte

FEDERICO MICALI

CINEMA UNIVERSALE D'ESSAI

Tra film di culto, urla verso lo schermo, fumo, piccioni e vespe in sala, il cinema Universale, avviato alla fine degli anni '40, è qui raccontato «negli usi e nei costumi, e negli scostumati abusi...». In effetti, come giustamente detto da Marino Biondi, ricordare oggi il cinema Universale è come pensare ad una saporita, sgarriante commedia mimica, dove la gioiosa, irriverente, generosa, caustica, per non dire cinica linfa vitale faceva da padrona. Quell'energia indefinita e indefinibile che è alla base della fortuna della «fiorentinità» cinematografica. La paradossale vita di questo cinema è narrata dagli inizi degli anni Sessanta, ai fermenti politici del '77, fino alle contraddizioni culturali della Firenze degli anni '80 e la sua chiusura definitiva il 30 dicembre del 1989. Un cinema, l'Universale, certamente tra i più malfamati, ma che diveniva nei fatti uno dei luoghi di «culto» dei giovani, e non solo, uno dei luoghi in cui per lo meno una volta si era stati, e che tutti conoscevano.



Amongst cult films, people yelling at the screen, smoke, pigeons and mopeds in the auditorium, the Cinema Universale hall, inaugurated in the late 40s, is here told "in the customs and the costumes, and in the immoral abuses...". In fact, as rightly expressed by Marino Biondi, remembering today Cinema Universale is like thinking about a flavorful, flamboyant, pantomime play, where the joyful, irreverent, big-hearted, corrosive, if not to say cynical lymph characterized the atmosphere. The unending and undefinable energy is at the root of the success of the cinematic «fiorentinità». The paradoxical life of this cinema has been narrated from the beginning of the Sixties, to the political agitations of '77, up to the cultural contradictions of Florence during the 80s and the cinema's definitive closing on the 30th of December, 1989. A cinema hall, called Universale, certainly one among the most infamous, but that, in fact, became, one of the «cult» spots of young people, but not only. It was a place where at least one time they were there, and everyone knew about it.

EDMUNDS JANSONS

ČIŽA ACĪM LITTLE BIRD'S DIARY



Irīna Piļke disegna continuamente, senza sosta dal 1947. Di disegni ha riempito un imponente diario: quello della sua vita. Da questi disegni Edmunds Jansons decide di trarre un film d'animazione. I fumetti abbozzati da Irina per dare alla matita la fiducia che spesso non si accorda alla memoria, vengono trasformati in quadri animati, scene di un film i cui personaggi e luoghi sono di carta e passione. Dalla Germania delle deportazioni, passando per l'esperienza della guerra, Irina inizia il suo lungo pellegrinaggio insieme alla madre: "Alla fine della seconda guerra mondiale eravamo come due uccelli cacciati dal loro nido". *Little Bird's Diary* è una formidabile testimonianza di una vita errante. Ma il film che Edmunds Jansons trae dai disegni di Irīna Piļke è anche un delizioso documento dei fatti che hanno attraversato il mondo nella seconda metà del Novecento. Fatti che Irina sorvola con la fragilità e la lievità di un uccellino che ricerca la vita, che rifugge la gabbia. (v.i.)

Irīna Piļke has been drawing constantly, without a break, since 1947. She has filled a great diary with drawings - the diary of her life. Using these drawings, Edmunds Jansons decided to make an animated film. To be faithful to the pencil-sketches that don't insist on memory, Irina's rough-hewn cartoons are transformed into animated stills, scenes in which the places and characters are paper and passion. From the Germany of deportations and wartime, Irina begins her long pilgrimage with her mother: "At the end of the Second World War we were like two birds trapped in our nest." *Little Bird's Diary* is the powerful testimony to an errant life. But Edmunds Jansons film of Irīna Piļke's drawings is also a delightful record of facts that have traveled the world in the second half of the 1900s. Facts that Irina flies over with the fragility and levity of a bird in search of life, refusing to be caged in. (v.i.)

Lettonia, 2007, Digibeta, 26', colore e b/n

Regia e soggetto: Edmunds Jansons
Sceneggiatura: Nora Ikstena
Disegni originali: Irīna Piļke
Montaggio: Edmunds Jansons
Musica: Ģirts Bišs
Produzione: Studija Centurms
Coproduzione: Atom Art
Distributore: National Film Centre of Latvia

Contatti: Studija Centurms
Tel: +371 673 330 43
Email: bruno.ascuks@studijacenturms.lv

National Film Centre of Latvia
Tel: +371 673 588 78
Email: nfc@nfc.gov.lv

Laureato all'Accademia di Cultura, Dipartimento di Televisione nel 2001, Edmunds Janosons è animatore e regista di film documentari e d'animazione.

Edmunds Jansons graduated from the Latvian Academy of Culture, Department of TV Directors in 2001. He is animator, documentary and animation film director.

Filmografia:
2007: Little Bird's Diary
2005: The Gift
2005: Scissorman
2003: The Black Spawn
2001: The White
1999: Star Tea
1998: Vrubel
1998: Fear
1997: Lullaby
1995: Haiku

Francia, 2008, video, 73', colore

Regia e soggetto: Nurith Aviv
Fotografia: Itay Marom, Nurith Aviv
Montaggio: Asaf Korman, Michal Bentovim, Guillaume Guerry
Suono: Tutty Chen
Mixaggio: Dominique Vieillard
Produzione: Serge Lalou per Les Films d'Ici
Coproduzione: Velvet Productions, KTO, Noga-Channel 8

Contatti: Les Films d'Ici
Tel/Fax: +33 1 445 223 23
Email: courrier@lesfilmsdici.fr

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Nurith Aviv è la prima donna capo-operatrice in Francia. Ha curato la fotografia di un centinaio di film di finzione e documentari lavorando con diversi famosi registi tra cui Agnès Varda, Amos Gitai, René Allio, Jacques Doillon... Collabora regolarmente per il programma *La Nuit* di Arte ed insegna presso diverse scuole di cinema a Parigi, Monaco e in Israele.

Nurith Aviv is the first chief-operator in France. She worked as cinematographer for more than one hundred fiction and documentary films together with many famous directors; among them Agnès Varda, Amos Gitai, René Allio, Jacques Doillon... She also collaborates for the TV programme *La Nuit* of Arte and she teaches cinema studies in different film schools in Paris, Munich and Israel.

Filmografia:
2008: *Langue sacrée, langue parlée*
2004: *D'une langue à l'autre*. Misafa Lesafa
2002: *Peter*, Vaters Land
2001: *Allenby, passage*
2000: *Circoncision*
1997: *Makom, Avoda*
1992: *La Tribu européenne*
1989: *Kafr Qara, Israël*



NURITH AVIV LANGUE SACRÉE, LANGUE PARLÉE SACRED LANGUAGE, SPOKEN LANGUAGE

La lingua non è indifferente al corpo di chi la parla. Lo slancio, l'espressione, la mobilità di un volto sono parte integrante del suono che udiamo. La cosa risulta tanto più evidente se il soggetto del film è la lingua stessa, anzi le sue radici, la sua sacralità originaria. Il ritorno all'indietro di *Langue sacrée, langue parlée*, come nella classica favola di Pollicino, procede raccogliendo le pietre che la Storia ha lasciato dietro di sé, documenti del passato e testimonianze presenti. Punteggiato dagli interventi di scrittori ed artisti, nati in Israele, che tentano di descrivere il loro rapporto con la dimensione religiosa della lingua ebraica, il film si muove visivamente sulla linea ferroviaria che collega Gerusalemme e Tel Aviv, unendo le immagini degli operatori Lumière a quelle di oggi e definendo, allo stesso tempo in cui le parole definiscono la lingua, lo spazio fisico (i corpi e il territorio di Israele) che le contiene. Su tale sfondo le voci si intersecano, complementari o dissonanti, ponendo una precisa domanda: "Tutte le lingue moderne e apparentemente laiche non sono forse impregnate di secoli di storia religiosa di cui esse portano ancora i segni?" (L.b.)

Language isn't indifferent to the body that's using it. The movement, expression and dexterity of a face play an integral role in the sounds we hear. It becomes even more evident if the subject of the film is language itself, or rather its roots and original sacredness. The return to the past in *Langue sacrée, langue parlée*, as in the classic fable of Thumbling, gathers the stones left behind by history, documents of the past and testimonies of the present. Focusing on the meetings of writers and artists born in Israel who try to describe their relationship to the religious element of the Hebrew language, the film moves visually over the railroad tracks connecting Jerusalem and Tel Aviv, combining brothers Lumière's images with those of today, and defining, at the same time in which words make language, the physical space (bodies and Israeli territory) around them. With this backdrop, the voices interweave, harmonious and dissonant, posing the question: "Don't all modern and apparently lay languages bear the imprint of centuries of religious history?" (L.b.)

JULIEN SAMANI LES HOMMES DE LA FORÊT 21 THE MAN FROM THE WOOD N° 21

Ogni mattina, dopo un lungo cammino, due uomini (un taglialegna e il suo apprendista), giungono da un piccolo villaggio dell'entroterra nigeriano fino ad un bosco dove passano la lunga giornata di lavoro, tagliando i giganteschi alberi secolari della foresta. Le loro parole e i loro discorsi vanno dalle tecniche di lavoro ai loro sogni e desideri più intimi. Alla fine della giornata essi tornano a casa e passano il loro tempo libero con se stessi o con i loro cari, alle prese con le difficoltà della vita quotidiana, sempre portando con sé i segni della loro lotta quotidiana, contro la foresta e per la vita. Il film di Samani sembra lavorare su più livelli: da una parte c'è lo sguardo sul tempo del corpo e del lavoro (il taglio degli alberi, l'attenzione alla direzione della caduta), dall'altra il tempo della casa, i corpi, ora fermi, che lottano con le difficoltà della vita di tutti i giorni. Man mano che il film va avanti però, la narrazione si fa più complessa e il film si rivela essere non solo un lucido ritratto etnologico delle condizioni di vita di una comunità nigeriana, ma quasi una favola moderna, con dei personaggi che lottano giorno dopo giorno sognando un futuro migliore.(d.d.)

Every morning, after a long walk, two men (a woodcutter and his apprentice), pass a small village in central Nigeria and into a wood, where they spend the long work day felling giant, age-old trees in the forest. Their talk ranges from work techniques to their dreams and most intimate desires. At the end of the day, they turn home, spending their free time together or with their loved ones, struggling with the difficulty of day to day life, always bearing the signs of daily struggle with the forest, and for their lives. Samani's film appears to work on many levels: on the one hand, there is the time spent doing physical work (felling the trees, care to direct their fall); on the other, there is time spent at home, their bodies now still as they struggle with the difficulties of their everyday life. As the film goes on, however, the narration becomes more complex and the film becomes not only a lucid ethnological portrait of living conditions in a Nigerian community, but almost a modern fable of people who struggle day after day, dreaming of a brighter future. (d.d.)



Francia, 2007, video, 52', colore

Regia e soggetto: Julien Samani
Fotografia: Julien Samani
Montaggio: Fabrice Rouaud
Produzione: Serge Lalou per Les Films d'Ici

Contatti: Les Films d'Ici
Tel: +33 1 445 223 23
Email: courrier@lesfilmsdici.fr

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Julien Samani nasce nel 1973. Studia fotografia presso l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs di Parigi e si avvicina al cinema nel 1998 alla Cooper Union School of Design di New York, dove realizza i suoi primi film. Si diploma presso l'ENSAD. Attualmente lavora come grafico e illustratore. Il suo primo film *La Peau trouée* ottiene diversi premi ed esce nelle sale nel 2005.

Julien Samani was born in 1973. He studied photography at the l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs in Paris, then he began taking interest in cinema in 1998 at the Cooper Union School of Design in New York, where he realizes his first films. He graduated at the ENSAD. He's now working as graphic designer and illustrator. His first film *La Peau trouée* gains different awards and has been released in 2005.

Filmografia:
2008: *Les Hommes de la forêt 21*
2007: *Sur la piste*
2004: *La Peau trouée*

Gran Bretagna, 2007, HDV, 48', colore

Regia e soggetto: Alex Reuben
Fotografia: Alex Reuben
Montaggio: Alex Reuben, Jane Hodge
Musica: Various Artists
Suono: Alex Reuben

Contatti: Alex Reuben
Tel: +44 7956 442 205
Email: info@alexreuben.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Alex Reuben debutta come DJ nei primi nightclub londinesi; la sua attività influenza i suoi film che combinano danza, musica, politica e pittura, e appaiono nelle gallerie d'arte, in televisione e a festival internazionali. Attualmente è lettore presso la Central Saint Martins College of Art & Design e il Camberwell College of Arts.

Alex Reuben was a DJ in the pioneering London nightclubs; his DJ'ing influences his films which combine dance, music, politics and painting and appear in art galleries, on TV and at International Film Festivals. He is currently a lecturer at Central Saint Martins College of Art & Design and Camberwell College of Arts.

Filmografia:
2008: Routes

ALEX REUBEN ROUTES

Routes è un film-viaggio attraverso la danza e la musica del profondo sud degli Stati Uniti. Dal North Carolina fino alle strade di New Orleans, il film cattura i gesti e i movimenti di uomini e donne che danzano sulle musiche più disparate, dal Bluegrass al Clogging, dal Mississippi Fife e Drum Blues, al Krumping, Hip-Hop, la Indian Smoke Dance, il Cajun della Louisiana, lo Zydeco e lo Swamp Pop. Danze e musiche differenti che semplicemente si mostrano nella loro ricchezza, nel loro fascino e nella loro tradizione. Il viaggio termina a New Orleans, ma i corpi, anche di fronte ai quartieri deserti e distrutti dall'uragano Katrina non smettono di danzare. Il cinema diventa qui esplorazione dei mondi paralleli che coabitano in un unico territorio, mondi fatti di corpi che producono suoni e movimenti, forme per abitare lo spazio e il tempo, danze e musiche individuali e collettive, antiche e modernissime. Il risultato è un film senza parole, senza interviste, ma ricchissimo di suoni e di danze, di musica e di colori, affascinante e ipnotico, capace di comunicare la forza delle molte culture che attraversa senza bisogno di parole: "Il primo montaggio aveva una voce fuori campo e interviste. Ma non ero soddisfatto. Prima di tutto, il linguaggio che volevo comunicare era quello della danza e della musica. Se avessi usato le parole non avrei ottenuto tutte le informazioni che volevo". Come nelle immagini del cinema di Maya Deren (uno dei punti di riferimento espliciti del regista), la danza è il movimento stesso del film, il flusso vitale che lo attraversa e ne determina il ritmo, la pulsazione. (d.d.) "Ho provato a comunicare una esperienza di suono reale, connessa al movimento e al ritmo delle percussioni (...). Non stavo cercando una qualità costante del suono. Stavo cercando una grana, un'atmosfera, una struttura, e perciò il mio approccio è stato istintivo." (a.r.)



Routes is a film that explores the music and dance of America's Deep South. From North Carolina all the way to the streets of New Orleans, the film captures the swing and sway of the men and women who dance to the most eclectic music, from Bluegrass to Clogging, Mississippi Fife to Drum Blues to Krumping, Hip Hop, Indian Smoke Dance, Louisiana Cajun, Zydeco and Swamp Pop. Such different kinds of music and dance embodies the region's richness, enchantment and tradition. The journey ends in New Orleans where, even amid deserted neighborhoods destroyed by Hurricane Katrina, bodies refuse to stop dancing. Here film becomes an exploration of parallel worlds that share a single region, worlds made of people producing sounds and movements, forms for inhabiting a particular space and time, individual and collective, ancient and modern, music and dance. The result is a film shorn of words and interviews but rich with sound and dance, fascinating and hypnotic music and color, capable of communicating the energy of many cultures: "The first cut had a voice over and interviews. But I wasn't happy with it. The language I wanted to communicate was, above all, dance and music. If I'd used words, I wouldn't have gotten the effect I wanted." As in the films of Maya Deren (an explicit point of reference for the director) dance itself is the movement of the film, the vital flow that determines its rhythm and pulse. (d.d.) "I tried to convey an experience of live sound, connected to the movement and rhythm of the percussion (...). I wasn't looking for a consistent sound. I was looking for an atmosphere, a structure, so my approach was instinctive." (a.r.)

JOSÉ LUIS GUERIN UNAS FOTOS EN LA CIUDAD DE SYLVIA SOME PHOTOS IN THE CITY OF SYLVIA

Potenza illusoria dell'evocazione. Fra l'estate e l'autunno del 2004, José Luis Guerin ripercorre dei luoghi visitati ventidue anni prima. Ha nella testa un ricordo lontano, diventato col tempo una dolce ossessione, quello di un incontro notturno con una ragazza, in un bar. Il suo nome, Sylvia, è talmente presente da cancellare quello della città in cui il cineasta si muove alla sua ricerca e che diventa dunque «la ciudad de Sylvia». L'immagine fantasmata, vivida e al contempo confusa, che vive nella sua memoria si sovrappone a quella concreta, nitida e al contempo distante, delle donne che incontra nel suo nuovo viaggio. Allora Guerin aveva nelle sue tasche *I dolori del giovane Werther* di Goethe. Oggi si confronta con il pensiero dei grandi scrittori che hanno tratto ispirazione per le loro opere dal concetto di «donna ideale». Concepito come un diario intimo, il film si presenta in una forma completamente silenziosa, montaggio di immagini fisse e di pensieri che scorrono come sottotitoli sullo schermo.(l.b.) Il cineasta scrive: "Ho riportato con me alcune foto. Non sono sempre così espressive come avrei voluto. Ma sono le uniche cose che ho per cercare di rendere conto di un'esperienza".



The illusory power of evocation. Between the summer and fall of 2004, José Luis Guerin returns to places he first visited twenty two years prior. He has a distant memory in mind, which became over time a sweet obsession - an encounter with a girl in a bar one night. Her name, Sylvia, replaces that of the city the filmmaker searches for her in, now become «the city of Sylvia». The haunted, vivid, and simultaneously blurred images inside his head are superimposed onto the concrete, clear, and distant images of women he meets on his journey. Back then, Guerin had a copy of Goethe's *The Sorrows of Young Werther* in his pocket. Today he contemplates the great writers who found inspiration for their work in the concept of the «ideal woman». Conceived of as a secret diary, the film is a silent montage of fixed images and scribbled across the screen like subtitles.(l.b.) The filmmaker writes: "I brought some photos back with me. Not all are as expressive as I'd hoped. But they're the only things I have to convey my experience."

Spagna, 2007, DV Cam, 67', b/n

Regia e soggetto: José Luis Guerin
Fotografia: José Luis Guerin
Montaggio: Núria Esquerra
Produzione: Núria Esquerra

Contatti: Núria Esquerra
Tel: +34 646 46 22 46
Email: nuriaesquerra@hotmail.com

Nato a Barcellona nel 1960, nella sua adolescenza ha realizzato diversi cortometraggi e ha prodotto *Berta's Motives* (1985), il suo primo lungometraggio di finzione. Nel 2007 ha presentato alla 52° Biennale d'arte di Venezia la sua video installazione *Women We Don't Know*, all'interno del Pavillion spagnolo.

Born in Barcelona in 1960. He has made several shorts in his adolescence and he has produced *Berta's Motives* (1985), his first feature film. In 2007, he has presented the video installation *Women We Don't Know* in the Spanish Pavilion in the 52 Biennale of Art of Venice.

Filmografia:
2007: En la ciudad de Sylvia
2007: Unas fotos en la ciudad de Sylvia
2001: En construcción
1997: Tren de sombras
1990: Innisfree
1980: Los motivos de Berta

Israele/Francia, 2008, 35mm, 81', colore

Regia e sceneggiatura: Avi Mograbi
Fotografia: Philippe Bellaïche
Montaggio: Avi Mograbi
Musica: Noam Enbar
Suono: Dominique Vieillard
Produzione: Serge Latou per Les Films d'Ici
Coproduzione: Avi Mograbi Productions, Le Fresnoy - Studio National des arts contemporains
Distribuzione: Doc & Co

Contatti: Les Films d'Ici
Tel/Fax: +33 1 445 223 23
Email: courrier@lesfilmsdici.fr

Doc & Film International
Tel/Fax: +33 1 427 756 87
Email: d.elstner@docandfilm.com

Avi Mograbi è nato a Tel Aviv nel 1956. Ha studiato filosofia all'Università di Tel Aviv e arte alla Midrasha Art School. Ha lavorato nel cinema dal 1979 ricoprendo vari ruoli; assistente alla regia di molti registi israeliani e europei, tra cui Moshe Mizrahi e Claude Lelouche, è alla regia dal 1989 realizzando prevalentemente documentari sulla politica israeliana.

Avi Mograbi was born in Tel Aviv in 1956, has studied philosophy at the Tel Aviv University and art at the Midrasha Art School. He has been working in films in different capacities since 1979, has worked as assistant director with many Israeli and European directors including Moshe Mizrahi and Claude Lelouche. Has been making films since 1989, mostly documentaries that deal with a spectrum of Israeli politics.

Filmografia:

2008: Z32

2006: Mrs. Goldstein

2005: Avenge But One of My Two Eyes

2004: Detail

2002: Wait, It's the Soldiers; I'll Hang Up Now: August

2000: Will You Please Stop Bothering Me and My Family; At the Back

1999: Relief

1999: Happy Birthday Mr. Mograbi

1997: How I Learned to Overcome My Fear and Love Arik Sharon

1994: The Reconstruction

1989: Deportation



AVI MOGRABI Z32

Shovrim Shtika (Rompere il silenzio) è un'organizzazione di giovani ex-militari il cui scopo è raccogliere testimonianze di soldati che hanno prestato servizio nei Territori Occupati. Ogni contributo è catalogato in un archivio contrassegnato da una lettera e da un numero. Z32 è uno di questi e riguarda una rappresaglia compiuta dall'esercito israeliano, nel corso della quale due poliziotti palestinesi sono stati assassinati. Uno dei soldati, coinvolti in tale operazione, spinto dalla propria coscienza (e anche dall'incoraggiamento militante della sua ragazza), confessa l'accaduto davanti alla macchina da presa, coperto da una maschera digitale che ne protegge l'identità. Il regista, da sempre abituato a intervenire di persona davanti all'obiettivo, alterna queste confessioni a siparietti musicali di sapore brechtiano, che commentano con beffarda tristezza la situazione presente. Il risultato è un film «politico» universale, una riflessione sull'atto stesso dell'uccidere. (l.b.) "Z32 non parla del conflitto fra Israeliani e Palestinesi né di cosa significhi essere un soldato israeliano. Per come la vedo io, parla «tout court» di cosa significhi essere un soldato". (a.m.)

Shovrim Shtika (Breaking the Silence) is an organization of former soldiers whose aim is to compile testimonies of soldiers who have served in Occupied Territories. Each testimony is filed in an archive under a letter and number code. Z32 is one of those, and it concerns a retaliative operation by the Israeli army, in which two Palestinian police officers were assassinated. One of the soldiers involved in the operation, forced by his conscience (and the militant encouragement of his girlfriend), confesses in front of the camera, digitally masked to protect his identity. The director, accustomed to interact with his subject, alternates between confession and musical numbers with Brechtian undertones, commenting on the present situation with scornful sadness. The result is a universal «political» film, a reflection on the act of murder itself.(l.b.) "Z32 neither describes the conflict between Israelis and Palestinians nor what it means to be an Israeli soldier. As I see it, it speaks "tout cort" about what it means to be a soldier." (a.m.)



NON DIMENTICATE QUELLO CHE SAPETE

(Italia, 2008, 28')

Ideazione e regia: Ferdinando Vicentini Orgnani

Montaggio: Alessandra Minini

Fotografia: Renato Favro

Musiche: Paolo Fresu

Grazie a un progetto di UNICOOP Firenze, un gruppo di ragazze di un liceo della Toscana ha l'opportunità di partecipare attivamente a un progetto di cooperazione teso ad aiutare alcune difficili realtà in Israele. L'incontro con ragazzi come loro che vivono quotidianamente i problemi del conflitto in Medio Oriente si rivela un volano importante per aprire le loro menti e interrogarsi sui problemi del mondo, questa volta con un contatto diretto...

DON'T FORGET WHAT YOU KNOW

Thanks to a project of Unicoop Firenze, a group of girls, of a Tuscan High School, has got the opportunity to participate in a project of cooperation made for helping some uneasy realities in Israel. The meeting with a group of guys, as they are, who live every day the difficulties of the Middle East conflict represent a start to open their mind and think about the problems of the world, this time with a direct contact...



**UNA DIAGONALE BALTICA
LETTONIA, LITUANIA, ESTONIA**
**A BALTIC DIAGONAL
LATVIA, LITHUANIA, ESTONIA**

GUARDARE PER RENDERSI CONTO

GRAZIA PAGANELLI

La guerra, le feste popolari, la campagna, la vita sulle rive del mare e, soprattutto, la città. In Lettonia il cinema spalanca gli occhi su un paesaggio che si muove velocemente e che sa farsi filmare nell'urgenza e nella flagranza di ogni momento. Uomini al lavoro, pescatori in attesa, vecchi che sembrano portare sulle loro spalle tutto il tempo del mondo, bambini sorpresi tra le strade affollate. Il primo film che può dirsi lettone è la storia di un doppio inseguimento e segna il debutto di tre cineasti che condizioneranno il futuro di quella che è conosciuta come la Scuola del documentario poetico di Riga. Il film è *The White Bells* (1961), saggio di diploma per Ivars Kraulitis che chiama Uldis Brauns dietro la macchina da presa a partire da una sceneggiatura di Herz Frank: come dire il cinema che verrà nella sua forma più pura e più luminosa (prima di loro i cinegiornali avevano fatto da scuola, diventando esempio di essenzialità narrativa e semplicità formale, mentre il potere sovietico si era ben guardato dal lasciar emergere la personalità di qualche operatore, eccezion fatta per Eduards Tise che aveva filmato Lenin e lavorato al fianco di Eizenstein).

Doppio inseguimento, dunque, perché la macchina da presa non fa che seguire il girovagare gioioso di una bambina a sua volta attratta da una città in fermento. La incontriamo mentre si confonde tra la folla frettolosa e travolta dalla frenesia del lavoro, in un bianco e nero che è già subito cinema di poesia, per il nitore del bianco, denso e pastoso, e per la lucidità del nero, proprio in apertura, sui cantieri di Riga in costruzione, ad anticipare il lavorio ininterrotto di cose e di suoni. Le campane bianche del titolo sono i fiori raccolti dalla piccola protagonista, che, però, possono facilmente essere metafora di una scelta stilistica forte, dove ai suoni, ai rumori e alla musica è affidato il compito di raccontare tutto quello che non possiamo vedere. Perché i rumori sembrano giungere da ogni parte ad enfatizzare i molteplici strati di immagini, piene ma incomplete. Ordine e disordine al tempo stesso, ritmo e sospensione, ironia e cronaca esatta di un giorno, o meglio, di poche ore nella vita di una bambina e di una città. *L'uomo con la macchina da presa* e Jean Vigo insieme. Non ci sono parole, ma non servono a raccontare la sua corsa con un piccolo mazzo di fiori tra le dita. La musica spegne all'improvviso tutti i suoni e, in parallelo, le luci e gli spazi si trasformano, le strade sono invase dai mezzi militari e da auto scure, scende l'ombra e anche il vociare della gente appare più cupo, salvo poi perdersi, poco dopo, nel bagliore di un luogo più appartato, sulla riva del fiume.

L'immagine prima di tutto. La forma del guardare che si impone e colpisce per la moderna sicurezza delle linee, per la sapiente strategia degli spazi e il respiro del tempo. In ogni film si incontra urgenza e universalità, come se nelle cose narrate potesse convivere il tempo del presente e quello dell'infinito, come se il presente risuonasse sempre di passato e futuro. Ecco perché i registi erano prima di tutto operatori. Nel cinema documentario lettone (ma anche estone e, forse, in parte in quello lituano), il «fare» coincide sempre con «l'essere», si sentono le mani al lavoro, che poi sono occhi aperti per mostrare quello che non si può dire. È il cinema allusivo ma concreto di registi come Aivars Freimanis, e Uldis Brauns. Il primo è narratore di storie insolite, poetiche e aspre (si pensi a *Kuldiga's Frescos*, 1966 e *The Catch*, 1969), dove catturare i momenti più significativi nella vita della nuova generazione cittadina o dei pescatori di un villaggio sulla costa, il secondo è l'autore idealista di un film epico e grandioso (*235.000.000*, 1967) che attraversa l'Unione Sovietica per mettere in evidenza le moltitudini di popoli ed esaltarne le differenze. Il montaggio qui è sovrano ed è padrone e artefice di leggerezza e grandiosità.

Nel documentario dei tre paesi che si affacciano sul Mar Baltico il punto di partenza è sempre un'esatta convergenza tra prassi e teoria. La scuola dei cinegiornali si confronta con il desiderio di ri-

flettere sulle potenzialità linguistiche e formali del cinema, la linearità del discorso è sorretta dalla consapevolezza di poter cogliere e raccontare in questo modo l'essenza del reale'. La cosiddetta «forma poetica» sta nella capacità di essere al tempo stesso magniloquente e intima, estroversa e riflessiva, precisa nel racconto e suggestiva nell'organizzazione degli elementi. L'immagine, si diceva, ma anche, soprattutto, il suono, vera nota distintiva di un cinema che si pone come prisma dei sensi. Ogni film è un doppio testo, da ascoltare, oltre che da vedere, dove esiste sempre, quasi in primo piano, una superficie impalpabile che allarga la visione spingendola oltre i limiti, sempre più in profondità, ma con il presupposto di uno sguardo discreto, che tocca le cose, le interroga senza mai «intramettersi» nel loro accadere. Basta pensare ai film di Diana e Kornelijus Matuzevicius, opere poeticamente inscritte in un presente assoluto, dove la memoria sembra racchiusa nei lievi rumori che si disperdono sulla campagna, salvo poi scoprirla vibrante ancora in ogni oggetto, e soprattutto nei gesti, nei silenzi come nelle parole. *Illusion* (1993) e *Behind the Threshol* (1995) sono esempi di come si possa usare il cinema per riscrivere ogni volta la stessa storia. Cambiano i volti e le voci, cambiano le parole, ma il sottotesto non muta perché è la Storia la vera protagonista, pur frantumata in innumerevoli piccole vite. Al centro di ogni film c'è la ferita di un popolo che ha subito l'occupazione, la violenza e la deportazione, che ha dovuto aspettare per tornare ad esprimersi e che ora ritorna instancabilmente, ossessivamente, a quella parentesi, vivendo una dimensione a sua volta sospesa, immobile e ripetitiva. In questo cinema contemporaneo troviamo ancora forti le emergenze poetiche ed estetiche che furono fondanti negli anni Sessanta e Settanta. *Thoughts of One-hundred Years Old* (1969) e *Old Man and the Soil* (1975) di Robertas Verba, sono, infatti, testi imprescindibili, sfide contro il tempo, lo spazio, la ripetizione e l'immobilità, appunto. Rappresentano la rivincita del cinema quando è capace di filmare le parole e di porre l'uomo al centro di un mondo nel quale si specchia. "La gente può fare qualsiasi cosa tranne il sole", si dice, infatti, in *Old Man and the Soil*, eppure questi vecchi senza età, se ne stanno a guardare la campagna e il sole da sempre. "Quanti anni hai?", chiede il regista in *Old Man and the Soil*. "Non lo so... ci sono dall'inizio del mondo".

«Osservare» è una parola che ben si addice ai registi lituani. In essa è racchiusa l'idea del vedere e dello stare criticamente in un posto. Guardare per rendersi conto, per prendere nota, filmando il movimento del tempo nel suo costante ritorno. Si pensi alla trilogia delle stagioni di Valdas Navasaitis, al suo mettere le cose in contrapposizione, l'una di fronte all'altra, come il musicista cieco di *Summer* (2004) o, in *Spring* (1997), l'attesa delle alluvioni da parte dell'anziano protagonista. Per lui non si tratta di calamità naturali, come, invece, per la maggior parte della gente, ma di una parte essenziale della propria vita. L'esordio di Navasaitis, che alterna l'attività di regista a quella di produttore (si pensi a *City of Trolley Bus* di Giendre Beinoriute, 2002), coincide con quello di Sarūnas Bartas. Insieme hanno realizzato il breve documentario *Tofolaria* (1986) con mezzi ancora amatoriali e al termine degli studi al VGIK di Mosca. Un film che porta già impresso uno stile di forte personalità e che, da entrambe le parti (seppure in maniera diversa), andrà componendosi come un affresco umano di rara sensibilità ed attenzione. Prima di passare al cinema di finzione Bartas realizza un piccolo capolavoro di osservazione. *In Memory of the Day Passed* (1990) è il diario di un giorno che si consuma, ma che sembra non avere mai fine.. Miniatura preziosa che osserva i gesti come se fossero mondi dimenticati, immagini che affiorano da un tempo indefinibile e sono iscritte in una continuità fatta di ripetizione e sospensione. L'inizio ricorda quello de *L'Atalante*. Il lungo corteo di uomini tutti uguali e vestiti di nero, che camminano sul marciapiede quasi sfiorando il muro richiama alla mente la malinconia dei pochi invitati al matrimonio raccontato da Jean Vigo. Poi spariscono, però, nel nero di un portone anonimo. Nel frattempo la strada si è animata di presenze, di passanti e di auto, con i loro rumori accentuati ed esaltati, forse un poco distorti, messi subito in primo piano, che riecheggiano come dentro un'enorme spazio vuoto. Ci si accorge che non si può ragionare in termini di alternanza o di opposizione tra il dentro e il fuori, dal momento che ai rumori della strada si mescolano subito quelli di una funzione religiosa. Come stare in due luoghi nello stesso tempo, nel buio di una chiesa e nel fragore luminoso di una città appena sveglia, circondata di campi e alberi ancora spogli. Suoni e rumori che accompagnano il cammino frettoloso di una donna e del suo bambi-

no attraverso una strada polverosa. Li riconosciamo. Sono le stesse figure timide intraviste sui titoli di testa, ma allora erano in viaggio su un campo ghiacciato, segnato dalle crepe del disgelo. Ora appaiono e scompaiono, proseguono il loro cammino, mentre lo sguardo di Bartas (e quindi il nostro) si concede punti di osservazione diversi, si sofferma sul volto di vecchi e bambini, asseconda il loro sguardo imperitante che punta l'obiettivo e si fa, ancora una volta, interrogativo. Diario di un giorno che volge al termine e si ripiega su se stesso, come l'organetto riposto nella custodia e il burattino che pare chiudere gli occhi. Nel controcampo c'è la vetrina del negozio di un fotografo con un ritratto di Lenin, la testa fra le mani. Sul vetro si specchia l'edificio oltre la strada. Un uomo rientra in casa sulla sua carrozzina, poi la neve, e di nuovo un paesaggio di ghiacci sciolti che galleggiano. O forse sono nuvole specchiate sulla superficie dell'acqua. Elegia di sonorità sovrapposte che piacerebbe a Sokurov.

C'è una linea che unisce il cinema delle tre Repubbliche Baltiche, un percorso fatto di memoria e di tradizioni, di una innata poesia (che coinvolge inaspettatamente tutti i frangenti della vita) e di quella naturale tensione analitica (propria del cinema, diceva Rossellini), che, tra le mani di autori come Herz Frank e Arunas Matelis, per fare solo degli esempi, si trasforma in un dialogo flagrante tra l'uomo e il mondo. È questo l'aspetto più evidente e suggestivo del documentario estone, fin da quando, negli anni Cinquanta e Sessanta, registi come Ülo Tambek, Andres Sööt e Semjon Shkolnikov offrivano il loro sguardo pieno di stupore, di energia e, talvolta, di ironia, alla descrizione dell'insolito e del quotidiano. *In the Collective Farm "New Life"* (1951) di Veera Parvel è quasi un film di propaganda in tempi di profondo regime sovietico. Il lavoro di tutti i giorni in un kolkhoz, la gente che costruisce le case dove abitare, la vita nei campi, l'esaltazione del comunismo. Tutto è ordine e tutto funziona alla perfezione, fino a quando il meccanismo mostra se stesso e, contrariamente a quanto accadeva per *The White Bells* (dove ogni scena era stata preparata nei dettagli per mostrare naturalezza e fluidità) ecco che appare l'ironia, la nota stonata tra ciò che è reale e quello che, invece, si vuole mostrare. Un filo sottile che si fa più evidente in film come *I'm Ready, I'm Going* (1967) di Semjon Shkolnikov, ritratto di Boris Selge, il primo, si dice, ad aver portato l'idea di resistenza nella coscienza politica e civile della popolazione estone, e *...and the Soup is Ready on Time* (1983) di Valeria Anderson, vero capolavoro di equilibrio nel raccontare le vicende tragicomiche di una mensa aziendale irrimediabilmente priva di tutto. Mancano gli ingredienti per cucinare, mancano anche gli strumenti, mentre gli sguardi in macchina, le espressioni dei volti, i silenzi e le parole abilmente orchestrate, ci dicono quella verità sempre pronta a insinuarsi tra le pieghe. Anche la storia del documentario estone si mescola alla tradizione del cinegiornale. Da qui nasce il gusto per la narrazione, per uno sviluppo apparentemente più tradizionale, dove i personaggi sono descritti con pienezza di dettagli e le situazioni organizzate in un contesto esaustivo. Lungo questa linea troviamo cineasti prolifici e geniali come Andres Sööt e Mark Soosaar, i loro film hanno raccontato e raccontano le donne e gli uomini, il retaggio della deportazione, la vita nelle città, le relazioni tra cose e persone, il tempo che cambia. A loro si legano solo in parte i registi della nuova generazione, tesi verso la contaminazione di realismo e finzione, seguendo i metodi della messa in scena che, però, prevede anche libertà di sguardo e una modernità schietta e prepotente. Registri come Jaak Kilmie e Andres Maimik, Priit Valkna e Sulev Keedus sono l'esempio, con i loro film, del caleidoscopio di segni che l'Estonia sta producendo, ancora una volta a cavallo tra il passato e il futuro, dell'immagine e della rappresentazione.

1. Non deve essere considerato casuale il fatto che dal 1977, a Riga, si svolga ogni due anni l'International Documentary Film Symposiums, un momento importante di incontro e di studio sul documentario cui vengono invitati teorici, studiosi e cineasti con il preciso scopo di analizzare le nuove tendenze e le prospettive di sviluppo.

Per le filmografie dei cineasti lettoni, lituani ed estoni, si rimanda al *Dizionario essenziale dei registi*, in *Una diagonale baltica*, a cura di Grazia Paganelli, Protagon Editori, Siena 2008

WATCHING TO REALIZE

GRAZIA PAGANELLI

War, popular festivals, the countryside, life by the sea and, above all, the city. Latvian cinema offers a view of a fast-moving landscape the urgency and immediacy of which is highly conducive to filming. Men at work, waiting fishermen, elderly folk who seem to be carrying on their shoulders all the time in the world, children caught unawares in the crowded streets. The first film to justly describe itself as Latvian is the story of a double pursuit, and marks the debut of three filmmakers who would shape the future of what is known as the Riga School of Poetic Documentary Cinema. The film is *The White Bells* (*Baltie zvani*, 1961), the final work turned in by Ivars Kraulitis for his diploma. Kraulitis invited Uldis Brauns to be his cameraman for a project based on a script by Herz Frank. It was the cinema of the future, in its purest and brightest form. (Before them the newsreels had provided a lead, becoming an example of narrative succinctness and formal simplicity. The Soviet authorities had been careful not to allow the personal style of filmmakers to emerge, with the exception of Eduards Tise, who had filmed Lenin and worked with Eisenstein.)

It is a double pursuit, then, because the camera does nothing other than follow the playful wanderings of a young girl, who in turn is attracted by a city in a state of ferment. We see her blending in with a hurrying crowd rushing in obedience to the frenetic pace of working life. The film is shot in black and white, an obvious signal of a poetic cinema, and the clearness of the thick, mellow white and the shininess of the black in the opening take of the shipyards of Riga under construction anticipate the intense activity and the sounds. The white bells of the title are the flowers gathered by the little girl, which, however, can readily be taken as a metaphor of a distinct stylistic choice, where the sounds and music are given the task of recounting everything that cannot be seen. This is because the sounds seem to come from all directions, emphasizing the multiple layers of images that are full but incomplete. Simultaneously order and disorder, rhythm and suspension, irony and the blow-by-blow account of a day, or rather, a few hours in the life of a child and a city. *Man with a Movie Camera* and Jean Vigo rolled into one. There are no words, but none are needed to recount her running along with a small bunch of flowers in her hand. All of a sudden the sounds are shut out by music, the lights and locations change, the streets are invaded by military vehicles and black cars, darkness descends and even people's voices seem gloomier. Soon afterwards, these fade out, giving way to the brightness of a more secluded spot on a riverbank.

The image above all else. The established mode of seeing is striking in terms of the modern confidence of the lines, the skilful strategy of spaces and the breath of time. In every film one comes across urgency and universality, as if present time and that of infinity might coexist in what is narrated, as if the present resonates constantly with past and future. That is why the directors were cameramen before they were anything else. In Latvian, Estonian, and perhaps to some extent even in Lithuanian documentary cinema, «making» always coincides with «being». It is possible to detect hands at work, which ultimately means observant eyes intent on showing what cannot be said. This is the allusive but also very concrete cinema of directors such as Aivars Freimanis and Uldis Braun. The former narrates unusual, poetic and harsh stories like *The Frescos of Kuldiga* (1966) and *The Catch* (1969), which depict the most significant moments in the life of the new generation of city dwellers and of fishermen in a coastal village. The latter is the idealistic author of the epic, grandiose *235,000,000* (1967). He travelled across the Soviet Union in order to observe and highlight the multitude of peoples and the differences between them. The editing here is all important, the master and artificer of lightness and grandeur.

In the documentary film tradition of the three Baltic nations, the point of departure is always a precise convergence between theory and praxis. The newsreel tradition comes together with the desire to dwell on the structural and formal potential of cinema. The linear nature of the discourse is supported by the awareness that in this way it is possible to grasp and relate the essence of the real.¹ So-called poetic form lies in the capacity to be at one and the same time rhetorical and intimate, extrovert and reflective, precise in the narration and atmospheric in the organization of the various components. This regards the image, as was said, but above all the sound, the real distinctive note of a cinema posited as a prism of the senses. Every film is a dual text, to be seen but also to be heard, where there is always, and almost in the foreground, an impalpable surface that broadens the gaze, pushing it deeper and deeper beyond limits. But it does so with a discreet gaze that touches things, interrogating them without every «intruding» as they occur. Suffice it to mention the films of Diana and Kornelijus Matuzevicius, works that are inscribed poetically in an absolute present where memory seems to be contained within the gentle sounds of the countryside, but then becomes vibrant again in every object and above all in the gestures and silences as much as in words. *Illusion* (1993) and *Behind the Threshold* (1995) are examples of how the cinema can be used to rewrite the same story every time. The faces and voices change, as do the words, but the subtext remains unvaried, because the real protagonist is always History, albeit broken down into innumerable little lives. At the heart of each film there is the open wound of a people that has suffered occupation, violence and deportation, which has had to wait a long time to be able to express itself, and which returns unflinchingly and obsessively to that period, reliving a dimension that is in turn suspended, unmoving and repetitive. The key poetic and aesthetic concerns of the 60s and 70s are still very much to the fore in this contemporary cinema. *Thoughts of One-hundred Years Old* (1969) and *Old Man and the Soil* (1975) by Robertas Verba are essential viewing, challenging time and space, repetition and immobility. They mark the return of a cinema capable of filming words and placing human beings in the centre of a world that reflects them. "People can make anything except the sun," someone says in *Old Man and the Soil*. Yet those old but ageless men have always looked at the countryside and the sun. "How old are you?" asks the director. "I don't know... Since the world began."

«Observe» is a word that fits Lithuanian film directors well, encapsulating as it does the idea of seeing and operating critically in a given environment. Looking to see what is happening, to take note, filming the cyclical movement of time. Consider the trilogy of the seasons by Valdas Navasaitis and the way he counterposes things, one against another, like the blind musician in *Summer* (2004). Then there is the elderly protagonist waiting for the floods in *Spring* (1997): for him they are not a natural disaster, as they are for the majority of people, but an essential part of his life. Navasaitis, who alternates as director and producer (he produced Giendre Beinoriute's *City of Trolley Bus* (2002), for example), made his directing debut together with Sarūnas Bartas. After completing their studies at the VGIK in Moscow, they used amateur equipment to make a short documentary entitled *Tofolaria* (1986). This collaborative project already bore all the marks of a distinctive style which both directors would develop, albeit in different ways, into a human fresco of rare sensibility and attention. Before moving on to fictional cinema, Bartas made a small masterpiece of observation. *In Memory of the Day Passed* (1990) is the diary of a day which passes but seems never to end. It is a little jewel of a film in which gestures are observed as if they were forgotten worlds, images that emerge from an indefinable time and are inscribed in a continuity consisting of repetition and suspension. The beginning recalls the start of Jean Vigo's *L'Atalante*. The long procession of similar-looking men dressed in ubiquitous black suits and walking along the pavement almost brushing against the wall recall the melancholic air of the handful of people invited to the wedding in the film by Vigo. However, they then disappear into the darkness of an anonymous door. In the meantime the street has become populated with passers-by and cars, the sounds of which – accentuated, perhaps even distorted a little, and immediately placed in the foreground – echo as if they were inside an enormous empty space. It then becomes apparent that it is impossible to think in terms of an alternation or opposition between inside and outside, given that the sounds of the street immediately blend in with

those of a church service. It is almost as if one were in two places at the same time, in a dimly lit church and in the bright din of a city that has just woken up, surrounded by fields and bare trees. The various sounds accompany a woman and her child as they hurry along a dusty street. They are the same timid figures glimpsed in the opening credits, trudging across an ice-cracked, partially thawed field. Now they appear and disappear, continuing on their journey, while Bartas (and therefore the viewer) adopts various different viewpoints, lingering on the faces of the elderly and of the young, who once again stare at the camera impertinently and with a questioning look. The diary of a day moving towards the close, folding in on itself like the barrel organ slipped back into its case and the puppet whose eyes appear to be closing. In the reverse angle shot there is a photographer's shop-window with a picture of Lenin with his head in his hands. The window reflects the building on the opposite side of the road. A man is returning home in his carriage, there is the snow and then another landscape of floating, partially melted ice. Or maybe they are clouds reflected in the surface of the water. This elegy of juxtaposed resonances would undoubtedly please Sokurov.

The cinema of the three Baltic republics is linked by a common thread of memory and traditions, of an innate poetry (which unexpectedly involves all spheres of life) and of that natural analytic propensity – an inherent feature of cinema, according to Rossellini – which, in the hands of filmmakers like Herz Frank, Arunas Matelis and the like, is transformed into a dialogue between human beings and the world. This has been the most manifest and suggestive aspect of the Estonian documentary film tradition, ever since, back in the 50s and 60s, directors such as Ülo Tambek, Andres Sööt and Semjon Shkolnikov turned their amazed, energetic and sometimes ironic gaze to describing the unusual and everyday. Veera Parvel's *In the Collective Farm "New Life"* (1951) is almost a propaganda film, made in the midst of the Soviet regime. The everyday work routine in a kolkhoz, people building themselves houses, life in the fields, the tributes to communism. Order reigns supreme and everything works perfectly until the mechanism is revealed. And it is here, in contrast to what happens in *The White Bells* (where every scene was carefully prepared to create a natural, fluid effect), that irony appears, the discordant note between what is real and what is being shown. This subtle thread is even more evident in films like *I'm Ready, I'm Going* (1967) by Semjon Shkolnikov, a portrait of Boris Selge which, it is said, was the first film to introduce the idea of resistance into the political and civil consciousness of the Estonian population. Then there is Valeria Anderson's *...and the Soup is Ready on Time* (1983), a masterpiece of balance in relating the tragicomic ups and downs of a company canteen afflicted by a chronic shortage of pretty much everything, both ingredients and utensils. In the meantime a succession of staring faces, expressions, silences and comments, skilfully orchestrated, disclose the truth lurking in the folds. Estonian documentary filmmaking is also closely bound up with the newsreel tradition, hence the taste for narration, for an apparently more traditional mode of development, where characters are described in great detail and the situations are exhaustively contextualized. Prolific and brilliant filmmakers like Andres Sööt and Mark Soosaar belong to this style. Their films have focused on the lives of men and women, on the legacy of deportations, life in the cities, relations between people and things, and changing times. The directors of the new generation work only partially in this tradition. They are more interested in the crossover between reality and fiction, adopting methods of presentation which, however, also make provision for a liberty of gaze and an outspoken, overbearing modernity. Directors like Jaak Kilmie and Andres Maimik, Priit Valkna and Sulev Keedus are examples, with their films, of the kaleidoscope of signs that Estonia is now producing – once again on the border between past and future, image and representation.

Concerning the filmographies of Latvian, Lithuanian and Estonian filmmakers, see *Dizionario essenziale dei registi*, in *Una diagonale baltica*, by Grazia Paganelli, Protagon Editori, Siena 2008

1. It is no coincidence that, since 1977, Riga has played host every two years to the International Documentary Film Symposium, an important event for discussion and study of the documentary film genre. Theorists, scholars and filmmakers are invited with the explicit intention to encourage analysis of new trends and prospects.

Lettonia, 1967, 35mm, 108', b/n

Regia: Uldis Brauns, Biruta Veldre, Laima Žurgina
Soggetto: Herz Frank
Fotografia: Rihards Pīks, Valdis Kroģis, Ralfs Krūmiņš
Montaggio: Ērika Meškova, Zigrīda Geistarte
Musica: Raimonds Pauls
Produzione: Riga Film Studio

Contatti: Riga Film Studio
Tel: +371 677 903 03
Email: office@studio.lv

National Film Centre of Latvia
Tel: +371 673 588 78
Email: nfc@nfc.gov.lv



ULDIS BRAUNS, BIRUTA VELDRE, LAIMA ŽURGINA

235.000.000

Caleidoscopio di volti e situazioni, il film ritrae una singolare Unione Sovietica durante il cinquantesimo anniversario della Rivoluzione d'Ottobre, libero dalla propaganda o dalle imposizioni dell'ideologia. Un film dallo straordinario dinamismo che mette accanto il vecchio e il nuovo, la frenesia e la calma, ciò che è distante e ciò che è vicino, rivelando la natura sfaccettata di quell'enorme paese. Opera monumentale, dai toni epici e grandiosi, che attraversa l'Unione Sovietica per mettere in evidenza le moltitudini di popoli ed esaltarne le differenze, questo film rappresenta l'apice del cinema poetico di Riga degli anni Sessanta, il progetto più ad ampio raggio nella storia del cinema documentario lettone, che coinvolse la maggior parte delle forze creative dello studio. Quattro le truppe cinematografiche mandate in spedizione in tutta l'Unione Sovietica, per raccontare il Paese attraverso i momenti principali della vita umana. Il processo nella sua totalità trasmette emozioni universali, garantite dalla descrizione introspettiva dei personaggi da parte del regista, dalla scelta attenta degli argomenti e dall'ampio spettro di etnie. In un po' più di un'ora, ci presentano una sinfonia della vita umana senza testo di voce fuori campo.

Capturing a kaleidoscope of faces and situations, the film, free of propaganda and the imposition of ideals, revisits the Soviet Union during the 50th anniversary of the October Revolution. A work of extraordinary energy that places side by side the new and the old, the frenzy and the calm, that which is distant and that which is near, thereby unmasking the nature of this enormous country. Epic, grand, monumental work across the Soviet Union bringing to light the multitudes of its people and rejoicing in their differences. This film represents the peak of the poetic cinema of Riga in the Sixties: the widest ranging project in the history of the documentary cinematography in Latvia, which involved the majority of the creative forces in that field. Four cinema crews on a mission throughout the Soviet Union to tell the story of a country documenting the most important moments in human life. The introspective description of its characters and the wide selection of arguments and ethnics represented in the film-process evokes universal emotions. A symphony of human life without voiceover, in a little more than one hour.

Uldis Brauns (vedi | see p. 126).

Biruta Veldre (1934), diplomata all'Istituto di Teatro di Mosca nel 1965, negli anni Settanta ha frequentato corsi avanzati di scrittura e di sceneggiatura. I suoi documentari partono dall'osservazione della sua stessa esperienza personale, per descrivere un microcosmo che può facilmente diventare metafora della realtà del suo paese e del suo tempo.

Biruta Veldre (1934) graduated at the Theatre Institute in Moscow in 1965 and attended screenwriting courses in the Seventies. His documentary films deal with the merely analysis of his own experience to describe a microcosm that can easily be considered as a metaphor of his country's reality.

Laima Žurgina (vedi | see p. 132).

AUGUSTS SUKUTS BALSS VOICE

Un uomo, Boris Podnieks, padre del regista Juris, presta la sua voce ai cinegiornali del periodo sovietico, commentando e spiegando i benefici del socialismo reale, per gran parte della sua vita. È una bella voce, rassicurante, riconoscibile fra mille altre. Anni dopo, colpito da un ictus che lo costringe al silenzio, impara nuovamente a parlare. Ma intorno a lui il mondo è cambiato. Una riflessione sulla manipolazione di uno sguardo documentario. Il film fu uno dei maggiori successi del regista. L'impegno e gli sforzi per riacquistare la voce mostrati nel film rappresentano simbolicamente l'agonia del regime di allora. Con *Voice*, Augusts Sukuts termina la sua carriera nel cinema documentario.

A man, Boris Podnieks, director Juris' father, lends his voice to the newsreels during the Soviet era, commenting and explaining the benefits of true socialism for most of his life. He has a nice voice, reassuring and distinguishable from thousands of others. Many years later, after being struck by an aneurysm that constrains him to silence, he learns to speak again. However, the world around him has changed. It is a reflection on the handling of a documentary perspective. One of the greatest successes of the director. The undertaking and efforts to regain the voice as a symbolic representation of the agony of the regime of that time. With his film *Voice*, Augusts Sukuts ends his documentary career.



Lettonia, 1986, 35mm, 17', b/n

Regia e soggetto: Augusts Sukuts
Fotografia: Gunārs Bandēns
Montaggio: Renāte Cāne
Suono: Aleksandrs Pugačovs, Gunārs Rācenājs
Produzione: Riga Film Studio

Contatti: Riga Film Studio
Tel: +371 677 903 03
Email: office@studio.lv

National Film Centre of Latvia
Tel: +371 673 588 78
Email: nfc@nfc.gov.lv

Augustus Sukuts (1947), dopo gli studi alla scuola di cinema e sceneggiatura di Mosca e al Politecnico di Riga, esordisce nel cinema come regista, sia di film di finzione, sia di documentari. Dal 1986 al 2008 è stato presidente dell'International Film Forum Arsenals.

Augustus Sukuts (1947), after his studies in film and screenwriting in Moscow then at the University in Riga, he début in cinema as film director, of both fiction and documentary films. From 1986 to 2008 he has been president of the International Film Forum Arsenals.

Lettonia, 1961, 35mm, 20', b/n

Regia: Ivars Kraulītis
Soggetto: Herz Frank
Fotografia: Uldis Brauns
Montaggio: Liliņa Bartušēviča
Musica: Arvīds Zilinskis
Produzione: Riga Film Studio

Contatti:
National Film Centre of Latvia
Tel: +371 673 588 78
Email: nfc@nfc.gov.lv



IVARS KRAULĪTIS BALTIE ZVANĪNI THE WHITE BELLS

Ad Ivars Kraulītis (1937-2004) viene attribuito il merito di aver avviato un nuovo linguaggio cinematografico in Lettonia. Con il suo film di laurea all'istituto di cinematografia *The White Bells* Kraulītis ottenne enormi riconoscimenti sia in patria che nei festival internazionali. Autore di molti cinegiornali, realizzati soprattutto tra il 1967 e il 1977, Kraulītis è stato prima di tutto un regista innovativo, fondamentale per la consapevolezza stilistica del cinema documentario lettone.

Thanks to Ivars Kraulītis (1937-2004) a new film language began to exist in Latvia. *The White Bells*, his graduation film, has been awarded both in Lettonia than in other film festivals in the world. He made several newsreels, realized between 1967 e il 1977. First he has been an innovative director, fundamental for the stylistic consciousness of documentary film in Latvia.

Ritratto di una città e di una bambina, *The White Bells* mostra con elementi di finzione un episodio della vita quotidiana di una ragazzina nel cuore pulsante della città, documentando vivacemente il fermento e i veloci cambiamenti di Riga negli anni Sessanta, di cui mostra con pudore l'affaccendarsi quotidiano dei suoi abitanti. Uno dei migliori documentari lettoni e un eccellente esempio di cinema poetico. Saggio di diploma per Ivars Kraulītis che chiama Uldis Brauns come direttore della fotografia a partire da una sceneggiatura di Herz Frank. Storia di un doppio inseguimento, con la macchina da presa che segue il girovagare gioioso di una bambina a sua volta attratta da una città in fermento. La incontriamo mentre si confonde tra la folla frenetica e travolta dalla frenesia del lavoro, in un bianco e nero che è già subito cinema di poesia, per il nitore del bianco, denso e pastoso, e per la lucidità del nero. Le campane bianche del titolo sono i fiori raccolti dalla piccola protagonista, che, però, possono facilmente essere metafora di una scelta stilistica forte, dove ai suoni, ai rumori e alla musica è affidato il compito di raccontare tutto quello che non possiamo vedere.

A portrait of a city and a young girl, *The White Bells* depicts with elements of fiction an episode in her everyday life in the beating heart of the city, intensely documenting the turmoil and rapid changes of Riga in the Sixties, and discreetly showing the daily bustle of its inhabitants. One of the best Latvian documentaries, it is an excellent example of poetic cinema. This work was Ivars Kraulītis' diploma thesis, calling in Uldis Brauns as photography director, based on a screenplay of Herz Frank. A double pursuit story, the camera follows the joyful wandering of the girl who is captured by the commotion of the city. We meet her while she's getting lost in the rushing, busy and work frenzied crowd. A black and white film that in itself reveals a cinema of poetry for the neatness, density and mellowness of the white, and the gloss of the black. *The White Bells* are flowers gathered by the young girl, a metaphor for an intense style choice, with sound, noise and music as an expression of the unseen.

JURIS PODNIEKS BRALI KOKARI BROTHERS KOKARI

Due gemelli, direttori d'orchestra, uomini straordinari e grandi amanti del canto corale si alternano davanti alla macchina da presa, con un effetto di sdoppiamento che incuriosisce e diverte. Grazie alla loro energia creativa e ad un'eccezionale vitalità, si guadagnano una forte reputazione tra i cantanti, giovani e vecchi; fino a giungere alla prova suprema, la direzione di un coro di decine di migliaia di persone. Il film rientra nel genere di film ritratto, distinguendosi per l'espressione visiva ed energici colpi di scena. Bella l'alternanza con cui sono messi in scena i due fratelli al lavoro, strategia raffinata per mostrare i diversi metodi della direzione di un coro.

Twin brothers, directors of an orchestra, extraordinary men and great lovers of choral music, take turns in front of the movie camera, creating a split-personality effect that both intrigues and entertains. Thanks to their creative energy and exceptional vitality, they gain a powerful reputation among singers, young and old. Directing a choir of around 10.000 people is their ultimate, supreme challenge. A portrait movie, characterized by the visual expression and energetic plot-twists. A fine switching in the mis-en-scene of the two brothers at work, a sophisticated strategy to show different ways to direct a choir.



Lettonia, 1978, 35mm, 20', b/n

Regia: Juris Podnieks
Soggetto: Arnolds Plaudis
Fotografia: Juris Podnieks, Ralfs Krūmiņš
Montaggio: Maija Selecka
Produzione: Riga Film Studio

Contatti: Riga Film Studio
Tel: +371 677 903 03
Email: office@studio.lv

National Film Centre of Latvia
Tel: +371 673 588 78
Email: nfc@nfc.gov.lv

Juris Podnieks (1950 - 1992), diplomato al VGIK di Mosca, è stato tra i più importanti registi della scuola documentaria lettone. Prima di esordire dietro la macchina da presa, anche lui lavora come direttore della fotografia per gli studi di Riga. Podnieks si distingue per il suo dinamismo che lo porta ad affrontare i generi più diversi, dal film ritratto al film di denuncia sociale, al documentario «epico».

Juris Podnieks (1950 - 1992), graduated at the VGIK in Moscow. He has been one of the most famous directors of documentary Latvian School. Before working on films, he had been cinematographer at the Riga Studios. Podnieks is famous for working on several genres, from portrait-film to the social or the «epic» ones.

Lettonia, 1962, 35mm, 10', b/n

Regia: Uldis Brauns
Soggetto: Armīns Lejiņš
Fotografia: Uldis Brauns
Montaggio: Māriņe Pogaine
Produzione: Riga Film Studio

Contatti: Riga Film Studio
Tel: +371 677 903 03
Email: office@studio.lv

National Film Centre of Latvia
Tel: +371 673 588 78
Email: nfc@nfc.gov.lv

ULDIS BRAUNS

CELTNE CONSTRUCTION



Uldis Brauns (1932) diventò uno dei protagonisti più illustri Scuola del documentario poetico di Riga. Dopo tre film programmatici, che seguivano i grandi cambiamenti strutturali cui stava andando incontro l'Unione Sovietica, gli viene affidato il compito di realizzare un lungometraggio dedicato al cinquantesimo anniversario dell'URSS.

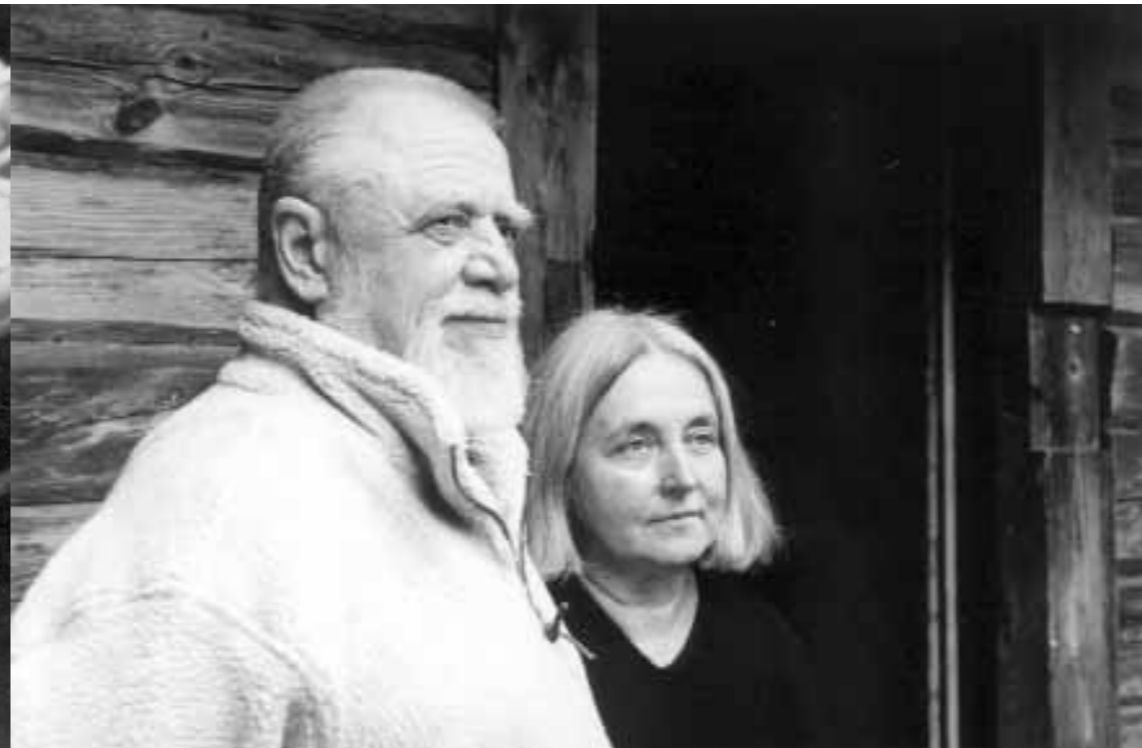
Uldis Brauns (1932) became one of the main character of the Poetic documentary school of Riga. After his first three films on the big structural changes of the Soviet Union, he was committed to realize a feature film about the fiftieth anniversary of URSS.

Un film sulla costruzione della fabbrica di fibre sintetiche Daugavpils. Girato con uno stile improvvisato, usando interviste rilasciate dagli operai, *Construction* mette in evidenza l'importanza dei lavoratori nel creare la società e la nazione del futuro, osservando che le «persone» sono più importanti degli edifici. La voce di commento va considerata come una cifra estetica del tempo. Uldis Brauns, pioniere del cinema lettone, trasforma la costruzione di un complesso industriale in un elogio poetico del lavoro. Il racconto segue un approccio molto soggettivo alla realtà, un modo di descrivere le cose che segue il ritmo dei gesti del lavoro.

A film about the building of the Daugavpils synthetic fibre factory executed in an improvisational style, using filmed interviews with the workers. The film emphasizes the worker's importance in creating the future society and nation, noting that «people» are more important than the buildings. The voice-over text is viewed as an aesthetic sign of the time. Uldis Brauns, a pioneer of the documentary cinema of Latvia, transforms the construction of an industrial building into a poetic elogy of work. The story follows a highly subjective approach to reality, a way to describe things that follows the rhythm of gestures at work.

OLAFS OKONOVŠ

DARBNĪCA LAUKOS WORKSHOP IN THE COUNTRYSIDE



Lettonia, 2002, Betacam, 18', colore

Regia: Olafs Okonovs
Soggetto: Laima Slava
Fotografia: Uldis Jancis
Montaggio: Gunta Ikere
Suono: Aivars Znotiņš, Mārtiņš Tauriņš, Varis Kurmiņš
Musica: Andris Dzenītis
Produzione: Neputns

Contatti:
National Film Centre of Latvia
Tel: +371 673 588 78
Email: nfc@nfc.gov.lv

Olafs Okonovs nasce nel 1973. Studia francese e letteratura al Foreign Language Department. Dopo il diploma si iscrive alla facoltà di giornalismo e frequenta l'Accademia di cultura in Lettonia dove studia regia televisiva fino al 2001. Ha curato la regia di diversi programmi televisivi e ha realizzato documentari che hanno ottenuto riconoscimenti a vari festival.

Olafs Okonovs was born in 1973. He studied French language and literature at the Foreign Language Department. After his diploma he joined the Faculty of Journalism, then he went to the Latvian Academy of Culture where he studied TV directing until 2001. He has worked as director for TV programs and has made some documentary films which have been awarded at several film festivals.

I pittori Inta Celmina e Evards Grube acquistano una casa, battezzata Mikeleni, nel lontano distretto di Vidzeme. Allestendola come studio estivo, vi trascorrono ogni anno molto tempo compiendo spedizioni per recuperare in giro vecchi arredi tradizionali, letti, orologi e diverse varietà di stoffe tessute a mano. La casa stimola i due artisti a trovare nuovi colori e nuovi soggetti per le loro opere. Il film si concentra soprattutto sui gesti. Le mani dei due artisti sono quasi sempre in primo piano e il loro lavoro esprime perfettamente l'idea della manualità del fare arte. Il ritmo di questo film è incalzante, il racconto pieno di passione. Uno dei film più interessanti e avvincenti del genere dei ritratti d'artista così frequentato dal documentario lituano.

Painters Inta and Grube buy a house, named Mikeleni in the far district of Vidzeme. Arranging it for the summer studio, they spent long time every year in expeditions around the district, gathering thrown away old traditional equipment of abandoned houses - beds, clocks, different homemade fabrics. The house is an impulse for new colours and motifs in both artists paintings. This film is mainly centered on gestures. The hands of two artists are almost always in close-up and their work expresses the idea of the manual skill of making art perfectly. The rhythm of this film is unrelenting, the story full of passion. One of the most interesting and successful films of the genre of the artist portrait so often covered in Latvian documentary.

Lettonia, 2002, Betacam SP, 105', colore

Regia e soggetto: Herz Frank
Fotografia: Victor Griberman
Montaggio: Gunta Ikere
Suono: Normunds Kļavins, Normunds Deinatš
Musica: P. Vasks, Liudgarg Gedravicius, David Krupnik, Georg. F. Hendel
Produzione: Herz Frank, Guntis Trekteris

Contatti: Film Studio Kaupo
Tel: +371 672 177 722
Email: kaupo@inbox.lv

National Film Centre of Latvia
Tel: +371 673 588 78
Email: nfc@nfc.gov.lv

HERZ FRANK FLASHBACK

Arrivato ad un momento cruciale della propria vita, il regista Herz Frank compie un'improvvisa virata verso il passato, alla ricerca delle ragioni dell'esistenza. Il viaggio retrospettivo incrocia personaggi incontrati nel corso della sua attività professionale, ma anche momenti intimi, affrontati con coraggio e dolore. Composto per gran parte da inquadrature estratte dagli altri suoi film, *Flashback* è un documento unico, che rivela una personale percezione del mondo. Il film si apre con una dichiarazione del regista: "Dopo quarant'anni trascorsi lavorando sentii che ero stanco di filmare la vita degli altri. Qualcosa dentro di me si era rotto?". Un pungente manifesto di autoanalisi, dunque, opera che sviscera la personalità dell'autore in modo intenso. Le scene dell'operazione al cuore subita dal regista sono filmate dagli amici. Avvicinandosi alla fine della sua vita creativa, Herz Frank ricapitola il proprio percorso pronunciandosi sulla ricerca della verità e facendoci pensare al significato e al destino della missione di un documentarista.

Arriving at a crucial moment in his life, director Herz Frank, takes a sudden turn towards his past in search of the meaning of life. His retrospective journey takes him across the paths of people that he met in the course of his professional life, as well as his personal life, which he faces with courage and pain. For the most part, comprised of extract footage from his other films, *Flashback* is a unified piece that reveals a personal perception of the world. The film opens with the statement of the director: "After forty years of working I felt tired of filming other people lives. Had something inside me broken?" A biting manifesto of self analysis, a work that intensively disembowels the personality of the author himself. The scenes of the heart surgery on the author are filmed by his friends. Getting closer to the end of his creative life, Herz Frank sums up his own path declaring the search for truth, and making us think about the meaning and destiny about the filmmaker's mission.



Herz Frank (1926) si è laureato alla State Law Academy di Mosca, è uno dei fondatori della Scuola poetica del documentario di Riga. La sua formazione giornalistica - dal 1954 lavora per i giornali Padomju Jaunatne e Rigas Balss - lo porta ad avvicinarsi al mondo del cinema in qualità di sceneggiatore. A partire dal 1959 lavora per il Riga Film Studio come fotografo, operatore e regista di cinema documentario.

Herz Frank (1926) graduated from the Moscow State Law Academy, he is one of the founders of the Poetic documentary school of Riga. His education as journalist - since 1954 he worked in the newspapers Padomju Jaunatne and Rigas Balss drives him to get closer to the cinema as scriptwriter. Starting from 1959 worked at Riga Film Studios as a photographer, editor and a documentary film director.



JEVGĒNIJS PAŠKĒVIČS

GARĀ DIENA THE LONG DAY

Nel mostrare le vite quotidiane di tre fabbri di campagna, il regista ritrae una sorta di immagine universale dell'uomo. Fondere e plasmare i metalli è un'arte antica e difficile, ma non sempre appariscente e alla moda. Seguire tre artigiani al lavoro ci riconduce ai tempi antichi, quando questo lavoro era trasmesso, come un mistero, da una generazione all'altra. Una delle riflessioni più appassionanti sul significato della vita umana. Scegliendo frammenti particolari di vita quotidiana e organizzandoli ritmicamente in serie visive, il regista rappresenta la vita di suo nonno, un fabbro di campagna, come un'importante valutazione dei legami dal punto di vista esistenziale. *The Long Day* si basa su un'osservazione rispettosa dell'armonia nel mondo.

In showing the daily lives of three rural blacksmiths, the film's author creates an image of a universal man. Fusing and moulding metal objects is an old and difficult art, not always noticed, but very vital. The film follows three craftsmen at work going back to the old times, when this kind of job was passed on from generation to generation, in a mysterious way. One of the most moving reflections on the significance of human life. Choosing particular fragments of everyday life and putting them together in visual series, the director portrays the life of his grandfather, an ironmonger from the countryside, as a significant evaluation of family ties from an existential point of view. *The Long Day* is a respectful observation of harmony in the world.

Lettonia, 1981, 35mm, 20', b/n

Regia e soggetto: Jevgēnijs Paškēvičs
Fotografia: Sergejs Nikolajevs
Montaggio: Jevgēnijs Paškēvičs
Suono: Aivars. Znotiņš
Produzione: Riga Film Studio

Contatti: Riga Film Studio
Tel: +371 677 903 03
Email: office@studio.lv

National Film Centre of Latvia
Tel: +371 673 588 78
Email: nfc@nfc.gov.lv

Jevgēnijs Paškēvičs (1948), diplomato al VGIK di Mosca nel 1978, ha lavorato come assistente regista e documentarista presso il Film Studio di Riga. La sua attività, però, si è estesa anche alla sceneggiatura e alla regia di film di finzione. Il suo *The Long Day* è una delle più forti riflessioni sul significato dell'essere umano, con tutta la carica emotiva che è iscritta in ogni immagine di questo film.

Jevgēnijs Paškēvičs (1948), graduated at the VGIK in Moscow in 1978, he worked as director assistant and documentary filmmaker at the Film Studio in Riga. He also works as screenwriter and fiction film director. His film *The Long Day* is one of the strongest reflection on the importance of the human being, with all the emotions that all images of the film reveal.

Lettonia, 1993, 35mm, 10', b/n

Regia e soggetto: Dainis Kļava
Fotografia: Jānis Eglītis
Montaggio: Antra Cilinska
Suono: Indulis Mekšs
Musica: Uldis Timoško, Arnis Zunda
Produzione: Riga Film Studio

Contatti: Riga Film Studio
Tel: +371 677 903 03
Email: office@studio.lv

National Film Centre of Latvia
Tel: +371 673 588 78
Email: nfc@nfc.gov.lv



DAINIS KĻAVA GRAVITĀCIJA GRAVITATION

Dainis Kļava (1965), diplomato all'Accademia di Musica, presso il dipartimento di regia televisiva di Riga, ha lavorato come direttore della fotografia, oltre che come regista. È uno dei primi registi ad aver portato la video arte in Lettonia. Negli ultimi anni, invece, si è concentrato soprattutto sui problemi legati all'equilibrio nel rapporto tra la natura e l'essere umano.

Dainis Kļava (1965), graduated at the Music Academy, he worked as cinematographer and then as director at the department of TV directing of Riga. He is one of the first directors who have brought video art in Latvia. In the last few years he focused above all on all problems about the relations between nature and human being.

Partendo dal concetto di «gravitazione» (forza di attrazione dei corpi celesti, applicata metaforicamente a persone o a sistemi sociali), il film compie una riflessione poetica e surreale sul «mondo nuovo» così come esso si configura dopo la fine dell'URSS e della contrapposizione fra realtà socialista e economia di mercato. Un'opera unica, segnata da una musica incalzante e da un montaggio alla Dziga Vertov. A rendere il film unico è lo sguardo del regista che non analizza la situazione sociale ma la trasforma trasfigurandola esteticamente. Mentre il cinema poetico di Riga coglie la bellezza nell'universale, Dainis Kļava coglie il fascino dal particolare. Si tratta di un tipo di poetica peculiare, come se si cercasse la poesia in materiali ancora grezzi, tutti da plasmare.

Beginning from the concept of «gravitation» (the force of attraction of the celestial bodies, metaphorically applied to people and social systems), the film accomplishes a poetic and surreal reflection on the "new world" and how it is configured after the fall of the USSR, highlighting the counter positions between socialist reality and a free market economy. A unique work marked by captivating music and the editing of Dziga Vertov. What make this film unique is the director's vision that doesn't analyze the social settings, but transfigures it esthetically. While the Riga poetic cinema captures the beauty in the universal, Dainis Kļava gets it from the particular. Dealing with a type of peculiar poetic, as if looking for poetry in rough materials, that have yet to be moulded.

JURIS PODNIEKS HOMELAND

Lettonia, 1990, 35mm, 64', colore

Regia e soggetto: Juris Podnieks
Fotografia: Andris Slapiņš, Gvido Zvaigzne, Juris Podnieks
Montaggio: Antra Cilinska
Musica: Mārtiņš Brauns
Produzione: Juris Podnieks Studio

Contatti: Riga Film Studio
Tel: +371 677 903 03
Email: office@studio.lv

National Film Centre of Latvia
Tel: +371 673 588 78
Email: nfc@nfc.gov.lv

Il canto corale è il fenomeno culturale più rilevante delle Repubbliche Baltiche, l'unico forse che si ritrova inalterato in Lituania, Lettonia ed Estonia. Per anni, durante l'occupazione sovietica, esso è stato il segno dell'identità nazionale e della ribellione contro l'oppressore. Unendo immagini distanti nel tempo di grandi concerti polifonici, il film si configura come un omaggio a tutti coloro che si sono battuti per l'autodeterminazione politica dei popoli baltici. Uno sguardo poetico sulla forza vitale dei paesi baltici espressa con convinzione attraverso il canto. Il film è uno degli esempi più chiari di come ancora negli anni novanta fosse forte l'influenza dello stile del cinema poetico di Riga. L'energia che sprigiona dal film mostra la maturità creativa di Juris Podnieks quando, oramai, il regista era considerato un maestro nella sua arte.

Choral music is the most prominent, cultural phenomenon of the Baltic Republics. It might be one of the only things that will find to be unaltered in Lithuania, Latvia and Estonia. For years, during the Soviet occupation, choral music was the expression of their national identity and a means of rebellion against their oppressors. Bringing together distant images from the past of great polyphonic concerts, the film pays homage to all of those who fought for the political independence of the Baltic people. A poetic view of the vitality of Baltic countries, expressed through song. This movie is a clear example of how the poetic cinematography of Riga still had a strong influence in the Nineties. The radiating energy of the film shows the creative maturity of Juris Podnieks at a point when he was already considered a master of his art.



Juris Podnieks (vedi | see p. 125)

Lettonia, 1979, 35mm, 20', b/n

Regia: Laima Žūrgina
Soggetto: Laima Žūrgina, Imants Ziedonis
Fotografia: Juris Podnieks, Ralfs Krūmiņš
Montaggio: Laima Žūrgina
Suono: Jakovs Kotlikovs
Produzione: Riga Film Studio

Contatti: Riga Film Studio
Tel: +371 677 903 03
Email: office@studio.lv

National Film Centre of Latvia
Tel: +371 673 588 78
Email: nfc@nfc.gov.lv



LAIMA ŽŪRGINA
IMANTS ZIEDONIS. PORTRETS LOCĪJUMOS
IMANTS ZIEDONIS. A PORTRAIT IN CASES

Laima Žūrgina (1943) dopo gli studi di cinema a Mosca si dedica subito alla regia. Quando, negli anni Settanta, il genere più in voga era quello del ritratto di personaggi famosi, realizzò i suoi film più interessanti e innovativi dal punto di vista artistico.

Laima Žūrgina (1943) after her film studies in Moscow, she worked as director. In the Seventies directors used to adopt the genre of the portrait to notorious people. The most active director doing this was Laima Žūrgina, that made those films which are esthetically the most interesting and innovative.

Seguendo le lettere dell'alfabeto, uno dei poeti più amati della Lettonia, Imants Ziedonis, autore, insieme al regista, della sceneggiatura del film, traccia il ritratto del suo mondo, dalla famiglia agli amici, alla donna amata, ai luoghi della sua ispirazione. L'artista rivela la sua personalità attraverso le immagini e i versi che le accompagnano, segnati dalla natura, dalla Storia, dalla memoria. Il film rientra nel genere ritrattistico, il più ricercato e frequentato tra i generi del documentario lettone negli anni Settanta. Imants Ziedonis, il celebre poeta lettone, partecipò attivamente alle riprese del film che racconta il dinamismo dello scrittore e la sua apertura alla vita. Per quanto riguarda la forma, il film è considerato uno dei più innovativi nel suo genere.

Using the letters of the alphabet, one of the most loved poets of Latvia, Imants Ziedonis, co-author of the screenplay with the director, draws the picture of his world, from his family to his friends, to the women he loves and the places he finds his inspiration. The artist reveals his personality through images and their accompanying lines, marked by nature, history, memory. The film falls under the category of portraiture, the most researched and popular of documentary genres in Latvia in the Seventies. Imants Ziedonis, the celebrated Latvian poet, actively participated in the making of the film, which covers the dynamism of the writer and his embrace of life. As far as form is concerned, the film is considered one of the most innovative of its kind.

AIVARS FREIMANIS
KRASTS
THE COAST

La vita dei pescatori, in un paesino della costa lettone. Per secoli gli «abitanti del mare» sono usciti su barche di legno, usando solo la forza delle proprie braccia. Negli anni Sessanta, una nuova era della tecnica irrompe in questo placido stile di vita. L'autore documenta con delicatezza e discrezione i cambiamenti in atto, seguendo il punto di vista della semplice gente del luogo. Anno dopo anno «gli uomini escono in mare e le donne aspettano a casa», ci sono funerali e matrimoni, nascono bambini che un giorno inizieranno la scuola. La vita continua e la testimonianza della sua continuità è una delle considerazioni principali del film. *The Coast* si differenzia dagli altri lavori del periodo per il lirismo semplice e legato al quotidiano, rappresentando tuttavia un messaggio dei costanti valori umani.

The life of fishermen in a small town on the Latvian coast. For centuries the «sea-dwellers» set out in wood boats by the strength of their arms. In the Sixties, a new technique broke up this placid lifestyle. The author carefully and discretely documents the changes in action, following the point of view of the simple people of the place. Year after year «the men go out to sea and the women wait at home», there are funerals and weddings, children are born who will one day attend school. Life continues and witnessing its perpetuity is one of the film's main considerations. *The Coast* is different from the other work of the time for its simple lyricism and ties to the quotidian, nevertheless conveying a message of constant human values.



Lettonia, 1963, 35mm, 22', b/n

Regia e soggetto: Aivars Freimanis
Fotografia: Ivars Seleckis
Produzione: Riga Film Studios

Contatti: Riga Film Studio
Tel: +371 677 903 03
Email: office@studio.lv

National Film Centre of Latvia
Tel: +371 673 588 78
Email: nfc@nfc.gov.lv

Laureato presso l'Università della Lettonia, alla Facoltà di Storia e Filosofia nel 1957, Aivars Freimanis è regista di documentari, sceneggiatore e scrittore per la maggior parte dei suoi film. Ha realizzato documentari e cinegiornali presso il Riga Film Studio e la televisione. A partire dal 1960 forma un duo insuperabile unendosi al regista Ivars Seleckis, novello studente presso l'istituto di cinema. Il loro primo successo arriva con *The Coast*, nel 1963.

Graduated from the University of Latvia, Faculty of History and Philosophy, 1957. Feature and documentary film director, writer, and scriptwriter for most of his films, he has made documentaries and newsreels at Riga Film Studio and TV. A superb tandem developed at the beginning of the 1960s with director Ivars Seleckis, who had begun studying cinematography at the film institute. Their first joint effort was *The Coast* (1963).

Lettonia, 1966, 35mm, 50', colore

Regia: Aivars Freimanis
Soggetto: Aivars Freimanis, Armīns Lejiņš
Fotografia: Ivars Seleckis
Montaggio: Maija Selecka
Musica: Ljudgards Gedravičus
Produzione: Riga Film Studio

Contatti: Riga Film Studio
Tel: +371 677 903 03
Email: office@studio.lv

National Film Centre of Latvia
Tel: +371 673 588 78
Email: nfc@nfc.gov.lv



AIVARS FREIMANIS

KULDĪGAS FRESKAS THE FRESCOES OF KULDĪGA

Fiumi e cascate, principi e principesse, spose e jazzisti, neo-mamme e signore dai capelli bianchi, nel sole di un'estate spensierata degli anni Sessanta: composto da piccole storie che si configurano come affreschi cinematografici, il film mostra gli aspetti essenziali dell'esistenza umana, ma anche l'insolito ambiente di Kuldīga, una delle più belle città della Lettonia, filmando il tutto nei toni caldi e raffinati propri del documentario poetico. Con questo film prosegue la fruttuosa collaborazione tra il regista Aivars Freimanis e il direttore della fotografia Ivars Seleckis, che, però, terminerà con il film successivo (*The Catch*, 1969). Nel cinema documentario lettone questo film si distingue per la capacità di coniugare leggerezza e narrazione impegnativa.

Rivers and waterfalls, princes and princesses, married couples and jazz musicians, new mothers and white-haired elderly men, in the nullifying summer sun: made up of small stories that blend together like cinematic frescos, the film displays the essential aspects of human life, as well as the strange setting of Kuldīga, one of the most beautiful cities in Latvia, filmed in warm and refined tones of a poetic documentary. This film is part of the fruitful collaboration between director Aivars Freimanis and director of photography Ivars Seleckis, which ended in their successive film, *The Catch*, in 1969. The film distinguishes itself from other Latvian documentaries with its capacity to marry lightness and exacting narration.

Aivars Freimanis (vedi | see p. 133)



Lettonia/Germania, 2004,
Betacam SX, 35', colore

Regia: Laila Pakalnina
Soggetto e fotografia: Maris Maskalans
Musica: Shigeru Umebayashi
Produzione: Vides Filmu Studija
Coproduzione: NDR, Arte

Contatti: Vides Filmu Studija
Tel: +371 675 035 88
Email: vfs@vfs.lv

National Film Centre of Latvia
Tel: +371 673 588 78
Email: nfc@nfc.gov.lv

LAILA PAKALNINA

LEIPUTRIJA DREAMLAND

Ci sono posti di cui non vogliamo sapere nulla, luoghi che piuttosto fingiamo che non esistano affatto. Un posto così è una discarica. Dal punto di vista umano si tratta di un luogo orrendo, un deserto maleodorante di immondizia. Ma si tratta di un deserto che brulica di vita. Una stupefacente quantità di insetti, rettili, uccelli e animali di vario tipo, tutti intrecciati in una stretta relazione vita-morte. "Il titolo del film è nato prima delle riprese perché eravamo già sicuri che la discarica è una specie di paradiso per molti esseri viventi. Ed è realmente così. Tuttavia, mentre giravamo il film ci siamo resi conto di come, in questo luogo, il sole sia più brillante e le ombre più scure. E in effetti, non esiste paradiso sulla terra". (L. Pakalnina)

There are places we would rather know nothing about, places that we pretend don't exist at all. Such a place is a garbage dump. From a human perspective, this is a horrendous place, a desert that stinks of trash. But it is a desert brimming with life. A startling number of insects, reptiles, birds and sundry animals, all intersecting in a narrow, life and death relationship. "The title of the film came before filming, because we were sure that the dump was a paradise for many creatures. And it really is. While we were shooting we realized how, in this place, the sun is more brilliant and the shade darker. And in fact, there's no paradise on earth". (L. Pakalnina).

Laila Pakalnina (1962), laureata in giornalismo all'Università di Mosca e in cinema presso il VGIK, è una delle registe lettoni più note internazionalmente. Lavorando contemporaneamente come produttrice di film documentari e di finzione, la regista, che col tempo ha perfezionato la sua tecnica filmica, ha ottenuto numerosi premi a svariati festival di cinema internazionali.

Laila Pakalnina (1962), graduated in journalism at the University of Moscow, she studied cinema at VGIK. She is one of the most noticed Latvian directors around the world. A largely prolific director who works simultaneously productively in documentary and feature film. The director consequently perfects her own film language. Her films have received a lot of awards at international film festivals.

Lettonia, 1991, 35mm, 10', b/n

Regia e soggetto: Dainis Kļava
Fotografia: Jānis Eglītis
Montaggio: Antra Čilinska
Musica: Telts Divi
Produzione: Riga Film Studio

Contatti:
National Film Centre of Latvia
Tel: +371 673 588 78
Email: nfc@nfc.gov.lv

DAINIS KĻAVA
LEVITĀCIJA
LEVITATION

Fino agli inizi degli anni Novanta in Lettonia si continuò a produrre un cinegiornale, composto di brevi servizi documentari, destinati a passare in televisione o nelle sale, prima dei film. Girato con uno stile da avanguardia, *Levitacion*, uno degli ultimi esempi di queste «cronache», mostra gli abitanti di Riga subito dopo l'indipendenza, le loro speranze per il futuro e la loro esaltazione: viaggiano in tram, ma sognano di volare.

Up to the beginning of the Ninties Latvia kept in producing a showreel, made of short documentaries, in order to be released in television or in the cinema halls. Using avant-garde stylistics, *Levitacion*, one of the last examples of these «chronicles», shows the inhabitants of the capital of newly-independent Latvia, their hopes for the future and the elation. They ride trams, but dream of flying.



Dainis Kļava (vedi | see p. 130)



Lettonia, 1972, 35mm, 20', b/n

Regia e soggetto: Herz Frank
Fotografia: Kalvis Zalcmāns
Montaggio: Maija Indersone
Suono: Alfrēds Viņševskis
Produzione: Riga Film Studio

Contatti:
National Film Centre of Latvia
Tel: +371 673 588 78
Email: nfc@nfc.gov.lv

HERZ FRANK
MŪŽS
A LIFE

Durante la collettivizzazione forzata e le deportazioni in Siberia, avvenute tra il 1945 e il 1953, Edgars Kauliņš, direttore di un kolkhoz, mise in salvo molti contadini impegnandoli nella costruzione della fattoria modello. Tracciandone il ritratto, il film si discosta da altri documentari del tempo per un più profondo senso del cambiamento storico e per l'abilità nel leggere le emozioni sul volto dei personaggi. "Il protagonista del film era un uomo eccezionale e anche molto intelligente, così dopo la guerra, nel 1946, quando divenne un membro del Partito, capi che non sarebbe mai riuscito a organizzare un kolchoz se non si fosse circondato di gente affidabile. È importante il fatto che a lui si unirono quelli che avevano combattuto nell'Armata Rossa, dalla parte dei tedeschi, insieme a quelli che avevano combattuto per Franco in Spagna. Per il potere, il problema era da che parte era stato ciascuno di loro durante la guerra: prese anche persone che erano state nelle SS per qualche tempo, ma che non avevano ucciso nessuno". (H. Frank)

During the forced collectivization and deportations in Siberia, from 1945 to 1953, Edgars Kauliņš, director of a kolkhoz, saved many farmers by employing them in the construction of a model farm. Making the portrait, the film made use of documentaries of the time to create a deeper sense of the historic change and to better read the emotions on the people's faces. "The protagonist of the film was an exceptional and very intelligent man. After the war, in 1946, when he became a member of the Party, he realized he'd never succeed in organizing a kolkhoz without being around trustworthy people. It's important to note that those who fought with the German Red Brigade and those who fought for Franco in Spain both worked together with him. For the powers that be, the problem lay in which side each fought on during the war; he even found people in the SS for a time, those who hadn't murdered people." (H. Frank)

Herz Frank (vedi | see p. 129)

Lettonia, 1992, Betacam SP, 50'

Regia e soggetto: Dainis Kļava
Fotografia: Dainis Kļava
Montaggio: Antra Cilinska
Suono: Normunds Deinats
Musica: Aivars Hermanis
Produzione: Antra Cilinska, Juris Podnieks

Contatti:
National Film Centre of Latvia
Tel: +371 673 588 78
Email: nfc@nfc.gov.lv



DAINIS KĻAVA NAIVIE THE NAÏVISTS

Un vecchio pittore racconta al cineasta i modi e i tempi della sua pittura: i luoghi, i corpi, le fantasticherie prendono vita prima davanti alla macchina da presa e poi sulla tela. Sono immagini meravigliose, coloratissime e dal gusto quasi infantile: i critici le chiamano «naïf», ma esse trasmettono a chi le guarda una grande emozione nei confronti della vita. Il film, che mostra la varietà di espressione di un'arte così soggettiva, vinse il premio come miglior documentario al festival del cinema nazionale Lielais Kristaps nel 1992. All'epoca, la maggior parte della società non conosceva questa branca dell'arte (il museo dell'arte naïf di Riga nacque solamente più tardi). Il film di Dainis Kļava mostra la varietà di espressione del sé e il forte legame con le sorprese riservate dal destino in questa sorta di pittura primitiva.

An old painter recounts the methods of his art to the filmmaker; places, bodies, daydreams take life before the camera and on the canvas. They are marvelous images with brilliant near-infantile colors; critics call them «naïf», but they transmit a great, life-affirming message to their viewer. The film, which displays the variety of expression of a suggestive art, won the award for best documentary at Lielais Kristaps, the international film festival in 1992. At the time, the majority of society did not know this school of art (the museum of naïf art in Riga was founded afterward). Dainis Kļava's film shows the variety of self-expression and the strong ties to the surprises of destiny in this kind of primitive painting.

Dainis Kļava (vedi | see p. 130)

UNA CELMA OLU KUNDZE EGG LADY

Ogni giorno Aina rompe a mano ventimila uova per un'industria pasticceria lettone. Ad un osservatore esterno il lavoro appare senza senso, dato che la maggior parte delle aziende si può permettere di affidare il compito ad una macchina. Ma Aina con il suo lavoro si sente realizzata perché dice che questo lavoro le permette di pensare ai grandi temi della vita. Questo è il tema centrale del film, l'interrogativo tra com'è la vita di Aina e come potrebbe essere e, soprattutto, come questa donna ha saputo conciliare i sogni e la realtà per essere felice con le cose che ha a disposizione. *Egg Lady* è il ritratto di una vita, fra sogni, illusioni e tristezze; mentre il tempo passa e un'epoca inesorabilmente finisce.



Every day Aina cracks twenty-thousand eggs for a Latvian bakery. To the outside observer, the work seems to make no sense, given that most of the agency would entrust the work to a machine. But Aina feels fulfilled in her work because, she says, it allows her to think of the great themes of life. This is the film's central theme, the question of what Aina's life is and what it could be, and, above all, how this woman came to reconcile dreams with reality in order to content herself with what she has. *Egg Lady* is the portrait of a life of dreams, illusions and sadness, as time passes and an epic comes to an inexorable end.

Lettonia, 2000, 35mm, 26', colore

Regia e soggetto: Una Celma
Fotografia: Janis Eglitis
Montaggio: Gunta Ikere
Suono: Normunds Kļavins,
Normunds Deinats
Produzione: Film Studio Kaupo

Contatti: Film Studio Kaupo
Tel: +371 672 177 722
Email: kaupo@inbox.lv

National Film Centre of Latvia
Tel: +371 673 588 78
Email: nfc@nfc.gov.lv

Una Celma (1960) si è diplomata all'Università di Riga nel 1983 e al VGIK di Mosca. Il suo lavoro di documentarista si alterna a quello di regista di film di finzione. Il suo sguardo è intenso e proiettato verso la raffigurazione di vite semplici ma esemplari, uomini e donne inserite in un contesto sociale sospeso nel tempo.

Una Celma (1960) graduated at the University of Riga in 1983 and at the VGIK in Moscow. She works simultaneously as documentary filmmaker and feature film director. Her look is intense and oriented to depict simple but exemplary life of men and women in a social suspended context.

Lettonia, 1995. 35mm, 20', b/n

Regia e soggetto: Laila Pakalnina
Fotografia: Gints Berzins
Montaggio: Sandra Alksne
Suono: Anrijs Krenbergs
Produzione: Film Studio ZALKTIS

Contatti:
National Film Centre of Latvia
Tel: +371 673 588 78
Email: nfc@nfc.gov.lv

LAILA PAKALNINA

PASTS THE MAIL



Il giorno ha inizio quando arriva la posta e, infatti, il film inizia con l'arrivo del furgone della posta che, come un rituale che si ripete ogni giorno, viene smistata, preparata e poi consegnata casa per casa. I più mattinieri escono subito a svuotare la cassetta delle lettere, ritirano il giornale e si mostrano con i loro volti e le loro espressioni, che ci paiono antiche. Premio Fipresci al Festival di Cannes. "Non so perché, ma a volte, al mattino, mi piace pensare e ripensare a queste strade. Sarà perché ho la sensazione di sapere cosa succede qui. Se esiste qualcosa di predefinito nella vita, questo è la consegna della posta." (L. Pakalnina).

The day begins with the mail as the film begins with the arrival of the postal van, which is sorted, prepared and ships out house to house in a daily ritual. Morning people come out to collect their mail from the box immediately, grab the paper, displaying faces and expressions that seem age old. The film won the Fipresci Award at the Cannes Film Festival. "I don't know why, but sometimes, in the morning, I like to think about these streets. Maybe it's because I get the feeling I know what happens here. Something pre-defined exists, that is, the arrival of mail." (L. Pakalnina)

Laila Pakalnina (vedi | see p. 135)

DAINIS KĻAVA

PIEJŪRA SEA OF ATTRACTIONS

La spiaggia è una terra di nessuno, a metà fra il mare e la terra. Essa esercita tuttavia un'attrazione quasi magnetica sulle persone e, grazie al suo strano fascino, diventa il terreno per ogni sorta di «divertimento». Il film, infatti, descrive lo spazio stretto di una spiaggia e cerca di cogliere il senso di assoluta libertà che si respira in questo luogo di profonda relazione tra l'uomo e la natura. Con uno sguardo di grande poesia, il regista mostra le attività di una delle spiagge più vivaci del mar baltico. Qui soldati, pescatori, motociclisti, discendenti dei cavalieri medievali, si raccolgono per dimenticare per un attimo gli obblighi della civiltà. Dietro allo sguardo documentario, apparentemente freddo di Dainis Kļava, si nasconde un umorismo surreale che commenta con un sorriso le vicende degli esseri umani.

The beach is a no man's land between sea and land. It holds an almost magnetic sway over people and, thanks to this strange attraction, becomes the place for all kinds of «diversions». The film, in fact, describes the narrow strip of beach and tries to evoke the sense of absolute liberty one breathes in this place of profound relations between man and nature. With a great, poetic gaze, the director observes the activities of one of the most lively beaches in the Baltic Sea. Here, soldiers, fishermen, motorcyclists (the descendants of medieval horsemen), all gather to momentarily forget their civil obligations. Behind the apparently cold gaze of Dainis Kļava, there resides a surreal humor that comments with a smile on the comings and goings of human beings.



Lettonia, 2005, DigiBeta, colore

Regia: Dainis Kļava
Sceneggiatura: Dainis Kļava
Fotografia: Valdis Celmiņš
Montaggio: Ainis Kļava, Dainis Kļava
Musica: Kārlis Auzāns, Ervings Znotiņš
Suono: Aigars Endzelis
Produzione: Uldis Cekulis per Vides Filmu Studija
Coproduzione: National Film Centre of Latvia, LRT

Contatti:
National Film Centre of Latvia
Tel: +371 673 588 78
Email: nfc@nfc.gov.lv

Dainis Kļava (vedi | see p. 130)

Lettonia, 1990/91, Betacam SP, 34', colore

Regia e soggetto: Juris Podnieks
Fotografia: Andris Slapiņš, Gvido Zvaigzne, Juris Podnieks, Uldis Millers, Kalvis Zalčmanis, Dainis Kļava, Zigurds Vidiņš
Montaggio: Antra Čilinska
Musica: Mārtiņš Brauns
Produzione: Juris Podnieks Studio

Contatti:
National Film Centre of Latvia
Tel: +371 673 588 78
Email: nfc@nfc.gov.lv



JURIS PODNIEKS POSTSCRIPTUM

Presentato abitualmente insieme al film *Homeland*, che celebra con fierezza la resistenza nazionale, *Postscriptum* immortala i tragici fatti accaduti a Vilnius e a Riga nel gennaio del 1991, quando le truppe sovietiche intervennero duramente contro le dichiarazioni di indipendenza, uccidendo due cameraman, Andris Slapiņš e Gvido Zvaigzne, che riprendevano gli avvenimenti. L'insurrezione iniziò a Vilnius il 13 gennaio e si propagò velocemente, fino ad arrivare a Riga il 20 gennaio. Il film mette in evidenza il clima di caos e, al tempo stesso, di grande fermento che si viveva in quei giorni, ma anche la violenza indiscriminata che fu usata dai militari sovietici per fermare l'avanzare della protesta.

Constantly shown alongside the film *Homeland*, which fervidly celebrates the national resistance, *Postscriptum* immortalizes the tragic events in Vilnius and Riga in January 1991, when Soviet troops severely intervened against declarations of independence, killing two cameramen, Andris Slapiņš and Gvido Zvaigzne, while they were filming the events. Insurrection began in Vilnius on January 13th and quickly spread, finally reaching Riga on January 20th. The film highlights the climate of chaos and the great fomentation of those days, as well as the indiscriminate violence employed by the Soviet military to stop the protests.

Juris Podnieks (vedi | see p. 125)

LAILA PAKALNINA PRAMIS THE FERRY

Come vengono create le frontiere? In un bel giorno di sole il confine spunta lungo il fiume attraversato in passato dalla gente per le faccende quotidiane - fare la spesa, rendere visita ai parenti, recarsi al cimitero. A Piedruja-Druja, al confine tra Lettonia e Bielorussia, un battello attraversa il fiume. L'attività è intensa per la barca che porta la gente da una riva all'altra, da un paese all'altro, e si ripete in tutte le stagioni: d'estate, quando il paesaggio splende di vitalità, nella luce contrastata dell'autunno; nella mite primavera e in inverno, quando tutto è ricoperto di neve e il ghiaccio rende difficile la navigazione. Il film è un breve ritratto di vita in una città di confine nei primi anni Novanta, quando l'Unione Sovietica si sgretolò e la Lettonia conquistò l'indipendenza. "La vita è diversa dalle parole. Quando dici 'sono stati stabiliti i confini' non ci si rende conto della facilità con cui si pronuncia questa frase, come fosse qualcosa che accade nella vita di tutti i giorni. Invece cambia tutto". (L. Pakalnina)

How are borders made? One beautiful, sunny day the border appears along the river once crossed by people going about their daily lives - shopping, visiting relatives, stopping by graveyards. In Piedruja-Druja, at the border of Latvia and Byelorussia, a boat crosses the river. Its activities are intense as it carries people from one shore to the other, one country to another, throughout the seasons: in summer, when the landscape is resplendent; in the contrasting light of fall; in mild spring; and in winter, when everything is covered with snow and ice, and navigation becomes difficult. The film is a brief portrait of life in a border town in the early Nineties, when the Soviet Union broke up and Latvia won its independence. "Life is different from words. Saying 'the borders have been stabilized' we're not aware of how easy that phrase is, as if it were something that happens every day. Instead it changes everything." (L. Pakalnina)



Lettonia, 1994, 35mm, 16', b/n

Regia e soggetto: Laila Pakalnina
Fotografia: Gints Berzins
Montaggio: Gunta Ikere
Suono: Anrijs Krenbergs
Produzione: Film Studio Kaupo

Contatti: Film Studio Kaupo
Tel: +371 672 177 722
Email: kaupo@inbox.lv

National Film Centre of Latvia
Tel: +371 673 588 78
Email: nfc@nfc.gov.lv

Laila Pakalnina (vedi | see p. 135)

Lettonia, 1961, 35mm, 10', b/n

Regia e soggetto: Uldis Brauns
Fotografia: Uldis Brauns
Montaggio: Vizma Neimane
Suono: Ālfrēds Višņevskis
Produzione: Riga Film Studio

Contatti: Riga Film Studio
Tel: +371 677 903 03
Email: office@studio.lv

National Film Centre of Latvia
Tel: +371 673 588 78
Email: nfc@nfc.gov.lv



ULDIS BRAUNS

SAKUMS BEGINNING

Il film documenta la prima fase della costruzione di una diga sul fiume Daugava. Diversi frammenti del processo sono montati con precisione fino a creare una sorta di poetica del lavoro che, nel segno dell'ottimismo sovietico, celebra la grandezza dell'uomo e la costruzione di un nuovo mondo dove ogni lavoratore occuperà un posto importante. Anche in questo caso la voce di commento serve a descrivere le immagini, ma anche a esaltare la modernità dell'opera. Il primo film di una trilogia (di cui fanno parte anche *Construction* e *Worker*), considerato anche il primo della cosiddetta Scuola del documentario poetico di Riga. Inizia, in questo modo, una nuova epoca, in cui ripensare completamente il genere che, in futuro, non sarebbe più stato considerato come uno strumento di propaganda nelle mani di un partito politico, ma uno sguardo trasversale sulla vita reale.

The film documents the first phase of building a dam on the Daugava River. The diverse fragments of the work are edited to create a sort of poetic look that, in the vein of Soviet optimism, celebrates the greatness of man and the construction of a new world where every worker occupies an important position. In this case, the commentary serves not only to describe the images, but exalt modernity. The first film in a trilogy (with *Construction* and *Workers*), it is also considered the first so-called school of poetic documentaries in Riga. With it, a new epoch begins, in which the genre is completely refigured and will, in the future, no longer be considered an instrument of propaganda in the hands of a political party, but a transverse look at real life.

Uldis Brauns (vedi | see p. 126).

ANDIS MIZIŠS

SEKOTĀJI THE FOLLOWERS

Che cosa spinge migliaia di persone a rompere i ponti con il passato e ad avventurarsi nella selvaggia tundra siberiana sulle orme di Visarion, un ex-agente della polizia sovietica che si è proclamato il nuovo Gesù? Il film cerca di rispondere a questa domanda, mostrando la costruzione della Nuova Gerusalemme, un insediamento «destinato» a diventare la culla della nuova civiltà dopo l'apocalisse ormai imminente.

What drives thousands of people to burn all bridges and venture out into the wild Siberian tundra in the shadows of Visarion, a former agent of the Soviet police who proclaimed he was the new Jesus? The film seeks to answer this question, showing the construction of New Jerusalem, a settlement «destined» to become the cradle of civilization after the imminent apocalypse.



Lettonia, 1988, 35mm, 81', colore

Regia: Andis Mizišs
Soggetto: Elvita Ruka, Andis Mizišs
Fotografia: Agris Birzulis, Maris Maskalans, Andris Prieditis
Montaggio: Gunta Ikere
Suono: Normunds Deinats
Produzione: Vides Filmu Studija,
Latvian National Film Centre
Coproduzione: Estonian TV, Latvian TV

Contatti: Vides Filmu Studija
Tel: +371 675 035 88
Email: vfs@vfs.lv

Contatti:
National Film Centre of Latvia
Tel: +371 673 588 78
Email: nfc@nfc.gov.lv

Andis Mizišs (1970) diplomato presso il dipartimento di Cinema all'Accademia della Cultura lettone, e alla scuola di teatro nel 1992, si occupa prevalentemente di cinema documentario, scrivendo le sceneggiature dei suoi film e trovando molti estimatori del suo lavoro, concentrato soprattutto sulla descrizione della natura.

Andis Mizišs (1970) graduated at the Department of Film Studies of the Latvian Culture Academy. Then he attended the school of theatre in 1992 and started working on documentary film. He wrote several screenplays for his own films and found many lovers of his work, mainly focused on the description of nature.

Lettonia, 1988, 35mm, 85', colore

Regia: Ivars Seleckis
Sceneggiatura: Tālvāldis Margevičs
Montaggio: Maija Selecka
Musica: Ivars Vīgners
Suono: Gunārs Rācenājs
Produzione: Riga Film Studio

Contatti: Riga Film Studio
Tel: +371 677 903 03
Email: office@studio.lv

National Film Centre of Latvia
Tel: +371 673 588 78
Email: nfc@nfc.gov.lv

Ivars Seleckis (1934), diplomato al VGIK di Mosca, lavora con il Film Studio di Riga a partire dal 1958 come assistente operatore, regista di cinegiornali e direttore della fotografia. A partire dal 1963 collabora con il regista Aivars Freimanis. Il suo film più famoso resta *Crossroad Street*, premiato come miglior documentario europeo nel 1990 e con il prestigioso premio Felix. Lo stesso successo lo ottiene per il «sequel» *New Times at Crossroad Street*.

Ivars Seleckis (1934), graduated at the VGIK of Moscow, he works with the Film Studio of Riga starting from 1958 as cameraman, newsreel director and cinematographer. Starting from 1963 he works with Aivars Freimanis. His most important film is *Crossroad Street*, the best documentary film in Europe in 1990 that won also the Felix Prize. He gained the same success with the «sequel» of the film, *New Times at Crossroad Street*.

IVARS SELECKIS SKERSIELA CROSSROAD STREET



Lettonia, 1988. La macchina da presa registra la vita quotidiana di una piccola comunità di un sobborgo di Riga, quando la lotta per l'indipendenza era appena cominciata. I destini e i pensieri della gente comune, che abita in quella strada, costituiscono il ritratto di una specie di società modello, rivelando l'etica e la politica di un sistema giunto ormai alla sua fine. *Crossroad Street* è considerato il film più famoso di Seleckis, premiato nel 1990 come miglior documentario europeo e, successivamente, con il prestigioso premio Felix. Dieci anni dopo il regista tornò sullo stesso set per ritrovare i suoi personaggi e mostrare come era cambiato questo microcosmo. Il film *New Times at Crossroad Street*, ottenne lo stesso successo.

Latvia, 1988. The camera records everyday life in a small suburb of Riga, at the beginning of the struggle for independence. The thoughts and fates of common people, living on this street, create a portrait of one type of model society, revealing the ethics and politics of a system by now at an end. *Crossroad Street* is considered Seleckis' most famous film, and was awarded best European documentary and the prestigious Felix award in 1990. Ten years later, the director returns to the same setting to find his characters and show how this microcosm has changed. *New Times at Crossroad Street* achieves the same success.

HERZ FRANK STARSHE NA 10 MINUT 10 MINUTES OLDER

Nel 1978, in occasione di un sopralluogo nelle strade di Riga alla ricerca di immagini per un cinegiornale, Herz Frank e il suo operatore Andris Slapiņš si imbattono in un gruppo di bambini raccolti davanti a un teatro di marionette. Lo sguardo di cineasta e operatore si incrocia con lo sguardo di quei primi spettatori e lo immortalava per sempre. In 10 minuti, la prima educazione sentimentale della vita. "Quando, nel 1978, ho girato *Ten Minutes Older* al potere non interessava cosa accadeva alla vita interiore di un bambino di tre anni. Quello che succedeva ad un bambino non serviva a nessuno. Per questo non si trattava di un film contro il potere, per questo nessuno mi impedì di farlo. Quando lo consegnai alla censura nessuno lo capì: "Dov'è il testo? Cosa guarda il bambino?", mi chiesero. Risposi che non era importante e loro: "Come non è importante? Perché piange?". Non c'era bisogno di parole, bisognava entrare in contatto con l'anima di quel bambino.

In 1978, while on the hunt for newsreel footage in the streets of Riga, Herz Frank and his cameraman, Andris Slapiņš, bump into a group of children gathered outside of a puppet theatre. The gaze of the filmmaker and cameraman meets the gaze of those young spectators and immortalizes them forever. In 10 minutes, the first sentimental education of life. "When, in 1978, I shot *Ten Minutes Older*, the government wasn't interested in the interior life of a three year old child. What happened to a child was of no use to anyone. That's why it wasn't a film about power, that's why no one stopped me from doing it. When I turned it into the censors no one understood it: 'Where's the script? What's the kid looking at?' they asked. I said it wasn't important, and they said, 'How is it not important? Why's he crying?' Words were unnecessary, it was necessary to come into contact with the child's spirit."



Lettonia, 1978, 35mm, 10', b/n

Regia: Herz Frank
Sceneggiatura: Herz Frank
Fotografia: Juris Podnieks
Musica: Ludgards Gedravičus
Suono: Alfreds Višnevskis
Produzione: Riga Film Studio

Contatti: Riga Film Studio
Tel: +371 677 903 03
Email: office@studio.lv

National Film Centre of Latvia
Tel: +371 673 588 78
Email: nfc@nfc.gov.lv

Herz Frank (vedi | see p. 129)

Lettonia, 1963, 35mm, 11', b/n

Regia: Uldis Brauns
Soggetto: Armīns Lejiņš
Fotografia: Uldis Brauns
Montaggio: Māriņe Pogaine
Suono: Jānis Zīverts
Produzione: Riga Film Studio

Contatti: Riga Film Studio
Tel: +371 677 903 03
Email: office@studio.lv

National Film Centre of Latvia
Tel: +371 673 588 78
Email: nfc@nfc.gov.lv

ULDIS BRAUNS

STRĀDNIĒKS WORKER

Nello stile tipico del documentario poetico dei primi anni Sessanta, il film è un inno ai lavoratori che parteciparono alla ricostruzione industriale nel dopoguerra. Realizzato grazie a diverse fonti di materiali visivi, al suono in presa diretta, alla musica, ai movimenti di camera e ai diversi angoli di ripresa il film è ormai un classico del cinema documentario lettone. Terzo cortometraggio del trittico realizzato da Brauns alla fine degli anni Cinquanta di cui fanno parte *Beginning* e *Construction*. Qui il regista crea l'immagine di un lavoratore universale e ottiene una linea visiva poetica ben definita tramite il movimento della macchina da presa. Il testo poetico della voce fuori campo è considerato un tratto distintivo dell'epoca.

In a style typical of the poetic documentaries of the early sixties, the film is an anthem for workers that participated in industrial reconstruction after the war. Made with many sources of media material, live sound, music, moving cameras, and various angles, the film is now a classic of Latvian documentary cinema. It is the third short film of a trilogy made by Brauns at the end of the Fifties, which also included *Beginning* and *Construction*. Here, the director creates a picture of a universal worker and obtains a poetic sightline with the movement of the camera. The voiceover's poetics are considered a tour de force of the period.



Uldis Brauns (vedi | see p. 126).

JURIS PODNIEKS

STRĒLNIEKU ZVAIGZNĀJS CONSTELLATION OF RIFLEMEN

Il film racconta l'incredibile avventura dei fucilieri lettone, che cominciarono a battersi per la libertà del loro Paese durante la prima guerra mondiale. Le storie emozionanti dei pochi sopravvissuti ci riportano agli inizi del XX secolo, quando quei fucilieri aderirono alla Rivoluzione d'Ottobre e divennero la guardia personale di Lenin, inconsapevoli del drammatico destino che li attendeva.

Juris Podnieks rivela, in questo film, la situazione disagiata in cui viveva la maggior parte dei fucilieri. La loro era una condizione di povertà, e di malattia, nel generale oblio. Una descrizione amara ma rispettosa dei coraggiosi uomini lettone che un tempo erano diventati fucilieri per combattere contro l'esercito tedesco, malgrado il destino li avesse portati nelle lontane steppe russe a combattere per un regime che non avrebbe dato loro certezze per il futuro. Insieme al direttore della fotografia Andris Slapiņš, Juris Podnieks crea una storia toccante ed emozionante sulla generazione colpita dalla guerra, evidenziando il cinismo delle autorità.

The film tells the story of the incredible adventures of Latvian riflemen who began fighting to free their country during the First World War. The moving stories of the few survivors take us back to the turn of the 20th Century, when the same riflemen joined the October Revolution and became Lenin's personal bodyguards, unaware of the dramatic destinies awaiting them. Juris Podnieks reveals the difficult situations most of the riflemen lived through. Theirs was a life of poverty, sickness, general hardship. A bitter yet respectful depiction of Latvian men who had become riflemen to combat the German army, and the unforeseen destiny that would bring them to the distant Russian steppe to fight for a regime that possessed no promises for their futures. Along with Andris Slapiņš, the director of photography, Juris Podnieks creates a stirring story about the generation struck by war, highlighting the cynicism of the powers that be.

Lettonia, 1982, 35mm, 52', colore

Regia: Juris Podnieks
Soggetto: Arnolds Plaudis, Juris Podnieks
Fotografia: Andris Slapiņš
Montaggio: Maija Selecka
Musica: Raimonds Pauls
Produzione: Riga Film Studio

Contatti: Riga Film Studio
Tel: +371 677 903 03
Email: office@studio.lv

National Film Centre of Latvia
Tel: +371 673 588 78
Email: nfc@nfc.gov.lv

Juris Podnieks (vedi | see p. 125)

Lettonia, 1979, 35mm, 71', b/n

Regia: Andis Mizišs
Soggetto: Elvita Ruka
Montaggio: Gunta Ikere
Suono: Aivars Znotins
Produzione: Elvita Ruka

Contatti:
National Film Centre of Latvia
Tel: +371 673 588 78
Email: nfc@nfc.gov.lv

ANDIS MIZIŠS
TARPS
THE WORM



Dopo il crollo del socialismo, Karlis e Inese si sono ritrovati in fondo alla scala sociale. Abitano nel capanno di un orto abusivo ai margini della città e sopravvivono grazie a un unico sussidio e agli avanzi degli altri. Dopo quindici anni di convivenza, essi aspettano il loro primo bambino. Ma la vita ancora una volta non sarà tenera con loro. Uno straziante dramma documentario. Ancora una volta quello che maggiormente sorprende di questo film è la capacità di descrivere la situazione interiore dei personaggi attraverso la semplice osservazione dell'accadere delle cose. Mizišs lascia molto spazio a Karlis e Inese, lascia loro lo spazio di muoversi e di esprimere la loro desolata realtà.

After the fall of socialism, Karlis and Inese found themselves at the bottom of the class rung. They live in a garden shed at the edge of the city and survive on a single unemployment check and the charity of others. After living together for fifteen years, they are expecting their first child. But life will once more be unkind to them. A harrowing documentary that yet again surprises in its capacity to depict the interior lives of the characters by simply observing the course of events. Mizišs gives Karlis and Inese lots of room to move about and express their desolate reality.

Andis Mizišs (vedi | see p. 145)

LAILA PAKALNINA
TEODORS
THEODORE

Nella campagna lettone vive un uomo anziano e solitario. Ogni giorno, con il bel tempo o con la pioggia, egli percorre in bicicletta i sette chilometri che separano la sua casa dal centro del villaggio per sedersi alla fermata dell'autobus. Quando arriva la sera, risale in bicicletta e torna a casa. In un racconto minimale, Pakalnina descrive l'immagine di un paese e di un'epoca: tra malinconia e humor. "Per Teodors la fermata non era solo il centro del villaggio, ma il centro dello stato, del mondo, dell'universo. Ci vedeva poco e il suo udito era così scarso che la gente per parlargli doveva urlare. Ciononostante, vedeva e sentiva tutto attorno a sé. Forse le ore spese alla fermata erano i momenti più appaganti della sua vita. Teodors è morto nel sonno soffocato dal fumo dell'incendio che ha distrutto la sua casa, ma gli oggetti bruciati che abbiamo trovato continuavano a raccontare la sua storia" (L. Pakalnina).

In the Latvian countryside lives an old and reclusive man. Every day, rain or shine, he rides a bicycle the seven kilometers between his home and the village center, where he sits at the bus stop. Come evening, he hops back on his bike and rides home. In a minimalist story, Pakalnina depicts a country and an epoch between melancholia and humor. "For Teodors the stop wasn't just the village center, but the center of the state, the world, the universe. He couldn't see very well and was so hard of hearing people had to shout for him to hear. That notwithstanding, he saw and heard everything around him. Perhaps those hours at the stop were the most satisfying moments of his life. Teodors died in his sleep, suffocated from the smoke when his house burned down, but some of the objects retrieved from the fire continue to tell his story." (L. Pakalnina)



Lettonia, 2006, Betacam SX, 29', b/n

Regia: Laila Pakalnina
Montaggio: Gatis Belogradovs
Suono: Anrijs Krenbergs
Produzione: Vides Filmu Studija

Contatti: Vides Filmu Studija
Tel: +371 675 035 88
Email: vfs@vfs.lv

National Film Centre of Latvia
Tel: +371 673 588 78
Email: nfc@nfc.gov.lv

Laila Pakalnina (vedi | see p. 135)

Lettonia, 1986, 35mm, 80', colore

Regia: Juris Podnieks
Soggetto: Ābrams Kleckins, Jevgēņijs Margoļins, Juris Podnieks
Fotografia: Kalvis Zalcmanis
Montaggio: Antra Cilinska
Musica: Mārtiņš Brauns
Produzione: Riga Film Studio

Contatti: Riga Film Studio
Tel: +371 677 903 03
Email: office@studio.lv

National Film Centre of Latvia
Tel: +371 673 588 78
Email: nfc@nfc.gov.lv

JURIS PODNIEKS VAI VIEGLI BUT JAUNAM IS IT EASY TO BE YOUNG?

Il film parte da un fatto di cronaca: al ritorno da una gita un gruppo di giovani ha danneggiato un bene pubblico. Il processo che ne segue è l'occasione per un'indagine sulle nuove generazioni e sui problemi che esse si trovano ad affrontare. Questi non sono più generati dalla povertà, ma piuttosto dalla ricchezza di possibilità che la società offre loro. Alla fine l'eterna domanda, senza risposta: "Giovani e vecchi supereranno l'incomprensione che li separa?". Il film fu il trampolino per la futura carriera cinematografica di Juris Podnieks che si è cimentato in un film insolitamente politico, dedicato al mondo giovanile e alla sensazione che un cambiamento sostanziale era imminente. I giovani nel film non difendono né denigrano il potere sovietico ma fanno capire che la vita vissuta fino a quel momento era, per loro, senza speranza.

A news story provides the point of departure for this film. Returning from a trip, a group of young guys defaced public property. The ensuing trial marks the occasion to investigate the new generation and the problems facing them. No longer poverty stricken, they are rather born into a wealth of possibilities that society offers them. In the end, the age old question has no answer: "Will young and old bridge their differences?" The film launched the career of Juris Podnieks, who tries his hand at an unusual political film focuses on the world of youth and the feeling that substantial change was imminent. The youth in the film neither defend nor denigrate soviet power, but convey the idea that life up until that moment was, for them, hopeless.



Juris Podnieks (vedi | see p. 125)

LAILA PAKALNINA VEĻA THE LINEN



Ogni giorno un uomo consegna la biancheria in un ospedale per bambini e, ogni giorno, si trova di fronte alla vita e alla morte. Lo sguardo della regista è come sempre attento a mettere in evidenza i punti più insoliti della realtà, esaltando i momenti vuoti, i silenzi, i gesti che, per la loro quotidianità, solitamente sfuggono. "Volevo girare un film sulla vita, così ho avuto bisogno di mostrare la morte, ma non volevo mostrare uomini morti. Per questo siamo andati in un ospedale per bambini e ci siamo detti che stavamo varcando la soglia di quell'edificio per mostrare il volto della sofferenza. È possibile provare ogni cosa anche rimanendone al di fuori" (L. Pakalnina).

Every day a man drops off the laundry at a children's hospital, and every day he comes face to face with life and death. The director's gaze is, as always, careful to highlight the more unusual points of reality, exalting the empty moments, silences, gestures that, for their very ordinariness, usually escape our attention. "I wanted to make a film about life, so I had to show death, but I didn't want to film dead people. So we went to a children's hospital, saying to ourselves that we were crossing the threshold of that building to show the face of suffering. It's possible to feel anything even staying outside of it." (L. Pakalnina)

Lettonia, 1991, 35mm, 10', b/n

Regia e soggetto: Laila Pakalnina
Fotografia: Gints Berzins
Montaggio: Dace Leitāne
Suono: Normunds Kļaviņš, Uldis Siliņš
Produzione: Film Studio Kaupo

Contatti: Film Studio Kaupo
Tel: +371 672 177 722
Email: kaupo@inbox.lv

National Film Centre of Latvia
Tel: +371 673 588 78
Email: nfc@nfc.gov.lv

Laila Pakalnina (vedi | see p. 135)

Lituania, 1995. 35mm, 20', colore

Regia: Audrius Stonys
Fotografia: Jonas Gričius
Suono: Viktoras Juzonis

Contatti: Lithuanian Film Centre
Tel: +370 527 709 94
Email: info@lfc.lt

AUDRIUS STONYS
ANTIGRAVICIJA
ANTIGRAVITATION

Un villaggio isolato nella campagna lituana. È inverno e il bianco della neve illumina l'inquadratura. Nella sua casa una vecchia recita un'antica filastrocca. Accanto a lei siede il suo gatto. Fuori intanto, i bambini raccolgono la legna, poi la donna si arrampica su una lunga scala che la porta fino sul tetto della chiesa. Attraverso i suoi occhi vediamo il paesaggio dall'alto, immenso, che muta con il mutare delle stagioni. "Dopo aver finito le riprese di *Earth of the Blind* ho osservato per due anni un uomo mentre si arrampicava su una lunga ciminiera. Come appare il mondo da un punto di osservazione così alto? Che cosa ha trattenuto un uomo tra la terra e il cielo? Come appare il mondo dal tetto delle chiese? Queste domande sono state il punto di partenza per questo film" (A. Stonys).



Audrius Stonys (Vilnius, 1966) studia regia cinematografica e televisiva presso il Vilnius State Conservatorie. Nel 1992 ha vinto il premio Felix della European Film Academy per il miglior documentario europeo dell'anno con *Earth of the Blind*. Membro della European Film Academy e dell'European Film Documentary Network, ha diretto e prodotto diversi film grazie ai quali ha vinto numerosi premi in festival internazionali.

Audrius Stonys (Vilnius, 1966) studied television and cinema directing at the Vilnius State Conservatoire. In 1992, he won the European Academy Award Felix for the Best European Documentary of the year for *Earth of the Blind*. He is a member of the European Film Academy and European Documentary Network. He has directed and produced several films, earning him a number of prizes at international film festivals.

HENRIKAS ŠABLEVIČIUS
APOLINARAS



Una guardia forestale adempie con zelo al suo lavoro su un'isoletta del mar Baltico. Nonostante l'isola sia disabitata, l'uomo si dedica ai suoi compiti con cura. Il tono del film è al tempo stesso documentaristico e ironico. Con estrema leggerezza il regista ci mostra l'aspetto insolito e, talvolta comico, della vita di un uomo. Opera incantevole da uno dei principali pionieri del documentario poetico lituano, noto per i suoi ritratti di persone diseredate che vivono ai margini della società. I suoi film si concentrano su personaggi noncuranti delle regole della vita quotidiana, capaci di influenzare, con la loro personalità, la struttura stessa del racconto.

A forest ranger zealously carries out his job on an island in the Baltic Sea. Despite the fact that the island is deserted, the man does his work with care. The tone of the film is at once documentarian and ironic. With extreme levity, the director shows the unusual, and sometimes comic, aspect of the life of one man. An enchanting work by one of the main pioneers of Lithuania's poetic documentary filmmakers, known for his portraits of outcasts on the margins of society. His films focus on people whose lives don't follow the rules, whose personalities take over the film and influence the very structure of the story.

Lituania, 1973. 35mm, 10', b/n

Regia: Henrikas Šablevičius
Fotografia: Kornelijus Matuzevičius
Suono: Romualdas Fedaravičius
Produzione: Lithuanian Film Studio

Contatti: Lithuanian Film Studio
Tel: +370 5 276 3444
Email: info@lfs.lt

Lithuanian Film Centre
Tel: +370 527 709 94
Email: info@lfc.lt

Regista e sceneggiatore, Henrikas Šablevičius si è laureato presso il Lithuanian State Drama Theater Studio nel 1951. Ha lavorato presso il Kaunas Children's Theatre, è stato assistente di regia presso il Lithuanian State TV, in seguito regista per la stessa compagnia e per il Lithuanian Film Studio. Ha insegnato regia presso la Lithuanian Music Academy. Ha realizzato numerosi documentari e film musicali, famosi per la loro interpretazione poetica della realtà.

Director and script-writer, Henrikas Šablevičius graduated from the Lithuanian State Drama Theater Studio in 1951. He worked at the Kaunas Children's Theatre, served as a director's assistant at the Lithuanian State TV, as a director of the Lithuanian State TV and the Lithuanian Film Studio. Taught directing at the Lithuanian Music Academy. He made a number of documentaries and musicals, noted for their poetic interpretation of reality.

Lituania, 1989, 35mm, 10', b/n

Regia e soggetto: Audrius Stonys
Fotografia: Rimvydas Leipus
Suono: Viktoras Juzonis
Produzione: Lithuanian Film Studio

Contatti: Lithuanian Film Studio
Tel/Fax: + 370 5 276 34 44
Email: info@lfs.lt

Lithuanian Film Centre
Tel: +370 527 709 94
Email: info@lfc.lt

AUDRIUS STONYS ATVERTI DURIS ATEINANČIAM OPEN THE DOOR TO HIM WHO COMES

Ancora un film ambientato in un piccolo villaggio di campagna, dove il regista vive un'esperienza che definirà straordinaria: l'incontro con un prete che si mostra pieno di fiducia nel prossimo, nonostante i tempi duri di povertà e indifferenza. Il film è completamente improntato sull'osservazione delle cose e delle persone, sull'ascolto dei suoni che creano una dimensione di straordinaria profondità. Il racconto di padre Stanislovas si aggiunge ai molti ritratti che attraversano il cinema di Stonys e che restano impressi nella memoria. "Fare questo film era un vecchio sogno. Le riprese sono iniziate nel 1988, prima dell'indipendenza. Il fatto stesso che esistesse una persona come padre Stanislovas era incredibile a quei tempi, lui che teneva le porte aperte del suo fienile, dove erano conservate reliquie e libri di inestimabile valore. Non era chiusa neppure la chiesa che custodiva opere d'arte preziose. La sua fiducia incondizionata mi ha impressionato moltissimo" (A. Stonys).



Audrius Stonys (vedi | see p. 154).

Once again a film set in a small countryside village, where the filmmaker experiences a great adventure. He encounters a priest who is full of faith and optimism for the future, notwithstanding the hard times of poverty and indifference. The film is completely focused on the observation of affairs and people, of listening to the sounds that help to create another dimension of extraordinary depth. The accounts that father Stanislovas tells join with many images of those who cross the path of the Stonys cinema, and leave a lasting impression. "To make this film was very old dream. Shooting was started in 1988, it was before gaining independence. Only being of father Stanislovas was something incredible these days. Unlocked doors from his barn where were stored priceless reliquaries, books. Not locked church with artworks inside. Unconditional trust... It impressed not only me."

AUDRIUS STONYS, ARUNAS MATELIS BALTIJOS KELIAS BALTIC WAY

Il film nasce durante i giorni di grande euforia che videro il raggiungimento dell'indipendenza da parte della Lituania. L'idea era di catturare con la macchina da presa il primo respiro di libertà del paese. "Era un periodo di euforia politica – i primi tentativi di combattere il vacillante regime sovietico – quando, ancora parte dell'Unione Sovietica, per la prima volta ci siamo alzati in piedi per rivendicare che non avevamo paura dei loro blindati, delle possibili deportazioni o di altre forme di repressione. Volevamo ufficialmente onorare i nostri parenti che erano morti in nome della libertà. Volevamo anche dichiarare che eravamo tutti uniti per raggiungere un comune e unico scopo: essere liberi. In quel giorno memorabile io e il mio amico Audrius Stonys andammo al Lithuanian Film Studio a dare una mano a filmare quest'importante evento. Ma quelli che di solito erano interessati in questo genere di cose si rifiutarono di girare o dissero che non ne valeva la pena. Più tardi venimmo a sapere che avevano ricevuto questo «consiglio» dal Segretario Capo del Partito Comunista" (A. Matelis).

The film grew out of the days of utter euphoria that saw the ushering in of Lithuanian independence. The idea was to capture the first breath of the country's freedom on camera. "It was a period of political euphoria - the first attempts to fight the failing Soviet regime. While still a part of the Soviet Union, we stood up for the first time to demonstrate that we were not afraid of their armored cars, the chance of being deported or other forms of repression. We wanted to officially honor our relatives that had died in the name of freedom. We also wanted to declare that we were all united in a single, common goal: to be free. On that unforgettable day, my friend Audrius Stonys and I went to the Lithuanian Film Studio to help film the important event. But even the most interested parties refused to film, or said it wasn't worth it. Later we learned they had received that «advice» by the Secretary of the Communist Party." (A. Matelis)



Lituania, 1990, 35mm, 10', colore

Regia e soggetto: Audrius Stonys,
Arunas Matelis
Suono: Viktoras Juzonis
Produzione: Lietuvos Kino Studija

Contatti: Lithuanian Film Centre
Tel: +370 527 709 94
Email: info@lfc.lt

Audrius Stonys (vedi | see p. 154).

Arunas Matelis (1961) è uno dei protagonisti della nuova generazione di registi lituani. Ha studiato matematica presso la Vilnius University e si è poi laureato presso la Lithuanian Music Academy. Nel 1992 Matelis ha fondato la sua casa di produzione, la Nominum Film, basando idealmente tutto il suo lavoro di regista e di produttore sul suo motto: "Total Movie or Poetic Documentary".

Arunas Matelis (1961) is a representative of the new generation of Lithuanian filmmakers. Arunas studied Mathematics at Vilnius University and later graduated from the Lithuanian Music Academy. In 1992, he established one of the first independent film production companies in Lithuania, Nominum, focused production on his motto «Total Movie or Poetic Documentary».

Lituania, 1990, 35mm, 10', colore

Regia: Arunas Matelis
Fotografia: Rimvydas Leipus
Montaggio: Danute Cicinaite
Suono: Vidmantas Kazlauskas
Musica: Faustas Latenas
Produzione e distribuzione: Film Studio Nominum

Contatti: Studio Nominum
Tel: +370 698 70 337
E-mail: info@nominum.lt

Lithuanian Film Centre
Tel: +370 527 709 94
Email: info@lfc.lt

ARUNAS MATELIS

DESIMT MINUCIU PRIES IKARO SKRYDI TEN MINUTES BEFORE THE FLIGHT OF ICARUS

Uzupis è una parte della città vecchia di Vilnius. Il film raffigura l'atmosfera di declino di quella zona della capitale e rivela in anticipo qualcosa che sta per accadere. Forse, un nuovo volo di Icaro.

"Mi viene detto spesso che nei miei titoli ci sono delle allusioni al volo. E quando mi trovo a dare spiegazioni dico sempre che potrebbe dipendere dal fatto che sono nato tre giorni prima che il primo uomo - Yuri Gagarin - volasse verso la luna. Forse mi è rimasto nella mente quando qualche infermiera o medico del reparto maternità ascoltava alla radio le notizie sensazionali che arrivavano dal cosmo. Ma purtroppo le mie prime parole non sono state su Gagarin, come ricordo. Quindi l'avevo probabilmente dimenticato da qualche parte nel mio subconscio" (A. Matelis)

Uzupis is a part of the old city in Vilnius. The film evokes an atmosphere of decline around that area of the capital, and reveals what's to come. Perhaps Icarus will fly again. "I'm often told that my titles allude to flying. And when I catch myself trying to explain, I always say that it might be due to the fact that I was born three days before the first man - Yuri Gagarin - flew to the moon. Maybe something stuck in my head when the nurse or doctor in the maternity ward was listening to the sensational news on the radio coming from the cosmos. Unfortunately, my first words weren't about Gagarin, as I recall. So I probably left it somewhere in my subconscious." (A. Matelis)



Arunas Matelis (vedi | see p. 157).

AUDRIUS STONYS

GRIUVĖSIŲ APAŠTALAS APOSTLE OF RUINS

Georgian Alexander Oboladze è, come lo definisce Stonys, un apostolo delle rovine. Tra-scorre tutto il suo tempo per le vie strette di Vilnius a cercare cose che altri hanno buttato via. La sua vita non cambia con il cambiare delle stagioni, neppure la neve lo allontana da questa sua occupazione. Racconta della sua vita, parla del suo modo di vedere il mondo e di affrontare questa sua strana vita randiagia.

"Ho conosciuto Georgian Alexander Oboladze durante le riprese di *Trys dienos* di Šarūnas Bartas. Abbiamo vissuto nella stessa stanza d'albergo. Per me è strana la situazione in cui un uomo, esiliato dalla sua patria, non ha perso la sua mentalità né la sua lingua. Proprio come un albero esotico cresciuto in Lituania. Si aggirava nella vecchia città di Vilnius di cui conosceva ogni angolo come nessun'altro. Cercava e trovava il tempo perduto, cose lasciate da altri uomini con cui creava il suo mondo unico" (A. Stonys).



Georgian Alexander Oboladze is, as Stonys calls him, an apostle of the ruins. He spends all his time in the streets of Vilnius looking for things others throw away. His life does not change with the seasons, not even the snow deters him from his work. He speaks of his life, his way of seeing the world and pursuing this strange, stray lifestyle.

"I met Georgian Alexander Oboladze while shooting Šarūnas Bartas' *Trys dienos*. We roomed together in the hotel. I find it strange how a man, exiled from his country, hasn't lost his mind, or his language. Just like an exotic tree growing in Lithuania. He wandered around the old city of Vilnius knowing every corner better than anyone else. He looked for and found lost time, things left by other men with which to create his unique world." (A. Stonys)

Lituania, 1993, 35mm, 18', colore

Regia e soggetto: Audrius Stonys
Fotografia: Dainius Mažulis
Suono: Viktoras Juzonis
Produzione: Studija Kinema

Contatti: Studija Kinema
Tel: +370 600 678 79
Email: kinema2000@takas.lt

Lithuanian Film Centre
Tel: +370 527 709 94
Email: info@lfc.lt

Audrius Stonys (vedi | see p. 154).

Lituania, 2007, Betacam SP, 30',
colore

Regia e soggetto: Giedrė Beinoriūtė
Montaggio: Marius Kavaliauskas
Musica: Indrė Stakvilė
Suono: Saulius Urbanavicius
Produzione: VG Studio

Contatti: VG Studio
Tel: +370 5 265 01 17
Email: nava@vaiva.lt

Lithuanian Film Centre
Tel: +370 527 709 94
Email: info@lfc.lt

Giedrė Beinoriūtė (Vilnius, 1976) ha frequentato un master in regia cinematografica e televisiva presso il Film and TV Department della Lithuanian Academy of Music. Dal 2004 è membro della Lithuanian Cinematographers' Union e rappresenta la generazione più giovane di registi lituani. Nel 2006 ha ottenuto dal Ministero di cultura lituana un riconoscimento come miglior giovane artista esordiente.

Giedrė Beinoriūtė (Vilnius, 1976) holds a master degree in film and TV directing from the Film and TV Department at Lithuanian Academy of Music. Since 2004 she is a member of Lithuanian Cinematographers' Union and represents there the youngest generation of Lithuanian filmmakers. In 2006 she was awarded with the Lithuanian Ministry of Culture award for the best young artist debut.



GIEDRĖ BEINORIŪTĖ GYVENO SENELIS IR BOBUTĖ GRANDMOTHER AND GRANDFATHER

Un documentario che usa la tecnica dell'animazione per raccontare la storia della vita dei nonni della regista, che furono esiliati in Siberia dai sovietici nel 1948. Quel duro periodo della storia lituana è narrato in modo personale, come una fiaba. Il narratore è una bambina che vede gli eventi dal suo punto di vista infantile. La base visiva del film consiste in fotografie di famiglia ancora esistenti, in materiali d'archivio e in svariati inserti d'animazione.

A documentary that uses animation to tell a life story of director's grandparents who were exiled to Siberia by Soviets in 1948. The severe period of Lithuanian history is being told in a personal way, in genre of a fairytale. The story teller is a little girl, who sees the events in her own child way. The visual basis of the film consists of extant family photographs together with the national archive material and animation inserts.

DIANA MATUZEVIČIENĖ, KORNELIJUS MATUZEVIČIUS ILIUZIJOS ILLUSIONS

Un ritratto poetico sulla vita pubblica e privata dello scrittore ebreo lituano Jokūbas Josadė ormai vecchio. "La mia patria è qui dentro. Una scatola chiusa che nessuno può aprire né scalfire", dice dal suo studio pieno di libri, raccontando la sua vita. Guarda fuori dalla finestra e osserva un uomo dormire ai bordi della strada. Ci racconta dei drammatici momenti che lo hanno segnato per sempre: è solo e parla di libertà e di dolore, della guerra e della sua opera. Fuori piove, poi inizia a nevicare. Due bambini giocano a rincorrersi sul marciapiede, una terza bambina suona il violino. Si scorgono la città, le vetrine illuminate dei negozi, le strade.

A poetic look at the public and private life of the elderly Jewish Lithuanian writer, Jokūbas Josadė. "My homeland is here inside me. A closed box that no one can open or pry into," he says, talking about his life in his study full of books. He looks outside and sees a man sleeping on the street. He talks about the dramatic moments that marked him forever; alone, he talks about freedom and pain, war and his work. Outside it's raining, then it begins to snow. Two children chase each other on the sidewalk, another child plays the violin. Things come into view: the city, the lights in store windows, the streets.



Lituania, 1993, 35mm, 19', b/n

Regia: Diana Matuzevičienė,
Kornelijus Matuzevičius
Fotografia: Kornelijus Matuzevičius
Montaggio: Regina Kazlauskas
Suono: Vidmantas Kazlauskas
Produzione e distribuzione: LKS

Contatti: LKS - Lithuanian
Filmmakers Union
Tel/fax: +370 5 212 0759
Email: lks@kinosajunga.lt

Lithuanian Film Centre
Tel: +370 527 709 94
Email: info@lfc.lt

Diana Matuzevičienė (1948), dopo gli studi di teatro e di cinema in Lituania e in Unione Sovietica, ha lavorato come assistente alla regia per il Lithuanian Film Studio per la realizzazione di documentari e film di finzione. Ha lavorato con registi come Verbas e Sablevičius e, dal 1990, esordendo alla regia con Kornelius Matuzevičius.

Diana Matuzevičienė (1948), after her theatre and film studies in Lithuania and Soviet Union she has worked as director's assistant for the Lithuanian Film Studio in order to realize documentary and fiction films. She has worked with directors such as Verbas and Sablevičius. From 1990 she has been working with Kornelijus Matuzevičius.

Kornelijus Matuzevičius (1944) inizia la sua carriera nel 1971 come cameraman sul set di molti documentari. Alla regia approda nel 1990, anno in cui si lega alla regista Matuzevičienė. Insieme hanno realizzato, fino ad oggi, una quindicina di film tutti proiettati verso la rappresentazione di un mondo decadente, vuoto e abbandonato.

Kornelius Matuzevičius (1944) started working as a cameraman in 1971 for many documentaries. His career as director started in 1990 when he met Matuzevičienė. Up to now they realized about fifteen films together, all focused on the representation of an empty and decadent world.

Lituania, 1996, 35mm, 26', colore

Regia: Arunas Matelis
Fotografia: Audrius Trukanas,
Rimvydas Leipus, Viktoras
Radzevicius
Montaggio: Vida Buckute
Suono: Viktoras Juzonis
Produzione: Film Studio
Nominum/Lietuvos Radijas ir
Televizija
Distribuzione: Film Studio Nominum

Contatti: Studio Nominum
Tel: +370 698 70 337
E-mail: info@nominum.lt

Lithuanian Film Centre
Tel: +370 527 709 94
Email: info@lfc.lt



ARUNAS MATELIS

IS DAR NEBAIGTU JERUZALES PASAKU FROM UNFINISHED TALES OF JERUSALEM

Strani uomini in uniforme arrivano in un villaggio lituano mezzo allagato. Sono lavoratori che si dirigono verso la loro fabbrica. Personaggi ancora più bizzarri stanno seguendo Cristo, scortato dai suoi soldati. Sono uomini vestiti da angeli che ricordano la tradizione di antiche cerimonie. "Le scene recitate non sono state messe in scena per il film. Le persone in costume stanno giocando a un gioco tradizionale che si fa a Pasqua e che è sopravvissuto moltissimi anni, perfino nel periodo sovietico. E quella è stata la parte complicata del film, perché io non volevo nessuna recitazione. Quello che intendevo cogliere, in realtà, era il mistero della rappresentazione della salvezza di Cristo, che ti coinvolge così tanto che vorresti prenderne parte o comunque continuare a guardarla anche se il tuo corpo ti manda segnali di stanchezza. Per esplorarla si deve essere svegli e partecipare a qualcosa che non comprendiamo fino in fondo. L'unico problema è che questa tradizione sopravvive solo in un villaggio in tutta la Lituania e la Pasqua cade una sola volta all'anno. Dunque quando volevamo filmare qualche scena extra dovevamo aspettare l'anno seguente" (A. Matelis).

Strange men in uniforms arrive at half drowned village in Lithuania. Workers on their way to the strange factory. Everything is ready for a take off. Vicious elements are fighting Christ, guarded by his soldiers - angels in ancient ceremonies. "The scenes were not rehearsed for the film. The people are playing a traditional game that you play during Easter that has survived many years, back in the soviet period. That was what made the film complicated, because I didn't want any rehearsal. What I intended to capture, really, was the mystery of the representation of Christ's salvations, that involves you so much that you want to take part or at least keep looking, even if your body's sending you signals that you're tired. To explore it, you have to be alert and participate in something that we don't fully understand. The only problem is that this tradition survives only in one village in all of Lithuania, and Easter falls on one day of the year. So if we wanted to shoot an additional scene, we had to wait a whole other year." (A. Matelis)

Arunas Matelis (vedi | see p. 157).

JANINA LAPINSKAITE IS ELFU GYVENIMO FROM THE LIFE OF ELVES

Leonora Čepulienė ha 78 anni. È nata nel villaggio di Sauginiai, in Lituania, e vive con i suoi piccoli folletti. Sono i figli nani di suo marito che lei continua ad accudire anche dopo la morte dell'uomo, avvenuta ormai molti anni fa. Grazie al suo aiuto quei bambini sono diventati adulti e ora parlano delle loro giornate, delle passeggiate attorno alla casa, quando la neve ricopre tutto, o quando, più raramente, si spingono fino al più vicino villaggio. Il film segue dolcemente il racconto dei suoi protagonisti, si sofferma sui loro volti, osserva i gesti, gli sguardi, gli attimi di imbarazzo, le scene di vita quotidiana.

Leonora Čepulienė is 78 years old. She was born in the village of Sauginiai, in Lithuania, where she lives with her little elves. They're the dwarf children that she continues to look after even many years after the death of her husband. Thanks to her, these children have become adults and can now talk of their walks around the house, when the snow covers everything, or of the rare occasions when they venture out near the village. The film sweetly follows their story, lingering over their faces, gestures, looks, moments of embarrassment, scenes of everyday life.



Lituania, 1996, Beta SP, 25', colore

Regia e soggetto: Janina Lapinskaitė
Fotografia: Artūras Leita, Vytas
Plytnikas
Montaggio: Janina Sabeckiene
Suono: Ramutis Žilinskas, Antanas
Bražinskas
Musica: Juozas Sirvinskas
Produzione e distribuzione: National
Radio and Television of Lithuania

Contatti: National Radio and
Television of Lithuania
Tel/Fax: +370 8 523 632 09
Email: lrt@lrt.lt

Lithuanian Film Centre
Tel: +370 527 709 94
Email: info@lfc.lt

Janina Lapinskaitė (1953), regista per la televisione e il cinema, si è laureata presso il Vilnius Music Academy nel 1976. Per molti anni ha lavorato come regista per programmi televisivi presso la Lithuanian Film Television. Nel 1994 realizza il suo primo documentario *This Is My Destiny* per la Lithuanian National Television. I suoi film hanno ottenuto riconoscimenti a numerosi festival.

Janina Lapinskaitė (1953), film and TV director, she graduated from the Vilnius Music Academy as TV director in 1976. For many years she worked as a director of TV programs at the Lithuanian National Television. In 1994 she made her first documentary entitled *This Is My Destiny* at the Lithuanian National Television. Her films were recognized at a number of international film festivals.

Lituania, 2004, 35mm, 25', colore

Regia e soggetto: Inesa Kurklietytė
Fotografia: Andrius Brokas, Inesa Kurklietytė
Musica: Kipras Mašanauskas
Produzione: Studija 2000

Contatti: Studija 2000
Tel/fax: +370 5 276 8909
Email: studija2000@takas.lt

Lithuanian Film Centre
Tel: +370 527 709 94
Email: info@lfc.lt



INESA KURKLIETYTĖ
LENGVAS RAGANAVIMAS
MILD WITCHCRAFT

Inesa Kurklietytė (1968) agli studi di teatro e regia all'Accademia delle arti, fa seguire studi più specialistici sia in patria che in Francia. Kurklietytė fa parte della nuova generazione di cineasti in cui si distingue un nutrito numero di donne, impegnate e attente a descrivere l'aspetto più insolito della realtà minuta e andando a ricercare le manifestazioni dello spirituale nei gesti e nelle scelte di vita di personaggi insoliti o comuni, in ogni caso sempre sorprendenti.

Inesa Kurklietytė (1968), after her theatre and directing studies at the art academy, majored in France and Lithuania. She is a representative of the new generation of filmmakers. Among them there is a large number of women whose work describe the most unusual aspect of reality, focusing on the gestures of unusual or common people, but always surprising.

Dalla Crimea alla California la levatrice spirituale lituana Jurga Švedienė ha aiutato quasi quattrocento-cinquanta neonati a venire al mondo in acqua. Il documentario posa lo sguardo sulle donne che scelgono il modo «naturale» di partorire e sulle diverse vecchie maniere legate a quella scelta. Il film è una panoramica piena di emozione sul mistero della vita e su come, talvolta, l'uomo ha dimenticato di essere parte della natura. Ci si interroga sul trauma della nascita ma anche sul fatto che ogni parto è di fatto l'inizio di un viaggio attraverso le meraviglie di questo mondo.

From the Crimea to California the Lithuanian Spiritual midwife Jurga Švedienė has helped 445 babies to come to the World through the water. This documentary is a glance at the women who chose the «wild» way to give a birth and various old manners related with that. The film gives an emotional point of view on mystery of life and on how the human being has forgotten to be part of nature. Questioning on the traumatic event of the birth, *Mild Witchcraft* also reflects on the fact that birth is a journey through our world's wonders.

AUDRIUS STONYS
NEREGIU ZEMĖ
EARTH OF THE BLIND

Non c'è nulla di speciale nell'essere ciechi tranne il fatto di poter contare su tutti gli altri sensi e di vivere in un caleidoscopio di suoni, forme, contrasti tra luce e buio. Tutte queste cose aiutano il protagonista a rivalersi sulla sua solitudine. Il film nasce a partire da almeno tre idee diverse. La prima è la storia delle mucche che vengono condotte al macello. La seconda racconta di semplici momenti di allegria come quando ci si arrampica su una collina e si scende a bordo di vecchi carretti. La terza è sulla cecità. Tutte queste storie sono unite in modo irrazionale. I grandi occhi delle mucche si intrecciano con gli occhi delle persone cieche.

“La solitudine è stato il tema principale dei miei film per alcuni anni, è qualcosa che ci portiamo dentro fin dal giorno della nostra nascita. È qualcosa da cui non si scappa, per questo diventa molto importante trovare un modo per riuscire a convivere: di fatto nasciamo soli e moriamo soli” (A. Stonys).



There's nothing special about being blind, except for the fact of counting on all the other senses and to live in a kaleidoscope of sounds, shapes, shades of light and dark. All of these things help the protagonist brave his solitude. The film grows out of at least three different ideas. The first is the story of cows being taken to slaughter. The second talks about the simple moments of joy, like the time one climbs a hill and descends on old handcarts. The third is about blindness. All of these stories come together oddly. The large eyes of the cows intertwine with those of blind people.

“Solitude was the main theme of my films for many years, it's something we are saddled with from the day we're born. It's something you can't escape, and because of that, it becomes important to find a way to live together: it's a fact we are born alone and die alone.” (A. Stonys)

Lituania, 1992, 35mm, 24', b/n

Regia: Audrius Stonys
Fotografia: Rimvydas Leipus
Montaggio: Danute Cicėnaite
Suono: Viktoras Juzonis
Produzione e distribuzione: Kinema Studio Lithuania

Contatti: Studija Kinema
Email: kinema2000@takas.lt

Lithuanian Film Centre
Tel: +370 527 709 94
Email: info@lfc.lt

Audrius Stonys (vedi | see p. 154).

Lituania, 1997, 35mm, 20', colore

Regia e soggetto: Valdas Navasaitis
Fotografia: Arko Okk
Montaggio: Mingailė Murmulaitienė
Suono: Andrej Volkov
Produzione: Kinema Studio Lithuania

Contatti: Studija Kinema
Email: kinema2000@takas.lt

Lithuanian Film Centre
Tel: +370 527 709 94
Email: info@lfc.lt

VALDAS NAVASAITIS
PAVASARIS
SPRING



Valdas Navasaitis (1959), regista e produttore di documentari e lungometraggi, si è laureato presso il Moscow Institute of Cinematography (VGIK) nel 1992. Prima ha studiato biologia presso la Vilnius University. Ha cominciato ad occuparsi di cinema sin dal liceo. Insieme a Šarūnas Bartas è stato membro di uno studio di registi amatoriali.

Valdas Navasaitis (1959). Director and producer of documentary and feature films. Graduated from the Moscow Institute of Cinematography (VGIK) in 1992. Before that studied biology at Vilnius University. Started his film work in high school. Together with Šarūnas Bartas was a member of a studio of amateur filmmakers.

Il film ruota tutto attorno ad un vecchio che vive in una zona dove le inondazioni sono frequenti nei mesi primaverili. La situazione è catastrofica, gli uomini sono al lavoro per portare in salvo i loro poveri averi, le case sono completamente allagate e lo scenario che si presenta ai loro occhi è di assoluta disperazione. Per il protagonista, invece, non si tratta di una catastrofe, ma solo di un altro allagamento cui si è trovato ad assistere nella sua lunga vita.

The film revolves around an old man who lives in an area known for its frequent springtime floods. The situation is catastrophic, men work to salvage their scant possessions, houses are completely flooded and the scene in their eyes is one of absolute desperation. For the protagonist, however, it is not a catastrophe, but just another flood which he has helped out in over his long life.

ARUNAS MATELIS
PELESOS MILZINAI
GIANTS OF PELSEA



Un film su Pelesa, villaggio lituano nel territorio della Bielorussia, e su Marija Kruopine, una illuminata personalità del luogo. È il lavoro di diploma di Matelis all'Università.

"I film non sono semplicemente un lavoro per me. Aprendomi di fronte ai film io ne divento parte e questo atteggiamento è il modo migliore per conoscerli e per conoscere me stesso. I film ti permettono di svelare qualsiasi storia in maniera molto delicata, variarla e improvvisarla, chiudere una frase e lasciarla aperta. Fare film ti dà la possibilità di vivere allo stesso tempo sia la vita del film che la realtà. Tutto è molto differente e non ci sono metodi universali, tutto è diverso e soggettivo, qualche volta ti puoi innamorare in un secondo, altre volte hai bisogno di anni o addirittura non ti innamori affatto. Così posso stare ad osservare fino a quando non comincio a sentire che questo film è mio". (A. Matelis)

A film about Pelesa, a Lithuanian village in Byelorussian territory, and Marija Kruopine an enlightened local personality. It is Matelis' thesis for University.

"Films aren't just work for me. By opening up to them I become a part of them and this attitude is the best means of understanding them and myself. Films allow you to reveal any story carefully, mix it up and improvise, end a phrase and leave it open. Making films gives you the opportunity to live both in the film and in reality. Everything's very different and there aren't universal methods, everything is different and subjective. Sometimes you fall in love in a second, other times it takes years, or you might never fall in love at all. So I can keep observing until I begin to feel the film is mine." (A. Matelis)

Lituania, 1989, 35mm, 10', b/n

Regia e soggetto: Arunas Matelis
Fotografia: Arvydas Baronas
Distribuzione: Lithuanian Film Centre

Contatti: Lithuanian Film Centre
Tel: +370 527 709 94
Email: info@lfc.lt

Arunas Matelis (vedi | see p. 157).

Lituania, 1998, 35mm, 15', colore

Regia e sceneggiatura: Arunas Matelis
Fotografia: Viktoras Radzevicius
Montaggio: Danutė Cicėnaitė
Suono: Vladimir Simonko
Produzione: Arunas Matelis

Contatti: Studio Nominum
Tel: +370 698 70 337
E-mail: info@nominum.lt

Lithuanian Film Centre
Tel: +370 527 709 94
Email: info@lfc.lt

ARUNAS MATELIS
PIRMASIS ATISISVEIKINIMAS SU ROJUM
THE FIRST FAREWELL TO PARADISE



Un «bohemiène» se ne sta seduto in un luogo indefinito, sul ciglio di una strada, bevendo, cantando e imprecaando. Da lontano si sente il rumore di un treno che passa. Su un terrazzo assolato, un altro uomo è seduto al suo tavolo. Anche in questo caso la dimensione sonora ci racconta del luogo e, forse, dei pensieri di personaggi appena abbozzati. Il film, che ci appare come uno studio sulla profondità del suono, si pone il compito di comunicare la stupidità e la bellezza della vita quotidiana.

A «bohemiène» sits in an indefinite place, on a street corner, drinking, singing and cursing. He hears the noise of a train in the distance. On a sunny terrace, another man sits at a table. Here, as well, sound tells us about the place and the thoughts of the roughly sketched characters. Like a study of the depth of sound, the film sets about communicating the stupidity and beauty of everyday life.

Arunas Matelis (vedi | see p. 157).

ŠARŪNAS BARTAS
PRAEJUSIOS DIENOS ATMINIMUI
IN MEMORY OF THE DAY PASSED BY



Il diario di un giorno che si consuma, ma che sembra non avere mai fine. Al mattino le strade si animano di presenze, di passanti e di auto, con i loro rumori accentuati ed esaltati, forse un poco distorti, messi subito in primo piano, che riecheggiano come dentro un'enorme spazio vuoto. Gli spazi esterni si alternano agli interni. Come stare in due luoghi nello stesso tempo, nel buio di una chiesa e nel fragore luminoso di una città appena sveglia, circondata di campi e alberi ancora spogli. Suoni e rumori che accompagnano il cammino frettoloso di una donna e del suo bambino attraverso una strada polverosa. Appaiono e scompaiono, proseguono il loro cammino, mentre lo sguardo di Bartas si concede punti di osservazione diversi, si sofferma sul volto di vecchi e bambini, asseconda il loro sguardo impertinente che punta l'obiettivo e si fa, ancora una volta, interrogativo. Il giorno presto volge al termine. Un vecchio suonatore ambulante sente la sirena e ripone l'organetto nella sua custodia. Un uomo rientra in casa con la sua carrozzina, poi la neve, e di nuovo un paesaggio di ghiacci sciolti che galleggiano. O forse sono nuvole specchiate sulla superficie dell'acqua.

The film is a day in the life that passes by, even if it seems never-ending. In the morning the streets are alive with people, pedestrians and cars, with loud, fantastic noise, perhaps a bit distorted, highlighted to echo inside an empty place. We go from outside to inside, like being in two places at once, in the dark of a church and in the great rumble of a city coming awake, surrounded by fields and bare trees. The noise accompanies the restless walk of a woman and her child across a dusty street. They appear and disappear, and go on walking while Bartas wanders in and out of different perspectives, pausing over the faces of old and young, giving in to their impertinent gaze that, once again, seem interrogative. Soon the day comes to an end. An old man who sounds the emergency alarm puts his organ back in the closet. A man comes back home with his baby stroller, then snow falls, and once again melted ice floats on the landscape. Or maybe those are clouds reflected in the water.

Lituania, 1990, 35mm, 40', b/n

Regia: Šarūnas Bartas
Fotografia: Vladas Naudzius
Montaggio: Ariana Gruddiene
Suono: Romas Fearavicius
Produzione: Kinema Studio Lithuania

Contatti: Studija Kinema
Email: kinema2000@takas.lt

Lithuanian Film Centre
Tel: +370 527 709 94
Email: info@lfc.lt

Šarūnas Bartas (1964) dal suo primo documentario ha costruito il suo racconto astratto e poetico, distante dalla rappresentazione del mondo cui siamo abituati. La sua filmografia inizia con il documentario (il primo dei quali realizzato con mezzi ancora amatoriali e al termine degli studi al VGIK di Mosca), per poi dedicarsi completamente al cinema di finzione.

From his first documentary Lithuanian director Šarūnas Bartas (1964) built his storytelling in an abstract and poetic way, far from a merely representation of reality as we are used to see. His first interest after his studies at the VGIK in Moscow has been documentary film. Then he turned to fiction film.

Lituania, 2005, video, 52', colore

Regia: Arunas Matelis
Fotografia: Audrius Kemežys
Montaggio: Danute Cicinaite
Suono: Kipras Mašanauskas, Jonas Maksvytis, Viktoras Juzonis, Arunas Matelis
Musica: Faustas Latenas
Produzione: TagTraum, Nominum, ZDF, Arte

Contatti: Studio Nominum
Tel: +370 698 70 337
E-mail: info@nominum.lt

Lithuanian Film Centre
Tel: +370 527 709 94
Email: info@lfc.lt

ARUNAS MATELIS

PRIEŠ PARSKRENDANT Į ŽEMĘ BEFORE FLYING BACK TO THE EARTH



In un modo lirico, eppure non sentimentale, il film mostra le vite di bambini malati di leucemia, ricoverati nell'ospedale pediatrico di Vilnius, lo stesso posto dove la figlia di Matelis ha combattuto quella malattia qualche tempo prima dell'inizio della produzione. Il film viene descritto come "un documentario lituano poetico e non patetico sulla capacità di recupero dello spirito umano". Quello che ha spinto maggiormente il regista a realizzare questo film è la condizione in cui vivono tutti i bambini dell'ospedale, sospesi tra la spensieratezza dell'infanzia e l'incredibile livello di maturità cui la malattia li ha costretti. Per questo film Matelis ha ricevuto molti prestigiosi premi internazionali. Il film rappresenta un'intensa meditazione sulla realtà e sulla morte, una storia sul significato recondito del mondo, sui miracoli dell'esistenza e sui segreti della natura umana.

Arunas Matelis (vedi | see p. 157).

VALDAS NAVASAITIS

RUDENS SNIEGAS AUTUMN SNOW

La prima neve autunnale sta cadendo e, contemporaneamente, un uomo esala l'ultimo respiro. La caduta della prima neve d'autunno coincide, dunque, con gli ultimi secondi dell'esistenza di un uomo. La morte arriva proprio all'inizio dell'inverno. Come Stonys, anche Navasaitis è un regista che si è formato in un ambiente urbano e ha trasformato l'osservazione delle cose del mondo in una inesauribile poesia del reale. I suoi film mostrano una chiara volontà di parlare di temi esistenziali, soprattutto della solitudine umana e dell'alienazione nel mondo, del senso della vita e della caducità dell'esistenza.

The first autumn snow is falling and simultaneously a man is taking his last breath. The first snowfall in autumn coincides with the last moments of a man's life. Like Stonys, Navasaitis is a director that developed his career in an urban environment and transformed the observation of the things of the world into an inexhaustible poetry of real life. His films show a clear drive to talk about existential themes, above all man's solitude and alienation in the world, the sense of life and fall of existence.



Lituania, 1992, 35mm, 16', b/n

Regia: Valdas Navasaitis
Fotografia: Vladas Naudzius, Arko Okk
Montaggio: Vida Buckute
Suono: Vidmantas Kazlauskas
Produzione e distribuzione: Kinema Studio Lithuania

Contatti: Studija Kinema
Email: kinema2000@takas.lt

Lithuanian Film Centre
Tel: +370 527 709 94
Email: info@lfc.lt

Valdas Navasaitis (vedi | see p. 166).

Lituania, 2006, Digibeta, 42', b/n

Regia e soggetto: Romas Lileikis
Fotografia: Viktoras Radzevicius
Montaggio: Jonas Maksvytis
Musica: Kipras Masanauskas
Produzione: Studija 2000

Contatti: Studija 2000
Tel: +370 5 276 89 09
Email: studija2000@takas.lt

Lithuanian Film Centre
Tel: +370 527 709 94
Email: info@lfc.lt



ROMAS LILEIKIS

SASA SASHA

Il nome di Romas Lileikis (1959) è legato soprattutto alla cosiddetta Repubblica di Uzupis di cui è stato il fondatore. Si tratta del quartiere di artisti di Vilnius attorno al quale Lileikis ha lavorato a lungo. A questa realtà ha dedicato gran parte del suo lavoro come cineasta.

Romas Lileikis (1959) is bound to the so-called Uzupis Republic that he has founded. It is an area where all Vilnius artists live. Director Lileikis has worked for long around that area and he devoted almost all his activity to that world.

I dolorosi, drammatici anni del cambiamento a Uzupis, un piccolo angolo di Vilnius, il cui nome è già ben noto nel mondo. «L'ultimo bastione del Romanticismo», il luogo pittoresco favorito da poeti, artisti, fotografi, la «Montmartre di Vilnius», sta diventando l'avamposto di un pragmatismo aggressivo - negli occhi di Sasha e di altri abitanti di quel luogo. Lo scopo del film è la descrizione di un mondo fragile e che si ritira, ancora svolazzante nel palmo aperto della bandiera della Repubblica di Uzupis. Al centro del film ci sono il tema della patria, la sua ascesa e il suo declino.

The painful, dramatic years of transformation in Uzupis, a small corner of Vilnius known around the world. «The last bastion of Romanticism», this picturesque place adored by poets, artists and photographers as the «Montmartre of Vilnius», is becoming the outpost of an aggressive pragmatism in the eyes of Sasha and other residents. The film sets out to describe a fragile world retreating, still fluttering in the open palm of the Uzupis Republic flag. At the film's heart is the theme of the rise and fall of homeland.

ARUNAS MATELIS

SEKMADIENIS. EVANGELICA PAGAL LIFTININKA ALBERTA SUNDAY. THE GOSPEL ACCORDING TO LIFT-MAN ALBERTAS

Lituania, 2003, 35mm, 18', colore

Regia e soggetto: Arunas Matelis
Fotografia: Rimvydas Leipus, Andrius Trukanas, Vytautas Survila
Montaggio: Vida Buckute
Suono: Viktoras Juzonis
Produzione: Studio Nominum,
Lithuanian Film Studio

Contatti: Studio Nominum
Tel: +370 698 70 337
E-mail: info@nominum.lt

Lithuanian Film Centre
Tel: +370 527 709 94
Email: info@lfc.lt



L'operatore di ascensori Albertas se ne sta tutto il giorno ad aspettare che qualcuno chiami l'ascensore, un segno che qualcuno ha bisogno di lui.

“Era molto importante per me che questa attesa fosse espressa in termini visivi - qualcosa di simile alla realtà fisica di *Aspettando Godot* di Beckett. Percepriamo spesso un'attesa interiore - nelle nostre menti e nelle nostre preghiere - è un'attesa intellettuale. Ma l'attesa di Albertas è qualcosa di diverso - è molto fisica - la natura del suo lavoro è aspettare... mentre qualcuno chiama l'ascensore e poi premere il bottone giusto, cosa totalmente irragionevole dato che ognuno può farlo benissimo da solo senza l'aiuto di Albertas. Mi ha commosso vedere quanto Albertas sia felice durante le sue attese, mentre ognuno di noi di solito aspetta solo che succeda qualcosa di meglio e dimentica la quarta dimensione - ovvero il tempo non solo come fenomeno fisico ma anche metafisico. In questo film volevo che lo spettatore percepisse questa quarta dimensione e l'attesa in senso fisico. E il film dovrebbe diventare non solo un mezzo per raggiungere questa sensazione ma anche un fine utile a rinnovarla” (A. Matelis).

Albertas, a lift-operator, sits all day waiting for someone to ring the elevator, a sign that someone needs him.

“It was really important to me that this waiting was shown visually - something similar to Beckett's *Waiting for Godot*. We often perceive waiting inside us - in our minds and prayers. That's an intellectual waiting. But Albertas' waiting is something different, it's very physical. The nature of his work is waiting... for someone to ring the elevator and hit the right button. It's totally irrational seeing as anyone can do it alone, without Albertas' help. It moved me to see how happy Albertas was while waiting; most of us usually wait for something good to happen and forget the fourth dimension - rather, time is not only a physical phenomenon but a metaphysical one, too. In this film I wanted the audience to perceive this fourth dimension and the physical sense of waiting. The film should not only be a means to reach that dimension but also a useful end to renew it.” (A. Matelis)

Arunas Matelis (vedi | see p. 157).

Lituania, 1965, 35mm, 18", b/n

Regia: Robertas Verba
Fotografia: Vladimiras Kostiuogovas
Montaggio: Vytenis Imbrasa
Suono: Kazys Zabulis
Produzione: LKS

Contatti: LKS
Tel/fax: +370 5 212 0759
Email: lks@kinosajunga.lt

Lithuanian Film Centre
Tel: +370 527 709 94
Email: info@lfc.lt



ROBERTAS VERBA

SENIS IR ŽEMĖ OLD MAN AND THE SOIL

La storia poetica di un contadino e di sua moglie che hanno impostato la loro vita in perfetta armonia con la natura. Sono i Trimonis, un'anziana coppia di campagna che, davanti alla macchina da presa, raccontano la loro vita e parlano dei sacrifici compiuti per l'educazione dei figli. Alla fine del film, una pietra tombale viene acquistata per la moglie, morta durante le riprese. Il film esplora le particolarità della visione del mondo lituana. Attraverso i due protagonisti si mettono in rilievo i principi e le espressioni della cultura patriarcale dei villaggi lituani, che i sovietici con tanto impegno avevano cercato di cancellare: l'attaccamento alla terra, l'importanza del lavoro, il rifiuto dei valori transitori e la grande considerazione di quelli cristiani. Verba realizza una cronaca poetica per immagini con personaggi interessanti in quanto tali. Un'altra particolarità del film è costituita dal suono in presa diretta, pratica molto rara a quel tempo.

Operatore e regista, Robertas Verba si è laureato presso il Moscow Institute of Cinematography (VGIK) nel 1960. Ha lavorato presso il Lithuanian Film Studio come operatore di documentari e lungometraggi. Nel 1965 ha debuttato al cinema come regista con uno dei migliori documentari lituani, *Old Man and the Soil*, che ha definito lo stile di quei documentari lituani «poetici».

Camera and film director, Robertas Verba graduated from the Moscow Institute of Cinematography (VGIK) in 1960. He has worked at the Lithuanian Film Studio as a cameraman for documentaries and feature films. In 1965 made his directional debut with one of the best Lithuanian documentaries *Old Man and the Soil* that formed the style of Lithuanian documentaries later called «poetic».

The poetic story of a farmer and his wife who have organized their life to be in perfect harmony with nature. The Trimonis family, a elderly couple from the country, recount the story of their lives and the sacrifices they have made in order to educate their children. In the end, the camera turns its gaze on the mother's gravestone, who passed away during filming. The two protagonists put in relief the principles and expressions of the patriarchal culture of Lithuanian villages, which the soviets tried fervently to erase: the attachment to the land, the importance of work, the refusal of transitory values and the great considerations of such Christians. Verba creates a poetic chronicle of such interesting people. Another of the film's peculiarities is the live audio track, which was very rare at the time.



DIANA MATUZEVIČIENĖ, KORNELIJUS MATUZEVIČIUS

ŠIČIONYKŠTĖ A LOCAL

Il ritratto di una donna che si racconta attraverso le sue parole ma, soprattutto, attraverso i suoi molti silenzi. La sua vita passa davanti ai nostri occhi, la storia è sempre la stessa, la deportazione in Siberia, oltre alla sofferenza, ha prodotto lo sradicamento dalle sue origini. Ora, che è tornata nel luogo dove ha deciso di vivere, è decisa a difendere la sua scelta e il suo diritto di vivere. "A nessuno è permesso dire che questa donna non è originaria di questo luogo, neppure se parla con un accento diverso e se non è nata qui. È stata deportata in Siberia con quattro bambini, ha sofferto la fame, il freddo e l'idea della morte è sempre presente nella sua mente. È tornata e ha scelto questo luogo dove vivere. Per questo deve essere considerata una del luogo" (D. Matuzevičienė, K. Matuzevičius).

The story of a woman told in her words and, above all, in her silence. Her life passes before our eyes, the story always the same - the deportation to Siberia, the suffering that uprooted her from her origins. Now that she has returned to where she has decided to live, she knows she has to defend her choice and her right to live. "No one can say that this woman is not from this place originally, not even if she speaks with a different accent and wasn't born here. She was deported to Siberia with four children, suffered hunger and cold, and the idea of death is always present in her mind. She came back and chose to live here. That's why she must be considered from here." (D. Matuzevičienė, K. Matuzevičius).

Lituania, 2001, 35mm, 26", colore

Regia e soggetto: Diana Matuzevičienė, Kornelijus Matuzevičius
Fotografia: Kornelijus Matuzevičius
Produzione: Geležinio Vilko

Contatti: Geležinio Vilko
Tel: +37 052 311 259
Email: kornelijusko@gmail.com

Lithuanian Film Centre
Tel: +370 527 709 94
Email: info@lfc.lt

Diana Matuzevičienė, Kornelijus Matuzevičius (vedi | see p. 161).

Lituania, 1969, 35mm, 17', b/n

Regia: Robertas Verba
Fotografia: A. Tarvydas
Suono: Iveniya Jajskaitė
Produzione: LKS

Contatti: LKS
Tel/fax: +370 5 212 0759
Email: lks@kinosajunga.lt

Lithuanian Film Centre
Tel: +370 527 709 94
Email: info@lfc.lt

ROBERTAS VERBA

ŠIMTAMEČIŲ GODOS THOUGHTS OF ONE HUNDRED YEARS OLD

Uomini e donne che hanno raggiunto i cent'anni ricordano alcuni momenti delle loro lunghe vite. Il racconto è spesso intriso di sofferenza e di rimpianto, ma non mancano i momenti di gioia e di meraviglia. In questo lungo elenco di centenari una donna canta dolcemente sotto i rami di un albero, altri lavorano o se ne stanno seduti sull'uscio di casa ad aspettare che qualcosa accada. Parlano e ascoltano e quasi nessuno sa risalire alla propria vera età.

Men and women who have hit one hundred years old remember moments of their long lives. Their stories are often tinged with pain and regret, as well as moments of joy and wonder. In this long line of hundred year olds, one woman sings sweetly under the branches of a tree, others work or sit outside their homes, waiting for something to happen. They talk and they listen, but none knows how to go back to his or her age.



Robertas Verba (vedi | see p. 174).

AUDRIUS STONYS

SKRAJOJIMAI MELYNAM LAUKE FLYING OVER THE BLUE FIELD



Un film sulla solitudine nel cielo infinito. Un uomo sta con se stesso sul suo aereo costruito in casa e mantiene l'equilibrio sul limite tra la morte e la vita. Durante il volo si scorgono paesaggi immensi, strade quasi deserte. Nel prato di una casa su un corso d'acqua alcuni uomini apparecchiano la tavola e preparano per la cena. La casa, vista da lontano, si specchia nell'acqua. Il volo riprende. Si sente il rumore dell'aria e si vede una città dall'alto. Tutt'intorno è silenzio e attesa.

A film about loneliness in the endless sky. A man sits alone in a plane built at home, and keeps his balance between life and death. During his flight, immense landscapes and half-deserted streets pass by. In a house garden, around a reflecting pool, some men set a table and prepare dinner. The house, seen from afar, is reflected in the water. The plane takes off again. You hear the sound of the air and see the city from on high. All around there is silence and waiting.

Lituania, 1996, 35mm, 20', b/n

Regia: Audrius Stonys
Fotografia: Vladas Naudzius
Montaggio: Vanda Survilienne
Suono: Viktoras Juzonis
Produzione: Film Studio Nominum

Contatti: Studio Nominum
Tel: +370 698 70 337
E-mail: info@nominum.lt

Lithuanian Film Centre
Tel: +370 527 709 94
Email: info@lfc.lt

Audrius Stonys (vedi | see p. 154).

Lituania, 2000, Betacam, 8", colore

Regia: Audrius Stonys
e Arunas Matelis
Fotografia: Vytautas Survila
Montaggio: Gintautas Smilga
Suono: Kipras Masanauskas,
Algimantas Kupcinskas,
Viktoras Juzonis
Musica: Gintaras Sodeika
Produzione: Arunas Matelis

Contatti: Studio Nominum
Tel: +370 698 70 337
E-mail: info@nominum.lt

Lithuanian Film Centre
Tel: +370 527 709 94
Email: info@lfc.lt



AUDRIUS STONYS, ARUNAS MATELIS

SKRYDIS PER LIETUVA ARBA 510 SEKUNDZIU TYLOS

FLIGHT OVER LITHUANIA OR 510 SECONDS OF SILENCE

Questo documentario poetico ci porta sulle cime degli alberi e dei tetti e sui paesaggi della Lituania, comprese le dune di Nida e la bellissima città vecchia di Vilnius. Come si possono fondere insieme in un film, sonoro e immagini? Matelis e Stonys, in questo viaggio a bassa quota sul loro paese, riescono a descrivere il vento attraverso immagini intrise di tempo e di movimento. Praterie, laghi e villaggi affiorano dalla nebbia, come per farsi filmare in un contesto sonoro insolito. Il ritmo accelera e si placa alternativamente, la luce e il buio delimitano il confine dello sguardo.

A poetic documentary carries us to the tops of trees and the rooftops and countryside of Lithuania, including the dunes of Nida and the beautiful old city of Vilnius. How can a film be based around sound and images? Matelis and Stonys, on this budget trip to their country, succeed in depicting the wind in images colored by time and movement. Meadows, lakes and villages flower from the fog, as if to be filmed out of context. The rhythm speeds up and slows down, light and dark delimit the depth of vision.

Audrius Stonys (vedi | see p. 154).
Arunas Matelis (vedi | see p. 157).

AUDRIUS STONYS
**TAS, KURIO NĖRA
COUNTDOWN**



Lituania, 2004, 35mm, 45", colore

Regia e sceneggiatura: Audrius
Stonys
Fotografia: Vladas Naudžius
Montaggio: Gintautas Smilga,
Giedrius Paulauskas
Suono: Jonas Maksvytis
Produzione: Studio Litnek

Contatti: Studio Litnek
Tel: + 370 698 088 76
Email: astoskus@takas.lt

Lithuanian Film Centre
Tel: +370 527 709 94
Email: info@lfc.lt

Countdown è un film sul regista di cinema e teatro e attore Augustinas Baltrušaitis, caduto nella totale dimenticanza in seguito a specifiche circostanze e al suo destino. Baltrušaitis - che lavorò con Monika Mironaitė, Artiom Inozemcev e il leggendario cineasta Grigory Kozincev, e realizzò cinque lungometraggi alla Lenfilm - è relegato ai margini della società e vive in una casa di cura dove ha pochissimi contatti con altre persone. *Countdown* è un film sui limiti della memoria, sugli effetti dell'implacabile scorrere del tempo. E sulla speranza più forte del tempo.

Countdown is about the film and theatre director and actor Augustinas Baltrušaitis who fell into complete oblivion due to specific circumstances and his destiny. The man, who worked with Monika Mironaitė and Artiom Inozemcev, created five feature films in Lenfilm, worked with the legendary film director Grigory Kozincev is relegated to ultimate margins of society. This is a film about the limits of memory, about the effects of the implacably flowing time. And hope stronger than time.

Audrius Stonys (vedi | see p. 154).

Lituania, 2002, Betacam SP, 27',
colore

Regia e sceneggiatura: Giedrė
Beinoriūtė
Fotografia: Vaidotas Digimas
Montaggio: Giedrė Beinoriūtė
Musica: Indre Stakvileviciute
Suono: Algimantas Apanavicius
Produzione: VG studio

Contatti: VG Studio
Tel: +370 2 650 117
Email: nava@aiava.lt

Lithuanian Film Centre
Tel: +370 527 709 94
Email: info@lfc.lt



GIEDRĖ BEINORIŪTĖ

TROLEIBUSŲ MIESTAS TROLLEY'S TOWN

Un documentario molto ironico, prodotto dal regista Valdas Navasaitis, sugli ispettori dei trasporti pubblici, che controllano i biglietti dei viaggiatori. Ogni giorno, tutte le volte che scoprono un viaggiatore senza biglietto, devono far fronte alle stesse lamentele e alle discussioni che ne nascono e che si protraggono anche per alcuni minuti. Il film cerca un punto di vista esterno alla vicenda, ponendosi come obiettivo quello di incontrare a metà strada le due parti. In questo modo ne esce un ritratto realistico e profondo dei problemi sociali ed esistenziali di uomini e donne colti nella vita di tutti i giorni.

An ironic documentary produced by director Valdas Navasaitis, about public transport inspectors who check people's tickets. Every day, whenever they find someone without a ticket, they are greeted by the same laments and arguments that drag on for a few minutes. The film tries to find a point of view outside of the business, trying to meet a halfway point between both sides. Thus it succeeds in creating a realistic and in depth portrayal of social and existential problems of men and women who are accustomed to everyday lives.

Giedrė Beinoriūtė (vedi | see p. 160).



AUDRIUS STONYS

ŪKŪ ŪKAI UKU UKAI

Fate un bel respiro, rilassatevi e abbandonatevi. È quello che propone questo film in cui i corpi sono paesaggi in diverse stagioni, le immagini provano a fare rima tra di loro, le passioni appaiono e scompaiono come un respiro profondo. Inspirare, espirare. *Uku Ukai* non è un film da raccontare, ma da vivere come un'esperienza meditativa sul tempo e sullo spazio, sul paesaggio e sul movimento. Inspirare, espirare. *Uku Ukai* non chiede allo spettatore di essere compreso ma di entrare in sintonia con le immagini e con i suoni. Inspirare, espirare. *Uku Ukai* è ginnastica per lo spirito: i corpi corrono, ansimano, si affacciano senza bisogno di raggiungere niente. Le immagini scorrono, i suoni rimbalzano ma sono gli spettatori il vero film. Inspirare, espirare.

Take a deep breath, relax and let yourself go. That's the suggestion of this film, in which bodies become landscapes over the seasons, images rhyme, passions appear and disappear, like a long breath. Inhale, exhale. *Uku Ukai* is not a film that tells, but lives like a meditative experience in time and space, landscape and movement. Inhale, exhale. *Uku Ukai* does not ask the viewer to understand but rather to enter into synchrony with the sounds and images. *Uku Ukai* is spirit needing to reach anything. While images flutter and sounds ricochet, the viewers become the real film. Inhale, exhale.

Lituania, 2006, 35mm, 30', colore

Regia e sceneggiatura: Audrius
Stonys
Fotografia: Audrius Kemežys
Montaggio: Danielius Kokanauskis
Musica: Johann Johaannsson, Giedris
Puskunigis
Suono: Viktoras Bartulis
Produzione: Studija 2
Distribuzione: Dekert Distribution
GmbH

Contatti: Studija 2000
Tel/fax: +370 5 276 8909
Email: studija2000@takas.lt

Dekert Distribution GmbH
Tel: +49 341 215 66 38
Email: info@deckert-distribution.com

Lithuanian Film Centre
Tel: +370 527 709 94
Email: info@lfc.lt

Audrius Stonys (vedi | see p. 154).

Lituania, 1998, 35mm, 10', colore

Regia e soggetto: Audrius Stonys
Fotografia: Vladas Naudžius
Montaggio: Vanda Survilienė
Suono: Viktoras Juzonis
Produzione: Laukas Studio

Contatti: Laukas Studio
Tel/Fax: + 370 2 700 247
Email: stonys@ktl.mii.lt

Lithuanian Film Centre
Tel: +370 527 709 94
Email: info@lfc.lt

AUDRIUS STONYS

UOSTAS HARBOUR

Il tempo e lo spazio assumono un diverso significato nei bagni termali dove è ambientato questo documentario. Qui la gente gira nuda per i corridoi e dimentica tutte le regole della società. Osservano strani rituali, si sottomettono volontariamente alle torture per lavare via dai loro corpi la polvere delle loro vite. Un film senza dialoghi che osserva gli accadimenti con sguardo pieno di stupore. "Durante le riprese di *Flying Over the Blue Field* abbiamo vissuto in un hotel termale. Così ho iniziato ad osservare i trattamenti cui ci si poteva sottoporre in questo luogo. Le persone venivano immerse in bagni di acqua minerale frizzante e fango, camminavano in cerchio cantando, oppure se ne stavano sotto getti di vapore. Tutto questo sembrava un rituale sacro che liberava i corpi dalle ferite dell'esistenza. Erano nudi, come fossero appena nati, senza alcun segno di vita sociale". (A. Stonys)



Time and space take on different meaning in the thermal baths where this documentary is set. Here, the people walk around naked in the halls and forget the rules of society. They observe strange rituals, and voluntarily submit to tortures in order to wash the dust of life off their bodies. A film without dialogue that observes the goings on with complete astonishment. "While shooting *Flying Over the Blue Field* we lived in Birtonas sanatorium hotel. I was watching treatment procedures. People were plunging into bubble, mud and mineral water baths. They were going circles singing, were standing under cold water spouts. All this seemed like a sacred ritual, that frees from scurf of life. They were naked, like just born, without any signs of standing in society. Movie - silent impression about tired people «harbour»". (A. Stonys)

Audrius Stonys (vedi | see p. 154).

DIANA MATUZEVIČIENĖ, KORNELIJUS MATUZEVIČIUS

UŽ SLENKŠČIO BEHIND THE THRESHOLD



Damutė Gaižauskienė suona le campane. È un lavoro fisico molto duro ma è anche una forma di meditazione. In questo modo la donna ha imparato a capire il linguaggio delle campane. In questo film le campane di uno sgangherato campanile, il miraggio sbalorditivo di un cavallo, un bellissimo villaggio lituano. Tutto questo convive splendidamente in un film che sembra seguire il sottile filo del destino. La Siberia è lontana nel tempo e nello spazio, ma tutto è iniziato in quel luogo inospitale, dove Damutė è stata deportata e da dove è riuscita a tornare, portandosi dietro l'inquietudine della deportazione e il dolore di un'esperienza che ha segnato per sempre ogni istante della sua vita.

Damutė Gaižauskienė rings the church bell. It's physically demanding work, but also a means to meditate. In this way, she came to understand the language of bells. In this film there are bells of a ramshackle church tower, the absurd mirage of a horse, a beautiful Lithuanian village. Everything comes together sublimely in a film that seems to follow the thin line of destiny. Siberia is of another time and place, but everything sprang from that inhospitable place where Damutė was deported and where she succeeded in returning to, carrying with her the disquiet of deportation and the pain of an experience that has marked every moment of her life.

Lituania, 1995, 35mm, 27', b/n

Regia: Diana Matuzevičienė,
Kornelijus Matuzevičius
Fotografia: Kornelijus Matuzevičius
Produzione: Lithuanian Film studio

Contatti: Lithuanian Film Centre
Tel: +370 527 709 94
Email: info@lfc.lt

Diana Matuzevičienė, Kornelijus Matuzevičius (vedi | see p. 161).

Lituania, 2007, HDV/DV Cam, 56',
colore

Regia e soggetto: Audrius Stonys
Fotografia: Audrius Kemezys
Montaggio: Danielius Kokanauskis
Musica: Giedrius Puskunigis
Produzione: Studija 2

Contatti: Studija 2
Tel/fax: +370 5 276 8909;
Email: studija2000@takas.lt

Lithuanian Film Centre
Tel: +370 527 709 94
Email: info@lfc.lt

AUDRIUS STONYS VARPAS THE BELL



Una campana giace da diversi secoli sul fondo del lago più cristallino della Lituania. Nel corso degli anni, attorno a questa campana, sono nate delle leggende sul modo in cui la campana venne sommersa dalle acque. L'episodio risale al tempo della guerra di Svezia, quando una barca venne colpita da un colpo di cannone mentre la stavano trasportando sull'altra sponda. Ora una spedizione subacquea cerca di trovare la campana leggendaria e tirarla fuori dai fondali del lago. Il film riprende con esaustività di dettagli il lavoro della spedizione ma anche la disperazione e la gioia dei vari componenti che si spingono in fondo al lago per arrivare più vicini alle origini di questa leggenda. La campana potrebbe anche non essere mai ritrovata, potrebbe essere solo l'oggetto di una leggenda antica, l'eco lontana di una civiltà perduta.

Centuries ago a bell sunk to the bottom of the most crystalline lake in Lithuania. Over the years, legends spread about how the bell became submerged. The episode dates back to the war with Sweden, when a ship was struck by cannon fire while crossing to the other shore. Now an underwater expedition is trying to find the legendary bell and recover it from the bottom of the lake. The film depicts the expedition in exhaustive detail, as well as the various desperation and joys that drive people to the bottom of the lake in order to arrive closer to the origins of this legend. But the bell might never be recovered, it might only be the stuff of old legend, the distant echo of a lost world.

Audrius Stonys (vedi | see p. 154).

JANINA LAPINSKAITĖ VENECIJAUS YVENIMAS IR CEZARIO MIRTIS VENECIJUS' LIFE AND THE DEATH OF CEZAR



Venecijus, un uomo sul finire dei quarant'anni, è abbandonato dalla moglie. Deve così affrontare la sua nuova situazione di vita che, per molti mesi, condivide con il silenzioso e dolce maiale Caesar, testimone del suo stato. I giorni trascorrono tra il lavoro e alcuni momenti di svago, come il bagno nel lago, la musica, la scultura, le passeggiate in una campagna che ha linee immense e cieli pieni di nuvole e movimento. Venecijus fa di tutto per tenere fede al suo motto: non impiccarti oggi, se puoi farlo domani. Forse domani non vorrai farlo più.

Venecijaus, a man in his late forties, has been left by his wife. He must face a new living situation that, for many months, he shares with his sweet, silent pig, Caesar. He spends his days at work and the odd moment of leisure - swimming in the lake, listening to music, walking in the immense countryside under restlessly moving clouds. Venecijus does everything possible to keep faith in his motto: don't hang yourself today, if you can do it tomorrow. Maybe tomorrow won't do for it all.

Lituania, 2002, Betacam, 55', colore

Regia e soggetto: Janina Lapinskaitė
Fotografia: Martynas Vizbelis
Montaggio: Janina Sabeckiene
Suono: Jonas Mazeika
Produzione: Studija 2000

Contatti: Studija 2000
Tel/fax: +370 5 276 8909
Email: studija2000@takas.lt

Lithuanian Film Centre
Tel: +370 527 709 94
Email: info@lfc.lt

Janina Lapinskaitė (vedi | see p. 163).

Lituania, 2001, 35mm, 16', b/n

Regia e sceneggiatura: Audrius Stonys
Fotografia: Rimvydas Leipus
Montaggio: Vanda Survilienė
Suono: Viktoras Juzonis
Produzione: Studio Nominum

Contatti: Studio Nominum
Tel: +370 698 70 337
E-mail: info@nominum.lt

Lithuanian Film Centre
Tel: +370 527 709 94
Email: info@lfc.lt

AUDRIUS STONYS

VIENA ALONE



Una bambina triste sta andando a fare visita a sua madre che si trova in carcere. La sua solitudine è immensa. Seduta sul sedile posteriore dell'auto, guarda in silenzio fuori dal finestrino mentre il paesaggio le passa davanti agli occhi. Il regista Audrius Stonys è ossessionato dal concetto di «cinema puro» e il primo piano di una bambina silenziosa è sufficiente a caricare la scena di emozione, attesa e timore. È consapevole del pericolo per la realtà rappresentato dal gesto stesso di filmare gli stati d'animo, i sentimenti e l'immaginazione, per questo alterna queste immagini a scene di preparazione, con l'operatore intento a sistemare la videocamera.

“So che la bambina di *Alone* ha incontrato la madre tre mesi dopo, quando la donna è uscita dal carcere, ma si sono viste soltanto per un quarto d'ora: io avevo intuito la solitudine di quella bambina, per questo scelsi quel titolo. Avevo capito che la solitudine era scritta nel suo destino” (A. Stonys).

Audrius Stonys (vedi | see p. 154).

HENRIKAS ŠABLEVIČIUS ŽINIUONĖ A SORCERESS

Tra i molti personaggi raccontati da Šablevičius c'è Eugenija Simkunaite, dottore di biologia, che visitò molti villaggi con lo scopo di studiare i segreti della medicina tradizionale. È per questo motivo che, prima di tutto, Šablevičius ce la presenta come una di quelle streghe abili in antiche magie e incantesimi. Il regista è incuriosito dal modo in cui in una persona possa coesistere il pensiero scientifico e l'attitudine alla vita della natura. Il personaggio è descritto attraverso due livelli che si contrappongono: uno ironico, nella rappresentazione di una donna intelligente, ostinata, schietta, un po' rude, che non si cura molto del suo aspetto, ma che mantiene un brillante senso dell'umorismo: un secondo livello poetico capace di svelare la bellezza delle vere tradizioni nazionali, di mostrare la necessità della loro continuità.

Among the characters portrayed by Šablevičius, there is Eugenija Simkunaite, a graduate in biology who, in the '50s and '60s, wandered lots of villages in order to penetrate into the secrets of the traditional medicine. That is why first of all Šablevičius introduces her as some ancient witch well-versed in ancient magic and spellcasting. Intrigued by the way in which scientific thought and the attitudes of the natural world can co-exist in a person, the director presents the woman on two levels: one is ironic - the depiction of an intelligent, persistent, straightforward, a bit rough woman, not much caring about her looks, but maintaining a brilliant sense of humor; another is poetic - able to disclose the beauty of the true national traditions, to show the necessity for their continuity.



Lituania, 1975, 35mm, 10', b/n

Regia: Henrikas Šablevičius
Soggetto: Yidmantas Puplauskis,
Henrikas Šablevičius
Fotografia: Kornelijus Matuzevičius
Produzione: Lithuanian Film Studio

Contatti: Lithuanian Film Studio
Tel: +370 5 276 3444
Email: info@lfs.lt

Lithuanian Film Centre
Tel: +370 527 709 94
Email: info@lfc.lt

Henrikas Šablevičius (vedi | see p. 155).

Estonia, 1983, 35mm, 20', b/n

Regia e sceneggiatura: Valeeria Anderson
Fotografia: Arvo Vilu
Produzione e distribuzione: Tallinnfilm

Contatti: Stuudio Tallinnfilm
Tel/Fax: +372 627 6067
Email: tallinnfilm@efsa.ee

Estonian Film Foundation
Tel: +372 627 60 60
Email: film@efsa.ee

VALEERIA ANDERSON

... JA SUPP ON VALMIS ÕIGEL AJAL ... AND THE SOUP IS READY ON TIME

Una rappresentazione ilare del socialismo reale, raccontata attraverso differenti caratteri connessi con la quotidianità di una mensa all'interno di una grande fabbrica. Ogni giorno è una costante e ardua lotta contro mancate consegne di cibo, macchinari difettosi, cattive condizioni di lavoro. Nonostante tutto questo, le persone in qualche modo sono capaci di mantenere il loro ottimismo e credere che le cose potranno migliorare. L'affermazione di una vita positiva, di una speranza per quelle persone semplici che fanno cose semplici contro ogni prospettiva concreta. Capolavoro di equilibrio e di ironia, costruito abilmente nel susseguirsi degli sguardi e delle espressioni dei volti. I silenzi e le parole abilmente orchestrate, ci dicono una verità taciuta, sempre pronta, però, a insinuarsi tra le pieghe.

A merry example of life under socialism as told by different characters connected through the daily life of a cafeteria in a large factory. Each day is a constant and arduous struggle: scarce food, defective machinery, poor working conditions. But despite it all, the people are somehow able to maintain their optimism and believe things might get better. An affirmation of the positivism and hope in simple people doing simple things against all prospects. A masterpiece of equilibrium and irony, ably built around a wave of shared looks and facial expressions. The silences and words are ably orchestrated to tell a hushed truth, ever ready, however, to point out the cracks.



Valeeria Anderson (1932), dopo il diploma all'Istituto Sovietico di Cinematografia, lavora presso il Tallinnfilm dal 1959 come regista di documentari. A partire dal 1968 firma i suoi film con il nome di Valeria Käsper. Il suo sguardo brilla soprattutto per la vivace e sottile ironia con cui osserva e descrive la realtà, con cui si sofferma sui dettagli, sulle espressioni degli uomini e delle donne su cui si sofferma la sua macchina da presa.

Valeeria Anderson (1932), after graduating at the Soviet Institute of Film Studies, she started working for Tallinnfilm from as director of documentary films. Starting from 1968 she adopted the nickname Valeria Käsper. She has a funny but smart irony to depict reality, focusing on the details, on people eyes with her camera.

ANDRES SÖÖT

511 PAREMAT FOTOT MARSIST 511 BEST PHOTOS OF MARS



Gli anni Sessanta a Tallin. Il poema allegorico di Sööt sulla vita nei caffè della capitale estone mette in relazione paragrafi da testi scientifici sull'astronomia, la musica dei Beatles, la poesia di Artur Alliksaar (uno dei più significativi poeti estoni degli anni Cinquanta e Sessanta, scomparso a 43 anni nel 1966, il cui lavoro fu duramente censurato nel periodo sovietico, per cui nessuna delle sue raccolte fu pubblicata mentre era in vita) e lo sguardo su una quotidianità vissuta fra tazze di caffè, sigarette e occhiate indocili nell'universo letargico di quei locali pubblici.

Girato al Café Moskva, situato nel centro di Tallin, attualmente un ristorante-bar, e al Café Päril, esempio di moderno design d'interni dell'Estonia, da tempo sparito, dove Sööt usò una tecnica di ripresa simile alla candid camera, nascondendo la macchina da presa in una stanzina adibita a guardaroba, situata in un angolo del Café Päril, per comporre un quadro generazionale, mettendo in relazione in modo originale immagine e suono.

Opera fondamentale, esempio perfetto, a distanza di quarant'anni, di un cinema che racconta il reale iniettando in esso elementi di soggettività e contaminazione.

Tallinn in the Sixties. Sööt's allegorical poem about café life in the Estonian capital draws connections between astronomical texts, the Beatles, the poetry of Artur Alliksaar (one of the most significant Estonian poets of the Fifties and Sixties, who disappeared in 1966 at the age of 43 and whose work was severely censured by the Soviets who banned all of his books from publication in his lifetime) and the quotidian life of coffee, cigarettes and unruly stares found in the lethargic universe of such public places. Filming at the Cafe Moskva, situated in the center of Tallinn, in actuality a bar-restaurant, and the Café Päril, an example of bygone modern design in Estonia, Sööt uses a technique similar to candid camera. He hides the camera in a small wardrobe closet in a corner of the Café Päril in order to paint a picture of many generations, combing sound and images in an original fashion.

A fundamental work and a perfect example, even at a distance of forty years, of a film that depicts reality while injecting elements of subjectivity and adulteration.

Estonia, 1968, 35mm, 14', b/n

Regia: Andres Sööt
Fotografia: Andres Sööt
Montaggio: Leili Karpa
Suono: Ivalo Randalu
Produzione e distribuzione: Studio Tallinnfilm

Contatti: Stuudio Tallinnfilm
Tel/Fax: +372 627 6067
Email: tallinnfilm@efsa.ee

Estonian Film Foundation
Tel: +372 627 60 60
Email: film@efsa.ee

Andres Sööt (1934) si dedica al documentario dalla metà degli anni Sessanta. I suoi film descrivono la vita di tutti i giorni: Tallin negli anni Sessanta attraverso la vita nei caffè dell'Estonia sovietica. La sua attenzione ai gesti, ai volti e agli sguardi si rinnova di film in film e si arricchisce attraverso opere sempre più mature e interrogative sulla realtà urbana, sia dell'epoca sovietica, sia del movimentato periodo in cui l'Estonia riconquistò l'indipendenza.

Andres Sööt (1934) - he started making documentary film in the Sixties. His films describe everyday life: Tallin during the Sixties looking at life inside the cafés in the Soviet side of Estonia. He focuses his camera eye on the gestures, faces, gazes of people always different in all his films. His work is stronger and stronger and keep in questioning about real life in the cities, both during the Soviet era that after gaining the independence.

Estonia, 2003, Beta SP, 58', colore

Regia e sceneggiatura: Jaak Kilmi, Andres Maimik
Montaggio: Jaak Kilmi, Andres Maimik

Suono: Ants Andreas
Produzione: Exitfilm Madala

Contatti: Exitfilm Madala
Tel/Fax: +372 66 04 121
Email: exitfilm@exitfilm.ee

Estonian Film Foundation
Tel: +372 627 60 60
Email: film@efsa.ee

Andres Maimik (1970) ha studiato cinema presso l'Università pedagogica di Tallinn. È autore di più di ottanta spot pubblicitari, ma la sua attività si estende anche nell'ambito della critica cinematografica, collaborando con alcune delle più importanti riviste estoni. Soprattutto negli ultimi anni, condivide il lavoro dietro la macchina da presa con il regista e amico Jaak Kilmi.

Andres Maimik (1970) studied cinema at the University of Pedagogy of Tallin. He is author of more than eighty advertisements but his real activity includes that of film critic. He works with some of the most important Estonian magazines. For the last few years he has been working with his friend Jaak Kilmi.

Jaak Kilmi (1973), dopo gli studi di cinema all'Università Pedagogica di Tallinn, ha lavorato nella pubblicità realizzando oltre cinquanta spot per la Baltic Tv. È autore di un libro di critica cinematografica. Dal 2000 lavora con Andres Maimik con cui ha co-diretto documentari legati soprattutto all'osservazione della realtà e del cambiamento nell'Estonia contemporanea.

Jaak Kilmi (1973), after studying film at the University of Pedagogy of Tallin, he worked on TV making more than fifty videos for the Baltic TV. He wrote a book dealing with film critic. From 2000 he has been working with Andres Maimik. Together they codirected a few documentaries on the mere observation of reality and all changes that pervade contemporary Estonia.

JAAK KILMI, ANDRES MAIMIK

ELAD JÕUD A LIVING FORCE



Il documentario descrive, con umorismo, la lotta di tre uomini, molto differenti fra loro, nelle loro prospettive di vita. Georg è l'immagine del perdente, Peeter è l'intellettuale, mentre Arto è uno yuppie. Tutti e tre vivono in una società basata sul successo e sul potere che loro affrontano e considerano in modo molto diverso. *A Living Force* è un film sul lavoro, sull'indolenza, sul coraggio, sulla dignità e sulla disperazione degli esseri umani colti nelle loro reciproche differenze.

The documentary humorously depicts the fight between three men who hold very different views of life. Georg is the archetypal loser, Peeter the intellectual, and Arto the yuppie. All three live in a society centered around success and power, and all three confront and consider it in very different ways. *A Living Force* is a film about the listlessness, courage, dignity and desperation to be commonly found in different human beings.

ÜLO TAMBEK

ELDORAADO



Uno sguardo solenne e desolato su una piccola città la cui vita ed economia ruota interamente attorno alla sua miniera. Il film, che conserva un notevole impatto visuale, è quasi privo di dialoghi, ci sono solo il lavoro dei minatori, l'andirivieni dei mezzi di trasporto, le strade, le macchine in movimento. La dimensione sonora è importante per sottolineare la ripetitività del lavoro e dei gesti, aggiungendo profondità poetica alle immagini. Il film è tutto costruito sui dettagli dei volti, delle mani. Immagini strette che, improvvisamente, si allargano a mostrare il paesaggio tutto intorno. In un universo parallelo post apocalittico, Sigur Ros avrebbe filmato il suo *Heimat* in questa terra di nessuno abbandonata da Dio. Questo è il film che potrebbe avere ispirato Nick Broomfield mentre stava girando *Ghosts*.

A solemn and bleak look at a small city whose economic life revolves completely around its mine. The film, which packs a distinct visual wallop, has almost no dialogue, only the sound of miners at work, the to-and-fro of transportation, street noise, moving cars. The audio highlights the repetition of work and gesturing, endowing the images with a poetic profundity. The film is completely composed of details of faces and hands. Up-close images suddenly expand to reveal the surrounding landscape. In a post-apocalyptic, parallel universe, Sigur Ros might have been filming his *Heimat* in this godless no-man's-land. This film may have inspired Nick Broomfield when he was shooting *Ghosts*.

Estonia, 1971, 35mm, 20', colore

Regia: Ülo Tambek
Fotografia: Mati Kask
Produzione: Studio Tallinnfilm

Contatti: Stuudio Tallinnfilm
Tel/Fax: +372 627 6067
Email: tallinnfilm@efsa.ee

Estonian Film Foundation
Tel: +372 627 60 60
Email: film@efsa.ee

Ülo Tambek (1922-1979) è un documentarista estone prolifico soprattutto nell'ambito del cinegiornale (si conta che abbia realizzato circa quaranta cinegiornali a partire dal 1968 e per tutto il periodo sovietico). I suoi soggetti preferiti erano i progressi tecnici e i temi legati all'agricoltura, ma particolarmente incisivi sono i film in cui ritrae e descrive artisti estoni. Molti dei suoi film furono banditi per motivi ideologici.

Ülo Tambek (1922-1979) is a documentary filmmaker who made about forty newsreels during the Soviet era starting for 1968. His topics were technical projects and any problems about agriculture. But he also made some strong film where he portrait and describe Estonian artists. Most of his films were censored for ideological reasons.

Estonia, 1991, 35mm, 49', colore

Regia: Andres Sööt
Fotografia: Andres Sööt
Distribuzione: Estonian
Film Foundation

Contatti: Estonian Film Foundation
Tel: +372 627 60 60
Email: film@efsa.ee

ANDRES SÖÖT
HOBUSE AASTA
THE YEAR OF THE HORSE



La rappresentazione clinica dei grandi avvenimenti accaduti in Estonia nel 1990. L'Unione Sovietica è appena crollata e la nuova repubblica estone sta lottando con una massa di questioni legali, morali e sociali. Non è facile raggiungere l'indipendenza, e la macchina da presa di Sööt segue gli occhi spalancati di chi ha bisogno di credere in qualcosa di più grande e necessario per far fronte alle difficoltà finanziarie e al caos ideologico. Il film è il seguito di *Year of the Dragon*, che narra la storia del 1988.

A clinical depiction of the grandiose turn of events in Estonia in 1990. The Soviet Union has just fallen and the new Estonian republic is fighting a mass of legal, moral and social questions. It's not easy to gain independence, and Sööt's camera follows the citizens of Estonia through several situations, with eyes wide open that hint at a belief in something larger and essential to confront financial turmoil and ideological chaos. The film is the sequel to the *Year of the Dragon*, which narrates the history of 1988.

Andres Sööt (vedi | see p. 189).

SULEV KEEDUS
IN PARADISUM



Il film è stato realizzato tra il giugno e l'ottobre del 1992 in un penitenziario estone. *In Paradisum* segue la vita di Pille, moglie di Andreas, condannata come pluriomicida. Filmato con lo stile del «cinéma vérité», è un raro sguardo all'interno delle prigioni estoni e, al tempo stesso, la personale testimonianza di una donna che subiva le violenze disumane del marito. Si susseguono immagini di donne e della loro vita quotidiana nel penitenziario. Ci si sofferma sui loro tatuaggi, sui bambini che vengono allattati, sui momenti in cui ci si dedica alla cucina. Nel frattempo una voce off ci racconta la terribile esperienza di vita di Pille.

The film was made between June and October 1992 in an Estonian prison. *In Paradisum* follows the life of Pille, Andreas' wife, imprisoned for multiple homicide. Filmed in the style of «cinéma vérité», it is a rare look into the Estonian penal system and, at the same time, the story of a woman who has suffered violent abuse at the hands of her husband. A barrage of images of women and their daily life in the prisons linger over the tattoos, their children being breastfed, moments in which they retreat to the kitchen. At the same time, a voice over narration tells the story of Pille's terrible life.

Estonia, 1993, 35mm, 53', colore

Regia e sceneggiatura: Sulev Keedus
Fotografia: Sulev Keedus
Montaggio: Kaie-Ene Rääk
Suono: Peeter Roos
Produzione e distribuzione: Eesti
Telefilm

Contatti: Eesti Television
Tel: +372 2 434 536
Email: err@err.ee

Estonian Film Foundation
Tel: +372 627 60 60
Email: film@efsa.ee

Sulev Keedus (1957), come la maggior parte dei registi estoni, ha perfezionato i suoi studi di cinema a Mosca. Il suo lavoro è diretto soprattutto sulla produzione di documentari, con la sola eccezione di un film di finzione che ha avuto un grande consenso da parte della critica internazionale. È, forse, il più astratto e meditativo dei registi estoni. I suoi film sono riflessioni sul senso della vita, sulla storia del suo paese e sulle piccole cose del mondo.

Sulev Keedus (1957), as most of the Estonian directors, majored in Film studies in Moscow. He works to produce documentary films but he also made a fiction film that international critic approved. He is maybe the most abstract and meditative director in all Estonia. His films deal with the meaning of life, the history of his country and all the small details in the world.

Estonia, 1978, 35mm, 20', b/n

Regia: Andres Sööt
Fotografia: Andrei Sööt
Montaggio: Tiiu Karu
Suono: Jaak Elling
Produzione e distribuzione: Stuudio Tallinnfilm

Contatti: Stuudio Tallinnfilm
Tel/Fax: +372 627 6067
Email: tallinnfilm@efsa.ee

Estonian Film Foundation
Tel: +372 627 60 60
Email: film@efsa.ee

ANDRES SÖÖT JAANIPÄEV

Il film di Sööt, girato con lo stile inconfondibile del regista, racconta la storia delle celebrazioni culturali in una notte di mezza estate in un quartiere di Tallin. Ubriachi, bambini, uomini, donne, commercianti, ufficiali statali, casalinghe, stranieri... ognuno è osservato e rappresentato con un occhio pieno di compassione e incanto per le manifestazioni e i comportamenti dell'essere umano.

Jaanipäev conferma, nella durata di un quasi lungometraggio, la sensibilità visiva di Sööt nel comporre immagini simili a sinfonie per corpi e luoghi. Uomo con la macchina da presa, il regista osserva, con la stessa intensità, fra totali, dettagli, zoom, i palazzoni che si stagliano anonimi e identici sullo sfondo di una realtà urbana, la festa con una banda musicale, le attività di una giostra, gli orologi pubblici, le persone nel caos del traffico... Istanti, dal centro e dai bordi, di una sinfonia urbana dolce e nervosa. Ritratto di avvenimenti ordinari che assumono un'intima epicità.



Andres Sööt (vedi | see p. 189).

SULEV KEEDUS JONATHAN AUSTRALIAST JONATHAN FROM AUSTRALIA

Estonia, 2007, video, 89', colore

Regia: Sulev Keedus
Scoggetto: Sulev Keedus
Montaggio: Ene Rääk
Suono: Marko Ringo
Produzione: Estonian Film Foundation

Contatti: Estonian Film Foundation
Tel: +372 627 60 60
Email: film@efsa.ee

Sööt's film, shot in the director's unmistakable style, tells the story of the cultural celebrations one midsummer's night in a neighborhood in Tallin. Drunks, kids, men, women, vendors, state officials, housewives, foreigners...everyone is watched and viewed with an eye that is compassionate towards and enchanted by all manifestations and manners of human beings. *Jaanipäev* confirms, in nearly the span of a feature film, Sööt's visual sensibility; he composes images of bodies and places like symphonies. The man with the camera, the director matches them with the same intensity, using panoramas, close-ups and zooms of the grand, identical and identity-less palazzos that form the backdrop of the urban landscape - the party with the band, a tournament, the public clocks, people amid the chaos of traffic...Instants, from the center to the periphery, of a sweet and hectic urban symphony. Portraits of ordinary events that take on an intimate nature.



Un porto è stato costruito nell'isola di Saaremaa. Fuochi d'artificio e saluti annunciano l'arrivo della nave da crociera Lili Marleen. Rituali di matrimonio sono rappresentati per i turisti a Mustjala, il distretto più vicino alla stazione marina. Jüri, Eti, Leo, Feliks e Toomas sono diventati europei. La leggenda della nave bianca che trasporta tutti nella terra dei sogni diventa realtà?

An harbour is built on the island of Saaremaa. Fireworks and cheers greet the arrival of the ship Lili Marleen. Marriage rituals are performed for tourists in Mustjala, the district closest to the marina. Jüri, Eti, Leo, Feliks and Toomas have «gone» European. Will the legend of the white ship carrying everyone to the land of dreams become a reality?

Sulev Keedus (vedi | see p. 193).

Estonia, 1994, video, 28', colore

Regia: Andres Sööt
Fotografia: Andres Sööt
Produzione: Easti Telefilm

Contatti: Eesti Television
Tel: +372 2 434 536
Email: err@err.ee

Estonian Film Foundation
Tel: +372 627 60 60
Email: film@efsa.ee

ANDRES SÖÖT

JÕULUD LENINITA CHRISTMAS WITHOUT LENIN

La statua di Lenin è stata smontata dal suo piedistallo nella città di Narva, al confine fra Estonia e Russia, per essere ricollocata altrove, in un posto anonimo e isolato. Questo evento causa nella popolazione differenti reazioni. Una guerra di parole e di ingiurie si espande rapidamente e dai riferimenti a quella semplice statua coinvolge più ampi argomenti sociali. La gente di Narva segue e vive la dismissione della statua di Lenin come un simbolo del cambiamento di potere in atto e reagisce di conseguenza. E tali violente reazioni nascondono la paura e l'insicurezza: cosa accadrà la prossima volta? Anche in questo lavoro, più inscrivibile in un documentario tradizionale, Sööt esprime la propria poetica, sostenendo sui volti e sui gesti delle persone, sulla loro tristezza diffusa, sui loro silenzi o su discussioni accese, e descrivendo contemporaneamente la quotidianità e le mutazioni del presente e della storia.



Andres Sööt (vedi | see p. 189).

MARK SOOSAAR

KIHNU NAINE KIHNU WOMAN



Un film sulle donne che vivono nella piccola comunità dell'isola di Kihnu in Estonia. La loro vita e le loro attività nel corso delle stagioni. La nascita di un bambino. Il lavoro ai telai, nei campi, accompagnando gli animali in città. E la vita delle altre persone di quella comunità, fra rituali sulla spiaggia, innamoramenti e matrimoni, giochi fra le rocce e istanti di vita scolastica...

Kihnu naine è un mediometraggio che presenta due elementi che saranno a più riprese centrali nell'opera di Soosaar: il ritratto intenso di figure femminili e l'isola di Kihnu. Soosaar filma gli abitanti dell'isola e il loro rapporto con la natura, in particolare il mare. Con un modo di filmare e lavorare al montaggio tutt'altro che cronologico, spingendo fin da subito il testo in una dimensione epica e senza tempo, dove i gesti si compiono e ripetono sospesi nei loro rituali, fra canti e immagini spesso manipolate. Potente dichiarazione sulla disintegrazione dell'identità e sulla semplice resistenza al cambiamento. Uno dei documentari estoni più apprezzati di ogni tempo.

A film about women living in a small community on the island of Kihnu in Estonia. Their lives and activities over the seasons. Child birth. Work at their looms, in the fields, alongside animals in the city. And the lives of other people in the community, the rituals at the beach, love and marriage, games among the rocks and school life...

Kihnu Naine is a multimedia work that introduces two elements that would become central to the work of Soosaar: the intense portraits of the female figure and the island of Kihnu. Soosaar films the islanders and their relationship to nature, especially the sea. The film is shot and edited out of chronological order, exerting an epic, timeless feel, where gestures build up and repeat, arrested in ritual and songs and (often manipulated) images. A powerful indictment of the fractured identity and simple resistance to change, it is one of the all-time acclaimed Estonian documentaries.

Estonia, 1973, 35mm, 50', colore

Regia: Mark Soosaar
Fotografia: Mark Soosaar
Suono: Enn Säde
Produzione e distribuzione: Eesti Televisioon

Contatti: Eesti Televisioon
Tel/Fax: +372 628 41 00
Email: err@err.ee

Estonian Film Foundation
Tel: +372 627 60 60
Email: film@efsa.ee

Mark Soosaar (1946) è attivo soprattutto a partire dagli anni Settanta. I suoi film sono documentari creativi e poetici punteggiati da infiniti segni di riconoscimento, sparsi con precisione nei testi, che lavorano sulla memoria. Da alcuni anni dirige il Museum of New Art di Pärnu, dove si è svolto per più di dieci anni un Festival di film antropologici.

Mark Soosaar (1946) started working on documentary film in the Seventies. His films are creative and poetic and signed by several marks included in the texts and working on memory. For a few years he has been directing the Museum of New Art in Pärnu, where a Festival on anthropological films had been taking place for more than ten years.

Estonia, 1951, 35mm, 9', b/n

Regia: Veera Parvel
Fotografia: Veera Parvel
Produzione e distribuzione: Studio Tallinnfilm

Contatti: Studio Tallinnfilm
Tel: +372 627 6067
Email: tallinnfilm@efsa.ee

Estonian Film Foundation
Tel: +372 627 60 60
Email: film@efsa.ee

VEERA PARVEL
KOHLOOSIS "UUS ELU"
IN THE COLLECTIVE FARM "NEW LIFE"

Cinegiornale di propaganda sovietica su quello che era noto come uno dei kolkhoz più attivi in Estonia dal nome indicativo di «New Life». Il film si immerge in tutti i territori della propaganda familiare, si sofferma sulle nuove scoperte scientifiche che supportano il progresso agricolo e non trascura di descrivere i momenti importanti e esaltanti della costruzione delle nuove case, dove andranno ad abitare i nuovi «ospiti» del kolkhoz. La gente lavora felicemente, aiutandosi l'un l'altro e supportando, così, la comunità intera. Tutto funziona alla perfezione e nessuno sembra lamentarsi di questo stile di vita.

Soviet propaganda newsreels about what was considered one of the most active kolkhoz in Estonia, known as «New Life». The film relies on every familiar propaganda trope, lingering over new scientific discoveries aiding agricultural progress and not failing to describe the important and exciting moments when homes were built to house the incoming kolkhoz «guests». The people toil happily, each helping the other out and thereby supporting the whole community. All works perfectly and no one seems to lament his or her lifestyle.



Veera Parvel (1930) è nota soprattutto come montatrice. Suo il montaggio dei più famosi film estoni realizzati negli anni Sessanta e Settanta, film di finzione di grande popolarità come *Naughty Curves* (1959), *Dangerous Curves* (1961), *Pink Hat* (1963), *The Viennese Postal Stamp* (1967). Ha lavorato anche come assistente alla regia del film *Jahid merel* di Mikhail Yegorov del 1955. Ha diretto un solo film, un documentario sulla vita quotidiana in un kolkhoz.

Veera Parvel (1930) is famous as film editor. She made some of the most famous Estonian films ever made in the Sixties and Seventies such as the fiction films: *Naughty Curves* (1959), *Dangerous Curves* (1961), *Pink Hat* (1963), *The Viennese Postal Stamp* (1967). She worked also as director's assistant for the film *Jahid merel* by Mikhail Yegorov in 1955. She made only one documentary film on daily life in a kolkhoz.

GRIGORI KROMANOV
MEIE ARTUR
OUR ARTHUR



Ritratto biografico di uno dei cantanti estoni più leggendari, Artur Rinne. Uomo dalle mille contraddizioni, Rinne fu confinato in un campo di prigionia sovietico in Siberia e, al suo ritorno, ottenne fama e enorme popolarità fra la gente proprio grazie alle sue doti canore. Rinne cantava semplici canzoni rustiche per grandi folle e non si interessava delle questioni di potere e di governo. Il film è uno sguardo sincero e partecipato sul mondo di un artista che si confronta con se stesso, la sua gente e il suo paese.

The biographical portrait of one of the most legendary Estonian singers, Artur Rinne. Man of a thousand faces, Rinne was exiled to a Soviet work camp in Siberia and, upon returning, garnered fame and enormous popularity among the people for his vocal gifts. Rinne sang simple country songs to large crowds and showed no interest in questioning power and government. The film is a thoughtful, engaging look at the world of an artist coming to terms with himself, his people and his country.

Estonia, 1968, 35mm, 55', b/n

Regia: Grigori Kromanov
Sceneggiatura:
Fotografia: M. Pöldre, K. Jõekalda, R. Tonts
Produzione: Eesti Telefilm

Contatti: Eesti Television
Tel: +372 2 434 536
Email: err@err.ee

Estonian Film Foundation
Tel: +372 627 60 60
Email: film@efsa.ee

Grigori Kromanov (1926-1984) - Regista e attore, diplomatosi a Mosca nel 1953. Ha lavorato come regista presso la televisione estone (ETV) e l'Istituto Nazionale di Cinematografia Tallinnfilm tra il 1956-1963. È autore di alcuni dei più noti film estoni degli anni Sessanta e Settanta.

Grigori Kromanov (1926-1984) - He is director and actor, he graduated in Moscow in 1953. He worked as director for the Estonian TV (ETV) and the National Institute of Cinematography Tallinnfilm between 1956-1963. He made some of the most famous Estonian films in the Sixties and Seventies.

Estonia, 1989, 35mm, 50', colore e b/n

Regia: Mark Soosaar
Fotografia: Mark Soosaar
Suono: Mart Otsa
Produzione e distribuzione: Stúdio Tallinnfilm

Contatti: Stúdio Tallinnfilm
Tel/Fax: +372 627 6067
Email: tallinnfilm@efsa.ee

Estonian Film Foundation
Tel: +372 627 60 60
Email: film@efsa.ee

MARK SOOSAAR MISS SAAREMAA

Ritratto di Ljuba Hermann, che nel 1931 vinse il titolo di Miss Saaremaa, la più grande isola dell'Estonia. In seguito, Ljuba vivrà una serie di esperienze, talvolta drammatiche, nei lunghi anni della guerra, fra amori, perdite, prigionia, mentre attorno a lei il mondo cambia. Ora anziana, la donna, nella sua casa di campagna, ricorda gli episodi fondamentali della sua vita in questo film che è anche il ritratto, in sintesi, della storia dell'Estonia nel corso del ventesimo secolo, rievocata attraverso gli occhi di un personaggio così vivido, le cui parole colpiscono nel segno nonostante lei sia nel crepuscolo della vita. Cinema che fonde l'esperienza di una persona con gli eventi storici estoni, che sembra provenire, e in buona parte lo è per l'ampio uso di materiali d'archivio, da un altro tempo, da una miriade di altri tempi che Soosaar fa confluire in un unico appassionante tempo senza tempo.

Mark Soosaar (vedi | see p. 197).



Portrait of Ljuba Hermann, who in 1931 earned the title Miss Saaremaa, the largest island in Estonia. Afterward, Ljuba lived through a series of often dramatic experiences during the war years - love, loss, prison - while around her the world was changing. Now an elderly woman in her house in the country, she remembers the fundamental moments of her life in this film that is also, simultaneously, the portrait of Estonia's history in the course of the 20th Century, filtered through the eyes of such a vivid character, whose words cut deep, despite the fact that she is in the twilight of her years. The film merges the experience of one person with the historical events of Estonia, and seems to arise, and in large measure does, from archival footage of another time, of a myriad of other times that Soosaar molds into a unique, impassioned time out of time.

SEMJON SHKOLNIKOV OLEN VALMIS MA LAHEN I'M READY, I'M GOING



Un film su un uomo chiamato Boris Vilde. Un uomo che, fra le altre cose, portò la parola «resistenza» dal linguaggio francese a quello estone. Vilde era un combattente e un idealista, ma il ritratto costruito da Semjon Shkolnikov svela nuove sfaccettature e strane analogie con sguardo rapido e allusivo. Il film è diretto da uno dei più noti e prolifici registi di cinegiornali di propaganda estoni del periodo sovietico.

A film about Boris Vilde, a man who, among other things, introduced the French word «resistance» to Estonia. Vilde was a fighter and an idealist, but the portrait made by director Semjon Shkolnikov reveals new facets and strange analogies with a rapid and allusive eye.. The film is directed by one of the most noted and prolific directors of Estonian propaganda newsreels during the Soviet era.

Estonia, 1967, 35mm, 27', colore

Regia: Semjon Shkolnikov
Sceneggiatura:
Fotografia: Semjon Shkolnikov
Produzione: Tallinnfilm

Contatti: Stúdio Tallinnfilm
Tel/Fax: +372 627 6067
Email: tallinnfilm@efsa.ee

Estonian Film Foundation
Tel: +372 627 60 60
Email: film@efsa.ee

Semjon Shkolnikov (1918), direttore della fotografia e regista di origine russa, ha lavorato come reporter durante la cosiddetta guerra d'inverno, combattuta tra il 1939 e il 1940 e nella Seconda Guerra Mondiale. Nel 1948 divenne direttore della Tallinnfilm. Autore soprattutto di cinegiornali e documentari sull'Estonia sovietica, è stato uno dei più importanti e noti registi del cinema di propaganda dell'epoca.

Semjon Shkolnikov (1918), russian cinematographer and director, worked as reporter during the so called winter war between 1939 and 1940 and Second world war. In 1948 he became manager of the Tallinnfilm. Author of documentary films and newsreels on Soviet Estonia, he has been one of the most important and famous director of propaganda films at that time.

Estonia, 2005, 35mm, 52', colore

Regia: Hardi Volmer
Sceneggiatura: Toomas Kall, Hardi Volmer
Fotografia: Arko Okk
Montaggio: Kaspar Kallas
Suono: Saulius Urbanavicius, Tiina Andreas
Musica: Olav Ehala
Produzione e distribuzione: Acuba Film

Contatti: Acuba Film
Tel/Fax: +372 56 646 725
Email: arko@acuba.ee

Estonian Film Foundation
Tel: +372 627 60 60
Email: film@efsa.ee

Hardi Volmer (Pärnu, 1957), dopo aver conseguito la laurea allo State Art Institute, lavora presso lo studio Tallinnfilm e contemporaneamente lavora come scenografo freelance in quasi tutti i teatri dell'Estonia. Dirige e disegna film di animazione, è regista di film di finzione, documentari e serial televisivi. Realizza più di settanta set per produzioni teatrali, spot pubblicitari e video musicali; ha disegnato libri e locandine.

Hardi Volmer (Pärnu, 1957). After graduating at the State Art Institute, he works for the Tallinnfilm. Meanwhile he works as freelance set-designer in almost all theatres in Estonia and sometimes abroad. He makes and draws animation films, he realizes short and feature films, documentary and TV serials. He made more than 70 set for theatrical production, TV programs and video.

HARDI VOLMER

PÄRNOGRAPHY: MEES ANIMATSOONIST PARNOGRAPHY: THE MAN FROM ANIMAZONE



L'Estonia non è particolarmente nota per la produzione cinematografica, fatta eccezione per i film d'animazione. Se ne producono in gran quantità, seguendo una lunga e ricca tradizione che ha portato l'Estonia al vertice dell'attenzione per i cultori e gli studiosi. Questo film vuole rendere omaggio a questa tradizione concentrando in particolar modo l'attenzione su Priit Pärn, nato nel 1946 e regista di film d'animazione che hanno ricevuto elogi e premi a livello internazionale. I suoi lavori sono totalmente grotteschi, assurdi e divertenti, pieni di allusioni, venati di una sottile critica sociale.

Estonia is not well known for its cinematic output with the exception of animated films. They produce a great quantity of them, following a long and rich tradition that has brought Estonia to the attention of critics and scholars. This film pays homage to that tradition, focusing its attention on Priit Pärn in particular. Born in 1946, Pärn has directed animated films that have received international honors and awards. His films are grotesque, absurdist and enjoyable, full of allusions and traces of subtle social critique.

KONSTANTIN MARSKA

TALLIN ENNE JA NUUD TALLIN HERE AND NOW



Un vecchio cinegiornale racconta, con uno stile propagandistico poetico, la storia del progresso nella capitale dell'Estonia Tallin. Il film si concentra sul montaggio parallelo fra le strade del vecchio ghetto di Tallin e le strade moderne dopo il rinnovamento. *Tallin Here and Now* è il primo e unico lavoro da regista di Konstantin Märška, uno dei più importanti direttori della fotografia estoni, figura chiave a partire dagli anni Venti, per quel che riguarda, soprattutto, la produzione documentaria e di cinegiornali.

An old newsreel recounts, in a poetic-propagandistic style, the history of progress in Tallin, the capital of Estonia. The film focuses on the parallels of the streets of the old ghetto in Tallin and the modern streets after urban redevelopment. *Tallin Here and Now* is the first and only film directed by Konstantin Märška, one of the most important Estonian directors of photography, a key figure in the 1920s best known for making documentaries and newsreels.

Estonia, 1939, 35mm, 8', b/n

Regia: Konstantin Märška
Fotografia: V. Parvel, K. Märška, N. Envald
Produzione: Eesti Kultuurifilm

Contatti: Estonian Film Foundation
Tel: +372 627 60 60
Email: film@efsa.ee

Konstantin Märška (1896-1951) è uno dei più importanti direttori della fotografia estoni, figura chiave a partire dagli anni Venti, per quel che riguarda, soprattutto, la produzione documentaria e, come autore di cinegiornali, è attivo anche in Germania. Sempre in qualità di direttore della fotografia ha filmato il primo film sonoro estone, *Golden Spider* (1930), e, successivamente, ha lavorato in Finlandia fotografando il primo film dell'Estonia Sovietica *Life in the Citadel* del 1947.

Konstantin Märška (1896-1951), one of the Estonian most famous cinematographer, he plays an important role in the Twenties specially as producer of documentary films. He also makes newsreels in Estonia and Germany too. As cinematographer he also made the first sound film in Estonia, *Golden Spider* (1930) and then he worked in Finland with the same role for the first Soviet Estonian film, *Life in the Citadel* (1947).

Estonia, 2007, Digital Betacam, 54', colore

Regia: Priit Valkna
Sceneggiatura: Andri Luup, Artur Talvik, Priit Valkna
Fotografia: Margus Malm, Rein Kotov, Artur Talvik
Montaggio: Tambet Tasuja
Musica: Priit Valkna
Suono: Tanel Roovik
Produzione: RUUT

Contatti: RUUT
Tel: +372 698 45 45
Email: ruut@ruut.com

Estonian Film Foundation
Tel: +372 627 60 60
Email: film@efsa.ee

Priit Valkna (1971) si è diplomato presso il Dipartimento di Cultura dell'Università Pedagogica di Tallin e ha lavorato come regista del Teatro Nazionale Russo estone. Oltre ad alcune collaborazioni con la televisione, ha diretto alcuni documentari legati alla rappresentazione di personaggi particolarmente significativi del mondo della cultura estone.

Priit Valkna (1971) graduated at the Department of Culture at the University of Pedagogy in Tallin and has worked as director at the Russian National Theatre in Estonia. He worked for TV programs, he made a few documentary about the representation of those people who are important for the Estonian culture.

PRIIT VALKNA VASTUTUULESAAL HEADWIND HALL



Il celebre direttore d'orchestra estone Tõnu Kaljuste, il favorito del compositore Arvo Pärt, vuole costruire una Opera House chiamata Nargen Opera sull'isola di Naissaar, che fino a non molto tempo fa era una base militare sovietica, e che non possiede una regolare linea di traghetti, è senza elettricità e ha un solo residente permanente. Contro ogni avversità e l'opposizione del mondo finanziario, Kaljuste vuole istituire un centro culturale unico, dove si incontrino tradizione e modernità. Per realizzare la sua idea dirige opere ambientate sulla terraferma per procurarsi denaro dalla vendita dei biglietti e trasportare materiali da costruzione sull'isola con la sua piccola imbarcazione. Lungo la strada, fa fronte a difficoltà inattese trovandosi in situazioni abbastanza assurde.

Il titolo del film fa riferimento a un'idea dell'inventore Schmidt, la cui terra Kaljuste acquistò per l'Opera House. Schmidt voleva costruire una nave che avrebbe usato l'energia del vento di prua per avanzare con doppio potere.

Celebrated Estonian orchestra director Tõnu Kaljuste, favorite of composer Arvo Pärt, wants to build an Opera House called Nargen Opera on the island of Naissaar, a place that was a Soviet military base not long ago. The island has no regular ferry schedule, no electricity, and only one permanent resident. Against all odds, including the opposition of the financial world, Kaljuste wants to institute a cultural center which would serve as a meeting place of modernity and tradition. In order to realize his idea, he puts on operas on the mainland, raising money to transport construction supplies to the island. Along the way, he faces unexpected difficulties and becomes embroiled in absurd situations. The title of the film refers to the idea of Schmidt, the inventor whose land Kaljuste acquires for his Opera House. Schmidt wanted to build a ship that would have used wind energy from the prow to double its power.

www.doclisboa.org

doclisboa 2009

VII International Documentary Film Festival

15 > 25 October

"Doclisboa has established itself as one of the world's leading documentary film festivals." James Morlan - Vertigo

"The selection at doclisboa shows that there is a festival that selects films for their artistic value." (Abe) Jacobson - Dior

"Doclisboa, s'est fixé un premier objectif: assurer sa pérennité en démontrant que le documentaire pouvait susciter l'intérêt d'un large public. mission accomplie." Cyril Magnin - Cahiers du Cinéma

In October the world fits into Lisbon



LAVIE

055

**CLAIRE SIMON:
LA REALTA DIVENTA STORIA**
CLAIRE SIMON:
FROM REALITY TO STORY

BIGGER THAN LIFE

CARLO CHATRIAN

1. “Ogni persona che mi sta di fronte è una persona”. Afferma con serietà il dottor Jean-Marie Bouvier in *Les Patients*. La frase, che potrebbe sembrare una tautologia, pone invece l’accento su un punto spesso tralasciato tanto dall’ordine dei medici quanto dai registi. In un caso o nell’altro il rischio di perdere di vista l’oggetto della propria azione per concentrarsi sulle modalità estetiche o tecniche che presiedono al suo corretto svolgimento è sempre presente. Ovviamente, per dare un senso alla frase è importante intenderci sul significato della parola persona.

La persona, entità distinta dall’attore o dal personaggio, sta alla base della pratica documentaria. La definizione di un personaggio cinematografico come persona presuppone una condizione etica, quella della libertà. Per essere concepito come persona il personaggio di un film – sia esso di finzione o documentario – deve essere libero di operare. In altre parole, il film non deve costruirsi ai danni della libertà d’azione e di pensiero del personaggio, come accade ogni qualvolta che uno schema aprioristico si sovrappone ad una realtà.

2. Claire Simon ha studiato etnologia. Dalla posizione di chi studia in modo comparativo le diverse culture umane ha guardato e amato i film. E quasi subito ha deciso di realizzarne. Forse il cinema le è apparso come il luogo ideale per chi ama la diversità e vede l’incontro come il momento conoscitivo per eccellenza. Con un solo gesto il cinema permette di filmare l’altro e filmare se stesso. Consente anche di più: rende possibile il collegamento tra i due, dando un’immagine concreta all’idea politica degli anni Sessanta di «rifare il mondo». Nei film dell’olandese Johan van der Keuken o in quelli dell’americano Robert Kramer (due nomi forse sconosciuti ai più, in realtà due capisaldi della nuova scena documentaria) il mondo era – come per magia – la realtà desiderata. Una realtà dove l’altro agisce autonomamente ma in tutta la sua libertà riesce a definirci meglio di quanto noi stessi potremmo fare.

Il cinema si pone, dunque, come mezzo d’azione e di osservazione sulla realtà. Non una realtà lontana, esotica, ma quella ambigua, contraddittoria e opaca che ci circonda. Giorno dopo giorno. Per Claire Simon da subito è stato chiaro che la macchina da presa era uno strumento con cui leggere la realtà. O, per usare una metafora a lei cara, disegnare la mappa della propria vita. Di film in film, pur variando consapevolezza e approccio, la regista si è comportata come un esploratore che si trova a dover tracciare la mappa del territorio che sta calpestando - con lo scopo di farne un film, ma anche si riuscire a procedere ancora un po’ più in là, nel suo percorso di vita. La cartografia che va delineandosi in questa filmografia, ancora in piena evoluzione, è innanzitutto affettiva: amiche (Patricia, Marie, Mimi), parenti (Jihad), padre e figlia intervengono quasi naturalmente. Non viene però mai fuori l’idea della famiglia, con quell’immagine rassicurante e pantofolaia del focolare. In *Une journée de vacances*, Claire Simon filma suo padre malato come un malato qualsiasi («ogni persona è una persona»), senza che un filtro emotivo o anche solo colloquiale si intrometta. Le persone a lei care non sono dei porti in cui rifugiarsi, ma ponti gettati verso altre sponde. *Mimi*, ritratto di un’amica dal percorso di vita unico, è il film in cui questo progetto si incarna.

3. A ripercorrere tutta la filmografia, che occupa e scompagina i territori del cinema documentario e di quello di finzione, non vediamo che un solo movimento: la panoramica. Con l’idea non tanto di rappresentare un centro ideale quanto di trovare la propria posizione in rapporto alle cose che stanno attorno. Che si tratti della figlia innamorata o di un consultorio parigino, di una madre che ha paura di perdere un figlio (che ancora non ha) o di un parente che sta lottando con un’impresa destinata al fallimento, sempre Claire Simon trova il modo di posizionarsi dentro l’inquadratura. Come sguardo, come voce, come presenza. Claire Simon palpita dentro l’inquadratura perché non potrebbe fare altrimenti, perché il

suo fare cinema coincide con il suo essere nel cinema. Difficile spiegarlo meglio di quanto non faccia lei stessa, quando ricorda il fastidio (quasi fosse un prurito) di non poter realizzare direttamente le immagini nei suoi primi film. La concezione della prassi cinematografica come esercizio fisico è un dato che ritorna nel cinema di Claire Simon e la associa a suoi colleghi e coetanei. In lei quest’attitudine ha radici lontane, fa tutt’uno con la sua infanzia in campagna, con il suo essere figlia di pittori, con la sua passione per la bicicletta (nel momento in cui stavamo realizzando il libro, la regista aveva deciso di recarsi in bici a Lussas, che da Parigi dista oltre 600 km!).

Anche questa è un’idea che risale al cinema amato, ai filmmaker che hanno segnato la sua formazione di spettatrice, Van der Keuken e Depardon, Kramer e Akerman. Pensarsi come «filmmaker» vuole dire essere parte del processo materiale di costruzione del film. È qualcosa che sta agli antipodi del regista/direttore d’orchestra, che si siede nella sua poltrona e dà il ciak. Questa posizione, mai messa in discussione da Claire Simon – anche quando è passata a strutture produttive più robuste e alla forma del film con attori, è ciò che di primo acchito rende moderni i suoi film. Come Denis Gheerbrant e Nicolas Phlibert (suoi compagni di viaggio nella stagione del rinnovamento del cinema documentario francese), Claire Simon ritiene fondamentale partecipare alla struttura narrativa del film. E talvolta alla sua drammaturgia. Questa posizione trova il suo luogo d’elezione nel pianosequenza. È attraverso il movimento nel tempo che Claire Simon scrive i suoi film e riesce ad iscriversi. Una soluzione che non ha nulla di predefinito, ma è di volta in volta rinvenuta all’interno del film. L’intervento nella scena, l’introduzione di una musica di commento, l’adozione di una prospettiva particolare sono come delle melodie, che intervengono in una partitura libera.

4. Il jazz è la musica di Claire Simon. Per ragioni biografiche ed estetiche, politiche e generazionali. Il jazz richiama una modalità d’intervento nel tessuto musicale che segna una rottura rispetto al canone. Il jazz amato da Claire Simon, poi, è quello «free», libero anche dalla costrizione costituita da un tema. A più riprese la sua musica preferita ha accompagnato i film, ma più ancora colpiscono le affinità di fondo tra il suo modo di scrivere e di procedere e la musica jazz. È una questione di atteggiamento verso la materia e soprattutto di ritmica. Il salto di tono e il passaggio di livello (dal narrativo al contemplativo, dal politico al sociologico) sorprendono sempre e spiazzano lo spettatore. È questa una delle ragioni per cui Claire Simon non ha ancora avuto il successo che si merita: i suoi film lottano contro tutte le idee preconcepite così come il loro ritmo impedisce ogni rilassamento allo spettatore. Come il jazzista della scena anni sessanta anche Claire Simon vuole stordire, svegliare, incitare il suo pubblico a concepire la società in modo diverso.

5. Che cosa hanno da spartire fiction e documentario? Si saranno chiesti a Les films d’ici quando Claire Simon ha proposto loro di produrre *Sinon oui*. Reduce da un film di successo, *Coûte que coûte*, che la posizionava in prima linea in una nuova generazione di documentaristi, Claire Simon aveva deciso che il suo film successivo sarebbe stata una fiction. Doveva essere un racconto di finzione, *Sinon oui*, storia di un inganno che diventa reale agli occhi di tutti. Doveva esserlo per esplicitare meglio una tensione presente in tutti i film (vedi il finale di *Coûte que coûte*) e per ricordare a tutti che dalla finzione la regista era partita. Questo momento rappresenta un passaggio cruciale per comprendere il cinema di Claire Simon. Non si tratta semplicemente di un passaggio dall’altra sponda o dell’incontro con un’altra pratica; ma del proseguimento di un unico percorso. Ciò che Claire Simon persegue è sempre la stessa cosa: dar ragione della persona che le sta davanti. Per fare ciò attraverso lo strumento «cinema», è necessario trasfigurare la realtà, trascenderla in qualcosa di più grande e duraturo. Non che la realtà in sé non sia grande, è la sua immagine che deve esserlo. Parlando di immagini si entra nel campo della leggenda, in quella dimensione affabulativa che è alla base di una comunità. Ecco, l’obiettivo di Claire è arrivare a rappresentare i racconti fondanti la nostra cultura: la dea madre (*Sinon oui*), Eros e Thanatos (*Ça brûle*), l’origine (*Les Bureaux de Dieu*). Per questo i suoi film, che ad un primo sguardo possono creare distanza, lavorano così a fondo nell’animo. Sono come dei miti: è nella loro ripetizione che si attuano. E per questo non bisognerebbe mai smettere di guardarli.

BIGGER THAN LIFE

CARLO CHATRIAN

1. “Every person I am faced with is a person”, Dr Jean-Marie Bouvier affirms seriously in *Les Patients*. This statement might appear tautologous, but actually it stresses a point that is often neglected by the Medical Association and directors alike. In both cases there is always the risk of losing sight of the purpose of what one is doing and of concentrating instead on the aesthetic or technical procedures involved in carrying it out properly. Obviously, in order to make sense of the comment, it is important to be clear about the meaning of the word «person».

The person is a distinct entity with respect to the actor or the character, and lies at the heart of documentary filmmaking practice. Defining a film character as a person presupposes an ethical condition, that of freedom. In order to be conceived as a person, the character in a film – either fiction or documentary – must be free to act. In other words, the film must not be built at the expense of the freedom of action and thought of the character, as happens whenever an aprioristic scheme overlaps with a reality.

2. Claire Simon studied ethnology, and has watched and loved films from the position of someone accustomed to studying different human cultures comparatively. And almost immediately she decided to start making them herself. Maybe the cinema seemed to her to be the ideal place for someone who loves diversity and regards the encounter as the purest instance of cognition. With a single gesture it is possible in cinema to film others and to film oneself. And that is not all. It also enables the two to connect, producing a concrete image of the notion of «remaking the world», a popular political idea in the 60s. In the work of the Dutch filmmaker Johan van der Keuken or the American Robert Kramer (two largely unknown but nonetheless key figures on the new documentary film scene), the world is – as if by magic – the desired reality. It is a reality where others act independently, but in their complete freedom are able to define us better than we ourselves could do.

Cinema presents itself, therefore, as a medium for action and for observing reality. Not a distant, exotic reality, but the ambiguous, contradictory and opaque one that surrounds us. Day after day. It was immediately clear to Claire Simon that the camera is an instrument with which to read reality, or, to use a metaphor of which she is very fond, to draw the map of her life. Although the degree of awareness and the approach may vary, the director has always behaved, film after film, like an explorer who has to map the territory she is moving through – the aim being to make a film out of it but also to make some progress on the path of life. The cartography that emerges in this filmography, which is still evolving, is first and foremost affective in nature: friends (Patricia, Marie, Mimi), relatives (Jihad), father and daughter intervene almost naturally. However, there is never any reassuring, cosy, hearthside image of the family. In *Une journée de vacances*, Simon films her ill father as she would any other ill person («every person is a person»), without introducing an emotional or even a colloquial filter. The people dear to her are not harbours in which to seek refuge, but bridges projecting towards other banks. *Mimi*, the portrait of a friend with a quite unique life history, is the film in which this project is most fully embodied.

3. Reviewing her filmography, which occupies and creates a hiatus in the territories of documentary cinema and that of fiction, there is just one movement, the panning shot, which is used not so much with the idea of representing an ideal centre as it is of finding one’s position in relation to what surrounds her. Whether she is dealing with a daughter in love or a Paris surgery, a mother who is afraid of losing a child (which she has not yet had) or a relative struggling to save a company destined to go bankrupt, Simon always finds a way of positioning herself within the frame, because she could never do otherwise, because her cinematic practice coincides with her cinematic being. It is hard to put it any better than she

herself does when she recalls how much it bothered her – almost as if it were a troublesome itch – that she was unable to directly shoot the images in her first films. The notion of film practice as a physical exercise is a recurrent feature of Simon’s films, and associates her with her colleagues and peers. The origins of this attitude date far back in time and are bound up with her childhood in the countryside, the fact that she is the daughter of painters, and her passion for cycling (while we were producing the book, she decided to cycle to Lussas, which is over 600 km from Paris!).

This is also an idea that can be traced back to the cinema she loves, to the filmmakers that made an impact on her development as a viewer, Van der Keuken and Depardon, Kramer and Akerman. Thinking of oneself as a filmmaker means being part of the material process of constructing a film. It is something that is diametrically opposed to the director/conductor, who sits down in his or her chair and shouts ‘Action!’ This position, which Simon has never questioned, even when she moved on to more solid production structures and films with actors, is what at first glance makes her films modern. Like Denis Gheerbrant and Nicolas Phlibert (her travelling companions in the revival of French documentary film), Simon regards it as fundamental to take part in the narrative structure of the film, and sometimes in its dramaturgy as well. This position is best revealed in the long take. It is through the movement of time that Simon writes her films and succeeds in inscribing herself within them. Such a solution has nothing predetermined about it, but is discovered within the film each time. Intervention in a scene, the introduction of a musical comment, the adoption of a particular perspective are like melodies that crop up in a free score.

4. Claire Simon’s music is jazz. For biographical, aesthetic, political and generational reasons, jazz recalls a mode of intervening in the musical fabric that marks a rupture with respect to the canon. Simon’s real love is free jazz, which is also free from the constrictions of a theme. Jazz has accompanied her films on various occasions, but what is even more striking are the underlying affinities between jazz music and her practice and way of writing. It is a question of the stance she adopts towards her material and above all of rhythm. The leap in tone and the shift in level (from the narrative to the contemplative, from the political to the sociological) always come as a surprise and disorientate the viewer. This is one of the reasons why Simon has not yet had the success she deserves: her films battle against all preconceived ideas, just as their rhythm never allows the viewer to relax. Like the musicians on the 60s jazz scene, Claire Simon also seeks to stun, to rouse and to incite her audiences to conceive of society in a different way.

5. “What have fiction and the documentary got to do with each other?” must have been the question they asked themselves at Les films d’ici, when Claire Simon presented her proposal for *Sinon oui*. Fresh from the success of *Coûte que coûte*, which had brought her to the forefront of a new generation of documentary filmmakers, Simon had decided her next film would be a fictional piece. *Sinon oui* was to be a fictional story, the story of a deception that becomes real in everyone’s eyes. It had to be fictional in order to more clearly reveal a tension present in all her films (see, for instance, the end of *Coûte que coûte*) and to remind everyone that this was the area where she had commenced her career. This phase is crucial for understanding Simon’s work. It is not a simple shift from one area to another or of the encounter with another practice. Rather, it is the continuation of a single path of inquiry. Simon has always pursued the same thing, to give an account of the person with whom she is faced. To do this through the instrument of “cinema”, it is necessary to transfigure reality, to transform it into something bigger and more long-lasting. Not that reality is not in itself big, but its image must also be so. Speaking of images, one enters into the field of legends, into the storytelling dimension that lies at the heart of a community. Claire’s aim is to succeed in representing the archetypal tales on which our culture is grounded: the mother goddess (*Sinon oui*), Eros and Thanatos (*Ça brûle*), and the beginning of all things (*Les Bureaux de Dieu*). It is for this reason that her films, which on first impact might create a sense of distance, work their way into the very core of our being. They are like myths: what activates them is repetition. Which is why one should never stop watching them.

Francia, 1976, 16mm, 13', b/n

Regia e sceneggiatura: Claire Simon
Fotografia: Jacques Sansouh
Montaggio: Claire Simon
Suono: Emilie Deshayes
Interpreti: Patricia Khayati, Claude Merlin e Jean Bigiaoui

Contatti: Claire Simon

Claire Simon, nata in Marocco e cresciuta in Francia, approda al cinema da autodidatta lavorando al montaggio di *Faux Fuyants* (1982) e realizza film da più di trent'anni: cortometraggi, miniserie, lungometraggi di finzione e soprattutto documentari. Il suo sguardo analitico e appassionato si posa sui giochi dei bambini che rivelano i rapporti di potere tra adulti (*Récréations*), sul sistema capitalistico che trasforma in campo di guerra anche una piccola impresa alimentare (*Coûte que coûte*) e soprattutto sulla condizione femminile. L'adolescenza e la scoperta della passione (*Ça brûle*), la difficoltà dell'accostarsi alla sessualità (*Les Bureaux de Dieu*), il legame tra donna e maternità (*Sinon oui*) sono esperimenti cinematografici che mettono in discussione il ruolo del femminile nella società contemporanea.

Claire Simon, born in Morocco and grown up in France, is a self-taught director. She begins working in cinema as an editor in *Faux Fuyants* (1982) and she has been realizing films for more than thirty years: short films, serials, feature films and over all documentary films. She devotes her analytical and passionate look on the court of a kindergarten during the recess, revealing the power relationships among the adults (*Récréations*), on the capitalist system that transforms a small food industry in a victim of the market laws (*Coûte que coûte*) and above all on women condition. Adolescence and the discovery of passion (*Ça brûle*), the difficulty of approaching to sexuality (*Les Bureaux de Dieu*), the link between a woman and her motherhood (*Sinon oui*) are cinematography experiments that discuss the women's role in contemporary society.

CLAIRE SIMON MADELEINE



Una ragazza che si rimpinza di cioccolato, aspetta l'amore in città.

"Il film era una sorta di provocazione. C'erano anche dei momenti divertenti. Come quando Madeleine cerca un lavoro nei dolci e sogna vari tipi di cioccolato: per lei rappresentano dei paesi lontani. Suo fratello invece è sempre in viaggio. Come Marco Polo. E lei lo aspetta. Poi il fratello arriva, lei va a cercarlo alla stazione di Nizza. Ma rimane molto delusa e infine vomita tutto il cioccolato mangiato".

A girl who gorges on chocolate waits to find her love in the city.

"The film was a kind of provocation. There were fun times, too. Like when Madeleine searches for work in sweets and dreams up all the different kinds of chocolate; for her, they represent far countries. Her brother, on the other hand, is constantly traveling. Like Marco Polo. And she waits for him. When the brother returns, she goes to meet him at the train station in Nice. But she's disappointed, and in the end vomits up all the chocolate she has eaten."



Francia, 1980, 16mm, 33', b/n

Regia e sceneggiatura: Claire Simon
Fotografia: Olivier Guéneau
Montaggio: Nelly Quettier
Suono: Patrick Genêt
Interpreti: Katarina Termacic, Laurent Cauwet, Martine Rousset e Pierre Baudry
Produzione: G.R.E.C.

Contatti: G.R.E.C.
Tel: +33 1 448 999 99
Email:
catherine.jacques@mandrakefilms.com

CLAIRE SIMON TANDIS QUE J'AGONISE

L'ombra di un uomo con la macchina da presa. Una voce bambina racconta la scomparsa di due ragazzi. Parla come se fosse la madre dei due: preoccupata, racconta l'accaduto ad un presunto ispettore della polizia. Attraverso immagini di filmini familiari, telecamere a circuito chiuso e riprese in Super8 le ricerche hanno inizio. Si vede la bambina ripresa dal fratello, poi il fratello sorpreso dalle telecamere in un supermercato e ancora la bambina incantata di fronte agli schermi televisivi... Alla fine le indagini si stringono attorno al fratello. Ma l'ultima immagine della ragazza ci è restituita dalla telecamera nella metropolitana. "Ricordo che a quell'epoca, in quanto donna o ragazza, ero molto irritata dall'idea di essere una vittima. Era il momento in cui si erano verificate delle scomparse di bambini, con il caso Ranucci che è stato condannato a morte, forse a torto, per aver ucciso una ragazzina. Ero contro la pena di morte, ma fortemente interessata dalla figura degli assassini. D'altra parte trovavo che in tutti i casi la posizione della donna era intollerabile. Non avevamo altra possibilità che di essere delle vittime. Sempre. È per questo che ho fatto il film."

The shadow of a man filming behind a camera. The voice of a girl recounts the disappearance of two young people. She speaks as if she was their mother. Sounding worried, she describes what happened to someone, who is presumably a police detective. Through family home movies, closed-circuit television cameras and Super8 film shootings, its findings begin. You see the girl being filmed by her brother. Then you see the brother being surprised by a closed-circuit television camera, while the girl remains spellbound in front of the television screens... At the end the evidence begins closing in on the brother. The last image we have of the girl is captured by the camera in the subway.

"I remember that in that period, whether as a woman or a young girl, I was very irritated by the idea of being a victim. It was a time when the disappearance of many children was confirmed. There was also the case of Ranucci, who was condemned to death, maybe with reason, for having killed a young girl. I was against the death penalty, but at the same time, very intrigued by the character of the assassins. On the other hand, I felt that in all the cases, the position taken by the woman was intolerable. We didn't have any choice but to be victims. Always. That is why I made the film."

Francia, 1982, Super8, 35', colore

Regia: Claire Simon
Fotografia: Claire Simon
Montaggio: Claire Simon

Contatti: Claire Simon



CLAIRE SIMON

MOI, NON OU L'ARGENT DE PATRICIA

Patricia, segretaria presso gli Atelier Varan, sogna di diventare attrice. L'opportunità arriva grazie al Super8 di Claire Simon che trasforma la sua vita quotidiana in un film. Patricia è seguita per strada e poi incontra nella sua camera angusta. Lì, Patricia mostra i suoi abiti alla moda e parla della sua vita. Un tema, il denaro, ritorna. Poi, la regista chiede alla ragazza di mettersi nuda (talvolta Patricia per guadagnare qualche soldo extra fa la modella). Tra complicità e un po' di imbarazzo Patricia inizia a spogliarsi...

"Ad un certo punto nel film chiedo a Patricia di essere nuda. Era una situazione che lei conosceva, visto che occasionalmente faceva la modella per dei pittori. In quella scena lei è davvero emozionata. Accade qualcosa di vero, che è nell'ordine dell'umiliazione. L'umiliazione di mostrarsi nuda. Anche se una donna fa la modella, c'è sempre una certa ambiguità nel posare nuda ed io non filmavo che il suo volto, mentre la sua nudità era presente fuoricampo."

Patricia works as a secretary for the Atelier Varan and dreams of becoming an actor. Opportunity knocks thanks to Claire Simon's Super8, which transforms Patricia's every day life into a film. Patricia is followed down street to her small, modest apartment. There, Patricia shows her fashionable clothes and talks about her life. Money, a reoccurring theme, enters the conversation. Later, the director asks her to appear nude (occasionally Patricia works as a model to earn extra money). In the midst of persuasion and a little embarrassment Patricia starts to take off her clothes...

"At a certain point in the film I ask Patricia to appear nude. It was not an unfamiliar scenario for her, since she had occasionally posed as a model for painters. In that scene she was very emotional. Something very real happens; something which resembles humiliation. The humiliation of being naked. Even if a woman is a model, there's always a certain embarrassment in posing nude. I focused the filming on her countenance, while her nudity remained only secondary."

CLAIRE SIMON

MON CHER SIMON

Simon è un ragazzo algerino, trasferitosi nel sud della Francia. Simon vaga tra le case del paese, accolto da tutti come lo «scemo del villaggio». Simon è alla ricerca non soltanto di un lavoro ma anche un ruolo nella società.

"Avevo scritto un progetto in cui c'erano Simon e Patricia, l'ho proposto, ma non ha funzionato. Ho poi realizzato un film solo su Simon, che si basa sullo stesso principio di quello di Patricia, si tratta di lui e dei soldi. (...) È un film molto divertente ma il suono è terribile."

Simon is an Algerian guy who has moved to the south of France. Simon roams from house to house in the town, considered by everyone to be the «idiot of the village». Simon is in search of not only a job but also acceptance in the society where he finds himself.

"I had originally visualized a project with both Simon and Patricia. I proposed the project, but it didn't work out. In the end I focused the film only on Simon, based on the same theme as that of Patricia, his struggles with money...It's a very entertaining film, but the sound is terrible."



Francia, 1982, Super8, 32', colore

Regia: Claire Simon
Fotografia: Claire Simon
Montaggio: Claire Simon

Contatti: Claire Simon

Francia, 1983, Super8, 22', b/n

Regia: Claire Simon
Fotografia: Claire Simon
Montaggio: Claire Simon

Contatti: Claire Simon

CLAIRE SIMON UNE JOURNÉE DES VACANCES



In treno. Veloci carrellate sulla campagna. Un viaggio a trovare qualcuno. In una camera giace un corpo incredibilmente magro. Un uomo lo sta curando con pazienza e dolcezza. Dopo essere stato medicato, massaggiato e vestito, l'uomo parla. E' il padre malato della regista. Claire Simon lo riprende nell'arco della giornata: dalla colazione con il suo infermiere fino alle telefonate serali, quando per la figlia è ora di rientrare in città.

"Un giorno mi sono detta che bisognava assolutamente che filmassi mio padre prima che morisse. L'imminenza della sua morte è sempre stata presente. Ho deciso di girare con una velocità impressionante. L'ho chiamato, sono arrivata e devo aver filmato tutto in una sola giornata. Anche questo film è legato all'idea di vergogna. L'ho mostrato poche volte."

On a train. Speeding railway cars pass through the countryside. A journey to reach a person. In a bedroom lies an incredibly thin form. A man is being cared for with patience and tenderness. After he has been medicated, massaged and dressed, the man begins to speak. It is the dying father of the director. Claire Simon films him during his day: from breakfasting with his nurse to his evening phone calls, when it's time for his daughter to return to the city.

"One day I said to myself that I absolutely had to film my father before he died. The imminence of his death has always been present. I decided to film him as quickly as I could. I called him. I arrived and had to film everything in only one day. This film is also connected to the idea of shame. I have shown it only a few times."



CLAIRE SIMON LA POLICE

Irma, babysitter della piccola Maria, riceve una telefonata dal fidanzato e, pur di raggiungerlo, convince la bambina ad andare a scuola da sola. Maria affronta il compito con la massima cautela: non vuole assolutamente lasciare indizi. Così immagina un colloquio con la polizia, pronta in ogni istante a coglierla in fallo. Nonostante la cautela, il sotterfugio è scoperto dalla mamma di Maria che tra le lacrime della figlia licenzia la ragazza. "La Police è un film molto diverso da tutti gli altri che ho fatto. Avevo avuto una figlia e ho davvero pensato che non sarei più riuscita a fare dei film. Allora mi sono detta che bisognava che riprendessi a scrivere delle sceneggiature, dei cortometraggi per una nuova partenza. Ho scritto 3 o 4 progetti che non hanno ottenuto il sostegno dello Stato. La Police era uno di questi. Solo che io avevo davvero voglia di realizzarlo."

Irma, the babysitter of little Maria, receives a phone call from her boyfriend and, to talk to him, convinces the child to walk herself to school. Maria accepts the task with the utmost caution: she does not want to leave any clues. She imagines being interrogated by policemen ready to catch her slip up. Despite Maria's cautiousness, the ruse is discovered by Maria's mother who, ignoring her daughter's cries, fires the girl. "La Police is very different from the other films I've made. I had just had a daughter and I didn't think I would be able to make films anymore. So I told myself I needed to return to writing screenplays, short films to get going again. I wrote three or four projects that did not get financed by the state. La Police was one of them. But I really had the urge to see it through."

Francia, 1988, Super16, 23', colore

Regia: Claire Simon
Sceneggiatura: Claire Simon
Fotografia: Olivier Gueneau
Montaggio: Nelly Quettier
Mixaggio: Jeanne-Pierre Laforce
Suono: Dominique Lancelot
Interpreti: Colombe Salvaresi,
Françoise Lebrun, Clotilde Mollet
Produzione: Atelier Productions
Distribuzione: Fabrice Marquat per
Agence du court métrage

Contatti: Agence du court métrage -
Fabrice Marquat
Tel/Fax: +33 (0)1 446 926 60
Email: f.marquat@agencecm.com

Francia, 1989, V8, 75', colore

Regia: Claire Simon
Fotografia: Claire Simon
Montaggio: Francine Sandberg
Mixaggio: Jeanne-Pierre Laforce
Produzione: Feeling productions
Coproduzione: La Sept

Contatti: Claire Simon



CLAIRE SIMON LES PATIENTS

Il dottor Jean-Marie Bouvier è un medico condotto prossimo al pensionamento. Accompagnato dalla regista, in macchina e per strada, l'uomo passa a casa di anziani che attendono sereni o preoccupati la fine dei loro giorni. Oppure riceve in studio persone con problemi di alcolismo e salute. Con gli anziani nelle visite a domicilio e con gli altri nello studio, il dottor Bouvier è spiritoso, severo, paziente. Alla fine anche per lui ci sarà il tempo del riposo e della caccia.

“Mi piace molto il titolo. La pazienza è anche la passione. La passività, la passione, la pazienza hanno la stessa radice latina. Per me era come raccontare da dove venivo. Io venivo dal paese dei «pazienti». Trovavo bella l'idea che le persone aspettino, siano pazienti. Aspettano che cosa? Che il medico arrivi, che faccia il suo lavoro, che la morte venga; oppure no.”

Doctor Jean-Marie Bouvier is a medic nearing retirement. With director in tow, he makes house calls to elderly patients - some calmly, other anxiously awaiting their last days. He also receives patients in his office who suffer from alcoholism or other health problems. Whether on house calls or in his office, Bouvier is lively, blunt, patient. In the end, he too will have time for rest and leisure.

“I like the title a lot. Patience is also passion. Passivity, passion, patience - they all have the same Latin root. For me it was like talking about where I came from. I came from a country of «patients». I found beautiful the idea that people who wait are patients. What are they waiting for? For the doctor to arrive? To do their work? To die? Or not.”

CLAIRE SIMON SCÈNES DE MÉNAGE

Una donna qualunque alle prese con i lavori domestici. In dieci corti Claire Simon racconta l'alienazione di una casalinga dissociata tra ciò che è intenta a fare (preparare una torta, lavare le tende, pulire la cucina...) e ciò che pensa (uccidere il marito, trovarsi un amante, fuggire da casa...).

“Le storie che la donna si racconta partono dai gesti della pulizia. Questa era la base della messa in scena. Si trattava di una cosa puramente femminile - non credo che un uomo potrebbe dire questo genere di cose. E si trattava del piacere di parole che non hanno un legame con la realtà. Questa posizione ha un rapporto con l'isteria perché il testo non è incarnato. Si tratta di cristallizzare delle parole che non hanno corpo.”

Picture a woman, any woman doing housework. In ten different scenarios Claire Simon shows us the distractedness of a housewife disconnected from that which she is actually doing (making a cake, cleaning the curtains, cleaning the kitchen...) and that which she is thinking (murdering her husband, finding a lover, running away...).

“The real stories the women tell lie beneath the actual overtures of cleaning a house. Cleaning was only at the base of what we see in the scene. It speaks about something purely feminine - I don't believe that a man has the ability to speak in this way. It also speaks of the complicity of words and gestures, when the actual meaning belies a different reality from what we actually hear or see. It's a bit hysterical to try to convey a meaning when the true words are not spoken. You have to capture the words being said without having the benefit of the actual text.”



Francia, 1991, 35mm, 10x5', colore

Regia: Claire Simon
Fotografia: Olivier Guéneau
Montaggio: Catherine Quesemard
Musica: John Cage
Suono: Pierre Excoffier
Interpreti: Miou Miou
Produzione: FCL productions
Coproduzione: Canal+, Cosmopolitan

Contatti: Claire Simon

Francia, 1992, H18, 54', colore

Regia: Claire Simon
Fotografia: Claire Simon
Montaggio: Suzanne Koch
Musica: Pierre Louis Garcia
Suono: Dominique Lancelot
Produzione: Les Films d'Ici
Coproduzione: WDR, Arte
Distribuzione: Europe Image, Pierre Grise Distribution

Contatti: Les Films d'Ici - Catherine Roux
Tel: +33 (1) 445 223 33
Email: catherine.roux@lesfilmsdici.fr



CLAIRE SIMON RÉCRÉATIONS

Un cortile di una scuola materna si trasforma al suono della campanella : da spazio vuoto a palcoscenico animato. Apparentemente liberi dalla stretta sorveglianza delle maestre, i piccoli giocano a simulare gli adulti. C'è chi con crudeltà trasforma il cancello scolastico nelle sbarre della prigione, chi con estrema determinazione ricostruisce una casa e trova una compagna, chi fa prova di forza con il prossimo, chi si mette a raccogliere bastoncini, chi vuole saltare una panchina ma non riesce a superare le sue paure.

"L'idea per il documentario mi venne accompagnando mia figlia alla scuola materna. Osservavo i bambini prepararsi ad entrare in classe: per qualche minuto assistevo ai «drammi» che poi sono diventati la materia di *Récréations*. Io mi proietto molto nei bambini e quanto vedevo era straziante e brutale. Mi sono detta: 'La vera vita comincia qui! Quelli che ne escono sapranno sempre cavarsela'. Ho concepito il film seguendo il principio che non bisognava uscire dal quel cortile. Non doveva essere un film sull'educazione, sulle maestre. Io volevo filmare il teatro del cortile, disegnare la topografia affettiva di quel cortile."

When the bell rings, the courtyard of a nursery school transforms from an empty space to an animated stage. Feeling freed from the watchful eye of the teachers, the little ones pretend to be adults. There are the cruel ones, who transform the fence around the courtyard into prison bars. There are those, who with extreme determination, build a house and find a new land. The ones who put the strength of others to the test. There are those who simply gather sticks. Then there are those who want to jump over the benches, but just can't seem to manage to overcome their fears.

"The idea for this documentary came to me while accompanying my daughter to nursery school. I observed the children as they prepared to enter into the classroom, and for some moments I participated in the drama that would become the subject of *Récréations*. I see myself in these children, and what I saw was heartrending and brutal. I said to myself, 'Real life begins here! Those who make it through will always know how to manage.' When I conceived the film I stuck to the idea that we didn't need to go outside of that courtyard. It didn't need to be a film about education or teachers. I wanted to capture the drama of the courtyard and to demonstrate the emotional make-up of that courtyard."

CLAIRE SIMON

«FAITS DIVERS» HISTOIRE DE MARIE COMMENT ACHETER UNE ARME - ARMURERIE

Il primo documentario è un ritratto di Marie Rouger, una portinaia che un giorno intravede un barbone nascosto nel buio della cantina. Realtà o pura immaginazione? Il secondo invece è la ripresa di una giornata in un negozio d'armi: il distacco di chi le vende, i bisogni di chi le compra.

"*Histoire de Marie* è il solo film che ho fatto in linea retta. Sono un personaggio e come tale recito. Alla base c'è la mia relazione con Marie, ma nel film ho giocato a fare il reporter o il poliziotto. In fondo è un film molto simile agli altri che ho realizzato. È la storia di una menzogna che è vera. Marie racconta ciò che ha creduto di vedere e ciò che ha visto. Ed entrambe le versioni finiscono per essere vere, perché entrambe sono state percepite, l'una al momento dell'illusione e l'altra al momento del disinganno."

"Realizzando un film sulle armi, si sfiora la dimensione politica, o del fascismo crescente, sempre legato alla paura. Nel documentario cercavo di filmare delle persone che vogliono comprarsi un'arma qui in Francia, dove è proibito. Avevo voglia di filmare quelle persone che hanno una storia in cui c'è bisogno di un'arma. Come si può comprare un'arma?"



The first documentary is the story of Marie Rouger, a concierge who one day stumbles upon a homeless man hidden in the basement. Reality or pure fantasy? In contrast, the second depicts a single day in a gun shop: the indifference of the vendor and the needs of the buyer.

"*Histoire de Marie* is the only film I told in a straight line. I'm a character and as such, I perform. At the core is my relationship with Marie, but in the film I tried to play the reporter or the detective. In the end, it's very similar to other films I've made. It's the story of a lie that's actually true. Marie recounts what she believes she saw and what she saw. Both versions end up being true, because both were perceived, the one the moment of illusion, the other the moment of apprehension."

"Making a film about guns opens up a question of politics, or of rising fascism, which is always tied to fear. In the documentary I tried to film people who want to buy arms here in France, where it's illegal. I wanted to film those people who had a good reason to need a gun. How can you buy a gun?"

Francia, 1993, H18, 20' e 17', colore

Regia: Claire Simon
Fotografia: Claire Simon
Montaggio: Catherine Gouze
Suono: Dominique Lancelot
Mixaggio: Dominique Vieillard
Produzione: Serge Lalou per Les Films d'Ici
Coproduzione: Arte, La Sept

Contatti: Les Films d'Ici - Catherine Roux
Tel: +33 (1) 445 223 33
Email: catherine.roux@lesfilmsdici.fr

Francia, 1994, Super16, 100', colore

Regia: Claire Simon
Fotografia: Claire Simon, Jérôme Peyrebrune, David Ungaro
Montaggio: Catherine Quesemand
Suono: Dominique Lancelot
Musica: Arthur H
Produzione: Les Films d'Ici
Coproduzione: Arte

Contatti: Les Films d'Ici - Catherine Roux
Tel: +33 (1) 445 223 33
Email: catherine.roux@lesfilmsdici.fr



CLAIRE SIMON

COÛTE QUE COÛTE

Nizza, zona industriale di Saint-Laurent del Var. Con i soldi del suocero, Jihad ha aperto una piccola impresa alimentare. Le cose, nonostante la passione dei dipendenti e la bontà dei prodotti, non vanno bene. Jihad, però, non si dà per vinto: insieme ai cuochi, Fathi, Toufik, e la segretaria Gisèle va avanti « cost quel che costa ». I problemi finanziari sempre più grossi creano malumori e incomprensioni e alla fine le leggi spietate del mercato hanno la meglio. Ma la vita continua: senza lavoro, Fathi e Toufik si ritrovano sulla famosa Promenade des Anglais ad abbordare turiste americane.

“*Coûte que coûte* è un'impresa di cinema che filma un'impresa di ristorazione. Io mi facevo delle domande sulla definizione di una storia e mi domandavo se il denaro indirizzasse ogni cosa. La mia idea era che seguendo il denaro avrei trovato la storia. Le persone hanno accettato di fare il film perché anche per loro la domanda cruciale era: perché la nostra impresa non funziona?”

Nice, the industrial area of Saint-Laurent del Var. With money from his in-laws, Jihad opens a small eatery. Despite the commitment of his employees and the abundance of good products, things aren't going well. But Jihad does not give up; together with the cooks, Fathi and Toufik, and secretary Gisèle, he forges ahead, «cost what it costs». Increasing financial troubles create ill humor and incomprehension, and in the end the pitiless law of the market wins out. But life goes on. Without work, Fathi and Toufik find themselves on the Promenade des Anglais approaching American tourists.

“*Coûte que coûte* is a cinematic endeavor filming a restaurant endeavor. I asked myself questions about how to define a story, and whether money was the root of all things. I figured following money would lead to a story. The people accepted to do the film because the crucial question for them was also: why isn't our endeavor working?”



Francia/Canada, 1995, Super16, 120', colore

Regia e sceneggiatura: Claire Simon
Fotografia: Richard Copans
Montaggio: Catherine Quesemand
Musica: Archie Shepp, Catherine Ringer
Suono: Dominique Lancelot
Interpreti: Catherine Mendez, Emmanuel Clarke, Lou Castel, Agnès Regollo, Pierre Berriau, Claude Merlin, Jérôme Rigaud
Produzione: Zelig Productions
Coproduzione: Canal+, Verseau international, Arte
Distribuzione: Claudia Rae Colombani

Contatti: Catherine Jacques
Tel: +33 6 101 724 89
Email: catherine.jacques@mandrakefilms.com

Nizza. È notte. Magali sta cercando di raggiungere Alain, il marito che lavora in una radio. Di colpo i fari della macchina non funzionano più. Un piccolo incidente. Qualcuno la aiuta. Un momento di smarrimento. Un collega del marito le chiede se tutto va bene. La vede curva e stanca e pensa sia incinta. Magali non smentisce. Nasce così la gravidanza della donna, in una notte presso una barriera autostradale. La notizia poco a poco fa il giro di parenti e amici creando attesa e attenzione per la donna. Magali si impegna per salvare le apparenze: cambia taglia d'abiti e si dota di un kit di pance finte. Quando poi la falsa gravidanza arriva al termine, Magali piuttosto che svelare l'impostura decide di rapire un neonato. Solo quattro anni più tardi la polizia arriverà a comprendere l'accaduto e riporterà la bambina alla sua vera famiglia. “L'ultima immagine mostra Magali tra le fronde di un castano, sorridente. Per tutti i titoli di coda ci si avvicina a quel sorriso fino a scoprire i denti. Volevo mostrarla come un'orchessa. Nella passione amorosa la madre finisce per essere un po' un orco che divora il bambino; così Magali resterà per sempre nell'animo di quella bambina.”

Nice. It's night. Magali is going to meet her husband, Alain, who works for a radio station. Out of nowhere the headlights shut off and stop working completely. A minor accident occurs. Someone comes to help her. There's a moment of confusion. One of her husband's colleagues asks her if she's fine. He sees her doubled over and dazed, and he thinks that she is pregnant. Magali plays along. That's how her pregnancy begins—running into the barrier of a motorway. Slowly the news spreads among relatives and friends, focusing attention on this woman. Magali decides to keep up the charade. She buys bigger clothes and purchases a prosthetic stomach. When the fake pregnancy arrives at the end of its term, Magali, instead of revealing the truth, decides to steal a newborn. Only after four years do the police come to understand what has occurred and return the little girl to her real family.

“The last image we see is that of Magali, visible through the foliage of a chestnut, smiling. All throughout the rolling of all the final credits, the camera closes in on that smile, until all we can see is her teeth. I wanted to depict her as an ogress. In her amorous passion the mother becomes a bit like an ogre, who devours the child. Because of this, Magali will always remain in the soul of this little girl.”

Francia, 2000, 35mm, 116', colore

Regia: Claire Simon
Sceneggiatura: Jean François Goyet, Claire Simon
Montaggio: Catherine Zins
Musica: Chuco Valdès
Suono: Jean-Pierre Laforce
Interpreti: allievi del Teatro Nazionale di Strasburgo, Aline Pailler, Daniel Cohn Bendit, Jean Henri Roger, Pierre Berriau, Manon Garcia, Luciana Castellina, Marie Noelle Lienemann
Produzione: Agat Films
Coproduzione: Arte

Contatti: Agat Films - Julie Rhone
Tel/Fax: +33 (0) 153 363 232
Email: julief@agatfilms.com



CLAIRE SIMON ÇA, C'EST VRAIMENT TOI

Antoine e Cleo si amano. Ma la vita a Strasburgo è tutt'altro che semplice. I rispettivi lavori poi non li aiutano: lui, neolaureato in Scienze Politiche, ha trovato uno stage al Parlamento Europeo, lei lavora come montatrice per il servizio audiovisivo del Parlamento. Attorno alla ronda amorosa dei due giovani - interpretati dagli undici attori dell'ultimo corso della scuola del Teatro Nazionale di Strasburgo - si muove il bastimento del parlamento europeo: con i vari deputati, lo stuolo di interpreti e reti televisive. Tra questi ci sono Jean-Henri, esperto giornalista televisivo, e Manon, giovane e intraprendente stagista.

"Strasburgo mi faceva enormemente paura. Ero convinta che mai sarei riuscita a raccontare una storia in questa città dall'identità molto pronunciata, che io non conoscevo. Poi, un giorno, è arrivata l'idea del parlamento europeo. Mi sembrava molto stimolante filmare una fiction là dentro. Pensavo che questo luogo avrebbe opposto resistenza ai giovani attori: avrebbero potuto interessarsi ad altro che a loro stessi, avrebbero dovuto ascoltare, comprendere."

Antoine and Cleo are in love. But life in Strasbourg is anything but easy. Their respective jobs don't help. He is a recent Political Science graduate interning at the European Parliament; she works as an editor for parliamentary broadcasting. Around the love of these two young people - played by eleven actors from the National Theatre in Strasbourg - the fleet of the European Parliament circles, with its various diplomats, its host of players and television networks. Among them are Jean-Henri, an expert journalist, and Manon, a young and entrepreneurial intern.

"Strasbourg gave me the real chills. I was convinced I'd never be able to tell a story in a city with such a well-defined identity, which I wasn't familiar with. Then, one day, I got the idea for the European Parliament. It seemed really exciting to set a fictitious story there. I thought this place would have resisted young actors, they would have been able to interest themselves they must be other people, in listening and learning."



CLAIRE SIMON 800 KILOMÈTRES DE DIFFÉRENCE - ROMANCE

Manon ha quindici anni, Greg diciassette. Si sono incontrati a Clavières, piccolo paese nel Haut Var. Manon che abita a Parigi ci trascorre le vacanze estive, Greg lavora col padre nella panetteria locale. Tra di loro la macchina da presa di Claire Simon, regista, interlocutrice dei due e madre di Manon. Nonostante le differenze geografiche e sociali, la giovane coppia sembra intenzionata a fare sul serio. Si amano e progettano la loro vita insieme. Manon aiuta Greg a studiare per prendere il porto d'armi. Lui la accompagna in spiaggia e sopporta la stanchezza nonostante le notti passate al forno.

"In *800km de différence* Manon e Greg diventano una ragazza e un ragazzo: perciò è un film che mi piace molto, anche se la critica mi ha attaccata, dicendo che non era possibile filmare la propria figlia in quel modo. So che può essere concepito come intrusione da parte del regista; ma io ho scelto di essere cineasta. Non ho scelto di essere madre in questo film. Non prendo posizione sulla storia tra Greg e Manon. Al contempo non cerco di scappare dal mio posto, un posto che ho certamente costruito ad arte."

Manon is fifteen, Greg seventeen. They met in Clavières, a small village in the Haut Var. Manon, who lives in Paris, is on summer vacation; Greg works with his father in the local bakery. Between them is Claire Simon, who is the director, the couple's interlocutor as well as Manon's mother. Despite their geographic and class differences, the young couple seems intent on taking things seriously. In love, they plan their life together. Manon helps Greg study to get his gun license. He takes her to the beach, despite his exhaustion from nights spent in the bakery.

"In *800km de difference*, Manon and Greg become boy and girl, that's why I like the film so much; even as I criticize it I am attached to it, saying it wasn't possible to film one's own daughter that way. I know it can be seen as intrusive on the director's part, but I chose to be a filmmaker. I did not choose to be the mother in this film. I don't take a position on the story between Greg and Manon. At the same time, I'm not trying to abandon my role, a role I certainly made into art."

Francia, 2001, DVCam, 78', colore

Regia: Claire Simon
Fotografia: Claire Simon
Montaggio: Claire Simon
Suono: Pierre Armand e Michel Toesca
Interpreti: Manon Garcia, Grégory Mutti, Serge Mutti, Joseph Mutti
Produzione: Nicolas Blanc per Agat Films & Cie
Coproduzione: France 3
Distribuzione: Doc & Co/Cine Classic

Contatti: Doc & Co - Maelle Guenegues
Tel: +33 (0)1 427 789 65
Email: maelle@doc-co.com

Francia, 2002, Super16, 100', colore

Regia: Claire Simon
Assistente regia: Arlette Buvat
Fotografia: Claire Simon
Montaggio: Claire Simon
Musica: Diego Origlia, Mohammed Mokhtari
Suono: Pierre Armand
Interpreti: Mimi Chiola
Produzione: Maia Films
Coproduzione: Ognon Pictures, Gemini Films

Contatti: Gemini Films - Nicolas Piallat
Tel: +33 (0)1 445 417 17
Email: accueil@gemini-films.com

CLAIRE SIMON MIMI

Mimi è una donna matura con una vita carica di esperienze e ricordi. Dalle sue parole prende forma la sua vita: dall'infanzia trascorsa nella povertà all'adolescenza vissuta con il peso di sentirsi diversa, dal rapporto difficile con la madre fino alle prime avventure con altre donne. Insieme alle parole di Mimi, ci si sposta da Nizza a Saorge, piccolo paesino nell'entroterra, dove la donna ha scelto di vivere come una pastorella, coltivando un campo e gestendo una trattoria. Ad accompagnarla c'è Diego, amico e musicista, col quale Mimi canta, evoca memorie, scherza...

"Conoscevo Mimi da molto tempo. Una sera è venuta a cena a casa mia e mi ha raccontato la storia di sua madre. Mi è bastato un momento nella notte seguente per sentire che c'era da farne un film. (...) Prima delle riprese, Mimi mi aveva anche detto che aveva cercato di scrivere i suoi ricordi ma che aveva rinunciato perché l'emozione si perdeva nel testo. Mi disse: 'Quando racconto rivivo la scena, ma quando mi rileggo non funziona più'. Ho subito pensato: 'Ecco un'attrice!'. Ho dunque capito che bisognava smettere di preparare e fare di tutto per filmare solo le storie che lei mi avrebbe raccontato per la prima volta."



Mimi is a mature woman with a life full of experiences and remembrances. Her words give shape to her life: from her impoverished childhood to the burdens of feeling different in adolescence, from her troubled relationship with her mother to her initial adventures with other women. Mimi's narrative carries us to Nice au Saorge, a small inland town where she has chosen the farmer's life, cultivating a field and managing a restaurant. Accompanying her is Diego, a musician friend with whom Mimi can sing, recall old memories, joke...

"I had known Mimi a long time. One night she came to my house for dinner and told me the story of her mother. The next night it struck me that her story could be made into a film...Before shooting, Mimi told me that she had tried to write her story down, but given up because she found the life went out of it. She told me: 'When I tell it I relive the scene, but when I reread it, it doesn't work anymore.' I immediately thought: 'Here's an actress!' I realized that we needed to stop rehearsing and do everything in our power to only film the stories as she told them to me for the first time."



CLAIRE SIMON

ÇA BRÛLE

Un giorno Livia cade violentemente da cavallo. A soccorrere la giovane interviene un vigile del fuoco, di cui lei immediatamente s'innamora. Jean e Livia si scambiano per caso il numero di cellulare. Iniziano a scambiarsi sms e così crescono le fantasie della ragazza, anche se l'uomo è sposato e mantiene un atteggiamento distaccato nei suoi confronti. Lei, distante e superiore ai compagni della sua età e con una situazione familiare difficile, persevera nella sua passione amorosa. Siamo nel Sud della Francia, l'estate è afosa e il fuoco è pronto a divampare.

"La vigilia dell'inizio delle riprese ci siamo trovati soli nel mezzo di un incendio nella foresta. Lì ho avuto paura e ho capito che cos'era davvero un incendio. Ho capito perché pompieri ne parlano come un essere al singolare. Quando si è faccia a faccia con il fuoco, alla sua presenza immensa e reale, non si può trattenersi dal attribuirgli un carattere divino. È come trovarsi in un tempo antico, con le divinità, i mostri e i dragoni."

One day Livia takes a violent spill from her horse. A fireman comes to the young girl's aid, and she is immediately smitten. Jean and Livia exchange numbers offhandedly. They begin to write text messages to each other, and the girl's fantasies swell, despite the fact that Jean is married and regards her coolly. Distant and superior to her peers, with a troubled family situation, Livia's passion perseveres. In the South of France, the summer is sultry and the fire ready to blaze up.

"The night of the first shooting, we found ourselves alone in a forest that had caught on fire. I got scared, and realized just what a fire really was. I understood why firemen talk about its singular presence. When you come face to face with a fire, with its immense, real presence, you can't help but attribute a divine character to it. It's like being in another time, with divinities, monsters, dragons."

Francia/Svizzera, 2005, Super16, 111', colore

Regia: Claire Simon
Sceneggiatura: Claire Simon, Jérôme Beaujour, Nadège Trebal
Fotografia: Pascale Granel, Claire Simon
Montaggio: Julien Lacheray, Daniel Gibel
Musica: Martin Wheeler
Suono: Julien Cloquet, François Musy, Gabriel Hafner
Scenografia: Dan Bevan
Interpreti: Camille Varenne, Gilbert Melki
Produzione: Maia Films, Vega Film, Promenades Films
Coproduzione: Télévision Suisse-Romande

Contatti: Shellac
Tel: +39 (0)1 425 507 84
Email: shellac@altern.org - lucie@shellac-altern.org

Francia, 2008, 35mm, 122', colore

Regia: Claire Simon
Sceneggiatura: Claire Simon, Natalia Rodriguez, Nadège Trebal
Assistente alla regia: Shirel Amitay
Fotografia: Claire Simon, Philippe Van Leeuw
Montaggio: Julien Lacheray
Musica: Arthur Simon
Suono: Olivier Hespel
Scenografia: Raymond Sarti
Interpreti: Anne Alvaro, Nathalie Baye, Michel Boujenah, Rachida Brani, Isabelle Carré, Lolita Chammah, Béatrice Dalle, Nicole Garcia, Marie Laforet, Marceline Loridan-Ivens, Emmanuel Mouret
Produzione: Les Films d'Ici, Le Parti Production, Ciné-Ø

Contatti: Films Boutique – Jean-Christophe Simon
Tel: +49 30 841 108 59
Email: info@filmsboutique.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE



CLAIRE SIMON LES BUREAUX DE DIEU

In un consultorio femminile si intrecciano le storie di diverse donne: adolescenti e signore, cattoliche e musulmane, incerte su tutto o convinte delle loro scelte. C'è chi ancora non conosce il proprio corpo, chi deve affrontare una gravidanza non desiderata, chi infine non sa chi ama e chi forse lo sa fin troppo bene. Ad ascoltarle e a parlare con loro di contraccezione, sesso e maternità, ci sono Anne, Denise, Marta, Jasmine: sono persone libere e rassicuranti che hanno dedicato la loro vita ad aiutare le donne.

"Pensavo a tutti quei film senza donne che raccontano, talvolta in modo splendido, la vita degli uomini che siano soldati, poliziotti, banditi, monaci, studenti, piloti, spie, cowboy... Non ci sono per nulla o quasi equivalenti per le donne. Ciò che mi ha colpito nel consultorio era la trasmissione tra le giovani e le donne più mature. Le più anziane cercavano di aiutare le più giovani a trovare la libertà che desideravano. È un luogo dove si enuncia la potenza femminile, la forza sessuale, la forza della procreazione. È un luogo dove tutte le donne riflettono, si interrogano. Delle donne che pensano, una cosa che non si vede spesso al cinema."

Stories of women from diverse backgrounds intersect in a women's health center. Some are adolescents and some are older; some are Catholics and some are Muslims; they are all either convinced of their choices or feeling uncertain about everything. There are those who haven't yet come to understand their bodies, those who must face an unwanted pregnancy, those who don't know who they love, and those who love too much. Anne, Denise, Marta and Jasmine are secure, strong individuals who have dedicated their lives to helping women. They listen and give advice about contraception, sex, and motherhood.

"I thought about all the films missing the female presence that recount beautiful stories about the lives of men, whether they be soldiers, policemen, thieves, monks, students, pilots, spies, or cowboys... There is not even anything that remotely approaches these stories involving women. What struck me about the ambient of a women's health center is the interaction between young women and more mature women. The older women sought to help the younger women find the freedom that they were searching for. It's a place that celebrates the power of femininity, their sexual strength and the exclusivity of motherhood. It's a place where women reflect and ask themselves hard questions. It's not very common to see women who think depicted in cinema".

CINÉMA DU RÉEL

31st International Documentary Film Festival

March 5th to 15th, 2009 Paris – Centre Pompidou

Films submitted can be short, medium or feature length documentary films and videos completed between January 1st and December 31st 2008

Check on www.cinereel.org

INTERNATIONAL COMPETITION
FRENCH SELECTION
TRIBUTES AND RETROSPECTIVES

Bibliothèque
Centre Pompidou
bibliothèque d'information

CNRS Images /
Comité du film
ethnographique



I VOLTI DEL POTERE
FACES OF THE POWER

I VOLTI DEL POTERE

MARIE-PIERRE DUHAMEL-MULLER

Definizioni

Nel maggio del 1990 Gilles Deleuze pubblicò un breve testo intitolato *Post-scriptum sur les sociétés de contrôle* dove continuava le analisi di Michel Foucault sulle «società disciplinari» con un abbozzo delle «società del controllo». Questa intuizione costituiva di fatto una prima descrizione del nuovo «potere». Una descrizione completa in quanto si applicava a tutti i livelli dell’attività umana, dalla famiglia alla scuola, dalla prigione alla fabbrica : “La famiglia, la scuola, l’esercito, la fabbrica non sono più ambienti analogici distinti che convergono verso un proprietario, Stato o potenza privata, ma le figure cifrate, deformate e trasformabili di una stessa impresa che ha solo dei gestori.” Diceva inoltre: “In una società del controllo, l’impresa ha sostituito la fabbrica e l’impresa è un’anima, un gas.”

Questo forse designa quali difficoltà il cinema deve affrontate nel momento in cui si propone di descrivere e pensare il mondo di oggi: il carattere «gassoso» dei sistemi di potere contemporanei pone una sfida terribile all’arte del «visibile»?

Quest’ «anima» (“Notizia terrificante” dice Deleuze), come i concetti, non impressiona i supporti concreti del cinema, pellicola o nastro magnetico. Essa si nega anche all’arte dei disegnatori d’animazione. Bisognerà quindi accontentarsi del reale.

È così che questo programma, seguendo le piste indicate dal testo del filosofo, riunisce alcuni esempi di questo «rendere visibile» che è la maggiore posta in gioco nel cinema.

Lo dice il titolo stesso: si tratterà solo di volti (di corpi) così come sono stati ripresi: inquadrati, messi in scena, accompagnati da suoni, montati. Raccontati.

Semplicità
Forse ci fu un tempo in cui tutto sembrava semplice: chi aveva il potere e chi doveva averlo, chi era il nemico e chi l’alleato («obiettivo», eventualmente). Lavoro delle propagande: dire che il mondo è semplice, tagliato in due. Che il potere non è né diffuso né volatile. Palazzi e monumenti contro fabbriche e strade. Cartelli contro lavoratori, classe contro classe. Antico contro moderno. Reazione contro progresso. Così si faceva talvolta il cinema degli anni dopo la crisi (quella del 1929): nell’urgenza di un mondo dove comanda l’istante, dove il futuro è qui e adesso. Resistere alla polizia di Weimar (*Kampfmai*), votare Hindenburg contro ogni ragione (*Einer für alle*), portare al governo il PCF (*La Vie est à nous*).

Rivediamo l’impegno di Renoir: al Fronte popolare lui ci crede. Il suo adattamento di Gorki (*Les Bas Fonds*, 1936) e la sua *Marseillaise* (1938) conteranno di nuovo sull’appoggio del PCF e del sindacato CGT. Ci crede senza rinunciare al gusto per la vita che pulsa (vedi la luce di *Toni*), la vita come fantasia o assurdo. Senza soffocare il suo acuto senso di ciò che sta «cambiando» (*La Règle du jeu*, *La Grande illusion*). Senza negare l’intuizione che il potere è un tema trabocchetto quando si tratta di filmare degli individui. Che il cinema riprende l’essere umano e non il «Bene» e il «Male», che un «cattivo» filmato ripropone allo spettatore un’immagine sconcertante e sconvolgente di lui stesso. Che il proprio del «ruolo» è la possibilità di scambiarsi. E che ogni «discorso» corre il rischio di essere oltrepassato dalla Storia. Sarebbe questa la lezione di *Via dell’Impero* di Fernando Cerchio? Il discorso imperiale della tragica impresa fascista espone la sua realtà, quella della distruzione. Più ancora: del cancellamento della storicità tramite il controllo della storicità.

Cause ed effetti

In un’epoca in cui la televisione, cioè il flusso, mette sullo stesso livello le smorfie dei quiz e le immagini dei massacri e ha vinto non poche partite per la «semplificazione» del mondo, il cinema (ri)percorre la strada originaria: quella dell’evidenza dei corpi. «Vedere» il potere? Vedendo i suoi effetti sul corpo umano sembrano dire, a distanza di tempo e di culture, Giuseppe Bertolucci (*Panni sporchi*) e la giovane Mirabelle Ang (*Match Made*).

Fiducia del tutto «politica» nell’«essere là», nelle possibilità del tempo (della durata). Rifiuto ostinato del fascino e della compassione, impeti «umanitari».

Fiducia nei gesti, nei silenzi, nell’inquadratura. Un corpo, un luogo, un dialogo o un racconto: ecco il potere commerciale svelato in ciò che ha distrutto. Nelle cicatrici, negli sguardi, nei sorrisi forzati e nelle smorfie di dolore. Le cause? Spetta allo spettatore darsi al pensiero che anima questi film: questo corpo è il suo.

Fascino
Fascino e compassione «umanitari», dicevamo. Il documentarista è esposto ai paradossi del proprio atto: filmare una persona è filmare l’umano. Renoir lo sa quando affida al brillante Jules Berry il ruolo del «cattivo» in *Le Crime de Monsieur Lange*, film del Fronte popolare. L’altro è un «io» paradossale, a volte odioso, nemico, un doppio sconcertante e scomodo quando è, diciamo, un dittatore. Alcuni grandi film hanno rischiato il «ritratto del dittatore» (dal Pinochet di José Maria Berzosa all’Idi Amin Dada di Barbet Schroeder), sperimentando diverse «posizioni critiche». Omar Amiralay sceglie un personaggio meno facile da giudicare, forse perché sa bene (è siriano) che il ritratto del dittatore deve mettere in gioco il consenso che lo sostiene (sgradevole ma indispensabile lezione della Storia). Preferisce un personaggio di cui si può dibattere, nelle nostre società democratiche: l’imprenditore-politico, figura di un padrone «soft».

Ma ciò che mette in scena è la relazione tra soggetto che filma «critico» e soggetto filmato «messo a distanza». In altre parole la possibilità per il cinema di resistere al fascino pur captando il carisma , di affrontare una sorta di «fraternità critica» con l’uomo potente. Ponendo al centro del racconto la fabbricazione contraddittoria del film (dove vediamo anche il coro di intellettuali critici mettere in guardia il regista). Contraddizioni esibite per rendere più visibili la complessità del potere e la realtà del «dibattito democratico», per dare più spazio alla riflessione.

Della compassione per le «vittime del potere» Johan van der Keuken ha sempre diffidato. Ha sempre preferito l’energia della parola e le risorse del montaggio. Quando affronta il tema della finanza (*I Love Dollars*) tenta di rendere sensibili poteri e forze diventati «invisibili», virtualizzati nell’unione tra informatica e speculazione. Il potere dei flussi finanziari si può quindi «vedere» solo nella «collisione»: tra sequenze organizzate da un implacabile mappa cinematografica, tra immagini e suoni (violenza delle metafore), tra i luoghi silenziosi delle banche o dei trader e il trambusto della vita. Van der Keuken preferisce la collera del montaggio all’illusione psicologica, per un approccio sensibile a meccanismi immateriali.

Spettacolo, management
Perché il *Louis XIV* di Rossellini ha avuto all’epoca un successo così grande nelle sale cinematografiche francesi? Forse un popolo ci trovò, in quegli anni prima del 1968, la possibilità di *vedere* il potere come messa in spettacolo (sacralizzato) e messa in scena. Di cogliere la modernità del più grande personaggio dell’Ancien Régime, mentre un celebre giornale satirico scherniva De Gaulle e il suo governo sotto le spoglie di Luigi XIV e della sua corte.

Il valore esemplare del film viene dalla sua precisione, dalla sua esattezza, dalla sua costante attenzione alla minuziosità «materiale» delle azioni del Re, della politica.

Torniamo a Deleuze : “Stranamente, molti giovani reclamano di essere «motivati», richiedono stage e formazione permanente: a loro toccherà scoprire ciò a cui sono asserviti, come i loro antenati hanno sco-

perto senza pena la finalit  delle discipline.” Le sedute di formazione riprese da Harun Farocki (*Die Be-werbung*) rimandano sia all’ipotesi di Deleuze sia alla materialit  ostinata di Rossellini. Lontano dal teo-rizzare le messe in scena del management, si tratta di riprenderne le varianti, gli ornamenti. Di fissarne (nel senso di fissare un colore) il discorso, di sequenza in sequenza, come i suoi effetti negli occhi e sui corpi degli alunni, tracciando cos  progressivamente lo schema manageriale; di scandagliare quest’«ani-ma» che domina pi  che animare coloro che non vengono pi  chiamati «salariati» n  «lavoratori», ma «collaboratori».

Ed   alla sacralit  del potere che si riferisce il lavoro del filosofo Pierre Legendre e del regista François Caillat (*Dominium Mundi*). Nello scontrarsi delle parate e delle feste del capitalismo manageriale, negli sguardi e sui volti degli «operatori di produzione», nel ricordo, attraverso il testo, della genealogia del potere globalizzato si svela la storicit  (punto di sovversione) di un sistema che si vorrebbe «naturale», stato di natura (« tat de nature» diceva Rousseau) indiscutibile dell’umanit : perno sovversivo di un film che cerca le immagini di ci  che rende l’umano irriducibile ai poteri che si inventa.

Immagini /Controllo

Vediamo dunque che non esiste uno «stato di natura» delle immagini come non esiste lo «stato di natu-ra» del management.

  il campo in cui lavorano coloro che mettono in scena le immagini «gi  esistenti». Azioni come raccon-tare il mondo e scovare la verit  si svolgono per loro attraverso l’utilizzo critico di immagini esistenti. Critico nel senso pi  profondo: nell’opera di Yervant Gianikian e Angela Ricci-Lucchi la liricit    spesso la guida proposta al pensiero dello spettatore. *Images d’Orient – Tourisme vandale* pone con grande po-tenza una problematica cruciale: quella del turismo, che si sa essere stato accompagnato da «prises de vues» («immagini-vedute») fin dai suoi inizi. Potere di filmare il mondo come cornice e gli esseri come comparse sulla scena fantasmata dell’esotismo. Non-potere dei filmati, che il lavoro di Gianikian e Ric-ci-Lucchi trasforma in resistenza, in iscrizione ostinata del reale, nei margini dell’indifferenza (il non vedere) dei viaggiatori. Inversione dei poteri: allo spettatore viene restituito il potere di vedere, alle im-magini dei turisti viene strappata la realt  degli esseri.

Viviamo nell’era di *Google Earth*. Un progetto europeo, che un esperto battezza “gli occhi degli internauti” proponendosi di aggiornarne le immagini, con dettagli a «meno di un metro». Vedere tutto. Da vicino. Ten-tazione dell’ubiquit , desiderio di vedere dove si rincontrerebbero (anche) il turismo e la sorveglianza? Quello che accomuna Manu Luksch (*Faceless*) e Christophe Cagnet (*Les Anneaux du serpent*)   l’utiliz-zo dei video di sorveglianza. In una prospettiva comune (la critica del controllo) ma con due percorsi dif-ferenti. *Faceless* fa implodere il controllo per via dell’irruzione della finzione: un’attrice e una storia, ci  un racconto, nel mondo del tempo reale. *Les Anneaux du serpent* mette in crisi la sorveglianza grazie alla realt  dei luoghi e alla parola reinterpretata dei sorveglianti.

Da molto tempo ormai i documentaristi e i video artisti si sono impossessati delle registrazioni di con-trollo (ricordiamo il pioniere Michael Klier in *Der Riese* - Il Gigante - nel 1980). Queste immagini prov-vengono da macchine da presa dietro le quali non ci sono registi, ma gestori. Macchine da presa i cui angoli e scansioni di ripresa sono calcolati, per spazi che la presenza umana metterebbe in pericolo (umani-intrusi). Registi e artisti si rimpadroniscono (a favore dello spettatore) delle registrazioni che il potere moltiplica, riappropriazione che rende visibile a tutti ci  che doveva essere visto da un’istanza uni-ca. Che non ci si sbagli: la videosorveglianza non   priva di vantaggi per la protezione dei cittadini. Quel-lo che riportano i nostri due film-esempi   che la decisione di proteggere non ha granch  di realmente civile. Il che forse li rende film autenticamente democratici.

- In : *L’Autre Journal* n 1
- Da non confondere con il savoir-faire del «visivo», sempre al servizio del commercio.

FACES OF THE POWER

MARIE-PIERRE DUHAMEL-MULLER

Abstract

In May 1990 the French philosopher Gilles Deleuze published a brief essay entitled *Post-scriptum sur les sociétés de contrôle*,¹ in which he followed up on Michel Foucault’s analysis of «disciplinary societies» with an outline of «societies of control». His insight essentially amounted to a preliminary description of the new face of «power», and is highly comprehensive in that it can be applied to every level of human activity, from the family to the education system, from prison to the factory. “The family, the school, the army, the factory are no longer the distinct analogical spaces that converge towards an owner – state or private power – but coded figures – deformable and transformable – of a single corporation that now has only stockholders.” And he went on: “In a society of control, the corporation has replaced the factory, and the corporation is a spirit, a gas.”

This perhaps gives an indication of the difficulties faced by the cinema when it sets out to describe and conceive of today’s world: the «gassy» nature of contemporary power systems represents a daunting challenge for the art of the «visible».²

Like concepts, this «spirit» or «soul» («terrifying news», according to Deleuze) does not impinge upon the concrete supports of the cinema, film or magnetic tape. It is also denied to the art of animators. One must, then, content oneself with the real.

Pursuing the ideas outlined in Deleuze’s essay, the programme of films brings together a number of ex-amples of this «making visible», which is the most important thing at stake in the cinema. As the title it-self clearly states, it will deal exclusively with faces (bodies) as they have been framed, presented, ac-companied by sound, edited. Narrated.

1

Simplicity
Perhaps there was a time when everything seemed simple: there were those who had power and those who thought they should have it, the enemy and the ally (or possibly the «objective»). The goal of prop-aganda was to convey the message that the world is simple, divided in two, and that power is neither diffuse nor volatile. Palaces and monuments versus factories and streets. Groups of vested interests versus workers, class against class. Old against modern. Reaction against progress. That is how the film world operated at times in the years after the 1929 crisis, in the urgency of a world where what counted was immediacy, where the future was here and now: standing up to the Weimar police (*Kampfmail*), voting for Hindenburg despite everything (*Einer f r alle*), getting the PCF into power (*La Vie est à nous*).

Consider Renoir’s political commitment. He believed in the Popular Front. His adaptation of Gorki (*Les Bas Fonds*, 1936) and his *Marseillaise* (1938) would once again rely on the support of the PCF and the CGT union. He was a believer, without, however, losing his taste for pulsating life (see the light in *Toni*, for instance), life as imagination or the absurd. Without stifling his keen sense of what was «changing» (*La Règle du jeu*, *La Grande illusion*). Without denying his perception that the theme of power is fraught with pitfalls when it comes to filming individuals. That what is filmed is the human being and not «good» and «evil», that a «badw» film offers viewers a disconcerting and upsetting image of themselves. That the in-herent nature of the «role» is the possibility of changing it. And that all «discourse» runs the risk of be-ing superseded by history. Is this the lesson of Fernando Cerchio’s *Via dell’Impero*? The imperial dis-course of the tragic era of Fascism manifests its reality, which was one of destruction and of the cancelling of historic authenticity through the control of that authenticity.

Causes and effects

In an era in which television, that is flow, places the exaggerated expressions of quiz show competitors on the same level as pictures of massacres and has won a considerable number of contests for the «simplification» of the world, cinema (re)traces the original path, that of the evidence of bodies. «Seeing» power? More than anything else, Giuseppe Bertolucci (*Panni sporchi*) and the young Mirabelle Ang (*Match Made*) seem to say, albeit separated by time and culture, seeing its effects on the body.

An entirely «political» trust in «being there», in the potential of time [of duration]. A stubborn rejection of fascination, compassion, «humanitarian» impulses.

Faith in gestures, in silences, in the framing. A body, a place, a dialogue or story – commercial power is revealed in what it has destroyed. In the scars and expressions, in the forced smiles and grimaces of pain. The causes? It is up to the spectator to consider the thought animating these films: this body is his or her own.

Fascination

«Humanitarian» attraction and compassion: documentary film-makers are exposed to the paradoxes of their practice: filming a person is filming humanity. Renoir was aware of this when he gave the brilliant Jules Barry the part of the «bad guy» in the Popular Front film *Le Crime de Monsieur Lange*.

The other is a paradoxical “I”, sometimes despicable, an enemy, a disconcerting and awkward double when, for instance, one is dealing with a dictator. Some great films have run the risk of ending up being the «portrait of the dictator» (from José Maria Berzosa’s Pinochet to Barbet Schroeder’s Idi Amin Dada), experimenting with a range of «critical positions». Omar Amiralay chose a figure who was less easy to judge, perhaps because, as a Syrian, he is well aware that the portrait of the dictator must take account of the consensus supporting him (an unpleasant but indispensable lesson of history). He prefers what is a controversial figure in our democratic societies – the politician-businessman, the «low-key» master. But what he shows is the relation between a «critical» subject behind the camera and the filmed subject «placed at a distance», in other words, the possibility for cinema to resist seduction whilst grasping the charisma, addressing what amounts to a kind of «critical fraternity» with the man of power. At the centre of the story is the contradictory fabrication of the film (in which we can also see the chorus of critical intellectuals warning the director). Such contradictions are displayed in order to render visible the complexity of power and the reality of the «democratic debate», and to provide further scope for reflection.

Johan van der Keuken has always been mistrustful of compassion for the «victims of power», preferring the energy of the word and the resources of editing. When he tackles the theme of high finance (*I Love Dollars*), he attempts to give a sensory dimension to powers and forces that have become «invisible», virtualized by the union between informatics and speculation. The power of financial flows can therefore only be «seen» in the «collision» between sequences organized in an implacable cinematographic map, between images and sounds (the violence of metaphors), between the hushed silence of the banks or broking houses and the noisy din of life. Van der Keuken prefers the anger of the editing to psychological illusion, aiming for a sensitive approach to intangible mechanisms.

Spectacle, management

Why was Rossellini’s *Louis XIV* such a great success when it first came out in France? Perhaps the French found, in those pre-1968 years, the possibility of *seeing* power as a [sacralized] spectacle and show. Of grasping the modernity of the greatest figure of the Ancien Régime, while a celebrated satirical newspaper derided De Gaulle and his government by putting them in the guise of Louis XIV and his court. The exemplary value of the film can be put down to its precision, its exactness, its constant attention for the «material» meticulousness of the king’s actions, of politics.

Returning to Deleuze: “Many young people strangely boast of being «motivated»; they re-request apprenticeships and permanent training. It’s up to them to discover what they’re being made to serve, just as their elders discovered, not without difficulty, the telos of the disciplines.” The training sessions filmed by

Harun Farocki (*Die Bewerbung*) can be related both to Deleuze’s hypothesis and to Rossellini’s stubborn materiality. Rather than theorizing the ways in which management presents itself, the film is concerned with the variants, the ornaments, with fixing (in the sense of fixing a colour) the discourse, sequence by sequence, for instance its effects as discernible in the eyes and bodies of the students, thereby gradually outlining the managerial schema. It is more a question of probing this dominant «soul» than of animating those who are no longer called «wage-earners» or «workers» but «assistants».

The sacralized nature of power is the focus of the work of the philosopher Pierre Legendre and director François Caillat (*Dominium Mundi*). In the collision of the parades and parties of managerial capitalism, in the gazes and on the faces of the «production operators», in the recollection, through the text, of the genealogy of globalized power, it is possible to discern the historicity (point of subversion) of a system presented as «natural», as humanity’s unquestionable state of nature («État de nature», to use Rousseau’s term) – the subversive fulcrum of a film that searches for the images of what makes the human indomitable in the face of invented powers.

Images/Control

We can see, then, that there is no «state of nature» for images, just as there is no «state of nature» for management. This is the field in which those who use existing images work. For them, actions that narrate the world and uncover the truth are effected through the critical use of existing images. These are critical in the most profound sense of the term: the lyrical nature of the work of Yervant Gianikian and Angela Ricci-Lucchi is often what guides the viewer’s thinking. *Images d’Orient – Tourisme vandale* poses the crucial issue of tourism in very powerful terms. As we know, tourism has always been accompanied by *prises de vues* (views), by the power to film the world as a setting and human beings as extras on the imagined scene of exoticism. The non-power of the films is transformed in the work of Gianikian and Ricci-Lucchi into resistance, into the dogged inscription of the real, in the margins of indifference (the non-seeing) of the travellers. There is an inversion of power: the power to see is restored to the viewer, and the reality of the lives of the human beings is freed from the images of the tourists.

We live in the era of Google Earth, a European project described as «the eyes of internavts» by an expert, who suggested updating the images with details down to «less than one metre». The possibility, in other words, to see everything from close up. The temptation of ubiquity, a desire (also) to see where tourism and surveillance might meet?

One thing that Manu Luksch (*Faceless*) and Christophe Cagnet (*Les Anneaux du serpent*) have in common is their use of surveillance videos. They share the same perspective – a critique of control – but explore two different paths. In *Faceless* there is an implosion of control as a result of the intrusion of fiction, an actress and a story, that is a narrative, in the world of real time. On the other hand, *Les Anneaux du serpent* undermines surveillance thanks to the reality of the places and the reinterpreted talk of the watchers.

It has been quite some time now since documentary filmmakers and video artists started taking possession of surveillance footage (just think of the pioneer Michael Klier in *Der Riese* [*The Giant*] – in 1980). This kind of film is recorded by cameras behind which there are no camera operators or directors, but managers. The angle and sweep are calculated in relation to spaces where a human presence would be a source of danger (humans as intruders). Directors and performers take possession (in viewers’ interests) of the recordings, which power multiplies, a reappropriation that makes what should have been seen by a single body visible to everyone. There should be no mistake that video surveillance is not without its advantages when it comes to protecting citizens. What the two films show is that the decision to protect really has nothing civic about it at all. Which perhaps makes these films authentically democratic.

1. *L’Autre Journal*, 1

2. This should not be confused with the *savoir-faire* of the «visual», which is always at the service of business.

Germania, 1997, video, 58', colore

Sceneggiatura e regia: Harun Farocki
Fotografia: Ingo Kratisch, Bernd Löhr
Montaggio: Max Reimann
Musica: Neil Young
Suono: Ludger Blanke
Produzione: Harun Farocki
Filmproduktion per SDR
Distribuzione: Harun Farocki
Filmproduktion

Contatti: Harun Farocki
Filmproduktion
Tel: +49 30 553 36 43
Email: Antje.Ehmann@freenet.de

Nato nel 1944 in una città annessa all'attuale Repubblica Ceca, Farocki entra all'Accademia del cinema di Berlino (DFFB) nel 1966, da dove viene espulso due anni dopo per attivismo politico. Dal 1972 al 1974 è redattore capo della leggendaria rivista Filmkritik. I suoi numerosi film e installazioni interrogano i fenomeni contemporanei e le loro rappresentazioni.

Born in 1944 in what was then part of German-annexed Czechoslovakia, Farocki enters the Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin in 1966 where he has been sent off two years after due to his political activism. From 1972 to 1974 he had been editor and author of the magazine Filmkritik. He made several films and installations explore contemporary society and its representation.

Filmografia selezionata:
2007: Aufschub
2004: Nicht ohne Risiko
2003: Erkennen und Verfolgen
2001: Die Schöpfer der Einkaufswelten
1998: Worte und Spiele e Gefängnisbilder
1997: Die Bewerbung, Stilleben, Der Ausdruck der Hände
1996: Der Auftritt 1995: Arbeiter verlassen die Fabrik
1994: Die Umschulung 1993: Ein Tag im Leben der Endverbraucher
1992: Videogramme einer
1991: Was ist los?
1990: Leben – BRD
1989: Image und Umsatz oder Wie kann man einen Schuh darstellen

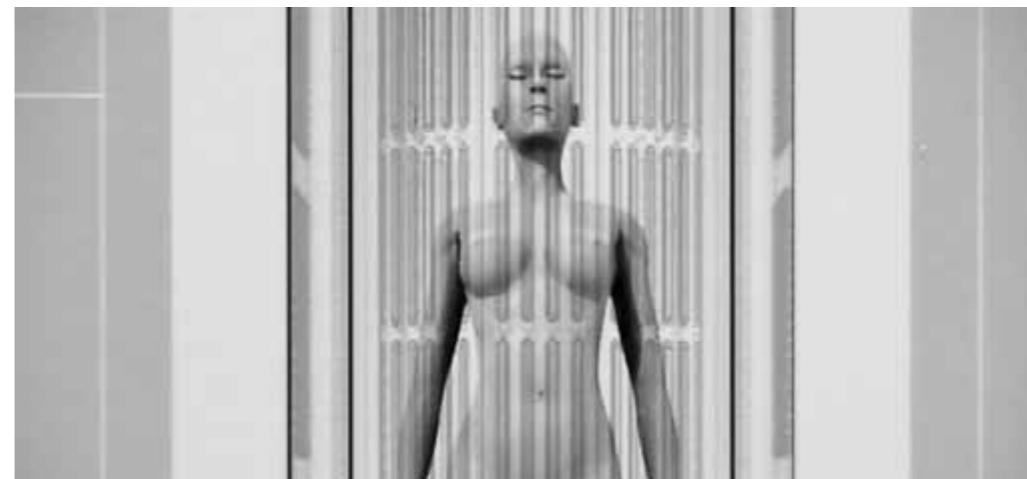
HARUN FAROCKI DIE BEWERBUNG THE INTERVIEW

“Nell'estate del 1996 abbiamo filmato delle sedute di formazione nelle quali si impara a fare domanda per un posto di lavoro. Esclusi dal sistema scolastico, laureati, persone che avevano bisogno di aggiornare la loro formazione, disoccupati da lungo tempo, ex tossicodipendenti e dirigenti di medio livello... tutti dovrebbero imparare come vendersi e mettersi sul mercato, capacità alla quale si applica il termine di «self-management». Il «self» in questione forse non è niente più di un gancio metafisico a cui appendere un'identità sociale. Kafka paragonava il fatto di essere assunti all'ingresso nel Regno dei cieli: i percorsi che portano ad entrambi sono totalmente casuali. Oggi si parla di ottenere un impiego con il più grande ossequio ma senza grandi speranze” (Harun Farocki). È proprio l'insegnamento, che rende visibile l'addestramento dei corpi e delle personalità, ciò che il potere manageriale esige ormai come preliminare a qualsiasi accesso al lavoro salariato. Questo addestramento passa attraverso la messa in scena di se medesimi, attraverso una padronanza dell'«autorappresentazione» che tuttavia deve seguire le regole del «management» stesso. Il potere s'impadronisce così di una parte della dimensione immaginaria delle persone e della loro «immagine».



“In the summer of 1996 we filmed some training sessions about how to apply for a job. School drop-outs, graduates, people in need of training, the long-term unemployed, former drug addicts and middle-level managers... all had to learn how to sell themselves on the market. The term applied to this skill is «self-management». The «self» in question is perhaps nothing more than a metaphysical peg on which to hang a social identity. Kafka likened getting a job to entering the kingdom of heaven: the path that leads to both are totally casual. Nowadays we talk about obtaining a job in highly reverent terms but without any great hope” (Harun Farocki). Managerial power now regards education, which makes the training of bodies and personalities visible, as preliminary to any access to paid employment. This training involves the staging of oneself through a mastery of «self-representation», which, however, must comply with the rules of «management». Power therefore takes over part of the imaginary dimension of individuals and their «image».

GÉRALD CAILLAT DOMINIUM MUNDI: L'EMPIRE DU MANAGEMENT DOMINIUM MUNDI: THE EMPIRE OF MANAGEMENT



“Sostenuta dalla scienza e dalla tecnologia ultramoderne, l'economia è diventata la Nuova Natura. L'industrialismo sovrapotente e il sistema finanziario senza frontiere portano la specie umana verso l'ignoto del futuro. L'efficienza è l'emblema dei rapporti da giungla che si sviluppano all'interno di una rifeudalizzazione planetaria. Il management è un «impero informe»: è la sua forza. Esso comporta tanti centri quanto sono i poteri in concorrenza fra di loro all'interno di una civiltà dove tutto si compra e tutto si vende (...) Un teatro di immagini è all'opera al di là dei calcoli (...)” (Pierre Legendre). Un tale teatro è quello delle liturgie manageriali: la comunicazione e lo spettacolo. Grandi messe d'impresa (da Citroen a Microsoft o Shiseido), «decisori» dell'OMC, «umanitari» in Senegal, conferenze internazionali, Borse iperattive, schermo gigante dove un imprenditore vende l'immortalità attraverso la criologia... E pur tuttavia: “Legato dalle propagande, contabilizzato dall'economia, tagliato a pezzi dalla scienza, l'umano resta quella «Cosa che sono io», che resiste, insondabile, inespugnabile, orizzonte che sempre si nasconde. Quella «Cosa» non è globalizzabile” (Pierre Legendre).

“Sustained by science and ultramodern technology, the economy has become the New Nature. All-powerful industrialism and the global financial system are leading the human species towards an unknown future. Efficiency is the emblem of the jungle relations that develop within a worldwide rifeudalization. Management is a «shapeless empire» – that is its strength. It entails as many centres as there are competing powers within a civilization where everything is bought and sold (...) Over and above all calculation, a theatre of images is at work (...)” (Pierre Legendre). This is a theatre of managerial liturgies: communication and spectacle. Large-scale business Masses (from Citroen to Microsoft or Shiseido), WTO «deciders», «humanitarians» in Senegal, international conferences, hyperactive stock exchanges, a giant screen where a businessman sells immortality through cryology... And yet: “Bound by propaganda, registered by the economy, cut to pieces by science, the human remains that «thing that is me», who resists, unfathomable, unbreachable, a horizon that always hides. That «thing» cannot be globalized” (Pierre Legendre).

Francia, 2007, video, 67', colore

Regia: Gérald Caillat
Soggetto: Pierre Legendre, Gérald Caillat, Pierre-Olivier Bardet
Testo: Pierre Legendre
Fotografia: Etienne Carton de Gramont, Christophe Michelet, Gregory Brault
Montaggio: Charlotte Tourres
Produzione: Idéale Audience
Coproduzione: ARTE France
Distribuzione: Idéale Audience International

Contatti: Idéale Audience
Tel: +33 1 532 014 00
Email: cgauguin@ideale-audience.fr

Prima di *Dominium mundi*, il filosofo e antropologo Pierre Legendre e il documentarista Gérald Caillat, hanno collaborato per realizzare due film che cercano di mettere in contatto il cinema documentario con i temi centrali dell'opera di Legendre: le fondamenta del potere, la genealogia delle società, lo Stato e il Diritto ne *La Fabrique de l'homme occidental* (1996) e *L'ENA, miroir d'une nation* (1999).

Before *Dominium mundi*, philosopher and anthropologist Pierre Legendre and filmmaker Gérald Caillat, worked together to realize two films that try to get in touch documentary with the main subjects of Pierre Legendre's masterpiece: bases of power, genealogy of society, State and Law in *La Fabrique de l'homme occidental* (1996) and *L'ENA, miroir d'une nation* (1999).

Filmografia:
2007: Dominium mundi: l'empire du management
2005: A la recherche de Pierre Boulez
2004: Le Manuscrit disparu
2004: L'Homme et l'animal
2003: Ferenc Fricsay
2002: L'Art du chef d'orchestre
2001: De la société comme texte, linéaments d'une anthropologie dogmatique
1997: Opera et Troisième reich
1978: La Passion d'être un autre
1974: L'Amour du censeur

Germania, 1932, 35mm, 14', b/n

Regia: Kurt Wesse, Heinrich Röllnbleg
Produzione: Tobis-Melofilm
Distribuzione: Archivio Festival dei Popoli

Contatti: Archivio Festival dei Popoli
Tel/Fax: +39 055 244 778
Email: festivaldeipopoli@festivaldeipopoli.org

CURT WESSE, HEINRICH RÖLLNBLEG

EINER FÜR ALLE ONE FOR ALL

Nella primavera del 1932 la Germania è in preda alle conseguenze della crisi del 1929: disoccupazione, povertà e violenza sconvolgono le città. Il Volksblock, che unisce in particolare il Centro e il Partito Socialdemocratico (SPD), di fronte alla crescita del partito di Hitler (NSDAP), fa appello agli elettori per rieleggere l'ottantaquattrenne Paul von Hindenburg, già eletto presidente nel 1926 con il sostegno della destra conservatrice (NSDAP incluso) contro la «sinistra di Weimar». Gli imprenditori, spaventati dalla nebulosità del programma economico di Hitler, si schierano compatti dietro Hindenburg, che per altro si ritrova tributario dei suoi vecchi nemici politici (cattolici e socialdemocratici). Von Hindenburg è rieletto ma il Partito nazista ottiene un'enorme percentuale di votanti, pari al 30,1% del corpo elettorale: è ormai un interlocutore imprescindibile. Lavoro su commissione e propaganda elettorale, questo documento realizzato da due personaggi relativamente oscuri del cinema tedesco, permette di riflettere sui meccanismi di rappresentazione dei «poteri contrapposti», all'interno del contesto decisivo che porta alla presa del potere da parte di Hitler. Propaganda, ma soprattutto distanza fra il discorso delle immagini e la realtà politica.



Kurt Wesse è il famoso sceneggiatore di Amleto Palermi (1926); scrive commedie di regime sotto il nazismo. È anche regista di documentari su commissione.

Kurt Wesse is Amleto Palermi's well-known scriptwriter (1926) and he realized comedies for the Nazi regime. He also made documentary films on commission.

Heinrich Röllnbleg, produttore e direttore di produzione, dona nel 1953 un ritratto negli archivi del maresciallo Rimmel.

Heinrich Röllnbleg is producer and production manager. In 1953 he gives a portrait to the archives of marshal Rimmel.

In the spring of 1932 Germany was feeling the full effects of the 1929 crisis, and the major cities were wracked by unemployment, poverty and violence. In response to the increasing popularity of Hitler's NSDAP party, the Volksblock, a political grouping consisting principally of the SPD (Social Democratic Party) and centrist parties, appealed to voters to re-elect the 84-year-old Paul von Hindenburg, who had previously been elected president in 1926 with the support of the conservative right-wing (including the NSDAP) against the «left wing of Weimar». Frightened by the vagueness of Hitler's proposed economic policy, the whole business world backed Hindenburg, who found himself indebted to his former political enemies (Catholics and Social Democrats). Von Hindenburg was re-elected, but the Nazi party received a massive 30.1% of the vote, becoming a force that could not be ignored. Directed by two relatively unknown figures in German cinema, this film focuses on the electoral commission and electoral propaganda, dwelling on the mechanisms used to represent the «opposing forces» in the decisive contest that led to Hitler's rise to power. It is all about propaganda, but above all the distance between the discourse of images and political reality.



MANU LUKSCH FACELESS

In una società occidentale controllata da uno stato onnipotente che ha istaurato un nuovo calendario, quello del «Tempo reale», storia e futuro non esistono più. Nessuno ha più un viso. Una donna si sveglia una mattina per scoprire con orrore che ha un viso. «Favola di fantascienza» come lo definisce la regista, il film usa unicamente materiale di video-sorveglianza raccolto a Londra (la Gran Bretagna è il numero uno mondiale per la densità dei sistemi di videosorveglianza). Il film segue le regole del Manifesto della Closed Circuit TeleVision di Ambient TV: usare solo il filmato permanente della video-sorveglianza. La regista, dopo i sopralluoghi in spazi videosorvegliati, ne ha scelto alcuni dove recita la parte della donna. Ha poi sfruttato il Data Protection Act britannico per ottenere le immagini registrate, che vengono consegnate dopo cancellamento dei visi delle persone filmate. "Faceless è il ritratto di un mondo sotto sorveglianza temporale. L'angoscia per il futuro e il senso di colpa nei confronti del passato sono le cause di nuovi smarrimenti: il nuovo sistema temporale è un perfetto presente, simbolizzato dal time-code non-cronologico." (M.L.) L'intervento del personaggio (fittizio) e quello del montaggio (della narrazione) sul materiale del controllo sono qui degli atti di sovversione.

In a Western society controlled by an omnipotent State, which has imposed a new «real time» calendar, history and the future no longer exist. Where everyone is now faceless, a woman wakes up one morning and discovers to her horror that she has one. Described by the director as a «science-fiction tale», the film consists exclusively of surveillance camera footage shot in London (Great Britain has the greatest density of CCTV systems in the world), following the guidelines of Ambient TV's Manifesto of Closed Circuit TeleVision: only to use CCTV footage. After visiting various areas subject to surveillance, the director chose a number of locations where the woman could perform. The director then invoked the British Data Protection Act to obtain the recorded images, which are handed over after the faces of the people in the film have been blanked out. "Faceless is the portrait of a world subject to temporal surveillance. Anxiety about the future and a guilt complex about the past are the causes of new forms of disorientation: the new temporal system is a perfect present, symbolized by the non-chronological time-code" (Manu Luksch). In this case the intervention of the (fictitious) character and that of the editing (narration) of the material of control become acts of subversion.

Austria/Gran Bretagna, 2007, video, 50', colore

Regia: Manu Luksch
Sceneggiatura: Manu Luksch, Mukul Patel
Fotografia: Immagini di video-sorveglianza a Londra Montaggio: Manu Luksch
Musica: Mukul
Narratrice: Tilda Swinton Coreografia: The Ballet Boyz
Produzione: Amour Fou
Filmproduktion, Ambient Information Systems
Coproduzione: Arts Council England
Distribuzione: Sixpackfilm

Contatti: Amour Fou Filmproduktion
Tel/Fax: +43 1 994 99 110
Email: office@amourfou.at

Sixpackfilm
Tel: +43 1 526 099 00
Email: maya@sixpackfilm.com

Manu Luksch, regista di origine austriaca, ha fondato a Londra, con Mukul Patel, la compagnia Ambient TV.NET per la concezione di progetti collettivi e interdisciplinari. Le sue attività usano sia la fotografia e il film che il «net-art» e la poesia interattiva.

Director filmmaker Manu Luksch was born in Austria. She founded the Austrian company Ambient TV.NET in London with Mukul Patel, in order to create collective and interdisciplinary projects. For her activities she uses photography, films, «net-art» and interactive poetry.

Filmografia:
2008: Diamonds and Clover Leaves
2007: Faceless
1995: Carpe Diem
1995: So oder anders
1993: Media Flux 1991: Still Leben

Paesi Bassi, 1986, 16 mm, 145', colore

Regia: Johan van der Keuken
Fotografia e montaggio: Johan van der Keuken
Musica: Willem Breuker
Suono: Nosh van der Lely
Produzione: Lucid Eye Films
Distribuzione: Idéale Audience

Contatti: Idéale Audience
Tel: +33 1 532 014 00
Email: cgauguin@ideale-audience.fr

Johan van der Keuken (1938-2001), comincia a dedicarsi alla fotografia sin da giovane. Cinque anni dopo pubblica il suo primo libro fotografico. Dopo aver studiato presso l'Istituto di Cinematografia a Parigi (IDHEC) comincia a realizzare film. Nel frattempo tiene seminari in diverse scuole di cinema in Europa e America. Ha diretto un ampio numero di film, pubblicato diversi libri di fotografia, organizzato installazioni e mostre.

Johan van der Keuken (1938-2001) started experimenting with photography at the age of twelve. Five years later he published his first book of photographs. After studying at the Institute of Cinematography in Paris (IDHEC) started making films. He made a large number of films, published several books of photographs, prepared many installations and exhibitions, and taught seminars in European and American film schools.

Filmografia:

2000: De Grote vakantie
1997: To Sang Fotostudio; Amsterdam Afterbeat
1996: Amsterdam Global Village
1994: Hexagon; Lucebert, tijd en afscheid
1993: Bewogen koper
1991: Face Value
1988: Oog boven de put, Het
1986: I Love Dollars
1983: De Tijd
1982: De Beeldenstorm
1981: De Weg naar het zuiden
1980: De Meester en de Reus
1978: De Platte jungle
1974: De Nieuwe ijstijd; Vakantie van de filmer
1967: Big Ben: Ben Webster in Europe
1965: Bepie
1964: Blind kind
1963: Even Stilte
1960: Zondag, Een

JOHAN VAN DER KEUKEN I LOVE DOLLARS



Vent'anni fa (vent'anni?): il debito dell'America di Reagan precipita e contemporaneamente ci sono una crisi dell'energia, la recessione in Brasile e il «boom» asiatico... I mercati finanziari hanno il potere. Johan van der Keuken intende filmare il denaro, il capitale, l'invisibile potere delle Borse (a New York, a Hong Kong, ad Amsterdam, a Ginevra), il divenire virtuale della potenza economica. Organizza pertanto una partitura implacabile che lega lavoro e povertà, Nord e Sud, privilegi e indigenza. Dall'individuo colto nella sua solitudine o nell'illusione delle sue funzioni, dal broker sentenzioso allo studente portoricano, dal silenzio delle banche svizzere al frastuono dei telefoni va in scena una certa realtà del capitalismo: il gioco. È possibile vedere il potere del denaro? Johan van der Keuken scommette che è comunque possibile «sentirlo».

Twenty years ago (twenty?) during the Reagan presidency, America's debt grew, there was an energy crisis, recession in Brazil and the «Asian boom». The financial markets wield enormous power. Johan van der Keuken set out to film money, capital, the invisible power of the stock exchanges (in New York, Hong Kong, Amsterdam, Geneva) and the virtual accumulation of financial power. His implacable score weaves together work and poverty, North and South, privilege and indigence. Capturing the educated individual cloaked in solitude or the illusion of his functions, the judgmental broker and the Porto Rican student, the silence of the Swiss banks and the cacophony of telephones, the film portrays the gambling aspect of the reality of capitalism. Can the power of money be seen? At any rate, Johan van der Keuken reckons it can be «heard».

YERVANT GIANIKIAN, ANGELA RICCI-LUCCHI IMAGES D'ORIENT – TOURISME VANDALE



“Per noi, come sempre, con i temi delle immagini del passato si sottintende il nuovo. Le emigrazioni, i problemi etnici, il razzismo, «esotismo». Un ampio disegno, una catalogazione di temi ricorrenti nel tempo e nello spazio, tra il Sud del Mondo e l'Occidente, dove la prima metà del secolo passato per molti aspetti continua a segnare il destino del nuovo. Iconografia dell'Orientalismo nel cinema documentario. Chi sono questi viaggiatori? Come mai sono qui? Perché le loro immagini disturbano?” [y.g.]. Alla fine degli anni Venti, un ricco borghese amante del cinema filma il suo viaggio in India. A partire dai suoi negativi, i cineasti compongono un'analisi sensibile non solo degli stereotipi visivi del turismo e dell'esotico, ma soprattutto forse dei poteri del cinema. Da un lato ci sono i viaggiatori eleganti, tra ricevimenti e divertimenti. Dall'altro le strade dell'India: lavoratori delle ferrovie, bambini denutriti, ballerini esausti, folla tetra. L'incanto esotico degli uni è l'inferno degli altri. Immagini del potere: la dominazione coloniale si manifesta anche attraverso l'uso della macchina da presa, la composizione di «souvenir» che serviranno come segno dello «status» di colui che filma. Potere delle immagini: Gianikian e Ricci-Lucchi svelano il discorso del potere coloniale, il vandalismo borghese e restituiscono agli esseri filmati i corpi, i visi, i gesti di cui la macchina da presa turista non voleva fare che delle cartoline.

Italia, 2001, 62', colore e b/n

Regia: Yervant Gianikian, Angela Ricci-Lucchi
Montaggio: Yervant Gianikian, Angela Ricci-Lucchi
Musica: Giovanna e Francesco Marini (testi di Henri Michaux e Mircea Eliade)
Produzione: Gianikian-Ricci-Lucchi
Coproduzione: Telepiù, ARTE France
Distribuzione: Gianikian-Ricci-Lucchi

Contatti: Gianikian-Ricci-Lucchi

Yervant Gianikian (d'origine armena) ha studiato architettura a Venezia. Angela Ricci Lucchi (nata a Lugo in Romagna), allieva di Oskar Kokoschka, ha studiato pittura in Austria. Impegnati da sempre nel cinema sperimentale, di fama internazionale e attivi a Milano hanno iniziato a occuparsi di cinema dagli inizi degli anni Settanta: proiezioni, performance e lavoro artigianale su dei vecchi film, a volte combinati con delle loro stesse riprese.

Yervant Gianikian (Armenian origins) studied architecture in Venice. Angela Ricci Lucchi (born in Lugo di Romagna), Oskar Kokoschka's student, studied painting in Austria. They have been working on experimental films and their work is well-known all over the world. They live in Milan and began working together since the beginning of the Seventies making screenings, performances and hand-crafted job with old films, sometimes combined with their own film recordings.

Filmografia:

2004: O Uomo
2001: Images d'Orient – Tourisme vandale
2000: Inventario Balcanico
1998: Su tutte le vette è pace
1995: Prigionieri della guerra
1990: Uomini, Anni, Vita
1986: Dal polo all'equatore

Germania, 1929, 35 mm, 8', b/n, muto

Regia: Phil Jutzi
Fotografia: Phil Jutzi, Erich Heintze
Produzione: Weltfilm, Prometheus
Distribuzione: Deutsche Kinemathek

Contatti: Deutsche Kinemathek
Tel: +49 30 300 903 31
Email:
htheuerkauff@deutsche-kinemathek.de

Phil Jutzi (1896-1946), pittore di formazione, realizza i suoi primi film da autodidatta. Negli anni Venti, a Berlino, realizza delle commedie e lavora come operatore, documentarista e montatore per le compagnie schierate con il partito comunista tedesco Prometheus e Weltfilm. Il cinema sovietico influenza i suoi capolavori principali. I suoi film sono vietati dal governo nazista a partire dal 1933. In seguito non girerà altro che cortometraggi, commedie e film polizieschi.

Phil Jutzi (1896-1946) began working as a painter, he realized his first films as self-taught. In the Twenties he made his first comedies in Berlin and worked as operator, documentary filmmaker and editor for the companies lined up with the communist German party Prometheus and Weltfilm. Soviet cinema influenced its main masterpieces. From 1933 the Nazi government forbade his films. Later he made only short-films, comedies and detective films.

Filmografia (selezionata):
1931: Berlin-Alexanderplatz
1929: Kampfmai 1929
1926: Mutter Krausens Fahrt ins Glück
1926: Hunger in Waldenburg
Um's tägliche Brot

PHIL JUTZI KAMPFMAI 1929

Degli operatori filmano, dai tetti e dai tram, la manifestazione del 1 maggio 1929 a Berlino. Il raduno è stato proibito dal capo della polizia del governo regionale socialdemocratico (SPD). I gendarmi si scatenano contro i manifestanti e i passanti: si raccoglieranno talmente tanti morti che quel giorno prenderà il nome di «Maggio di sangue». Il «collettivo» di operatori proletari documenta la repressione esercitata contro il partito comunista (KPD). Nel giugno 1929, il materiale girato è utilizzato nel corso del processo conseguente all'avvenimento. Su iniziativa del KPD saranno realizzate delle ulteriori versioni, integrate da immagini di altre manifestazioni a Amburgo e Monaco. Che ci dicono oggi queste immagini di poteri all'opera in quel lontano 1929 tedesco? Come leggere la violenza, gli striscioni, la dispersione della folla nel panico, le strade, la confusione e il terrore? Qualche minuto di film; e un enigma: quello dell'immagine-prova. Nel processo del giugno 1929, queste registrazioni furono delle prove a carico. L'iscrizione dei gesti nelle inquadrature permise alle vittime di opporsi a un potere grazie a un altro, quello delle leggi che il nazismo non aveva ancora spazzato via. Oggi quelle immagini servono spesso come «illustrazione» di un'epoca: private del potere di rivoltarsi che le aveva fatte nascere, esse non hanno forse più altro potere che quello di «ornare» dei discorsi.



The May Day demonstration in Berlin in 1929 was filmed by some cameramen from the rooftops and trams. The event had been banned by the chief of police of the regional social democrat (SPD) government, and the security forces were unleashed on demonstrators and bystanders alike. There were so many dead it went down in history as «Bloody May». The proletarian cameramen's «collective» documented the repression of the communist party (KPD), and in June 1929 the footage was presented at the ensuing trial. At the initiative of the KPD, various other versions were produced, which included footage from other demonstrations in Hamburg and Munich. What can all this tell us about the workings of power in Germany back in 1929? How is one to interpret the violence, the banners, the dispersal of the panic-stricken crowd, the streets, confusion and terror? Several minutes of film, and the enigma of images as evidence. By recording these events on film, the victims were able to fight one power with another, that of the law, which had not yet been swept away by Nazism. Today those images often serve as an «illustration» of an age: stripped of the potential for rebellion that had brought them into being in the first place, perhaps their only power now is to «adorn» discourse.

OMAR AMIRALAY L'HOMME AUX SEMELLES D'OR THE MAN WITH THE GOLDEN SOLES



Nel 2000, l'imprenditore miliardario Rafiq Hariri, dopo essere stato Primo Ministro, è leader dell'opposizione libanese. «Salvatore» del paese per alcuni, «affossatore» dello stesso per altri, padrone di un impero immobiliare che partecipa alla ricostruzione di Beirut, egli è «uomo di potere» per eccellenza. Gli amici del cineasta, i suoi colleghi «intellettuali critici» lo mettono in guardia: filmare un (tale) uomo di potere significa rischiare di esserne affascinato e manipolato. È proprio questo che Amiralay vuole sperimentare e capire: il funzionamento del rapporto di potere fra «soggetto filmato» e cineasta, la messa in scena come rapporto di forza o di seduzione, la messa in crisi, attraverso il cinema, delle illusioni della registrazione e dei vicoli ciechi delle buone intenzioni. Rafiq Hariri è stato assassinato a Beirut, nel 2005. Il film di Amiralay, a lungo respinto dalla sinistra libanese, è diventato oggetto di riflessione e di memoria. "È attraverso il cinema che tutto diventa possibile: indicare cosa manca, cosa è nascosto, far veder l'invisibile e ciò che accade attraverso la manipolazione, dare risonanza alle cose bisbigliate, forzare l'implosione degli slogan e mettere in crisi i discorsi ufficiali" (Omar Amiralay).

Siria/France, 2000, video, 54', colore

Regia: Omar Amiralay Soggetto:
Omar Amiralay, Hala Alabdalla
Yacoub
Fotografia: Hanna Ward
Montaggio: Chantal Piquet
Suono: Emile Saadé
Produzione: AMIP, MARAM CTV
Coproduzione: ARTE France, YLE /TVI
Distribuzione: AMIP

Contatti: Audiovisuel Multimedia
International Productions
Tel: +33 1 488 745 13
Email: amip@amip-multimedia.fr

Nato a Damasco nel 1944, Omar Amiralay ha studiato pittura nel suo paese per poi convertirsi al teatro e al cinema. Nel 1968 si iscrive all'IDHEC di Parigi. È autore di diversi documentari che esplorano il mondo arabo. Realizza in tutto una quindicina di film durante i suoi soggiorni in Libano, Francia e Siria.

Born in Damasco in 1944, Omar Amiralay studied painting in his country and then he turned to theatre and cinema. In 1968 he joined the IDHEC in Paris. He is author of several documentary films that explore the Arab culture. He realizes about fifteen films during his journey in Libano, Francia and Syria.

Filmografia:

2003: Déluge au pays du Baas
2000: L'Homme aux semelles d'or
1997: Il y a tant de choses encore à raconter...
1996: Par un jour de violence ordinaire,
mon ami Michel Seurat ...
1989: A l'attention de Madame le Premier
Ministre Bénézir Butho
1987: La Dame de Shiban
1986: L'Ennemi intime
1983: Vidéo sur sable
1984: Le Sarcophage de l'amour
1982: Les Senteurs du paradis
1981: Le Malheur des uns...
1978: A propos d'une révolution
1977: Les Poules
1974: La Vie quotidienne dans un village syrien
1971: Film essai sur la vallée de l'Euphrate

Francia, 1966, 35 mm, 102', colore

Regia: Roberto Rossellini
Soggetto: Philippe Erlanger
Sceneggiatura: Jean Gruault, Jean Dominique de La Rochefoucault
Fotografia: Georges Leclerc
Montaggio: Armand Ridet
Musica: Betty Willemetz
Suono: Jacques Gayet
Con: Jean-Marie Patte (Luigi XIV), Raymond Jourdan (Colbert), Giulio Cesare Silvani (Mazzarino), Katharina Renn (Anna d'Austria)
Produzione: O.R.T.F. Distribuzione: INA

Contatti: INA
Tel/Fax: +33 1 498 320 00
Email: srichard@ina.fr

Roberto Rossellini (1906-1977) si avvicina al cinema verso la metà degli anni '30, realizzando sia come montatore che come regista alcuni cortometraggi per l'Istituto Luce. Nel '41 esordisce dietro la macchina da presa con *La nave bianca*. Il 1945 è l'anno di *Roma città aperta*, capolavoro, apripista del Neorealismo italiano. Dopo un periodo di crisi artistica e personale, si dedica alla regia di lavori a carattere divulgativo e didattico pensati per la televisione, tra cui *La Prise du pouvoir par Louis XIV*. Per una filmografia completa si rimanda ai testi: *Roberto Rossellini*, di Gianni Rondolino, Torino: UTET, 1989; *Roberto Rossellini, la télévision comme utopie*, a cura di Adriano Aprà, 2001.

Roberto Rossellini (1906-1977) started working on cinema in the Thirties as editor and cameraman of short films for the Istituto Luce. In 1941 he realized his first film as director with *La nave Bianca*. In 1945 he made *Roma città aperta*, first film that ratifies the beginning of the Neorealismo italiano. After his personal and artistic crisis, he started making didactic films to be screened on TV; among them *La Prise du pouvoir par Louis XIV*. For a complete Rossellini's filmography see: *Roberto Rossellini*, di Gianni Rondolino, Torino: UTET, 1989; *Roberto Rossellini, la télévision comme utopie*, by Adriano Aprà, 2001.

ROBERTO ROSSELLINI

LA PRISE DU POUVOIR PAR LOUIS XIV

Regno di Francia, 1661. Il cardinale Mazzarino, in agonia, confessa all'intendente Colbert di giudicare frivolo il sovrano, che ha appena compiuto ventitre anni. Egli teme gli intrighi del potente sovrintendente Fouquet e la minaccia di una nuova Fronda della nobiltà. Ma una conversazione con il giovane re lo rassicura. Luigi XIV decide di presiedere solo il consiglio dei ministri e di attuare una politica che gli permetta di sottomettere i cortigiani. La sua idea è quella di organizzare la propria vita quotidiana e la corte come una grande messa in scena, uno spettacolo pressoché permanente, che dà ad ogni suo gesto una dimensione quasi sacra. I cortigiani dovranno competere fra di loro per ottenere le cariche onorifiche, per seguire la moda, per accompagnare il re nella passeggiata o durante gli interminabili pasti. Rossellini mette al centro del suo progetto filmico l'intuizione politica del re: gli uomini possono essere controllati dalle apparenze. Il cineasta insiste sulla funzione dello spettacolo reale, con maggiore attenzione al quotidiano e ai gesti codificati, scegliendo per altro un attore un po' goffo per far sentire la riservatezza del sovrano, che contrasta fortemente con il suo senso della messa in scena. Il potere-spettacolo, l'alienazione attraverso la trasfigurazione del banale in «sacro» fanno del film di Rossellini una profezia delle strategie contemporanee.



France, 1661. Cardinal Mazarin confesses to Colbert his belief that the king, who has just turned twenty-three, is frivolous. He fears the intrigues of the powerful Superintendent Fouquet and the threat of further rebellion on the part of the nobility. However, a conversation with the young king reassures him. Louis XIV has decided to preside only over the council of ministers and to adopt a policy enabling him to keep his courtiers under control. His idea is to organize his everyday life and the court as a large-scale, virtually permanent show which will confer an almost sacred aura on his every gesture. His courtiers will have to compete amongst themselves to obtain honorific posts, to keep up with fashions, to accompany the king on his daily walk or during the interminable meals. Rossellini's film is centred on the king's political intuition that humans can be controlled by appearances. The film-maker stresses the function of the royal spectacle, devoting great attention to the everyday and to codified gestures. He also chose a rather awkward actor to accentuate the king's reserve, in powerful contrast with his sense of spectacle. With its stress on the power of spectacle and the alienation resulting from the transfiguration of the banal into the «sacred», Rossellini's film is prophetic of contemporary political strategies.

JEAN RENOIR, JEAN-PAUL DREYFUS, JACQUES BECKER, JACQUES BRUNIUS

LA VIE EST À NOUS



Nel 1936 il Partito Comunista francese domanda a Jean Renoir di guidare la realizzazione di un film che dovrebbe servire come propaganda delle più recenti risoluzioni del Partito in imminenza delle elezioni legislative (quelle che porteranno al Fronte Popolare). Il film si apre su una lezione di geografia in una scuola elementare. Davanti ad una carta geografica della Francia i bambini si interrogano sulle cause della loro miseria. La risposta del coro dice: "La Francia non è dei francesi ma di quelli che la saccheggiano". Il film unisce delle sequenze «documentarie», dove figurano dei dirigenti del Partito, a tre brevi sequenze di finzione: una cellula comunista proclama uno sciopero contro gli infernali ritmi di lavoro e il licenziamento di un anziano operaio; dei militanti si oppongono al pignoramento dei beni di un contadino; un gruppo di giovani comunisti accoglie fra di loro un giovane disoccupato. È una propaganda elettorale del PCF? Sicuramente, e per giunta «sceneggiata» dal Partito stesso (Vaillant-Couturier). In quella primavera del 1936, lo scontro dei poteri sembra chiaro: i nemici sono identificati, i liberatori indicati. Tuttavia l'adesione del cineasta, dei suoi attori e della sua troupe alla «linea» del Partito prende la forma di un appello alla vita, al gioco, alla speranza o all'amarezza, all'indissolubile binomio commedia/tragedia, come sempre avviene nelle opere di finzione di Renoir.

In 1936 the French Communist Party asked Jean Renoir to oversee the making of a film intended to serve as propaganda for the Party's recent resolutions in the run-up to the general election (won by the Popular Front). The opening scene is a geography lesson in a primary school. In front of a map of France the children consider the causes of their poverty. "France doesn't belong to the French, but to those who sack it" is the general cry. The film intersperses «documentary» sequences featuring party officials with three brief fictional scenes: a communist cell announcing a strike against the hellish pace of work and the sacking of an elderly worker; militants opposing the distraint of a farmer's goods; and a group of young communists welcoming a unemployed person into their circle. PCF electoral propaganda? Without a doubt, and, what's more, scripted by the party (Vaillant-Couturier). In that distant spring of 1936, the clash of powers seems evident: the enemies are identified, the liberators indicated. However, the adherence of the film-maker, actors and film crew to the Party «line» takes the form of an appeal to life, to play, to hope or bitterness, to the inextricable blend of comedy and tragedy to be found in all of Renoir's fictional work.

Francia, 1936, 35 mm, 66', b/n

Regia: Jean Renoir, Jean-Paul Dreyfus, Jacques Becker, Jacques Brunius
Soggetto: Paul Vaillant-Couturier
Sceneggiatura: Jean Renoir, Jean-Paul Dreyfus, Pierre Unik, Jacques Brunius, Henri Cartier-Bresson, Paul Vaillant-Couturier, André Zwobada, Jacques Becker
Fotografia: Claude Renoir, Jean-Serge Bourguoin, Louis Page, Jean Isnard, Alain Douarinou, Nicolas Hayer
Montaggio: Marguerite Renoir
Suono: Robert Teisseire
Musiche: L'Internazionale, La Cucaracha, Auprès de ma blonde, Appello del Komintern, Ronda dei Sansimoniani
Interpreti: Jean Dasté, Jacques Brunius, Pierre Unik, Max Dalban, Fabien Loris, Teddy Michaux, Charles Blavette, Emile Drain, Jean Renoir (le patron de bistrot), Marcel Duhamel (le "Volontaire"), Jacques Becker (le jeune chômeur), Gaston Modot (Philippe), Julien Bertheau, Madeleine Sologne...
Produzione: Partito comunista francese

Contatti: Ciné-Archives (Fonds Audiovisuel du PCF . Mouvement Ouvrier et Démocratique)
Tel: +33 1 404 012 50 Email: cinearchives@free.fr

Senza certificato di censura, il film fu proiettato nei cinema di quartiere. Uscirà «ufficialmente» nelle sale solo nel 1969.

Without a censor's certificate, the film was screened in the community cinemas. It will be released «officially» only in 1969.

Copia restaurata dagli archivi francesi del Centro Nazionale della Cinematografia, Ministero della Cultura.

The film has been restored by the French archives of the National Centre of Cinematography, Ministry of Culture.

Francia, 2007, HD Cam, 45', colore

Regia e sceneggiatura: Christophe Cognet
Fotografia: Nara Keo Kosal
Montaggio: Sophie Bolze
Musica: Michel Schick
Suono: Nicolas Paturle Produzione: Tarmak Films
Distribuzione: Tarmak Films

Contatti: Tarmak Films
Tel: +33 2 314 755 32 Email: tarmak.prod@wanadoo.fr

Christophe Cognet è ricercatore e cineasta.

Christophe Cognet is research and filmmaker.

Filmografia:
2007: Les Anneaux du serpent
2005: Quand nos yeux sont fermés
2004: L'Atelier de Boris
2003: Promesses d'un rivage
2002: La Planète perdue
2001: Les Sentiers de Fred Vargas
2000: L'Affaire Dominici par Orson Welles
1997: Gongonbili, de l'autre côté de la colline
1994: La Voix des génies

CHRISTOPHE COGNET LES ANNEAUX DU SERPENT THE SNAKE'S COILS

“Non c'è bisogno della fantascienza per concepire un meccanismo di controllo che da ad ogni istante la posizione di un elemento in uno spazio aperto, sia esso un animale in una riserva o un uomo in un'azienda (collare elettronico). (...) Lo spazio disciplinare lascia il posto allo spazio liscio della società di controllo. I tunnel strutturali della talpa sono sostituiti dalle infinite ondulazioni del serpente. Laddove la società disciplinare fabbricava dei calchi fissi, distinti, la società di controllo funziona con delle reti flessibili e modulari”. Quasi vent'anni dopo il testo in cui Gilles Deleuze analizzava la sostituzione delle «società disciplinari» (Foucault) con le «società di controllo», il cineasta parte dalla metafora deleuziana del «serpente». Degli attori leggono una selezione di messaggi presi da siti internet dove agenti di sicurezza (guardiani, sorveglianti, controllori...) «chattano» fra di loro. Intanto la macchina da presa esplora i luoghi dove questi lavorano: zone industriali, centri commerciali, parcheggi, fabbriche, trasporti... Il montaggio integra del materiale di video-sorveglianza degli stessi luoghi. Chi controlla chi? Chi registra? Chi ascolta? Chi monta? Il potere è controllo, il controllo è rete.

“The conception of a control mechanism, giving the position of any element within an open environment at any given instant (whether animal in a reserve or human in a corporation, as with an electronic collar), is not necessarily one of science fiction. (...) Disciplinary space gives way to the smooth space of the society of control. The structural tunnels of the mole have been replaced by the infinite undulations of the snake. Where disciplinary society manufactured fixed, distinct moulds, the society of control functions with flexible, modular networks.” Almost twenty years after the publication of the text in which Giles Deleuze analysed the replacement of «disciplinary societies» (Foucault) with «societies of control», the filmmaker takes Deleuze's snake metaphor as a starting point. Actors read a selection of messages from internet sites, where security agents (caretakers, surveillance personnel, supervisors, etc.) chat amongst themselves. In the meantime, the camera explores the places where they work: industrial zones, shopping centres, car parks, factories, transport networks... In the editing phase CCTV film of those very same places is added. Who is controlling who? Who is recording? Who listens? Who edits? Power is control, control is network.



MIRABELLE ANG MATCH MADE



Ho Chi Minh Ville (Vietnam). Un immigrato taiwanese, proprietario di un'agenzia matrimoniale, un gruppo di «teste cercanti» e un cliente ricco, scapolo di Singapore... L'agenzia si occupa di tutto, dal reclutamento delle ragazze nei villaggi all'organizzazione del casting in una camera d'albergo, dalle formalità amministrative alla cerimonia, dall'indennizzo dei genitori al passaporto della sposa novella, dal certificato medico alla foto ricordo. Il commercio del matrimonio prende il potere sui corpi delle giovani contadine vietnamite: valutate, soppesate, addestrate e poi misurate dallo sguardo del cliente prima di essere sottoposte alla famiglia del marito. Esempio di una violenza dove il potere mercantile sa sfruttare altri poteri più interni, più antichi: quelli della famiglia cosiddetta «tradizionale», dei costumi e delle pratiche delle società rurali, della persistenza delle «virtù» tradizionali nelle società moderne di oggi. Poteri autoritari, «neofeudali», di sistemi di alleanza che stritolano i corpi delle donne e il patto dei sentimenti.

Ho Chi Minh Ville (Vietnam). A Taiwanese immigrant, the owner of a marriage agency, a group of «head hunters» and a rich client, a bachelor from Singapore... The agency takes care of everything, from the recruiting of girls in the villages to the organization of the casting session in a hotel bedroom, from the bureaucratic formalities to the ceremony, from the compensating of the parents to the bride's passport, from the medical certificate to the photos. The marriage trade exerts power over the bodies of the young Vietnamese country girls: evaluated, weighed up, instructed and then assessed by the gaze of the client before being presented for approval to the family of the bridegroom. An example of a form of violence where commercial power is able to exploit other older and more internalized powers, those of the so-called «traditional» family, of the customs and practices of rural society, of the persistence of traditional «virtues» in today's modern societies. Authoritarian, «neo-feudal» powers, systems of alliance that run roughshod over women's bodies and the pact of feelings.

Singapore/USA, 2006, mini DV, 48', colore
Regia e montaggio: Mirabelle Ang
Fotografia: Susan E. Kim
Musica: Nathan Ruyle
Suono: Jerry Summers
Produzione: Mirabelle Ang
Distribuzione: Mirabelle Ang

Contatti: Mirabelle Ang
Tel: +1 661 644 2290
Email: mirabellea@yahoo.com

Mirabelle Ang, nata a Singapore, ha studiato regia per il cinema e il video presso il famoso California Institute of the Arts fino al 2006. Vive e lavora tra Singapore e Los Angeles.

Mirabelle Ang was born in Singapore. She studied film and video directing at the famous California Institute of the Arts until 2006. She works between Singapore and Los Angeles.

Filmografia:
2006: Match made
2006: Past Tense

Italia, 1980, 16 mm, 99', colore
Soggetto e regia: Giuseppe Bertolucci
Fotografia: Renato Tafuri
Montaggio: Gabriella Cristiani
Produzione: Unitefilm

Contatti: Unitefilm
Tel/Fax: + 39 06 320 00 01
Email: uniteltt@unitefilm.it

AAMOD - Archivio Audiovisivo del
Movimento Operaio
e Democratico
Tel/Fax: +39 06 57 289 551
Email: apalandrani@aamod.it

Giuseppe Bertolucci (Parma, 1947)
figlio del poeta Attilio e fratello minore
del regista Bernardo, per il quale ha
più volte lavorato come sceneggiatore.
La filmografia di Giuseppe Bertolucci
dimostra una capacità unica di usare
le diverse forme del cinema per
raccontare la realtà.

Giuseppe Bertolucci (Parma, 1947).
His father is poet Attilio Bertolucci.
His older brother is famous director
Bernardo, for whom he worked
several times a scriptwriter. His
filmography reveals a great talent in
using different forms of cinema to
tell reality.

Filmografia:
2006: Pasolini prossimo nostro
2004: Il Cinema ritrovato: istruzioni per l'uso
2003: Segni particolari
2002: Luparella
2001: L'Amore probabilmente
1999: Il Dolce rumore della vita
1998: Ferdinando
1996: Il Pratone del casilino
1994: Troppo sole
1991: La Domenica specialmente
1991: Viaggiatore cerimonioso, Il
1989: Amori in corso
1989: Bologna (12 registi per 12 città)
1988: I Cammelli
1987: Strana la vita
1985: Segreti segreti
1984: L'Addio a Enrico Berlinguer
1983: Effetti personali
1983: Tutto Benigni
1980: Panni sporchi
1980: Oggetti smarriti
1977: Berlinguer ti voglio bene

GIUSEPPE BERTOLUCCI PANNI SPORCHI



Milano, Stazione centrale, 1980. In questo «luogo dell'impermanenza» dove il regista ha ambientato la storia di *Oggetti smarriti*, vivono gli emarginati della società. I racconti della loro vita quotidiana parlano di disperazione, di tossicodipendenza, di prostituzione, di fallimenti e di piccole speranze... Il potere perde qui ogni dimensione astratta: le forze economiche e sociali dominanti sono mostrate nel loro effetto sui corpi, nella carne stessa degli umani, nel silenzio che li circonda. La distruzione degli esseri non è più un dato statistico: è una realtà visibile. L'impegno del cineasta mette lo spettatore davanti all'implacabile concretezza della parola «potere»: nei visi, nei gesti, nei racconti viene alla luce l'infernale catena delle cause e degli effetti.

Central station, Milan, 1980: this «place of impermanence», where the director set the story of *Oggetti smarriti*, is home for marginalized elements of society. The stories of their everyday life are all about human desperation, drug addiction, prostitution, abject failure and tentative hope. In this context, power is stripped of its abstract dimension, and the effect of the dominant economic and social forces can be seen in the bodies and even in the flesh of the protagonists, and in the silence that surrounds them. The destruction of human lives is not just a statistic but visible reality. The film-maker's commitment forces the viewer to address the implacable concreteness lying behind the word «power», as the faces, gestures and stories bring to light the terrible chain of cause and effect.

FERNANDO CERCHIO VIA DELL'IMPERO



Nel 1932, a Roma, tra Piazza Venezia e il Colosseo, viene aperta la Via dell'Impero (adesso Via dei Fori Imperiali), percorso scenografico delle parate del fascismo. Nel corso dei secoli, la zona dei Fori intorno al Colosseo era diventata uno spazio forse unico al mondo per la sovrapposizione di stili architettonici; ma Mussolini fa distruggere il quartiere per isolare le vestigia dell'antico Impero. Mentre la propaganda parla di risanamento urbano, la realtà del potere fascista è quella di allontanare abitanti poco «controllabili» e costringerli a trasferirsi in baracche o squalidi acquartieramenti di periferia. Il potere non colpisce soltanto la popolazione dell'antico quartiere romano: s'impadronisce della Storia e la nega, per mettere in scena il nuovo «Impero» sulle vestigia reali... di una Roma fantasmata. Ogni potere deve controllare la memoria delle pietre reali, organizzando il «set» monumentale della sua recita.

In 1932, a new street was opened in Rome between Piazza Venezia and the Colosseum. Via dell'Impero (now Via dei Fori Imperiali) was a suitably grand setting for Fascist parades. Over the centuries the Fori area around the Colosseum had become perhaps unique in the world for its juxtaposition of architectural styles, but Mussolini had the neighbourhood razed to the ground in order to isolate and set off the vestiges of the ancient empire. Fascist propaganda talked in terms of urban renewal, but in reality the Fascist authorities were anxious to force the inhabitants, who were largely «uncontrollable», to move to huts or squalid dwellings on the city outskirts. Power did not just hit the population of the ancient Roman neighbourhood: it took over history and denied it, staging a new «Empire» on the real traces... of a spectral Rome. Power must always control the memory of the real stones, organizing the monumental «set» of its performance.

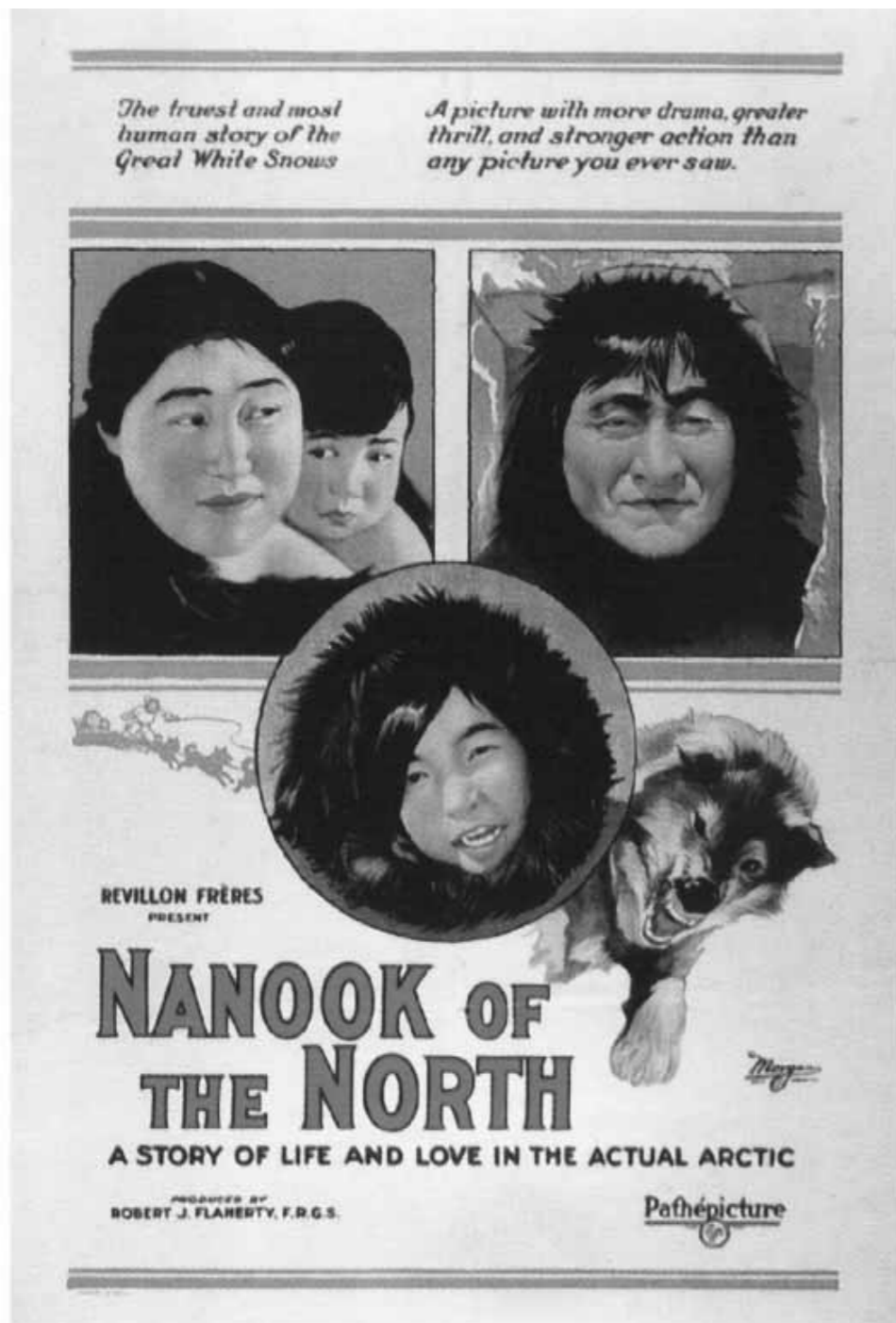
Italia, 35 mm, 10', colore
Regia: Fernando Cerchio
Fotografia: Luigi Sgambati
Musica: Egisto Macchi
Produzione: Giorgio Patara

Contatti: Archivio Festival dei Popoli
Tel/Fax: +39 055 244 778
Email:
festivaldeipopoli@festivaldeipopoli.org

Fernando Cerchio (Luserna San Giovanni, Torino 1914 – Mentana 1974) si accosta al cinema con alcuni film sperimentali. Nello stesso periodo scrive sul cinema in varie riviste. Si iscrive al Centro Sperimentale di Cinematografia, dove segue i corsi di regia. Dal 1938 lavora all'Istituto Luce, prima come montatore e poi come regista. Nel dopoguerra riprende l'attività di documentarista e prosegue la realizzazione di film a soggetto toccando vari generi.

Fernando Cerchio (Luserna San Giovanni, Torino 1914 – Mentana 1974) began working on experimental films. At the same time he began writing about film on various magazines. He attended a course to become Film Director at the Centro Sperimentale di Cinematografia. Starting from 1938 he worked first as film editor, then as director at the Istituto Luce. After the War he continued making documentary films concerning all genres.

Filmografia:
1967: Il marchio di Kriminal
1967: Segretissimo
1965: Per un dollaro di gloria
1964: Totò contro il Pirata Nero
1963: Totò e Cleopatra
1962: Totò contro Maciste; Lo sceicco rosso;
Col ferro e col fuoco
1961: Nefertite, regina del Nilo
1960: Il sepolcro dei re
1959: Giuditta e Oloferne
1957: I misteri di Parigi
1956: I 4 del Getto Tonante
1954: Il visconte di Bragelonne
1953: Addio, mia bella signora!; Lutù
1952: Il figlio di Lagardère; Il bandolero stanco
1951: Il bivio
1949: Cenerentola
1948: Gente così
1945: Aldo dice 26x1
1944-1945: Porte chiuse
1944: La buona fortuna
1942: Comacchio



L'EREDITÀ DI NANOOK

49° FESTIVAL DEI POPOLI - TAVOLA ROTONDA SULLO STATUS DEL DOCUMENTARIO

L'atto del documentare è antico quanto il mondo. Il desiderio di conoscere se stessi e gli altri ha prodotto dapprima resoconti orali o graffiti rupestri, poi testimonianze scritte e infine, con l'avvento della riproduzione meccanica del reale, miliardi di immagini fisse o in movimento. Se una tale azione di sfidare la fallibile memoria degli uomini affonda nei tempi, la parola «documentario», riferita ad un racconto cinematografico, è piuttosto recente, risalendo ai primi decenni del secolo scorso. Come molti sanno, la usò Grierson per definire *Nanook l'esquimese* di Flaherty. pur avendo già da allora la percezione che tale definizione fosse insufficiente: "Definire un film come documentario è una descrizione maldestra, ma essa continua ad imporsi. I francesi che la utilizzarono per primi volevano con essa designare i film di viaggio. (...) A partire da queste visioni esotiche, il termine è arrivato ad includere film drammatici come *Moana o La terra*. E nello stesso tempo esso ingloberà altri generi, differenti nella forma e nella finalità (...)".

Una tale preveggenza trova la sua validità non solo negli esempi che si sono succeduti nel corso del tempo, ma soprattutto, venendo ai giorni nostri, nella vasta gamma di produzioni che oggi si definiscono documentarie, riconoscendosi come facenti parte di una categoria omogenea, quando invece esse differiscono notevolmente «nella forma e nella finalità».

Se già all'epoca di Grierson convivevano nel «genere», in una sorta di promiscuità dialettica, geniali film di montaggio come *L'uomo con la macchina da presa* di Dziga Vertov, opere di impegno sociale come *Drifters* dello stesso Grierson, sperimentazioni ritmico-visive come *Berlino Sinfonia di una grande città* di Walter Ruttmann, esplorazioni poetico-umanistiche come *Douro, Faina fluvial* di Manoel de Oliveira, documentazioni di un personale punto di vista come *A propos de Nice* di Jean Vigo e drammi documentari come *Uomini di domenica* di Robert Siodmak e Edgar Ulmer, oggi che il cinema è passato attraverso l'esperienza del free cinema, del cinema diretto, del cinema verità, delle finzioni del reale, il panorama si è via via ampliato, andando dai film che estremizzano il concetto espresso da André Bazin nel suo saggio *Montage interdit* («Quando l'essenziale di un avvenimento dipende dalla presenza simultanea di due o più fattori dell'azione, il montaggio è proibito») al reportage, dai film di controinformazione ai saggi filmati, dal cinema come prolungamento della mano a quello che si pone come un'estensione del pensiero, dall'autobiografia alla finzione documentaria, dal found footage all'installazione, fino al cosiddetto documentario d'animazione.

In questo senso ci sembra importante, alle soglie del cinquantenario del Festival dei Popoli, fare un passo indietro e cercare di mettere in prospettiva il «genere» interrogandoci sullo status di questa forma filmica; pur essendo ben consci del fatto che essa è consustanziale al cinema stesso, mezzo che, per sua natura, ha valore di documento (come bene fanno gli studiosi di precinema, che nei primi esperimenti hanno visto uno studio, una documentazione scientifica, del movimento, o gli storici, che nelle immagini di un film leggono i segni di un'epoca, di una società che si riproduce, degli eventi e delle contraddizioni che la animano).

Quello che ci interessa non è tanto porre dei limiti, degli steccati, ma osservare, di anno in anno dove il cinema del reale sta andando, riflettendo, attraverso una circolazione della parola sui fenomeni in atto. La 49° edizione sarà dunque il teatro di una tavola rotonda che, in omaggio al «primo del nome», al lascito che ci ha trasmesso, abbiamo voluto intitolare *L'eredità di Nanook*. Con essa vogliamo chiamare a raccolta critici, studiosi, cineasti, produttori e traghettatori di cinema, invitandoli ad analizzare e a dibattere lo stato dell'arte, arrivando non tanto a delle conclusioni «scientifiche» quanto a dei pensieri che stimolino altri pensieri, altre elaborazioni future.

NANOOK'S HERITAGE

ROUND TABLE ON THE STATUS OF THE DOCUMENTARY

The act of documenting is as old as the hills. In the beginning the desire to know oneself and others produced oral reports and rock painting. This developed into written accounts and finally with the coming of mechanical reproduction of real life, billions of fixed and moving images. While the act of challenging man's fallible memory sinks back into the recesses of time, the word «documentary» referring to a cinematographic account, is comparatively recent, dating back in fact to the early decades of the last century. As many people know, Grierson used it to define Flaherty's *Nanook of the North* despite the fact that at that time he was already aware that such a definition was insufficient: "To define a film as a documentary is a clumsy description, but it continues to thrust itself upon us. The French, who were the first to use it, meant by it a travel film. (...) Starting off from this exotic vision the term has ended up including dramatic films like *Moana* or *Zemlya (Earth)*. And at the same time it will embrace other genres, different in form and in aims (...)".

The validity of such foresight is to be found not only in the string of examples which have followed one after the other through time but above all in the vast range of present-day productions which are today defined as documentaries, and are thus recognized as being part of a homogenous category when in actual fact they differ considerably «in form and aims».

In Grierson's day a variety of widely different types of film all lived together under the roof of the «genre» in a kind of promiscuous dialectic: ingenious edited films like Dziga Vertov's *The Man With a Movie Camera*, socially committed works like *Drifters* by Grierson himself, rhythmic-visual experiments such as Walter Ruttmann's *Berlin: the Symphony of a Great City* poetical-humanistic explorations such as Manoel de Oliveira's *Douro, Faina fluvial*, documentations of a personal point of view such as Jean Vigo's *A propos de Nice* and documentary dramas such as Robert Siodmak and Edgar Ulmer's *Menschen am Sonntag (People on Sunday)*. Now that the cinema has passed through the experience of free cinema, direct cinema, *cinéma vérité*, and fictional reality the panorama has gradually opened out going from films which push the concept expressed by André Bazin in his essay *Montage interdit* to the limits («When the essentials of an event depend on the simultaneous presence of two factors of the action, montage is prohibited») to reporting, from independent news films to filmed essays, from the cinema as an extension of the hand to that which aims to be an extension of thought, from autobiography to documentary fiction, from found footage to art installations, and finally arriving at the so-called animated documentary.

In this light, on the threshold of the 50th anniversary of the Festival dei Popoli we thought it important to take a step backwards and attempt to put the «genre» into perspective examining the status of this film form. At the same time, however we are fully aware of the fact that it is consubstantial with cinema itself, a means which, by its very nature, has documentary value. Scholars of pre-cinema are well aware of this, having seen in their first experiments a study and a scientific recording of the movement. No less so indeed are historians, who read in the images of a film the signs of an age and a society which reproduces itself and of the events and contradictions by which it is animated.

What we are interested in doing is not so much to impose limits or boundaries, but rather to observe from year to year where reality cinema is heading, reflecting, through discussion on the underlying phenomena in progress. The 49th edition will therefore be the setting for a round table, which we have decided to entitle *Nanook's Heritage*, as a tribute to the «first to be so baptised» and to the legacy with which it has endowed us. Our aim is to gather together critics, scholars, cineastes, producers and cinema propagators and to invite them to analyse and to debate the state of the art, with the aim of arriving not so much at a scientific conclusion but at thoughts which will stimulate further thoughts and future processing.

FIRENZE, SABATO 15 NOVEMBRE 2008

SALA CONVEGNI ENTE CASSA DI RISPARMIO DI FIRENZE

VIA FOLCO PORTINARI 5, FIRENZE

Interverranno alla rotonda | Will take part to the round table:

- **MARCO BERTOZZI**
Storico del cinema documentario
Documentary cinema historian
 - **ERIK BULLOT**
Cineasta e scrittore
Filmmaker and writer
 - **JEAN-PIERRE REHM**
Direttore artistico del Festival Internationale du Documentaire di Marsiglia
Artistic Director of Festival Internationale du Documentaire of Marseille.
 - **CARLOS MUGUIRO**
Direttore artistico di Punto de Vista, Festival Internazionale del Documentario di Pamplona
Artistic Director of Punto de Vista, International Documentary Film Festival of Pamplona
 - **NICOLAS PHILIBERT**
Cineasta
Filmmaker
 - **JOSÉ LUIS GUERIN**
Cineasta
Filmmaker
 - **CARLO CRESTO DINA**
Produttore
Producer
 - **SERGE LALOU**
Produttore
Producer
- Moderatore | Moderator
CRISTINA PICCINO
Giornalista
Journalist

B'TSELEM

THE ISRAELI INFORMATION CENTER FOR HUMAN RIGHTS IN THE OCCUPIED TERRITORIES

B'Tselem - Israeli Information Center for Human Rights in the Occupied Territories - è stato costituito nel 1989 e oggi occupa un ruolo importante a livello internazionale come organizzazione israeliana attiva nella West Bank e nella striscia di Gaza, leader nella difesa dei diritti umani. B'Tselem ha pubblicato più di 130 relazioni, 40 cortometraggi e testimonianze video che trattano in maniera dettagliata la maggior parte delle violazioni dei diritti umani avvenute nei Territori occupati; ha organizzato campagne pubbliche ed è utilizzata come fonte di informazione da giornalisti, ricercatori e dall'intera comunità diplomatica nazionale e internazionale. L'importanza data alla documentazione riflette l'obiettivo di B'Tselem di fornire più informazioni possibili al popolo israeliano, considerandole indispensabili per formare l'opinione e prendere decisioni. B'Tselem ha esteso sempre di più la sua strategia che fa ricorso al potente strumento dell'audio-visivo: l'organizzazione intende rendere tangibili e personali gli abusi dei diritti umani, utilizzando il materiale visivo come catalizzatore del cambiamento. Un'equipe costituita da dieci operatori sul campo, equipaggiati con macchine digitali e videocamere, si occupa di effettuare riprese per documentare le violazioni dei diritti umani, compresa la raccolta di testimonianze di vittime e testimoni oculari.

B'Tselem rende disponibile questo materiale alle autorità politiche e militari, alla stampa, agli artisti e agli attivisti in materia di diritti umani. L'utilizzo del materiale visivo per rendere espliciti gli abusi dei diritti umani è un elemento peculiare della strategia di B'Tselem che intende sensibilizzare il pubblico su tale tema documentando, con le prove innegabili fornite dal video, l'avversità del governo e delle forze militari nei confronti dei Palestinesi che vivono nei Territori Occupati.

Attraverso questo progetto innovativo, B'Tselem distribuisce le videocamere alle famiglie palestinesi che vivono in zone ad alto livello di conflittualità e fornisce loro assistenza in modo da metterli in grado di diventare parte attiva nel processo di cambiamento. Fino ad oggi B'Tselem ha distribuito oltre cento videocamere. La squadra che si così composta è sempre pronta ad entrare in azione per filmare gli avvenimenti mentre sono in corso, facendoci assumere il punto di vista delle vittime. Il risultato ottenuto da questa iniziativa è la moltiplicazione del numero di riprese effettuate. Il supporto del video consente alle vittime di intraprendere azioni in propria difesa avallate dalla registrazione filmata delle violazioni subite.

B'Tselem - The Israeli Information Center for Human Rights in the Occupied Territories was founded in 1989 and has earned international recognition as the leading Israeli organization monitoring, documenting and advocating to improve human rights in the West Bank and Gaza Strip. B'Tselem has published over 130 reports and over 40 short films and video testimonies on a wide variety of human rights issues, organized major public campaigns, and served as an important source of information for journalists, researchers and the diplomatic community at the national and international level. The focus on documentation reflects B'Tselem's objective of providing as much information as possible to the Israeli public, since information is indispensable to taking action and making choices.

B'Tselem has expanded its advocacy strategy to include the powerful tool of audio-visual materials. B'Tselem intends to make human rights abuses tangible and personal, using visual material as a powerful catalyst for change. B'Tselem's staff of ten fieldworkers, equipped with digital still and video cameras and trained in their use, collect video footage documenting human rights violations, including testimonies of victims and eyewitnesses.

B'Tselem makes its video footage available to the military and police authorities, press, artists, and human rights activists. The use of visual material to convey the severity of the human rights violations taking place, an integral element of B'Tselem's multifaceted strategy, is intended to involve the public in human rights advocacy by demonstrating in an undeniable medium the personal hardship inflicted by government and military policies that violate the most fundamental human rights of Palestinians in the Occupied Territories. Through the groundbreaking video advocacy project, B'Tselem distributes cameras to Palestinian families living in high-conflict areas and trains participants as agents for change. To date, B'Tselem has distributed over 100 cameras. This cadre of trained individuals film events in real time, as witnesses we all as victims, with the result of multiplying the quantity of film footage and enabling victims of these policies to take action on their own behalf in the form of exposing violations on film.

COPRO 11

The 11th Israel International Co-Productions Market
May 24 - 30, 2009
Tel-Aviv, Israel

Pitching Forum
Master Classes
Retrospective
DataFest
DocUmmunity
DocuChild
Close Encounters
DocuShuk

CoPro Documentary Marketing Foundation (R.A)
POB 14581 Tel Aviv 61143, Israel - Tel: +9/2.3.6850315 - Fax: 1972.3.6869748
info@copro.co.il - www.copro.co.il

INDICE DEI REGISTI

INDEX OF DIRECTORS

- Abi Samra, Maher, p. 79
Abid, Kasim, p. 56
Alvarez, Pablo, p. 82
Amiralay, Omar, p. 245
Anderson, Valeeria, p. 188
Ang, Mirabelle, p. 249
Aviv, Nurith, p. 108
Baixeras, Enrique, p. 77
Bartas, Sarūnas, p. 169
Bazzoli, Maria Silvia, p. 34
Becker, Jacques, p. 247
Beinoriūtė, Giedrė, p. 160, 180
Bensmail, Malek, p. 66
Bertolucci, Giuseppe, p. 250
Bordier, Guillaume, p. 52
Bortoluzzi, Penelope, p. 40
Brauns, Uldis, p. 122, 126, 144, 148
Brödl, Herbert, p. 88
Brunetti, Raffaele, p. 44
Brunius, Jacques, p. 247
Caillat, Gérald, p. 239
Celma, Una, p. 139
Cerchio, Fernando, p. 251
Cognet, Christophe, p. 248
Depardon, Raymond, p. 50
Dews, Morgan, p. 92
Di Tella, Andrés, p. 38
Dreyfus, Jean-Paul, p. 247
Eungsu, Kim, p. 42
Farocki, Harun, p. 238
Fasulo, Alberto, p. 62
Frank, Herz, p. 58, 128, 137, 147
Freimanis, Aivars, p. 133, 134
Ghobadi, Nahid, p. 80
Gianikian, Yervant, p. 243
Gibson, Beatrice, p. 71
Gomes, Miguel, p. 86
Guerin, José Luis, p. 111
Iannitto, Stella, p. 70
Jansons, Edmunds, p. 107
Jutzi, Phil, p. 244
Kassel, Andreas, p. 78
Keedus, Sulev, p. 193, 195
Kilmi, Jaak, p. 190
Kļava, Dainis, p. 130, 136, 138, 141
Koepp, Volker, p. 46
Komers, Rainer, p. 79
Koppel, Gideon, p. 64
Kraulītis, Ivars, p.124
Kromanov, Grigori, p. 199
Kurklietytė, Inesa, p. 164
Lapinskaitė, Janina, p. 163, 185
Lelong, Christian, p. 34
Leopardi, Marco, p. 44
Levy-Hinte, Jeffrey, p. 100
Lileikis, Romas, p. 172
Loznitsa, Sergei, p. 54
Luksch, Manu, p. 241
Maimik, Andres, p. 190
Maldonado, Miguel, p. 70
Marska, Konstantin, p. 203
Martorana, Vincent, p. 83
Matelis, Arunas, p. 157, 158, 162, 167, 168, 170, 173, 178
Matuzevičienė, Diana, p. 161, 175, 183
Matuzevičius, Kornelijus, p. 161, 175, 183
Melgar, Fernand, p. 48
Meyer, Matias, p. 102
Meys, Olivier, p. 60
Mez, Sebastian, p. 74
Micalì, Federico, p. 106
Mizišs, Andis, p. 145, 150
Mograbi, Avi, p. 112
Mogul, Susan, p. 36
Monsell, Pilar, p. 76
Musat, Catalin, p. 73
Nader, Carlos, p. 96
Navasaitis, Valdas, p. 166, 171
Okonovs, Olafs, p. 127
Özgüven, Ethem, p. 72
Pakalnina, Laila, p. 135, 140, 143, 151, 153
Parvel, Veera, p. 198
Paškēvičs, Jevgēņijs, p. 129
Patroni, Katerina, p. 94
Podnieks, Juris, p. 125, 131, 142, 149, 152
Renoir, Jean, p. 247
Reuben, Alex, p. 110
Ricci-Lucchi, Angela, p. 243
Röllenberg, Heinrich, p. 240
Rossellini, Roberto, p. 246
Sablevičius, Henrikas, p. 155, 187
Samani, Julien, p. 109
Seleckis, Ivars, p. 146
Shkolnikov, Semjon, p. 201
Simon, Claire, p. 212-228
Soosaar, Mark, p. 197, 200
Sööt, Andres, p. 189, 192, 194, 196
Stonys, Audrius, p. 154, 156, 157, 159, 165, 177, 178, 179, 181, 182, 184, 186
Sukuts, Augusts, p.123
Tambek, Ülo, p. 191
Timm, Bettina, p. 75
Třeštíkova, Helena, p. 98
Ugarte, Ana, p. 70
Valkna Priit, p. 204
Van der Keuken, Johan, p. 242
Vandeweerd, Pierre-Yves, p. 90
Veldre, Biruta, p. 122
Verba, Robertas, p. 174, 176
Vicentini Orgnani, Ferdinando, p. 113
Volmer, Hardi, p. 202
Wesse, Curt, p. 240
Žamanpira, Bijan, p. 80
Zurgina, Laima, p. 122, 132

INDICE DEI FILM

INDEX OF FILMS

... ja supp on valmis õigel ajal, p. 188
19 hilos, p. 70
235.000.000, p. 122
511 paremat fotot Marsist, p. 189
800 kilomètres de différence – Romance, p. 225
A Necessary Music, p. 71
Amour, Sexe et Mobylette, p. 34
Antigravicija, p. 154
Apolinaras, p.155
Aquele querido mês de agosto, p. 86
Atverti duris ateinančiam, p.156
Balss, p.123
Baltie zvanīņi, p. 124
Baltijos kelias, p.157
Bizim Deniz, p. 72
Brali kokari, p.125
Ça brûle, p. 227
Ça, c'est vraiment toi, p. 224
Celtne, p. 126
Cinema Universale d'Essai, p. 106
Çiobanul Zburator p. 73
Ciža acīm, p. 107
Clean Up, p. 74
Comment acheter une arme – Armurerie, p. 221
Cosmic Station, p. 75
Coûte que coûte, p. 222
Darbnīca laukos, p. 127
Desimt minuciu pries Ikaro skrydi, p.158
Die Bewerbung, p. 238
Distancias, p. 76
Dominium mundi: l'empire du management, p. 239
Driving Men, p. 36
Eden End, p. 77
Einer für alle, p. 240
El país del diablo, p. 38
Elad Jōud, p. 190
Eldoraado, p. 191
Faceless, p. 241
Flashback, p. 128
Flieger, p. 88
Fondamenta delle convertite, p. 40

Garā diena, p.129
Gravitācija, p. 130
Griuvēsių apaštalas, p.159
Gwageoneun Natseon Narada, p. 42
Gyveno senelis ir bobute, p.160
Hair India, p. 44
Histoire de Marie, p. 221
Hobuse Aasta, p. 192
Holunderblüte, p. 46
Homeland, p. 131
I Love Dollars, p. 242
Iliuzijos, p. 161
Images d'Orient - Tourisme vandale, p. 243
Imants Ziedonis. Portrets locījumos , p. 132
In paradisum, p. 193
Is dar nebaigtu Jeruzales pasaku, p.162
Is elfu gyvenimo, p. 163
Jaanipäev, p. 194
Jonathan Austraaliast, p. 195
Jōulud Leninita, p. 196
Kampfmai 1929, p. 244
Kihnu naine, p. 197
Kohloosis "Uus elu", p. 198
Krasts, p.133
Kuldīgās freskas, p. 134
L'Empreinte, p. 52
L'Homme aux semelles d'or, p. 245
La favola del pennello, p. 78
La Forteresse, p. 48
La Police, p.217
La Prise du pouvoir par Louis XIV, p. 246
La Vie est à nous, p. 247
La Vie moderne, p. 50
Langue sacrée, langue parlée, p.108
Leiputrija, p.135
Lengvas raganavimas, p. 164
Les Anneaux du serpent, p. 248
Les Bureaux de Dieu, p. 228
Les Dormants, p. 90
Les Hommes de la forêt 21, p. 109
Les Patients, p. 218

Levitācija, p. 136
Life After the Fall, p. 56
Lumière du Nord, p. 54
Ma`rib, p.79
Madeleine, p. 212
Match Made, p. 249
Meie Artur, p. 199
Mimi, p. 226
Miss Saaremaa, p. 200
Moi, non ou l'argent de Patricia, p. 214
Mon cher Simon, p. 215
Mosh va Gorbe, p. 80
Moujarad Raiha, p. 81
Must Read After My Death, p. 92
Muzigais Meginajums, p. 58
Mūžs, p.137
Naivie, p.138
Neregiu zemē, p. 165
Non dimenticate quello che sapete, p. 113
O Tritos Takis, p. 94
Olen valmis ma lahen, p. 201
Olu Kundze, p.139
Pan-Cinema Permanente, p. 96
Panni sporchi, p. 250
Pärnography: mees animatsoonist, p. 202
Pasts, p. 140
Pavasaris, p. 166
Pelesos milzinai, p. 167
Piejūra, p.141
Pirmasis atsisveikinimas su rojum, p. 168
Postscriptum, p. 142,
Praejusios dienos atminimui, p. 169
Pramis, p. 143
Presidio Modelo, p. 82
Prieš parsikrendant į Žemę, p. 170
Qian Men Qian, p. 60
Récréations, p. 220
René, p. 98
Routes, p. 110
Rudens sniegas, p. 171
Rumore bianco, p. 62

Sākums, p. 144
Saša, p. 172
Scènes de ménage, p. 219
Sekmadienis. Evangelica pagal liftininka Alberta, p. 173
Sekotāji, p. 145
Senis ir žemė, p. 174
Šičionykštė, p.175
Simtamečių godos, p. 176
Sinon oui, p. 223
Skersiola, p. 146
Skrajojimai melynām lauke, p. 177
Skrydis per lietuva arba 510 sekundziu tylos, p. 178
Sleep Furiously, p. 64
Soul Power, p. 100
Starshe na 10 minut, p. 147
Strādnieks, p. 148
Strēlnieku zvaigznājs, p.149
Tallin enne ja nuud, p. 203
Tandis que j'agonise, p. 213
Tarps, p. 150
Tas, kurio nėra, p. 179
Teodors, p. 151
Tijuana, p. 83
Troleibusų miestas, p. 180
Ūkū ūkai, p. 181
Unas fotos en la ciudad de Sylvia, p. 111
Une journée des vacances, p. 216
Uostas, p.182
Už Slenksčio, p. 183
Vai viegli but jaunam, p. 152
Varpas, p. 184
Vastutuulesaal, p. 204
Veļa, p. 153
Venecijaus yvenimas ir cezario mirtis, p. 185
Via dell'Impero, p. 251
Viena, p. 186
Wa laou fil sin, p. 66
Wadley, p. 101
Ž32, p.112
Žiniuonė, p. 187

LA 49ª EDIZIONE DEL FESTIVAL DEI POPOLI È STATA REALIZZATA GRAZIE AL CONTRIBUTO DI:

Ministero per i Beni e le Attività Culturali
Direzione Generale Cinema
Regione Toscana
Mediateca Regionale Toscana Film Commission
50 giorni di Cinema Internazionale a Firenze
Programma Media dell'Unione Europea
Comune di Firenze - Assessorato alla Cultura
Provincia di Firenze
Ente Cassa di Risparmio di Firenze

IN COLLABORAZIONE CON:

Ambasciata della Repubblica di Lituania
Ambasciata della Repubblica di Lettonia
Ambasciata della Repubblica di Estonia
Consolato Onorario Generale della Repubblica di Lettonia a Firenze
Ministero della Cultura della Repubblica Lituana
National Film Centre of Latvia
Estonian Film Foundation
Baltic Films
Film Annex
Swedish Film Institute
German Films
Istituto Lorenzo de' Medici
Istituto Niels Stensen
Unicoop Firenze
Filmmaker Film Festival - Milano
Istituto Lorenzo de' Medici di Firenze
ARCI
UCCA
Fondazione Ente dello Spettacolo
Università degli Studi di Firenze
Comune di Firenze - Assessorato alla Mobilità
Firenze Parcheggi

MEDIA PARTNER

La Rivista del Cinematografo
Novaradio
La Feltrinelli

SPONSOR TECNICI

Kodak
N.I.C.E.
APT Firenze
Carsharing Firenze
Flylal
Hotel Medici
Hotel Pendini
B&B le Seggiole
B&B Lanterna Fiorentina
CTS
Angels
Villaggio dei Popoli

RINGRAZIAMENTI

Zoé Carle - Ambasciata di Francia (Roma)
Latvian State Archive of Audiovisual Documents
Ruta Boguzaitė - Studio Nominum
Goda Rupeikaite - Studija 2
Film Studio Gilde
Jps Film Studio
Riga Film Museum
Erkko Lyytinen, Helena Mielonen - DocPoint - Helsinki
Documentary Film Festival
Carine Gauguin - Idéale Audience Internationale
Sébastien Layerle - Association Ciné-Archives
Gabriele D'Autilia, Aurora Palandrani - AAMOD
Nick Fraser - BBC British Broadcasting Cooperation
Tristan Convert - AMIP
Fabrizio Volpe - Assitalia
Zoé Carle - Ambasciata di Francia (Roma)
Rosanna Girardi, Roberta Traversetti - Ministero BBAACC
Direzione Generale Cinema
Paolo Cocchi - Assessore alla Cultura Regione Toscana
Luana Bigi, Elena Ciano, Susanna Hollesch - Comune di Firenze
Franziska Nori - Centro di Cultura Contemporanea Strozzi
Daniela Elstner - Doc & Co
Chantal Yazbek, CoPro - Documentary Marketing Foundation RA
Catherine Roux, Serge Lalou - Les Films d'Ici
Antje Ehmann - Harun Farocki Filmproduktion
Gérald Collas, Sylvie Richard - INA Institut National de l'Audiovisuel
François Yon, Martin Caraux - Films Distribution
Teresa Santos, Nina Ramos - Doclisboa Festival Internacional de Cinema Documental
Eva Steegmayer - Filmakademie Baden-Württemberg
Anke Hahn, Holger Theuerkauf - Deutsche Kinemathek - Museum für Film und Fernsehen
Maya McKechney - Sixpackfilm
Ina Rossow - Deckert Distribution
Eric Franssen - Wallonie Bruxelles Images
Raffaello Gherardini e Francesco Fadda
The FitzGerald Foundation of Florence
Barbora Fabianova - Festivals Coordinator - Taskovski Films
Bruno Logatto - 32nd São Paulo International Film Festival

Christian Baute - Celluloid Dreams
Alejandro Díaz - San Vicente
Instituto Mexicano de Cinematografía (Mexican Film Institute)
Anne Laurent - Austrian Film Commission
Verena Teissl - Vienna International Film Festival
Sandra Démal - GSARA
Silvia Sandrone - Antenna Media Torino
Geraldine Hayez, Project Agent Festivals/Unité MEDIA, EACEA
Miquel Martí Freixas - Blogs&Docs
Daniela Elstenr - Doc&Co
Julie Rhône - AGAT Films & Cie
Fabrice Marquat - L'Agence du Court Métrage
Catherine Jacques - Mandrake Films
Thomas Ordonneau, Mélanie Vincent, Shellac Sud
Marie-Anne Campos - G.R.E.C.
Maëlle Guenegues - DOC & CO
Margherita e Paola - Car Sharing Firenze
Vaida Vincevičiūtė - Flylal
Roberto Forconi - DHL
Q.N. Holidays

Tutti i registi, le case di produzione, le case di distribuzione, le scuole di cinema che hanno collaborato all'organizzazione della rassegna.

Grazie anche a:

Ieva Gaizutyte, Oskars Klauze, Gerda Butkuvienė, Ieva Pitruka, Tristan Priimägi, Ausra Duobiene, Agris Redovičs, Baiba Urbāne, Romualds Pipars, Andris Zemītis, Antra Cilinska, Inta Kaņepāja, Sarma Gaide, Laima Mincenofa, Agnese Zeltina, Kristīne Matīsa, Dace Briede, Aigars Raitis, Nuria Esquerra, Sandra Buchta, Antonio Urrata, Dario Viganò, Amina De Napoli, Giulia Greppi, Rocío Luque Magañas, Michele Crocchiola, Leonardo Bigazzi, Roberto Cardoso Lynes, Gianna Baccini, Gabriele Fantini, Emanuele Abolaffio, Maria Costa, Niccolò Rositani, Cristiana Giaccardi.

Un ringraziamento particolare a Stefania Ippoliti, Sveva Fedeli, Elisabetta Vagaggini, Camilla Toschi, Giacomo De Bastiani e tutto lo staff della Mediateca Regionale Toscana Film Commission e dei Cinema Odeon, Stensen e Spazio Uno di Firenze.

Festival dei Popoli

Istituto Italiano per il Film di Documentazione Sociale ONLUS

Borgo Pinti 82/r - Firenze - Italia
Tel: +39 055 244 778 - Fax: +39 055 241 364
festivaldeipopoli@festivaldeipopoli.191.it
www.festivaldeipopoli.org

Il Festival dei Popoli è realizzato con il supporto di:



Con il supporto del Programma Media dell'Unione Europea



In collaborazione con:



Media partner:



Sponsor tecnici:



€ 10,00