

This is the peer reviewed version of the following article:

51° Festival dei Popoli / Luciano, Barisone; Iervese, Vittorio; Giona, Nazzaro; Carlo, Chatrian; Daniele, Dottorini. - STAMPA. - (2010), pp. 1-216.

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.

26/04/2024 07:20

(Article begins on next page)

51 FESTIVAL DEI POPOLI

FESTIVAL INTERNAZIONALE
DEL FILM DOCUMENTARIO

FIRENZE

13-20 NOVEMBRE 2010



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

AMMINISTRAZIONE

Massimo Martini

DIRETTORE ARTISTICO

Luciano Barisone

COORDINAMENTO

Maria Bonsanti

Alberto Lastrucci

COMITATO DI SELEZIONE

Luciano Barisone

Samdra Binazzi

Maria Bonsanti

Carlo Chatrian

Daniele Dottorini

Vittorio Iervese

Alberto Lastrucci

Claudia Maci

Giona A. Nazzaro

VOCI DA UNO SPAZIO INTERNO

IL CINEMA DOCUMENTARIO SVIZZERO: VIAGGIATORI, MILITANTI, VISIONARI

Carlo Chatrian

con la consulenza di Jean Perret e Frédéric Maire

In collaborazione con Swiss Films

(Micha Schiwow, Sabina Brocal, Hanna Bruhin, Francine Brücher)

Si ringrazia per il supporto la Cinémathèque Suisse

(Frédéric Maire, Chicca Bergonzi)

PETER METTLER: EPIFANIE E RIVELAZIONI

Giona A. Nazzaro

MOSTRA FOTOGRAFICA NOTATIONS (FOR THE END OF TIME)

Maria Bonsanti, Lorenzo Carlomagno

In collaborazione con Grimthorpe Film Inc. (Tess Girard),

Swiss Films, Florens 2010, Museo Marino Marini

UFFICIO STAMPA NAZIONALE

Arianna Monteverdi, Studio Sottocorno, Milano

UFFICIO STAMPA REGIONALE

Antonio Pirozzi e Jacopo Storni

Francesca Golini, *assistente*

UFFICIO PROGRAMMAZIONE

Claudia Maci, *responsabile*

Lorenzo Dell'Agnello, *assistente*

Ilaria Costanzo, *assistente reperimento film*

Margot Willems, *assistente reperimento film*

UFFICIO OSPITALITÀ

Sandra Binazzi, *responsabile*

Lucia Landi

Marcello Mantovani

UFFICIO ACCREDITI

Margherita Novelli

SEGRETARIA DI GIURIA

Edith Güntert

TUTOR GIURIA PREMIO LORENZO DE' MEDICI

Paolo Grassini

VIDEOLIBRARY

Marco Cipollini, *responsabile*

Chiara Bettarini

Eugenia Marino

Paola Paluzzi

MODERATORI DIBATTITI IN SALA

Carlo Chatrian

Daniele Dottorini

Vittorio Iervese

Giona A. Nazzaro

PERSONALE DI SALA

Valerio Capecchi

Scilla De Flaviis

Giulia Pasero

Virginia Sodi

Marta Zappacosta

Martina Zombi

INTERPRETI

Assointerpreti Toscana

www.assointerpreti.it/toscana/

SITO WEB

Lorenzo Meriggi, Digitaldesign

GRAFICA PROMOZIONALE

Marco Cipollini

Serena Di Pietro

VIDEOSIGLA

Michele Causero

FOTOGRAFO

Lorenzo Carlomagno

Ilaria Costanzo, assistente

WEB TV

Cristina Casini

Michele Causero

CONTROLLO COPIE

Jacopo Lapi

PROIEZIONI VIDEO CINEMA ODEON

Alessandro Maffei

RUNNER FILM

Marco Nocentini

SOTTOTITOLI

Microcinema, Perugia

ASSICURAZIONE FILM

Italian Insurance Managers di Fabrizio Volpe & C. Snc

CATALOGO A CURA DI
Alice Moroni

PROGETTO GRAFICO
Paolo Rubei

REDAZIONE SCHEDE
Luciano Barisone (l.b.)
Carlo Chatrian (c.c.)
Daniele Dottorini (d.d.)
Vittorio Iervese (v.i.)
Alberto Lastrucci (a.l.)
Giona A. Nazzaro (g.a.n.)

TRADUZIONI
Will Schutt
Carla Scura
Luisa Tresca

FOTOLITO, IMPIANTI E STAMPA
Tipografia Senese, Siena

EDIZIONI TIPOGRAFIA SENESE, SIENA

© Copyright 2010 Festival dei Popoli
© Copyright 2010 Edizioni Tipografia Senese
su licenza Festival dei Popoli
Tutti i diritti riservati. Riproduzione vietata.

ISBN
978-88-902328-6-2

In copertina
Backstage di *Space Tourists* di Christian Frei
© Jonas Bendiksen/Magnum/Contrasto

VOLONTARI
Silvia Antichi
Federica Bargagni
Eleonora Boni
Teresa Diani
Daniele Fugiaschi
Alessandro Fusillo
Sara Galatini
Marija Kronic
Laura Iandolo
Valentina Lepore
Lisa Mannini
Margot Mecca
Simeona Pellici
Francesca Peruzzini
Benedetta Puliafito
Desirée Righi
Greta Tanini
Valentina Toscirci
Stella Viti

LUOGHI DEL FESTIVAL
Cinema Odeon Firenze, Piazza Strozzi, 2
Cinema Spazio Uno, Via del Sole, 10
Museo Marino Marini, Piazza San Pancrazio
Mediateca Regionale Toscana, Via San Gallo, 25

SOMMARIO

CONTENTS

Cristina Scaletti
Assessore alla Cultura, Turismo e Commercio della Regione Toscana
7

Ugo Di Tullio
Vice Presidente Consigliere Delegato – Mediateca Toscana Film Commission
9

Giorgio Bonsanti
Presidente Festival dei Popoli
11

Luciano Barisone
Direttore Festival dei Popoli
15

SELEZIONE UFFICIALE: CONCORSO LUNGOMETRAGGI
OFFICIAL SELECTION: FEATURE DOCUMENTARY COMPETITION
34

SELEZIONE UFFICIALE: CONCORSO CORTOMETRAGGI
OFFICIAL SELECTION: SHORT DOC COMPETITION
68

SELEZIONE UFFICIALE: STILE LIBERO
OFFICIAL SELECTION: FREE STYLE
86

SELEZIONE UFFICIALE: PANORAMA ITALIANO
OFFICIAL SELECTION: ITALIAN PANORAMA
98

VOCI DA UNO SPAZIO INTERNO. IL CINEMA DOCUMENTARIO SVIZZERO: VIAGGIATORI, MILITANTI, VISIONARI
VOICES FROM AN INNER SPACE. SWISS DOCUMENTARY CINEMA: TRAVELLERS, MILITANTS, VISIONARIES
106

PETER METTLER: EPIFANIE E RIVELAZIONI
PETER METTLER: EPIPHANIES AND REVELATIONS
156

Indice dei film/Index of films
213

Indice dei registi/Index of directors
214



DOC/IT and EDN - European Documentary Network Present

ITALIAN DOC SCREENINGS

VI edition - Florence, 17/20 November 2010

Library on demand
1 to 1 pitching sessions
Rough cuts public pitching session
New media
Forum

Italy's biggest event in the documentary scene, one of the most important in Europe. The best opportunity to talk about the future of documentary film-making, find co-production partners, sell and buy films, discuss projects and meet decision makers.

The event aims to encourage meetings and exchanges between authors, producers, distributors and representatives from international broadcasters, distributors, festivals and international organizations.

The event is made possible thanks to the agreement between Doc/IT, the Ministry for Economic Development and ICE - the Italian Trade Commission - that support policies in favour of internationalization and promotion of 'made in Italy' all over the world.

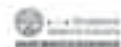
For the first time in collaboration with Festival dei Popoli.

ph: +39 06 39729989 / +39 051 204840 / info@italiandocscreenings.it / italiandocscreenings.it

doc/it



ITALIA



apst



Era il 1959 quando un gruppo di studiosi (in discipline umanistiche, antropologi, sociologi, etnologi, massmediologi) fondò il Festival dei Popoli che in questi 51 anni di vita si è accreditato quale evento di riferimento nel panorama nazionale ed internazionale delle kermesse dedicate al cinema documentario. Un'attività preziosa, che non è circoscritta al solo periodo del festival, ma che si snoda nell'arco dell'intero anno grazie ad un ricco archivio che nel tempo è stato restaurato ed implementato e che si compone oggi di circa 16.000 titoli, grazie all'attività formativa fatta di corsi e workshop per aspiranti registi, grazie alla ramificazione d'oltre oceano, l'edizione newyorkese del festival, che nel 2010 ha festeggiato il suo terzo anno di vita, grazie ai numerosi e qualificati rapporti di carattere internazionale come il China International Image Documentary Forum che, nel mese di aprile, ha presentato al pubblico cinese alcune tra le opere più significative del Festival fiorentino.

Quella che il Festival dei popoli ci regala è quindi una vera e propria «finestra sul mondo», per dirla con le parole del suo direttore artistico. L'apertura all'altro, alla conoscenza critica, costituisce infatti il tratto distintivo e di continuità di questo festival che unisce al documentario d'autore proposte ed eventi più «popolari», dando vita ad un mix molto apprezzato dal pubblico, come dimostrano i dati della scorsa edizione che ha raddoppiato le presenze rispetto al 2008. Senza dimenticare che il Festival dei Popoli è un appuntamento amato dagli stessi operatori, grazie all'atmosfera familiare e di scambio che lo anima e che è fonte di stimoli e di riflessione, nonché terreno fertile per la nascita di nuovi progetti.

Molte le novità dell'edizione 2010 che confermano lo spessore culturale del Festival: dalla sezione Panorama Italiano, con la selezione delle opere più significative della produzione nazionale dell'ultimo anno, alla personale sul regista canadese Peter Mettler, alle iniziative collaterali che valorizzano ulteriormente un programma già ricco, come la VI edizione degli Italian Doc Screenings 2010 e gli Stati Generali del Documentario in Toscana, solo per citarne alcune.

Con piacere quindi voglio dare il mio saluto a quanti prenderanno parte a questa 51ª edizione, nella consapevolezza che il cinema documentario sempre più si va configurando, grazie anche al prezioso lavoro svolto nella nostra regione, da eventi quali il Festival dei Popoli, come un prodotto di valore che può circuitare ampiamente e merita sostegno e visibilità, in quanto prodotto di «nicchia».

Dr.ssa Cristina Scaletti
Assessore alla Cultura, Turismo e Commercio
della Regione Toscana

In 1959 a group of scholars (in the humanities, anthropology, sociology, ethnology, and mass-media studies) founded the Festival dei Popoli, which has, over 51 years, established itself as a major event in the national and international panorama of festivals celebrating documentary filmmaking. This precious activity is not confined to the period of the festival, but spans the entire year thanks to its rich archive which over time has been restored and widened, and today contains approximately 16,000 titles; thanks to its training courses and workshops for aspiring directors; thanks to its branching out overseas, holding a New York edition, which in 2010 celebrated its third year of activity; thanks to its numerous quality relationships with international institutes like the China International Image Documentary Forum, which, in April, presented some of the most significant films from the Florentine festival to Chinese audiences.

Thus the Festival dei Popoli offers us a true «window on the world», to quote its artistic director. Opening up to the outside world, to critical consciousness, is in fact the distinguishing feature of a festival that combines auteur documentaries and more «popular» films and events, creating a mix that appeals to the wider public; last year's attendance was double that of the 2008 edition. We should not forget that the Festival dei Popoli is also loved by its staff, thanks to the friendly atmosphere of exchange from which it derives its spirit and is its font of stimulation and reflection, as well as making it fertile terrain for launching new projects.

Several new additions to the 2010 Festival attest to its cultural importance: from the Italian Panorama section, with its selection of the most significant national productions in the past year, to the personal retrospective of the work of Canadian director Peter Mettler, to parallel initiatives that further enrich an already full program of events, like the VI edition of the Italian Doc Screenings 2010 and the Stati Generali del Documentario in Toscana, to name just a few.

It's with great pleasure that I salute all those taking part in the 51st edition, with the knowledge that the art of documentary film continues to evolve, not least thanks to the precious work undertaken in our region. As much as it serves a «niche» industry, the Festival dei Popoli is an invaluable event that casts a wide net and deserves our support and promotion.

Dr.ssa Cristina Scaletti
Assessore alla Cultura, Turismo e Commercio
della Regione Toscana

Una voce che in passato sembrava flebile, quasi timida, oggi sta assumendo toni chiari e amplificati da chi da sempre lavora con passione e professionalità nel mondo del documentario: Firenze capitale del documentario! E questo perché «il cinema del reale» è diventato ormai una delle eccellenze del nostro cinema. Questo complesso percorso di posizionamento nel mercato nazionale e internazionale del cinema del reale si deve anche all'importante lavoro di coordinamento del Festival dei Popoli, che compie quest'anno 51 anni, ormai appuntamento imperdibile per addetti ai lavori, semplici appassionati, studenti e cinefili.

La forza di questo festival nasce dalla capacità di far rete dei suoi organizzatori: Giorgio Bonsanti e Luciano Barisone, insieme al loro staff, hanno saputo riconoscere il potere della «condivisione», l'importanza di unire canali diversi per il comune successo. Proprio in quest'ottica avremo ospiti quest'anno a Firenze gli Italian Doc Screenings e, subito dopo, gli Stati Generali del Documentario. E da subito è sembrato naturale collocare quest'appuntamento durante il festival che già riunisce a Firenze molti addetti ai lavori. Perché di questi tempi il valore di un progetto non può prescindere dalla capacità di comunicarlo attraverso canali diversi, per dare tutto l'impulso comunicativo necessario a un appuntamento entrato nella tradizione del «cinema del reale». Questa è la grande scommessa che stiamo giocando e che forse abbiamo già vinto... far capire che stare tutti insieme è l'ingrediente vincente per far emergere l'identità specifica di ciascuno.

Ugo di Tullio

Vice Presidente Consigliere Delegato
Fondazione Sistema Toscana
Mediateca Toscana Film Commission

A voice once considered weak, almost timid, now rings loud and clear. Those who have long worked with passion and professionalism in the world of documentaries are saying: Florence, capital of the documentary! This is because «cinéma du réel» has become one of the pinnacles of filmmaking. Florence's complicated rise on the national and international market is also due to the important organizing work of the Festival dei Popoli, which turns 51 this year, and is the must-see event for anyone involved in the business: filmmakers, fans, students and cinephiles. The festival gets its energy from the ability of its organizers, Giorgio Bonsanti, Luciano Barisone, and their staff, to create a large network, to recognize the strength of «sharing», the importance of uniting diverse groups for the common good. In such a vein, this year Florence will host the Italian Doc Screenings and, immediately after, the Stati Generali del Documentario. From the outset, linking both events during the festival seemed natural, since we already bring so many people involved with documentaries to Florence. In this day and age, a project cannot disregard the need to communicate through various channels in order to give all of the necessary communicative drive to an event that is part of the «cinéma du réel» tradition. This is the risk we have taken and perhaps we've prevailed... in making it understood that sticking together is the winning ingredient in order for any specific identity to emerge.

Ugo di Tullio

Vice President Managing Director
Fondazione Sistema Toscana
Mediateca Toscana Film Commission

Doppiato vittoriosamente lo scorso anno il capo del mezzo secolo di esistenza, il Festival prosegue il proprio cammino con immutata convinzione e rinnovate energie. Certo, non è facile resistere senza lasciarsi condizionare dalle difficoltà del momento, che d'altronde non riguardano soltanto noi, ma appartengono al tempo storico così critico che stiamo, si spera, attraversando; il che significa che comunque è lecito intravedere al fondo un'uscita dal tunnel. Ad ogni modo, in questa situazione alcuni dei sostenitori storici che rendono possibile la nostra manifestazione hanno confermato la loro presenza al nostro fianco (Ministero per i Beni Culturali nella sua Direzione Generale per il Cinema, Regione Toscana, Unione Europea, Ente Cassa di Risparmio di Firenze). Da altri, in primo luogo il Comune di Firenze, attendiamo, mentre scrivo, una risposta che ci rassicuri anche in quest'anno 2010; ma il sindaco Matteo Renzi ci ha invitato ripetutamente ad aver fiducia, e sappiamo che la città che ha visto nascere e vivere il Festival dei Popoli non vorrà desistere dal suo appoggio ad una delle poche, vere iniziative di respiro internazionale che si tengono a Firenze. Quest'ultimo aspetto merita una sottolineatura e lo segnalo pensando non soltanto alla straordinaria quantità di film che ogni anno ci pervengono, per la scelta da effettuare ai fini dell'inserimento nel programma, da un numero sorprendente (decine e decine) di Paesi diversi; ma anche alle edizioni dimostrative (ridotte nelle dimensioni ma significative nei contenuti) che abbiamo presentato la scorsa primavera a Pechino e a New York. Fra le iniziative internazionali che diffondono in un circuito virtuoso di attenzione il cinema di qualità, registriamo dunque una presenza importante del patrimonio di esperienze e di proposte che giunge dagli archivi lontani e recenti del Festival dei Popoli.

Altre difficoltà, cui accenniamo per mero dovere di cronaca, risultano del tutto contingenti, e troveremo modo di superarle; basti informare qui, come è doveroso, che l'attività del prossimo anno ci troverà in una sede diversa da quella dello storico palazzo di Borgo Pinti che occupiamo da lungo tempo, e che tanti amici conoscono. Naturalmente la nostra preoccupazione s'indirizza verso il reperimento di un domicilio adatto non soltanto alle attività di gestione, ma anche ad uno stoccaggio ordinato ed accessibile del nostro archivio, una vera, straordinaria forza del nostro Festival, con i suoi più che 16.000 titoli di film documentari da tutto il mondo, dal 1959 ad oggi. Per quanto riguarda la sede della rassegna, invece, ripetiamo il nostro entusiasmo per l'utilizzo anche in quest'edizione del Cinema Odeon Firenze, maestosamente raffinato, capace di nobilitare con la sua sola magica esistenza qualsiasi manifestazione; e dunque particolarmente in sintonia con un'iniziativa di qualità come la nostra.

Sempre più apprezziamo l'inserimento del Festival nella 50 Giorni di Cinema Internazionale a Firenze voluta da Mediateca Toscana, un'idea di grande intelligenza e progettualità, che la nostra città dovrebbe imparare ad accogliere con pieno favore e con grato apprezzamento, più di quanto alle volte alcuni non abbiano espresso. Sta di fatto che questa iniziativa ha dimostrabilmente

comportato una riafferzione del pubblico al cinema di impegno e qualità, e ha sollecitato ed innescato un'attitudine a fare sistema da parte di tutti i soggetti coinvolti della quale, anche qui va detto, non sempre Firenze ha dato prova in situazioni analoghe. La riteniamo dunque un momento molto importante nell'annata culturale della città, che costituirà anche nel futuro, sono certo, un modello utile da praticare, nel quale continuare ad impegnarsi. Anche perché costituisce il retroterra favorevole ad avvenimenti che non potremmo definire collaterali, in quanto risultano anzi perfettamente inerenti alle finalità e caratteristiche della nostra manifestazione, nella quale s'inseriscono oggi per la prima volta. Mi riferisco agli Stati Generali del Documentario in Toscana, organizzati dai Documentaristi Anonimi – l'Associazione dei documentaristi toscani – e alla sesta edizione dell'Italian Doc Screenings: a dimostrazione che il Festival non intende certo prendere la distanza dalle ricadute economiche che potrebbero incentivare il settore del cinema documentario e diffonderne i frutti, ma anzi si propone di contribuire anche per tal mezzo, di cui ognuno vede l'importanza, alla sua auspicata sempre maggiore diffusione.

Questi risultati sono solo alcuni dei tanti ottenuti in questi tre anni di collaborazione con Luciano Barisone, che ha rivestito con entusiasmo e passione il proprio ruolo di direttore del festival e che, dal prossimo anno, dirigerà un altro importante festival dedicato al documentario. Questa nomina è la conferma di quanto abbiamo avuto ragione nel dargli fiducia, e di come possano essere ritenuti conseguiti gli obiettivi che ci eravamo preposti nell'intraprendere insieme questo percorso: rilancio internazionale del Festival e consolidamento della struttura interna, per arrivare ad attribuirgli, a fine mandato dell'attuale Direttore, ulteriore maturità e raggiunta autonomia.

Al termine, il nostro ringraziamento è indirizzato a tutti coloro, Enti e persone che credono nella nostra attività e la sostengono, ognuno per quanto di sua spettanza. Fra questi, continua ad occupare un posto insostituibile il nostro pubblico, che esiste per farci esistere.

Giorgio Bonsanti
Presidente Festival dei Popoli

At the turn of its half-century of life, that the Festival dei Popoli celebrated last year, we are carrying on with the same conviction and renewed energies. Of course, it is not easy to resist, suffering from current hardship. On the other hand, we are not the only ones concerned, because it is a particularly critical era that we are going through – hopefully. This also means that it is legitimate to foresee a way out from the tunnel. Actually, in this predicament some of the long-standing partners that make the Festival possible have confirmed their support (General Directorate for Cinema on behalf of the Ministry for Cultural Assets and Activities, Regione Toscana, the European Union, and the Ente Cassa di Risparmio di Firenze). To date, as I write, we are waiting for an answer from other supporters, the municipality of Florence in the first place, that reassures us for the 2010 edition. The mayor Matteo Renzi has repeatedly invited us to have confidence; we know that the town that witnessed the Festival dei Popoli's birth and growth won't let it down, being one of the few, true initiatives of international scope that are held in Florence. The latter aspect should be highlighted, not only because of the extraordinary quantity of films we receive every year from an amazing number of different countries for the programme selection, but also because of the showcase editions – with smaller, but significant programmes – we presented last year in Beijing and New York. Among the international initiatives that place quality film in a virtuous circle of attention, an important presence should be recorded as regards the legacy of experience and proposals coming from the Festival dei Popoli's older and newer archives.

Other difficulties, that should be mentioned for the record, are totally incidental and will be overcome. It must be remembered that next year we will find a new headquarters, and leave the historical palace in Borgo Pinti where we have taken office for so many years, and welcomed many friends. Our choice will have to meet several needs, including management and storage, because it is imperative to guarantee an orderly and easy access to our archive – one of the true and extraordinary strong points of our Festival with its more than 16,000 titles of documentaries from all over the world, departing from 1959 to date. The venue for the event remains the Cinema Odeon Firenze, which we are proud of for its majestic sophistication that can dignify any happening with its magic presence – thus particularly in tune with a quality event like ours.

We are ever more glad that the Festival dei Popoli makes part of the Florence 50 Giorni di Cinema Internazionale promoted by the Mediateca Toscana, a smart and far-sighted idea that our town should welcome with greater favour and grateful appreciation – at least more than has been shown in certain cases. The fact is, provably thanks to this initiative the audience has got closer to art-house and quality cinema, and all those concerned have had to develop a network building capability which Florence – it also needs to be said – has not always displayed. We believe the 50-day international programme is a very important moment in the town's cultural year. I am confident that it will also be a useful pattern in the future, and thus deserves our continued

commitment. Another reason is that it provides the breeding ground for so-called side events – even though they are perfectly inherent in the objectives and the characteristics of our Festival – that will make their debut this year. They are the Stati Generali del Documentario in Tuscany (the national convention of the documentary), organized by Documentaristi Anonimi (the Tuscan documentary filmmakers’ association), and the Italian Doc Screenings 6th edition. This proves that the Festival dei Popoli does certainly not mean to distance itself from the economic spin-off that might stimulate the sector of documentary film-making and divulge its products; on the contrary, we aim to contribute to its hoped-for ever larger diffusion by these means too, whose importance is self-evident.

This was a brief overview of the results obtained over three years of collaboration with Luciano Barisone, who has played his role as festival director enthusiastically and passionately and will direct another important festival of the documentary from next year. This appointment confirms we were right in trusting him: he has achieved the goals that we set when we started this journey together, the international revitalization of the Festival dei Popoli and a consolidation of its internal structure to allow the Festival, at the end of the director’s mandate, to gain more maturity and autonomy.

Our thanks go out to all those institutions and persons who believe in and support our activity, to the extent of their respective contributions. Among them, our audience has always been and still is a matchless partner, who exists to make us exist.

Giorgio Bonsanti
President of Festival dei Popoli

Nel 1959 il Festival dei Popoli nasceva sotto l'impulso di un gruppo di studiosi e visionari, che vedevano nel cinema documentario il mezzo più efficace per entrare in contatto con le mille anime del mondo. Allora, la spinta alla conoscenza era forte ed era generata non soltanto dalle sfide che l'Italia, in piena evoluzione socio-economica, avrebbe dovuto affrontare, ma anche dai grandi rivolgimenti planetari (l'entrata in scena delle generazioni giovanili, i movimenti di liberazione contro l'imperialismo, le lotte per i diritti civili...) e soprattutto da una rivoluzione tecnico-teorica (l'avvento del cinema diretto e delle cineprese 16mm con il suono sincrono), che avrebbe permesso al cinema di affrancarsi dal pesante dispositivo degli studios, entrando in un contatto senza filtri con le realtà che intendeva raccontare.

Nel corso dei cinquant'anni della sua storia questa spinta a restare in contatto con il mondo, a seguirne le evoluzioni, non è venuta mai meno al Festival dei Popoli. Una tale necessità di informare, se da una parte ha puntato sulla qualità artistica dei film presentati, dall'altra si è sommata alla volontà di aggiornarsi, di essere una manifestazione culturale al passo coi tempi. È in un tale quadro di continuità e di rinnovamento che tre anni fa ha preso il via il progetto di riportare il Festival dei Popoli nell'ambito dei grandi festival internazionali di cinema. Il punto fermo era uno, ben chiaro anche negli anni precedenti: diffondere e difendere una forma di cinema, che ha fatto dell'etica dell'informazione e della riflessione sui rapporti fra l'io e il mondo il suo segno distintivo. Per compiere questa missione il progetto prevedeva diverse tappe:

1. la formazione di una solida struttura organizzativa, basata su un gruppo ristretto di collaboratori e su una progressiva professionalizzazione delle mansioni;
2. la creazione di una rete internazionale di informazioni, che permettesse al festival di essere sempre al corrente delle principali produzioni mondiali;
3. l'attivazione di una campagna promozionale basata sull'immagine operativa del festival, sull'eccellenza artistica del territorio toscano, sulla qualità logistica delle strutture, su un'accoglienza coinvolgente e discreta, sulla fama di una manifestazione che unisse armonicamente film e cineasti;
4. un'attività permanente – in Toscana, in Italia, a livello internazionale – attraverso la quale il Festival potesse esportare programmi (New York, Pechino) o collaborare con altre manifestazioni di cinema (DocNoir, al Noir in Festival);
5. una forte collaborazione con le istituzioni regionali e cittadine, tesa ad avviare iniziative che facessero di Firenze e della Toscana un polo produttivo, attirando progetti, offrendo consulenze, organizzando atelier di scrittura o master del documentario di creazione;
6. l'aggregazione al festival di un mercato che desse ai film presentati, ma più in generale ai prodotti italiani, più possibilità di essere acquistati, distribuiti e visti a livello nazionale e internazionale.

Un tale progetto, che, nelle previsioni di tutti, si sarebbe dovuto concretizzare nel giro di un quinquennio, trova invece già oggi una sua prima effettiva realizzazione. Lo si può vedere nel programma della 51ª edizione del Festival dei Popoli, che ha come suo segno distintivo la trasversalità. È una qualità evidente nel ventaglio di proposte, dove accanto alla retrospettiva sul cinema documentario svizzero, ricca di capolavori del passato e di ospiti celebri, si stagliano la personale di Peter Mettler, artista canadese umanista e visionario, corredata da un'inedita mostra fotografica, una panoramica della migliore produzione documentaria italiana contemporanea e soprattutto la Selezione Ufficiale, che unisce maestri del cinema e giovani esordienti nel segno dell'ecllettismo, fra estreme ricerche formali, storie dal grande spessore umano e sociale, riflessioni sul senso della vita, indagini sullo stato del mondo, memorie del passato e spiragli di futuro, cinema d'autore e film spettacolari per il grande pubblico.

A completare il tutto la compresenza beneaugurante di una neonata associazione di documentaristi toscani, tesa ad avviare mille iniziative, e quella di un mercato, gli Italian Doc Screenings, che si è già imposto a livello internazionale come un'ottima occasione per incontrarsi, dare il via a nuovi progetti e dare un senso concreto a quella visibilità di cui da anni necessita il cinema italiano del reale.

Luciano Barisone
Direttore del Festival dei Popoli

In 1959, the Festival dei Popoli was established thanks to the effort of a group of scholars and visionaries who saw the documentary as the most effective medium to come in contact with the thousand souls of the world. At that time, the drive towards knowledge was powerful. It was fuelled not only by the challenges Italy was tackling at the height of its social and economic boom, but also by great global upheavals – such as the youthful generations coming to the fore, the movements of liberation from imperialism, the fights for civil rights... – and especially by a technical and theoretical revolution – the coming of Direct Cinema and the introduction of 16mm single system sound cameras. The latter factor was to allow film to get rid of the burdensome studios and to come in a more unmediated contact with the realities that were waiting to be told.

Over the fifty years of its lifetime, the Festival dei Popoli has never lost sight of this drive to stay in contact with the world, and follow its developments. This need to inform has aimed at the artistic quality of the films presented on one hand, and has always aspired to the state of the art in the realm of cultural events on the other. In this context of continuity and renewal, three years ago a plan to bring the Festival dei Popoli back among the major international film festivals was launched. There was one very clear tenet, the same as in the earlier years: to divulge and to defend a form of film based on the ethics of information and the reflection about the self and the world. To fulfil this mission, the plan foresaw several stages:

1. setting up of a solid organizational structure, based on a small group of collaborators and on gradual task professionalization;
2. creating an international information network that would allow the Festival to be constantly up-to-date with the world's major productions;
3. implementing a promotional campaign based on the Festival's operative image, on the artistic excellence of the Tuscan territory, on the logistic quality of the facilities, on a warm and discreet welcoming, and on the renown of an event that welcomes both films and filmmakers in harmony;
4. setting up a permanent activity in Tuscany, in Italy, and worldwide that would allow the Festival to export programmes (New York, Beijing) or co-operate with similar film events (the DocNoir section at Noir in Festival);
5. actively collaborating with regional and town institutions in order to launch initiatives aimed at making Florence and Tuscany a production hub by attracting projects, advising, and organizing Writing Workshops or Masters in Creative Documentary Film-making;
6. matching the Festival with a market that would allow presented films – and Italian products in general – to gain more opportunities of purchase, distribution and theatrical release on both national and international levels.

According to everyone's expectations, this plan was to be implemented in five years, whereas it has already taken an actual shape. The Festival dei Popoli 51st edition is a proof, strongly charac-

terized by cross-over and contamination. This stands out among the range of proposals, where you can find the retrospective on Swiss documentary cinema – rich in masterpieces from the past and renowned guests – next to the retrospective dedicated to Peter Mettler – the visionary and humanist Canadian visual artist – also featuring an original photo exhibition, as well as an overview of the best of contemporary Italian documentary film-making. The Festival's highlight is the Official Selection, that will present film masters along with young beginners under the aegis of eclecticism, offering extreme formal research and stories characterized by great human and social depth, reflections on the meaning of life and investigations of the state of the world, memories from the past and glimpses of the future, including auteur cinema and mainstream movies for the general public.

On top of all this, you will meet an auspicious reality, a recently founded association of Tuscan documentary filmmakers with a thousand initiatives about to be launched, and a market – Italian Doc Screenings, which has quickly gained an international reputation as an opportunity for meeting, launching new projects, and giving an actual meaning to the visibility that Italian «cinéma du réel» has been looking for over the past years.

Luciano Barisone
Director of Festival dei Popoli

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 2009 il programma ha riconosciuto il ruolo culturale, educativo, sociale ed economico dei festival co-finanziandone 95 in tutta Europa.

Questi festival si distinguono per la ricchezza e la diversità delle programmazioni, per le occasioni di incontro e di 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 2009 dai festival sostenuti da MEDIA sono passate più di 20.300 opere europee, viste da più di 2 milioni e 900 mila amanti del cinema.

MEDIA è lieta di sostenere la 51ª 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

www.ec.europa.eu/information_society/media/index_en.htm



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 95 of them across Europe in 2009.

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 intercultural dialogue. In 2009, the festivals supported by the MEDIA Programme have screened more than 20.300 European works to more than 2.9 million cinema-lovers.

MEDIA is pleased to support the 51st 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

www.ec.europa.eu/information_society/media/index_en.htm



L'Unione Europea e i suoi 27 Stati membri hanno dichiarato il 2010 Anno Europeo della lotta alla povertà e all'esclusione sociale. Attualmente 84 milioni di cittadini europei vivono in condizioni di povertà; questa cifra corrisponde al 19% della popolazione italiana.

La campagna dell'Anno Europeo ha ricevuto l'adesione del Festival dei Popoli, che intende così contribuire al raggiungimento dell'obiettivo: accrescere la consapevolezza dell'opinione pubblica in merito a questi temi e rafforzare il coinvolgimento delle istituzioni e dell'intera cittadinanza alla costruzione di una società per tutti.

Questa collaborazione si concretizza in un workshop dal titolo *L'impatto del cinema nella percezione della povertà e dell'esclusione sociale*, che avrà luogo lunedì 15 Novembre 2010, dalle 11:30 alle 13:30, presso l'Aula Magna della Facoltà di Scienze della Formazione dell'Università di Firenze.

Leonardo Sacchetti (giornalista, Novaradio) modera l'evento e gli intervenuti, Elena Montani (Commissario europeo), Martijn Maria Smits (regista), Sandra Barata Belo (attrice, ambasciatrice della campagna), Sara Shokry (interprete del film *Magari le cose cambiano*), Silvia Lelli (Antropologa, Università di Firenze), Augusto Cacòpardo (Antropologo, Università di Firenze), Vittorio Rinaldi (Antropologo, autore di *Anatomia della fame*), proporranno un'analisi e un confronto sul fenomeno grazie all'ausilio di estratti di film incentrati sul tema della povertà e dell'esclusione sociale:

- *Magari le cose cambiano* di Andrea Segre sarà presentato da Sara Shokry, interprete del film;
- *Amália*, biografia della celebre cantante di fado portoghese che visse in povertà, sarà presentato dall'attrice che l'ha impersonata sullo schermo: Sandra Barata Belo;
- *C'est déjà l'été*, che narra la storia di una famiglia in cui il padre perde il lavoro, sarà presentato dal suo autore, il regista olandese Martijn Maria Smits, vincitore del Premio Speciale EY2010 al Brussels Film Festival (giugno 2010).



www.2010againstopoverty.eu

The European Union and its 27 Member States declared 2010 as the European Year for Combating Poverty and Social Exclusion. Today, 84 million Europeans are at stake of poverty, which stands at 19% of the Italian population.

The European Year campaign is supported by the Festival dei Popoli in its aims to raise public awareness on these issues and to reinforce the engagement of public authorities and citizens in building a society for all.

The highlight of this partnership is a workshop entitled *The Impact of Cinema on the Perception of Poverty and Social Exclusion*, taking place on Monday 15th November, 2010 from 11.30 am – 1.30 pm at the Aula Magna of the Education Sciences Faculty of Florence University.

Leonardo Sacchetti (journalist, Novaradio) is moderating the event and the panelists, Elena Montani (European Commissioner), Martijn Maria Smits (filmmaker), Sandra Barata Belo (actress, testimonial of the campaign), Sara Shokry (actress in the film *Magari le cose cambiano*), Silvia Lelli (Antropologist, Università di Firenze), Augusto Cacòpardo (Antropologist, Università di Firenze), Vittorio Rinaldi (Antropologist, author of *Anatomia della fame*), will provide a comparative analysis of films covering the topics of poverty and social exclusion:

- *Magari le cose cambiano*, from Italian film director Andrea Segre, represented by Sara Shokry, an actress performing in it;
- *Amália*, a story of the famous Portuguese fado singer who lived in poverty, performed by the actress Sandra Barata Belo;
- *C'est déjà l'été*, telling the story of a Belgian family whose father loses his job, represented by its film director, the Dutch Martijn Maria Smits, also winner of the EY2010 Special Award at the Brussels Film Festival (June 2010).



www.2010againstopoverty.eu

Documentaristi anonimi è un cantiere per lo sviluppo della cultura del documentario in Toscana. Nasce dalla collaborazione tra il Festival dei Popoli e autori, cineasti, produttori, operatori, studiosi e appassionati, come punto di riferimento e interlocutore culturale e politico. L'associazione nasce in uno spirito di condivisione di esperienze, affinché tutte le potenzialità del cinema documentario possano diventare una realtà viva in Toscana, in Italia e nel mondo, trovare l'interesse che meritano, creare circuiti per diffondersi sul territorio, incontrare il pubblico, stimolare nuove potenzialità.

Documentaristi Anonimi organizza, con il sostegno di FST – Mediateca Toscana Film Commission e la collaborazione di cinemaitaliano.info e ildocumentario.it, gli Stati Generali del Documentario in Toscana, che si terranno il giorno 21 Novembre 2010 presso l'Auditorium di Sant'Apollonia – Mediateca Regionale Toscana di Firenze.

Obiettivo degli Stati Generali è la valutazione dello stato dell'arte del documentario in una regione che vuole puntare proprio sul «cinema del reale» come prospettiva specifica, per stimolare quindi un processo che rafforzi le possibilità di produzione, anche attraverso la formazione e la distribuzione. L'evento sarà l'occasione per aprire un tavolo di progettazione comune con i vari soggetti che operano nel settore del cinema documentario, sia in ambito privato sia in ambito pubblico. In particolare, gli Stati Generali si propongono di fare emergere tutte quelle proposte e quelle idee capaci di rafforzare la qualità della produzione documentaristica toscana, agendo nei differenti campi della formazione, della produzione e della diffusione, ipotizzando politiche di sviluppo adeguate e sinergie funzionali ad una crescita armonica dell'intero settore.

Documentaristi Anonimi
Associazione Documentaristi Toscani
www.documentaristianonimi.it
info@documentaristianonimi.it

Documentaristi anonimi (Anonymous Documentarians) is a center for the development of documentary culture in Tuscany. It grew out of the collaboration between the Festival dei Popoli and writers, cineastes, producers, film crews, scholars and aficionados to become a point of reference and a cultural and political interlocutor. The association grew out of a spirit of shared experience, so that documentary cinema can realize its rich potential in Tuscany, Italy and the world; generate the interest it deserves; create channels of distribution; reach the public; and stimulate new possibilities.

Documentaristi Anonimi, with the aid of FST – Mediateca Toscana Film Commission and in conjunction with cinemaitaliano.info and ildocumentario.it, presents Stati Generali del Documentario in Toscana to be held on 21 November 2010 at the Sant'Apollonia Auditorium – Mediateca Regionale Toscana di Firenze.

The goal of Stati Generali is to evaluate the art of documentary filmmaking in a region specifically interested in the prospects of «cinéma du réel» as a way of stimulating all levels of film production, including training and distribution. The event will be an occasion to open up a discussion of group projects with various people working in documentary film, whether in the private or public realm. In particular, the Stati Generali proposes to engage with all proposals and ideas to enhance the quality of Tuscan documentary film production, working with several areas of training, production and distribution, and proposing development strategies and working synergies to help foster the harmonious growth of the entire sector.

Documentaristi Anonimi
Associazione Documentaristi Toscani
www.documentaristianonimi.it
info@documentaristianonimi.it

DOCUMENTARISTI
Anonimi
ASSOCIAZIONE DOCUMENTARISTI TOSCANI

GIURIE E PREMI

La giuria internazionale, composta da cinque membri, assegna il Premio dei Popoli Migliore Film (Euro 10.000) e il Premio dei Popoli – Fondazione Ente dello Spettacolo Migliore Regia al cineasta dallo stile più innovativo (Euro 5.000), designando anche il vincitore della Targa Gian Paolo Paoli al miglior film etno-antropologico.

La giuria internazionale assegna inoltre il Premio dei Popoli Migliore Cortometraggio (Euro 2.500). Una giuria di sette membri, composta da studenti dell'Università degli Studi di Firenze e dell'Istituto Lorenzo de' Medici assegna ad uno tra i cortometraggi in concorso il Premio Lorenzo de' Medici (Euro 1.000).

I film italiani inclusi nella selezione ufficiale concorrono al Premio Selezione CINEMA.DOC Firenze, che prevede per il lungometraggio premiato la distribuzione in alcune sale cinematografiche di Roma.

Il Pubblico, tramite schede distribuite prima di ogni proiezione, assegna il Premio del Pubblico.

JURIES AND AWARDS

The international jury, made up of five members, awards the Premio dei Popoli Best Film (Euro 10,000) and Premio dei Popoli – Fondazione Ente dello Spettacolo Best Director to the most innovative filmmaker (Euro 5,000), as well as the winner of the Gian Paolo Paoli award for best ethno-anthropological film.

The international jury awards the Premio dei Popoli Best Short Film (Euro 2,500) as well.

A jury made up of seven members, students from the Università degli Studi di Firenze and the Lorenzo de' Medici Institute awards the Premio Lorenzo de' Medici (Euro 1,000) to one among the short films in competition.

The Italian films included in the Official Selection will compete for the Premio Selezione CINEMA. DOC Firenze, which guarantees to one of the feature films future distribution in movie theatres in Rome.

The audience is given ballots before each screening to vote for the Audience Award.

GIURIA UFFICIALE

OFFICIAL JURY

JAVIER PACKER-COMYN

Nato nel 1969, Javier Packer-Comyn ha trascorso la maggior parte della vita in Belgio. Ha diretto la P'tit Ciné, una casa di produzione e distribuzione di documentari belga. Ha insegnato presso diverse università prestigiose sia in Belgio sia in Francia, e pubblicato numerose interviste con registi di punta quali Claire Simon, Jean-Louis Comolli e altri. Nel 2008 ha vinto il Premio Coq per il suo contributo alla distribuzione di documentari nel proprio paese. Dal 2009 dirige l'importante festival parigino Cinéma du Réel.

Born in 1969, Javier Packer-Comyn spent most of his life in Belgium. He headed the P'tit Ciné, a documentary film production and distribution company in Belgium. He taught at several prestigious universities in Belgium and France and published a number of interviews with leading film directors such as Claire Simon, Jean Louis Comolli and others. In 2008 he won the Prix Coq award for his contribution to distributing documentary films in his country. From 2009 he has been director of the notable Cinéma du Réel film festival in Paris.

MICHELANGELO FRAMMARTINO

Nato a Milano nel 1968 da genitori calabresi, Michelangelo Frammartino nel 1991 si iscrive alla Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano, dove matura l'interesse per la relazione tra gli spazi concreti e costruiti dell'abitare e la presenza dell'immagine, sia essa fotografica, cinematografica o video. Continua ad approfondire la dimensione del visivo alla Civica Scuola del Cinema di Milano, dove si occupa in particolare di videoinstallazioni. Durante gli anni della sua formazione realizza cortometraggi, scenografie per film, videoclip, videoinstallazioni e film indipendenti, oltre a dedicarsi all'insegnamento stesso delle arti visive.

Dal 2000 al 2002 gestisce uno studio di produzioni cinematografiche. Dal 2005 insegna Istituzioni di regia all'Università degli Studi di Bergamo. Nel 2003 esordisce sul grande schermo con il film *Il dono* presentato al Festival Internazionale di Locarno, a cui segue *Le quattro volte* (2010), presentato alla Quinzaine des réalisateurs di Cannes.

Born in Milan in 1968, the child of Calabrians, Michelangelo Frammartino enrolled in the design school at the Politecnico di Milano, where he developed his interests in the relationship between concrete residential spaces and images, whether photographic, cinematographic or video images. He continued his study of the visual element at the Civica Scuola del Cinema in Milan, where he focused on video installation. While studying, he made short films, set designs for films, video clips, video installations and independent films, besides teaching visual arts. From 2000 to 2002 he ran a film production studio. Since 2005 he has taught at the filmmaking institute at the University of Bergamo. In 2003, his debut film *Il dono* was screened at the Locarno International Film Festival, followed by *Le quattro volte* (2010), which was screened at the Director's Fortnight in Cannes.

LECH KOWALSKI

Emigrato negli Stati Uniti quando era ancora bambino, Lech Kowalski si trasferisce a New York all'inizio degli anni settanta e si iscrive alla School of Visual Arts di Manhattan, dove entra in contatto con la cultura underground. Coinvolto nella scena punk-rock newyorchese, nel 1978 filma la prima tournée americana dei Sex Pistols per il documentario *D.O.A. – A Right of Passage* (1981). Nel 1985 si immerge nei bassifondi di New York per girare *Gringo Story of a Junky. Born to Lose: The Last Rock & Roll Movie* e *Hey! Is Dee Dee Home?* sono dei ritratti punk di due leggende della musica (Johnny Thunders e Dee Dee Ramone) della scena underground musicale ed artistica di New York. Alla fine degli anni Novanta si trasferisce in Polonia dove realizza la trilogia *The Fabulous Art of Surviving: The Boot Factory* (2000), *On Hitler's Highway* (2002) e *East of Paradise* (2005). Il suo nuovo progetto, cominciato con un esperimento on-line attraverso il sito internet www.camerawar.tv dove ha pubblicato ogni settimana per un anno i suoi nuovi «film-capitoli», lo porta a stendere la struttura del suo nuovo film sullo stato del mondo all'inizio del terzo millennio.

Immigrated to the United States from London when he was still a child, Lech Kowalski moved to New York in the early 70s, and enrolled in the Manhattan School of Visual Arts, where he became associated with the underground culture. Immersed in the New York punk-rock scene, in 1978 he captured the first American tour of the Sex Pistols for the now cult film *D.O.A. – A Right of Passage* (1981). In 1985, he plunged into the seediest parts of New York with *Gringo Story of a Junky. Born to Lose: The Last Rock & Roll Movie* and *Hey! Is Dee Dee Home?* are punk portraits of two legendary musicians (Johnny Thunders and Dee Dee Ramone) from the 70s New York underground music and art scene. Going back to his Polish roots, he directed a trilogy entitled *The Fabulous Art of Surviving: The Boot Factory* in 2000, *On Hitler's Highway* in 2002 and *East of Paradise* in 2005. His new project, began with an on-line experiment through a website www.camerawar.tv where Lech Kowalski posted new «film-chapters» every week for one year: meanwhile he wrote the structure of his new film, about the state of the world at the beginning of the third millennium.

ALENA SHUMAKOVA

Alena Shumakova è nata a Mosca nel 1972. In Italia dal 1992, si è laureata all'Università di Urbino. Ha collaborato con Santarcangelo dei Teatri e dal 2000 al 2003 ha lavorato presso la cine-teca di Bologna come responsabile del Fondo Italia-URSS, la più grande collezione di pellicole sovietiche in Italia. Ha curato numerose rassegne del cinema sovietico in Italia e all'estero, tra cui quelle del cinema georgiano, kazakho e russo a Cesena, Trieste, Mendrisio, Pesaro e retrospettive, tra cui *La storia segreta del cinema russo* alla Biennale di Venezia. Ha inoltre curato le proiezioni e le lezioni sul cinema sovietico presso vari atenei, tra cui l'Università di Verona, VGIK di Mosca, DAMS di Padova. Insegna Cinema sovietico come professore a contratto all'Università di Bologna. Continua la collaborazione con vari festival, dal 2004 è consulente per l'area ex URSS alla Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia. Attualmente lavora sulla tesi di dottorato sul cinema sovietico multischermico. Collabora a produzioni cinematografiche in Russia e in Italia.

Alena Shumakova was born in Moscow in 1972. She has been living in Italy since 1992, where she also received a degree at The University of Urbino. She cooperated with Santarcangelo dei Teatri and from 2000 to 2003 she worked for the Bologna Film Library as the coordinator of the Italy-USSR fund, the biggest Italian collection of Soviet films. She curated several Russian film shows,

both in Italy and abroad, amongst whom: the Georgian, the Kazakhsan and the Russian Cinema in Cesena, Trieste, Mendrisio, Pesaro and some retrospectives, such as the *Secret History of Russian Cinema* for the Venice Biennale. She also curated several screenings and lectures on Soviet Cinema for many universities, amongst whom Verona University, the Moscow VGIK and the Padua DAMS. She is currently a lecturer at Bologna University. She is still cooperating with several festivals, and since 2004 she is supervising the former USSR section at the Venice International Film Festival. She is currently working on her PhD on multi-screen Soviet Cinema. She collaborates with different film productions, both in Russia and in Italy.

TIZIANA SOUDANI

Tiziana Soudani, nata e cresciuta a Locarno, Svizzera, si inizia al cinema con il marito ed assieme decidono nel 1987 di fondare una società di produzione cinematografica. In seguito a diverse esperienze e produzioni di documentari in Africa, si occupa sempre più di produzioni cinematografiche nazionali ed europee in Ticino. Tra i vari film da lei prodotti, le fiction di grande successo *Pane e Tulipani* di Silvio Soldini, *Novo* di Jean-Pierre Limosin, *Waalo Fendo, dove la terra gela* e *Taxiphone* del marito Mohammed Soudani. Ci sono poi *Vodka Lemon*, *Agata e la tempesta* e *Giorni e Nuvole* sempre di Silvio Soldini, *Songs of Love and Hate* della svizzera Katalin Gödrös, coprodotto con la Cobra Film, in concorso a Locarno 2010. Tiziana Soudani ha anche prodotto diversi documentari per il cinema, fra cui *Guerre sans images* di Mohammed Soudani, *Face Addict* di Edo Bertoglio e *Glorious Exit* di Kevin Merz, tutti pluripremiati a diversi festival internazionali. Dalle prime due lettere dei nomi delle sue figlie, Amel e Karima, è nato il nome della sua società di produzione, la Amka Films Productions.

Born and raised in Locarno, Switzerland, Tiziana Soudani began her film career with her husband when, in 1987, they decided to found a film association. After making several documentary productions in Africa, she shifted her focus to national and European film production. The many films she produced include the widely successful *Pane e Tulipani* by Silvio Soldini, *Novo* by Jean-Pierre Limosin, and *Waalo Fendo, dove la terra gela* and *Taxiphone* by her husband Mohammed Soudani. She also produced *Vodka Lemon*, *Agata e la tempesta* and *Giorni e Nuvole*, also by Silvio Soldini, *Songs of Love and Hate* by Swiss filmmaker Katalin Gödrös, which she co-produced with Cobra Film and was competing in Locarno in 2010. Tiziana Soudani has also produced several documentaries, including *Guerre sans images* by Mohammed Soudani, *Face Addict* by Edo Bertoglio and *Glorious Exit* by Kevin Merz, all of which won many awards in several international festivals. She is the mother of Amel and Karima. Her production association, Amka Film productions, gets its name from the first two letters of each child's name.



**fondazione ente
dello spettacolo**

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



PREMIO LORENZO DE' MEDICI

Giunto al quinto appuntamento, l'Istituto Lorenzo de' Medici bandisce il Premio omonimo di 1.000 Euro che sarà assegnato al miglior film della Selezione Ufficiale – Concorso Cortometraggi del 51° Festival dei Popoli. Il premio è assegnato da una giuria composta da studenti internazionali, provenienti da diversi contesti culturali, dell'Istituto Lorenzo de' Medici, insieme a studenti dell'Università degli Studi di Firenze.

L'Istituto Lorenzo de' Medici nasce a Firenze nel 1973. È una delle prime istituzioni accademiche internazionali in Europa ed ha esteso i suoi programmi teorico-pratici a molte discipline artistiche e umanistiche, diventando uno dei maggiori riferimenti per studenti internazionali in Italia, con 2.400 presenze annue. Attualmente conta più di 200 docenti qualificati per 450 corsi in belle arti, discipline umanistiche, design, archeologia, restauro pittorico, grafica e digital graphics, cinematografia, moda, arti applicate e dello spettacolo. Dopo l'ampliamento della sua sede a Firenze, che si sviluppa in cinquemila mq nel pieno centro fiorentino, ha aperto altre sedi a Roma, Venezia e Toscana. I professori del Dipartimento di Restauro hanno restaurato in Italia con gli studenti della Lorenzo de' Medici importanti opere di Michelangelo, Raffaello, Bramante e Brunelleschi. All'estero hanno eseguito restauri in tutto il mondo: dall'Asia al Sud America. Il Dipartimento di Archeologia, che collabora con l'Università di Firenze, ha scoperto recentemente a Toscana una necropoli intatta di grande valore scientifico. Fin dalla sua fondazione, l'Istituto si è distinto per l'attenzione agli studi cinematografici, sia pratici che teorici ed ha al suo interno un importante Dipartimento di Cinema, che collabora con numerosi filmmakers italiani e stranieri, e ha prodotto negli anni numerosi film, tra cui *Il mio viaggio in Italia* (2005), *In ora ultima* (2006), *Federico e Francesco*, *Il giorno, la notte e poi l'alba*. Il film *Il mio viaggio in Italia* ha vinto nel 2005 il prestigioso Premio Cine Eagle Award. Nel 2008 Lorenzo de' Medici ha dato vita ad una rassegna cinematografica annuale, dal titolo *Film Spray*, nata nello spirito dell'empowerment, con la missione di far conoscere al pubblico internazionale quei film italiani – lungometraggi e corti – che per varie ragioni, non necessariamente legate alla qualità delle opere, non sono entrati nel circuito distributivo delle sale cinematografiche. Il Festival, sin dalla sua prima edizione, ha riscosso un successo grandissimo ed il film vincitore della prima edizione, *Il Rabdomante*, e il vincitore della seconda edizione, *Onde*, sono stati distribuiti da Rai Trade in tutto il mondo e sono entrati nel network delle università nazionali ed internazionali affiliate alla Scuola.

Nel corso di oltre trent'anni di attività, Lorenzo de' Medici ha stabilito partnership con le più importanti università americane e collaborazioni con istituzioni accademiche europee ed extraeuropee. L'Istituto Lorenzo de' Medici è orgoglioso di partecipare alla 51ª edizione del Festival dei Popoli.

THE LORENZO DE' MEDICI PRIZE

For the fifth year running, the Lorenzo de' Medici Institute is pleased to announce the Premio Lorenzo de' Medici of 1,000 Euro, which will be awarded to the best film chosen from the Official Selection of the Short Film Competition at the 51st Festival dei Popoli. The prize is awarded by a jury composed of international students of Lorenzo de' Medici who come from diverse cultural contexts, together with students of the Florence University.

Lorenzo de' Medici started life in 1973 and is one of leading institutes of international higher education in Europe.

Over the years it has extended its theoretical and practical offerings to include a wide variety of artistic and liberal arts disciplines, becoming a major point of reference for international students in Italy and welcoming 2,400 such students annually. Currently it has over 200 qualified instructors for 450 courses in fine arts, liberal arts, design, archaeology, painting restoration, graphic design, digital media, filmmaking, fashion, applied arts and theatre. After the expansion of its base in Florence, which now consists of 5,000 square metres in the centre of the city, it has opened further sites in Rome, Venice and Tuscania. Professors in the Department of Restoration have, together with Lorenzo de' Medici students, restored important works in Italy by Michelangelo, Raphael, Bramante and Brunelleschi. They have also restored works worldwide, from Asia to South America. The Department of Archaeology, which collaborates with the University of Florence, has at Tuscania recently discovered an intact Etruscan necropolis of enormous scientific interest. Right from the beginning, Lorenzo de' Medici has distinguished itself for its attention to cinematographic studies, both practical and theoretical, and houses an important Department of Cinema, which collaborates with many Italian and foreign filmmakers. Over the years it has produced numerous films, including *Il mio viaggio in Italia* (2005), *In ora ultima* (2006), and *Federico e Francesco, Il giorno, la notte e poi l'alba*. In 2005 the film *Il mio viaggio in Italia* won the prestigious Golden Cine Eagle Award. In 2008 Lorenzo de' Medici established a new annual film festival called *Film Spray*, planned in the spirit of Empowerment, with the mission of bringing to public attention Italian feature films and shorts that, for various reasons, not necessarily linked to their quality, have not been distributed for the cinema. Right from the first this Festival has enjoyed enormous success and the winning films, *Il Raddomante* and *Waves* were distributed by Rai Trade worldwide and have entered into the network of national and international universities affiliated to Lorenzo de' Medici.

In the course of over 30 years of activity the School has established partnerships with some of the most important American universities, and collaborates with other institutions of higher education in Europe and beyond.

Lorenzo de' Medici is proud to participate in the Festival dei Popoli on the occasion of its 51st edition.



IL DOCUMENTARIO IN SALA

Premio Selezione [CINEMA.DOC] Firenze

[CINEMA.DOC] assegna in seno alla 51. edizione del FESTIVAL DEI POPOLI il Premio Selezione al miglior documentario italiano presentato al Festival. Il premio consiste nell'inserimento del film nel circuito distributivo [CINEMA.DOC], promosso da OFF!CINE, e prevede la proiezione in tre sale di prima visione a Roma:

al Nuovo Sacher lunedì 22 novembre, all'Alcazar giovedì 25 novembre, al Farnese Persol martedì 30 novembre 2010.



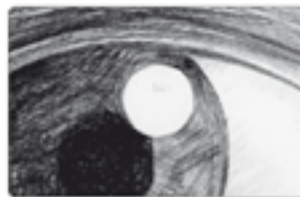
[CINEMA.DOC] IL DOCUMENTARIO IN SALA è un Festival / Circuito Stagionale del Documentario di Creazione che si tiene a Roma dal 18 ottobre al 16 dicembre 2010, portando in sala 8 film documentari italiani premiati alle ultime edizioni del Festival dei Popoli di Firenze, del Festival Internazionale del Film di Roma, della 67. Mostra del Cinema di Venezia e delle Giornate degli Autori - Venice Days, del Torino Film Festival, del Salina DocFest e dal Doc/it Professional Award.

[CINEMA.DOC] vuole infrangere il pregiudizio che i documentari non abbiano pubblico in sala, e cerca di sopperire all'incapacità del mercato di affiancare il cinema del reale al film di fiction. Insieme agli esercenti vuole riconoscere e far crescere un consistente pubblico di settore.

[CINEMA.DOC] ha formula competitiva, due giurie di professionisti e pubblico, assegneranno premi per un valore totale di oltre 13.000 euro.



[CINEMA.DOC] IL DOCUMENTARIO IN SALA è un'iniziativa dell'Associazione Culturale OFF!CINE presentata nell'ambito di Prime Visioni 2010 e sostenuta dalla Regione Lazio, Assessorato Cultura Sport e Spettacolo, con la collaborazione della Roma Lazio Film Commission e di Doc/it Associazione Documentaristi Italiani. È patrocinata dal Comune di Roma - Assessorato alle politiche Culturali e Comunicazione, dalla Provincia di Roma - Assessorato alle Politiche Culturali, dall'Università di Roma Tre - Dipartimento Comunicazione e Spettacolo, da Schermi di Qualità, il progetto per la valorizzazione del cinema di qualità del Ministero dei Beni Culturali e dall'Associazione 100autori.



Incontri con gli autori a cura di:
Maurizio Di Rienzo, Boris Sollazzo, Dario Zonta
Direzione Artistica: Riccardo Biadene, Christian Carmosino

con il contributo di Prime Visioni



un progetto a cura di



www.cinemadoc.org



Ju Tarramutu



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

Brasile, 2010, HD, 85', col.

Regia, soggetto: Marília Rocha
Fotografia: Alexandre Baxter, Ivo
Lopes Araújo
Montaggio: Francisco Moreira,
Marília Rocha
Suono: O Grivo
Musica: Arthur H.
Interpreti: Alessandra Ribeiro,
Priscila Rodrigues, Shirlene
Rodrigues, Valdênia Ribeiro,
Paloma Campos
Produzione: Teia

Contatti: Teia
Tel: +55 31 21274979
Email: contato@teia.art.br

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

MARILIA ROCHA

A FALTA QUE ME FAZ LIKE WATER THROUGH STONE



Le Spineback Mountains sono un luogo speciale, caratterizzato da rocce scoscese che affiorano dal terreno fra corsi d'acqua e vegetazione, con una lunga tradizione di sfruttamento minerario dei giacimenti di oro e diamanti.

Alcune ragazze di questa regione del Brasile si confrontano con la fine della propria adolescenza. Delle storie d'amore impossibili hanno lasciato il segno sui loro corpi e sul paesaggio che le circonda.

Gli uomini amati brillano per la loro assenza: arrivano e ripartono, lasciandole sole con i loro sogni (e talvolta con dei figli cui devono accudire). Fra loro la rivalità si alterna alla solidarietà. Poi le passioni si stemperano e restano i ricordi.

Fra momenti d'ansia, prove d'amicizia e contraddizioni tipiche del passaggio all'età adulta, ognuna di loro trova però il suo modo di resistere al cambiamento e di vivere ancora nell'incertezza di una scoperta del mondo.

In *Aden Arabia*, Paul Nizan diceva: "Non permetterò a nessuno di dire che la giovinezza è la più bella età della vita". Il film non lo dice; ma, nella sua osservazione rispettosa della difficile vita delle protagoniste, trova una forma di gioiosa complicità, che conferisce alla messa in scena una felice leggerezza. [l.b.]

"Questo è il mio terzo documentario, il più personale. Riguarda l'amicizia, il distacco, la perdita e la fine della giovinezza. Ho incontrato queste ragazze mentre loro stavano andando verso i venti anni e io verso i trenta. In più di un punto io parlo di me stessa attraverso le loro parole, affrontando delle questioni importanti della mia vita. Nello stesso tempo loro mi «usano» per parlare di sé e fantasticare sui loro sogni e sui loro desideri. Questa sorta di dialogo è sintetizzato dalla canzone della scena finale, che spiazza e al contempo completa il film". (Marília Rocha)



The Spineback Mountains are a special place, characterized by steep rocks surfacing in the ground between water streams and vegetation, and a longstanding tradition of gold and diamond mine exploitation. Some girls in this area of Brazil are coping with the end of their adolescence. Impossible love affairs left their marks on them and the landscape as well. The beloved stand out for their absence: they come and go, leaving them alone with their dreams – and with children, when this is the case, to be cared for.

Rivalry alternates with solidarity among the girls. When passions wane, memories remain. When you become a grownup there are moments of anxiety, contradictions, and friendships are put to test, but each of them finds her own way to resist to change and linger in the uncertainty of discovering the world. Paul Nizan said in *Aden Arabia*: "I will never allow anyone to say that these are the best years of my life." The film doesn't. Still, in its respectful watching the protagonists' hard life a form of joyous complicity is found, thus achieving a cheerful lightness. (l.b.)

"This is my third and most personal documentary. It's about friendship, splitting up, loss, and the end of youth. I met those girls when they were in their late teens, while I was in my late twenties. In more than one instance I am speaking for myself through their words, tackling important issues of my life. At the same time, they «used» me to speak about themselves and fantasize about their dreams and their desires. This sort of dialogue is epitomized in the final scene song, that catches you unprepared and completes the film at once." (Marília Rocha)



Marília Rocha vive e lavora a Belo Horizonte (Brasile) ed è un membro del collettivo Teia. I suoi documentari *Aboio* e *Acácio* sono stati presentati a festival e mostre di diversi paesi, tra cui: MoMA – Museo di Arte Moderna (Stati Uniti), It's All True IFF (Brasile), Rotterdam IFF (Paesi Bassi), Bafici (Argentina), Guadalajara IFF (Messico), Doclisboa (Portogallo). *A falta que me faz* è il suo terzo lungometraggio.

Marília Rocha lives and works in Belo Horizonte (Brazil), and is a member of the collective Teia. Her documentaries *Aboio* and *Acácio*, were programmed for festivals and exhibitions in different countries, such as MoMA – Museum of Modern Art (USA), It's All True IFF (Brazil), Rotterdam IFF (Netherlands), Bafici (Argentina), Guadalajara IFF (Mexico), Doclisboa (Portugal), among others. *A falta que me faz* is her third feature film.

Filmografia:
2010: *A falta que me faz*
2008: *Acácio*
2005: *Aboio*

Gran Bretagna, 2010, video, 76',
b/n e col.

Regia, soggetto: Chris Petit
Fotografia: Chris Petit,
Christopher Roth
Montaggio: Emma Matthews
Suono: Nigel Edwards
Musica: Antye Greie, Bruce Gilbert
Produzione: Illuminations Films
Ltd
Diritti internazionali: Illuminations
Films Ltd

Contatti: Illuminations Films Ltd -
Keith Griffiths
Tel: +44 1304 371625
Email: griff@illuminationfilms.
co.uk

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

CHRIS PETIT CONTENT



Nel 1979 Chris Petit esordì con il suo primo film, *Radio On*, un intenso road movie capace di catturare lo spirito di una Gran Bretagna che si stava lentamente scoprendo thatcheriana. A trent'anni di distanza, Petit riavvia l'auto «ferma al bordo del futuro» e riprende il viaggio. Dall'interno dell'auto, l'ultimo baluardo della privacy perduta, si percorre un paesaggio fatto di container e centri commerciali, luoghi assoluti che hanno estromesso la presenza umana. Dalla prospettiva di un finestrino scorre «un sogno di pietra in un'isola di cemento». Lungo la Westway si dipana «un road movie in cui non incontri nessuno». Si tratta di un viaggio senza meta, un divagare ipnotico e meditativo che si sofferma sulle memorie perdute, sul senso della paternità e l'infanzia, sull'impatto delle nuove tecnologie, sull'estendersi di fabbriche impersonali. Un viaggio in un futuro che si è affermato sulla base di un passato inesistente. *Content* è un flusso di immagini e pensieri, profondi e frammentari, proprio come quelli che ci sorprendono alla guida di un'auto che percorre indolente il mondo. Pensieri che, senza giudicare, vanno dritti al cuore delle contraddizioni emozionali del nostro tempo. Basato sui testi di Ian Penman affidati alla voce di Hanns Zischler e ispirato dalla musica elettronica di Antye Greie, *Content* è uno spiazzante film dallo stile non narrativo. (v.i.)

“La crisi più grande ha a che fare con la morte del contenuto: allora ecco il titolo. Questa crisi è in parte un risultato dell'accelerazione delle nuove tecnologie. L'esempio più ovvio si trova nella diffusa lamentela per il fatto che tutto si stia banalizzando. Realizzare un film nel 2009 significava per me che la trama non dovesse essere necessariamente lineare – il viaggio potrebbe arrivare da qualsiasi parte – e che in un mondo virtuale non fosse più necessario incontrare gli altri. Inoltre con lo sviluppo della camera a mano, è possibile realizzare film come quando si scrive un libro: la «camera stylo». È possibile essere più attenti”. (Chris Petit)



In 1979, Chris Petit made his debut with the film *Radio On*, an intense road movie that captured the spirit of Great Britain as it was slowly turning Thatcher. Thirty years later, Petit restarts his car «stalled on the edge of the future» and picks up where his last voyage ended. The car, the last bastion of lost privacy, passes by a landscape of containers and shopping malls that has driven out any sign of humans. From the window there rolls by «a stone dream in a concrete island». Along the Westway unwinds «a road movie in which you don't meet anyone». This is a trip without a destination, a hypnotic, meditative ramble about things past, the meaning of childhood, the impact of technology, the expansion of impersonal warehouses. A trip into the future that is based around a non-existent past. *Content* is an outpouring of images and ideas, profound and fragmentary, the kind that startle a driver as he passes the world indolently by. Without casting judgments, the ideas go straight to the heart of the emotional crisis of our time. Based on the writings of Ian Penman and narrated by Hanns Zischler, inspired by the electronic music of Antye Greie, *Content* is a thrilling, non-linear film. [v.i.]

"The wider crisis is to do with the death of content: hence our title. This crisis is in part a result of the general acceleration resulting from new technology. The most obvious example can be seen in the widespread complaint about everything becoming dumbed down. Making a film in 2009 it seemed to me that plots no longer needed to be linear – the journey could go anywhere – and in a virtual world it was no longer necessary to meet others. Also, with the development of the handycam it's possible to make films much more as though one were writing: the *camera stylo*. It's possible to be more thoughtful." (Chris Petit)

Chris Petit è un prolifico romanziere e cineasta inglese di richiamo internazionale. Primo redattore di cinema della rivista London's Time Out, comincia la sua carriera di regista con un cult inglese, *Radio On*, per poi dedicarsi al cinema documentario e alla televisione. È conosciuto come uno dei saggisti più dotati della sua generazione. I suoi documentari includono film sulle hostess di volo, sul clima, su scrittori di thriller politici e sul commercio di libri usati.

Chris Petit is a British novelist, critic, filmmaker and former film editor of London's Time Out magazine. He began his career with the cult British feature film *Radio On* and moved on to documentaries for television, being described as the most gifted film essayist of his generation. His documentaries include films on air stewardesses, weather, political thriller writers and the used book trade.

Filmografia:

- 2010: *Content*
- 2006: *Unrequited Love*
- 2002: *London Orbital*
- 2001: *The Carfax Fragment*
- 2000: *Asylum*
- 1999: *Negative Space*
- 1999: *Dead Tv*
- 1998: *The Falconer*
- 1996: *The Killing Of Kathleen Waugh*
- 1995: *Death Of A Bank Manager*
- 1994: *Thriller*
- 1993: *Surveillance*
- 1993: *London Labyrinth*
- 1992: *Weather*
- 1992: *The Cardinal And The Corpse*
- 1991: *Suburbs In The Sky*
- 1990: *J G Ballard*
- 1989: *Miss Marple: A Caribbean Mystery*
- 1987: *Berlin*
- 1984: *Chinese Boxes*
- 1983: *Flight to Berlin*
- 1981: *An Unsuitable Job for a Woman*
- 1979: *Radio On*

Spagna, 2010, video digitale e super
8 mm, 91', col.

Regia, soggetto: Renate Costa
Fotografia: Carlo Vásquez
Montaggio: Núria Esquerro, Carlos
García
Suono: Amanda Villavieja
Produzione: Estudi Playtime
Diritti internazionali: Umedia

Contatti:
Umedia – Clément Duboin
Tel: +33 (1) 4 8707318
Email: clement@umedia.fr

Distribuzione italiana:
Mario Galasso
Atlantide Entertainment
Tel: +39 011 0201651
Email:
distribution@atlantideentertainment.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

RENATE COSTA
CUCHILLO DE PALO
108 – CUCHILLO DE PALO



“Credo che i miei genitori abbiano fatto un errore a dirmi quando ero bambina: ‘Non ti avvicinare alla casa dello zio’. Da quel momento, tutto ciò che faceva m’interessava. Rodolfo era diverso. Portava abiti vistosi, ascoltava Elvis e danzava ad ogni compleanno. La sola cosa strana era che la sedia accanto a lui restava sempre vuota. Tra i fratelli di mio padre, era il solo a non voler diventare fabbro, come mio nonno. Nel Paraguay degli anni ottanta, sotto la dittatura di Stroessner, voleva diventare ballerino.” (Renate Costa)

Renate Costa rievoca con affetto la figura di suo zio, arrestato insieme ad altri dissidenti del regime (in quella operazione che oggi è conosciuta come «la lista dei 108»), torturato, rilasciato nell’indifferenza generale e morto di «tristezza» – come dicevano i suoi familiari. La sua è un’inchiesta personale e politica, in un paese che non ha ancora fatto i conti con il proprio passato. Tra ricordi, materiali d’archivio, testimonianze di compagni di lotta dello zio e di parenti, *Cuchillo de palo* tratteggia un quadro estremamente ricco di una situazione oppressiva ancora poco nota nello stesso Paraguay. Spesso evocata e raramente in campo, se non in poche furtive immagini, la figura di Rodolfo funziona come un rivelatore. Se la sua presenza in vita dava fastidio, ora il suo ricordo – riportato in superficie dall’ostinazione di Renate Costa – esalta per contrasto la storia di un paese e la mentalità di una famiglia. Quasi impercettibilmente lo sguardo della regista si sposta verso suo padre con il quale instaura un serrato faccia a faccia, in cui senso di rivolta e reciproco tentativo di comprensione fanno tutt’uno. Oltre la cronaca e l’autobiografia, emerge il quadro di una nazione su cui ancora pesa una mentalità «machista» e discriminatrice, che fatica a considerare il prossimo in tutta la sua diversità. Al suo esordio nel lungometraggio, Renate Costa firma un film politico coraggioso dalla struttura narrativa elaborata e accattivante. (c.c.)



Renate Costa (Asunción, 1981) si laurea in Regia degli audiovisivi e Produzione presso il Paraguayan Professional Institute; in seguito studia Regia documentaria a Cuba. Dal 2006 vive a Barcellona, dove ottiene il Master in Documentario di Creazione presso l'Università Pompeu Fabra. Lavora in Paraguay come produttrice e nel 2007 debutta come regista con il cortometraggio documentario *Che yvotymi – Mi pequeña flor*.

Renate Costa (Asunción, 1981) graduated in Audiovisual Direction and Production from the Paraguayan Professional Institute, then she studied Documentary Filmmaking in Cuba. Since 2006 she has lived in Barcelona, where she obtained her Master in Creative Documentary from Pompeu Fabra University. She worked in Paraguay as producer and in 2007 she debuted as a director with the short documentary film *Che yvotymi – Mi pequeña flor*.

"I think my parents made a mistake when they told me: 'Don't go near your Uncle's house.' From then on, everything he did was of interest to me. Rodolfo was different. He wore flashy clothing, listened to Elvis, danced at every birthday. The one strange thing was that the seat next to him remained empty. Of all my father's siblings, he was the only one who didn't want to become a craftsman, like my grandfather. In 1980s Paraguay, under Stroessner's dictatorship, he wanted to be a dancer." (Renate Costa)

Renate Costa affectionately recalls his uncle, a man arrested with other dissidents (in an operation now known as «the list of 108»), tortured, released to widespread indifference, who later died of «sadness», as those who knew him said. Costa's investigation is both personal and political, in a country that has yet to come to terms with its past. Using remembrances, archival footage, testimonials of fellow resistance members and relatives, *Cuchillo de palo* paints an extremely rich picture of an oppressive period yet to be fully recognized in Paraguay itself. Often recalled and rarely shown, appearing in just a few passing shots, Rodolfo is still a revealing figure. If in life he was deemed an irritant, in memory – brought to light thanks to Renate Costa's persistence – he is exalted in contrast to his country's history and his family's mentality. Almost imperceptibly, the director turns his gaze on his father, with whom he has an intense «tête-à-tête», capturing at once a sense of revolt as well as an attempt to understand one another. Beyond chronicle and autobiography emerges the portrait of a nation weighed down by a discriminatory, macho mentality, struggling to accept its fellow man in all his variety. In his debut feature, Renate Costa makes a politically courageous film built around an elaborate and winning narrative. [c.c.]

Filmografia:
2010: *Cuchillo de palo*
2007: *Che yvotymi – Mi pequeña flor*
2005-6: *Historias del camino* (TV)

Francia, 2010, video, 100', col.

Regia, soggetto: Serge Lalou
Fotografia: Katell Dijan, Sabine Lancelin
Montaggio: Catherine Gouze
Suono: Claire-Anne Langeron
Musica: Abed Azrié
Interpreti: Bruno Putzulu, Jean-Claude Lalou, Sabrina Perret, avec la participation de Rachida Brakni
Produzione: Zadig Productions, Films d'Ici

Contatti: Zadig Productions –
Hassiba Belhadj
Tel: +33 1 58308010
Email:
hassiba.belhadj@zadigproductions.com

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE



SERGE LALOU
ET SI

“Non ci possiamo lamentare della vita. Essa non trattiene nessuno” si ripete incessantemente un uomo, ormai settantenne. La sua storia inizia una notte, quando abbandona la propria casa e decide di inventarsi una nuova esistenza. Da questo spunto di finzione nasce l'azione del film, che documenta il lavoro degli attori, impegnati in un'altalenante ambiguità fra essere umano e personaggio. Il loro tragitto prende forma a partire dalla periferia parigina, da una serie di incontri in cui, seduti intorno a un tavolo, essi provano le scene alla ricerca della chiave per entrare nei loro ruoli. Lo sviluppo produttivo del film in costruzione insieme alla memoria personale, che gli attori apportano alla struttura narrativa, spingono cast e troupe in Nord Africa. Qui la ricerca si trasformerà in un viaggio all'origine del mondo del protagonista: un villaggio algerino da dove incominciò la diaspora della famiglia. Con *Et si* Serge Lalou completa una trilogia della trasmissione e della perdita, centrata sulla storia della sua propria famiglia. Se, negli altri due film (*Au Commencement, il était une fois des juifs arabes* e *Les Carnets de Claire*), che erano dei puri documentari, un tale intento biografico prendeva la forma ora di una rievocazione storica ora di un ritratto intimo e commosso, qui la contaminazione con la finzione innesta un procedimento di rivelazione di una spiazzante sincerità. (l.b.)

“Ponendomi nel luogo stesso in cui nasce la finzione, là dove persona e personaggio si compenetrano nel corso delle riprese, restando aperto all'imprevisto, anzi provocandolo, facendo in modo che il procedimento filmico prenda il sopravvento sulla storia, ho voluto fare un film aperto, un film attraversato dalla vecchiaia, dall'Algeria, dalla memoria, dalla morte, dalle relazioni amorose, senza mai farne dei temi o delle intenzioni. La forma del film ha seguito questo lento apprendimento della libertà.” (Serge Lalou)



"We can't complain about life. She doesn't keep anyone," a seventy-year-old man keeps on repeating to himself. His story begins one night, when he quits his home and decides to create a new existence for himself. From this fictional episode begins the film proper, that records the work of actors ambiguously swinging between human being and character. Their path begins from a Parisian banlieue, after a series of meetings where they rehearse, sitting around a table, looking for the right approach to get into their roles. The production development of the film in progress, along with the actors' personal memories that add to the film's narrative structure, drive cast and crew to North Africa. Here the quest will be transformed into a journey to the origin of the protagonist's world: an Algerian village where his family's Diaspora began. With *Et si* Serge Lalou has completed a trilogy about transmission and loss, pivoted on the story of his own family. In the earlier episodes (*Au Commencement, il était une fois des juifs arabes* and *Les Carnets de Claire*), that were pure documentaries, this biographical aspiration took the shape of historical reconstruction in the former film and of an intimate, moving portrait in the latter. Now, the contamination with fiction sets off a surprisingly sincere process of revelation. (l.b.)

"I placed myself in the very spot where fiction is created, where the person and the persona are intertwined during shooting. I remained open to the unpredictable, I even provoked it, so that the film process overpower the story. I wanted to make an open film, a film impregnated by oldness, by Algeria, by memory, by death, by love affairs, without ever turning them into themes or intentions. The film form followed this slow apprenticeship of freedom." (Serge Lalou)

Dopo gli studi di veterinaria, nel 1987 Serge Lalou si unisce a Les Films d'Ici. Da allora ha prodotto più di 150 film, documentari e lungometraggi, inclusi numerosi film riconosciuti e premiati tra cui *Valzer con Bashir* di Ari Folman, *Parc et Adieu* di Arnaud Des Pallières, *Retour en Normandie* e *Essere e Avere* di Nicolas Philibert, *Versailles le rêve d'un Roi* di Thierry Binisti. Come regista, Serge Lalou realizza il suo primo lungometraggio nel 2002.

After reading Veterinary Science, Serge Lalou joined Les Films d'Ici in 1987. Since then he has produced more than 150 documentaries and feature films, including several awarded films such as *Waltz with Bashir* by Ari Folman, *Parc et Adieu* by Arnaud Des Pallières, *Retour en Normandie* and *Etre et avoir* by Nicholas Philibert, and *Versailles le rêve d'un Roi* by Thierry Binisti. As director, Serge Lalou realised his first full-length documentary in 2002.

Filmografia:

2010: *Et si*
2005: *Les Carnets de Claire*
2002: *Entre nous*
1997: *Au Commencement, il était une fois des juifs arabes*
1989: *Elle aime, fût aimée et mourut*
1987: *La Berceuse*

USA, 2010, HD, 82', col.

Regia: J.P. Sniadecki, Véréna Paravel
Fotografia, montaggio, suono:
Véréna Paravel, J.P. Sniadecki
Produzione: Véréna Paravel,
J.P. Sniadecki

Contatti: Véréna Paravel,
J.P. Sniadecki
Email: paravel@mit.edu,
jp.sniadecki@gmail.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Véréna Paravel è un'antropologa e regista francese. Ha appena completato *Interface Series*, una serie di cinque cortometraggi interamente girati con Skype. Il suo lavoro, diffuso nelle gallerie di Boston, Parigi e New York, esplora evanescenti forme di intimità, mediazione e spazio prendendo spunto dall'etnografia sperimentale. Dal 2009, è borsista del Film Study Center dell'Università di Harvard.

Véréna Paravel is a French anthropologist and filmmaker. She has recently completed five short videos, *Interface Series*, entirely shot through Skype. Her work – screened in Boston, Paris and New York galleries – explores evanescent forms of intimacy, mediation, space and draws on experimental ethnography. Since 2009, she is a fellow at the Film Study Center at Harvard University.

Filmografia:
2010: Foreign Parts
2009: Interfaces Series
2008: 7 Queens

VÉRÉNA PARAVEL, JOHN PAUL SNIADOCKI FOREIGN PARTS

Willets Point è un'estesa area del Queens, a pochi passi dall'aeroporto JFK, dove sorgono numerosi garage, rudimentali officine meccaniche e sfasciacarrozze. Qui è possibile trovare i pezzi di ricambio di tutte le auto esistenti al mondo. Cimitero della cultura automobilistica occidentale, Willets Point offre lavoro a persone che vivono ai margini della società del benessere. Un luogo che, abbandonato per anni a se stesso, rischia ora di scomparire definitivamente a causa di un colossale progetto di riqualificazione urbana che prevede l'apertura di centri commerciali. I due registi, avendo per caso scoperto la realtà di Willets Point, hanno messo a punto una vera e propria strategia dell'ascolto e della registrazione per filmare il materiale necessario alla realizzazione del film. (g.a.n.) "Ho scoperto Willets Point per caso", ammette Véréna Paravel. "Me l'avevano indicata come una zona da evitare. La curiosità di vedere con i miei occhi di cosa si trattasse è sorta spontaneamente. Per le riprese non abbiamo mai avuto un piano preciso. Ciò che sapevamo per certo era che non potevamo avvicinare un tipo di realtà così complesso con delle idee preconfezionate. Per cui attraverso degli intervalli di tempo più o meno regolari siamo andati a filmare per calarci nel posto. La gente che ci viveva ha visto che facevano riprese in qualunque situazione atmosferica e che pativamo il freddo o il caldo come loro e poco alla volta si sono aperti nei nostri confronti. Il montaggio è stato un aspetto molto problematico. Ci siamo interrogati molto sulla forma da conferire al film e come. Abbiamo optato quindi per una struttura che fosse il più aperta possibile e che potesse permettere allo spettatore di avvicinarsi a Willets Point senza il filtro dell'idea che ne avevamo noi. Assieme a Willets Point scompare un intero mondo. Per questo motivo abbiamo effettuato molte ore di registrazioni audio per conservare anche i suoni, le voci e i rumori di una simile realtà". (John Paul Sniadecki, Véréna Paravel)





Just next door to JFK airport, Willets Point is a Queens neighborhood chock full of garages, mechanic shops and car-wreckers. Here, one can find spare parts for any car in the world. The graveyard of car culture, Willets Point employs people on society's fringe. Now this place, once left to its own devices for years, is threatened to disappear forever by a major plan for urban remodeling to open up shopping centers. The two directors, having stumbled upon Willets Point by accident, put together a strategy to record audio and film footage necessary to make a film. (g.a.n.) "I discovered Willets Point by accident," admits Véréna Paravel. "I'd been told to avoid the area. My curiosity to see the place with my own two eyes was suddenly piqued. We never had a specific plan on how to shoot the film. We knew for certain we couldn't get close to such a complicated reality with preconceived ideas. So, over more or less regular intervals of time, we went to film the place. The residents saw that we were shooting in all kinds of weather, in the cold or the heat just like them, and slowly but surely they opened up to us. Editing was very problematic. We talked a lot about what form to give the film and how. We finally opted for the most open structure possible, which could allow the audience to get close to Willets Point without being filtered by our ideas. An entire world was vanishing along with Willets Point. That's why we made so many hours of audio recording, to preserve the sounds, voices, noises of that reality." (John Paul Sniadecki, Véréna Paravel)



John Paul Sniadecki, regista e dottorando in antropologia all'Università di Harvard, realizza nel 2008 *Chaiqian*, un documentario sui lavoratori immigrati nell'agglomerato urbano di Chengdu (Cina), premiato al Festival Cinéma du Réel di Parigi nel 2009, viene distribuito a livello mondiale. Borsista della Blakemore Foundation, vive attualmente a Pechino e collabora a vari film e progetti di ricerca.

John Paul Sniadecki is a filmmaker and a PhD candidate in anthropology at Harvard University. His 2008 documentary, *Chaiqian*, which focuses on migrant labor and urban space in Chengdu (China) awarded at the 2009 Cinéma du Réel documentary film festival in Paris has been shown around the world. A Blakemore Foundation Fellow, he currently lives in Beijing and is involved in a number of film and research projects.

Filmografia:
2010: Foreign Parts
2010: The Yellow Bank
2010: Sichuan Triptych
2008: Chaiqian/Demolition
2007: Songhua

Giappone, 2010, 16mm, 92', col.

Regia: Naomi Kawase
Fotografia: Naomi Kawase
Montaggio: Yusuke Kaneko
Musica: Pascals, Rocket Matsu
Suono: Nobuyuki Kikuchi
Produzione: Kumie Inc.

Contatti: Kumie Inc.
Tel: +81 742 272216
Email: noirmam@sepia.ocn.ne.jp

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE



NAOMI KAWASE

GENPIN

La clinica Yoshimura, situata ai margini della città di Okazaki, più o meno nel centro del Giappone, è circondata da un fitto bosco, che in qualche modo la protegge dal rapido sviluppo urbanistico. Qui arrivano da tutto il paese delle madri, in attesa del loro bambino, per apprendere da un vecchio medico la filosofia e la pratica del parto naturale. L'atto del dare alla luce, essenziale e istintivo negli esseri umani, si svolge con le stesse modalità dal principio dei tempi. Ma nel mondo contemporaneo il flusso di informazioni talvolta contraddittorie sul parto, fa sì che la gravidanza comporti, insieme alla gioia, momenti di tensione. Nella clinica le donne ne parlano e cercano di esorcizzarla. Il medico, che dal 1961 ha assistito oltre 20.000 partorienti, dice "L'ansia è una delle più grandi noie di questa condizione, ma si può superare. Una volta che si è incinta, si deve camminare, fare esercizio fisico, abbandonarsi alle forze della natura".

Così, protette dalla quiete del luogo, le donne esercitano i loro corpi alla fatica e preparano con calma l'arrivo al mondo del loro bambino. Lo sguardo di Naomi Kawase sulle cose del mondo ha la serena consapevolezza di una meditazione zen. Così un film, che celebra la gioia della nascita, diventa una cronaca della semplicità quotidiana. (l.b.)

"Il titolo del film è tratto da una frase del filosofo cinese Lao Tzu: «Lo spirito della valle non muore mai. Il suo nome è genpin, la donna misteriosa». Lo spirito della valle è alla sorgente di un grande fiume che senza sosta dà nascita a ogni essere vivente e non muore mai. Come lo spirito della valle, le donne sono sorgente di vita e questa funzione mai viene meno. (...) Ho sentito la frase «mi sento bene» da una donna che aveva appena partorito in modo naturale. Era là che benediceva tutto il mondo, senza asciugarsi le lacrime, con il suo bambino appena nato disteso sul suo addome. Il suo volto era quello di una dea, soffuso di una luce celeste". (Naomi Kawase)



The Yoshimura clinic, on the outskirts of Okazaki, roughly in the middle of Japan, is surrounded by a thick wood, somehow protecting it from rapid urban growth. Expectant mothers from all over the country come here to learn the philosophy and practice of natural childbirth from an elderly doctor. The act of bringing life into the world, essential and instinctive to human beings, has occurred in the same way since the beginning of time. But the modern flood of information about giving birth is so contradictory that pregnancy sparks as much tension as joy. In the clinic, women talk about exorcising their pregnancy. The doctor, who has assisted in over 20,000 births since 1961, says "Anxiety is one of the biggest problems during pregnancy, but it can be overcome. Once pregnant, the woman must walk, exercise, give into the forces of nature." Thus immersed in silence, the women train their bodies and calmly prepare to bring their children into the world. Naomi Kawase casts a knowing, serene, zen eye over the things of the world. The film, which celebrates the joy of childbirth, becomes the chronicle of the simple life. (l.b.)

"The title of the film comes from the Chinese philosopher Lao Tzu: «The spirit of the valley never dies. Its name is genpin, the mysterious woman.» The spirit of the valley is at the head of the river, endlessly bringing life into the world. Like the spirit of the valley, women are the wellspring of life and this gift never dries up. (...) I heard a woman say «I feel well.» She had just given birth naturally. She was there, blessing the world, not drying her tears, with her newborn baby on her stomach. Her face was a goddess', lit with a celestial light." (Naomi Kawase)



Dopo gli studi in fotografia, Naomi Kawase nel 1988 si dedica alla realizzazione di documentari a carattere autobiografico, girati in 8 e 16mm. Nel 1997 vince la Camera d'Or al Festival di Cannes con il suo primo lungometraggio di finzione, *Moe no Suzaku*, seguito poi da *Hotaru* (2000). Con *Shara* (2003) partecipa in Concorso a Cannes e nel 2007 vince il Gran Prix con *Mogari no Mori*.

After studying photography, in 1988 started making autobiographical documentaries, on 8mm and 16mm. In 1997 she won the Camera d'Or at Cannes Festival for her first full-length fiction film, *Moe no Suzaku*, followed by *Hotaru* (2000). *Shara* (2003) has been selected for the Competition at Cannes. Then in 2007 she gets the Gran Prix with *Mogari no Mori*.

Filmografia (selezionata):

- 2010: Genpin
- 2009: Koma
- 2009: Hotaru
- 2008: Seven Nights
- 2007: Mogari no Mori
- 2006: Tarachime
- 2003: Shara
- 2002: Letter from a Yellow Cherry Blossom
- 2001: Kya Ka Ra Ba A
- 2000: Hotaru
- 1999: Mangukyo
- 1997: The Weald
- 1997: Suzaku
- 1994: Katatsumori
- 1992: Embracing

Francia, 2010, video, 52', col.

Regia: Aleksandr Sokurov, Alexei Jankowski

Fotografia: Sara Cornu, Alexei Jankowski

Montaggio: Alexei Jankowski

Suono: Makar Akhpachev, Dominique Vieillard

Musica: Mehdi Hosseini

Produzione: Les Films d'Ici

Coproduzione: Musée di quai Branly, Studio Bereg, ARTE France

Contatti: Les Films d'Ici

Tel: +33 1 44522333

Email: courrier@lesfilmsdici.fr

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Aleksandr Sokurov (Podorwikha, 1951) consegue la laurea in Storia e Filosofia nel 1974 presso l'Università di Gorky e nel 1979 porta a compimento gli studi di cinema presso l'Istituto di Cinematografia di Mosca. Il suo primo film è *Odinokiy golos cheloveka* (1978-87). Dal 1980 lavora per la Lenfilm realizzando numerosi film, molti dei quali premiati nei Festival di tutto il mondo.

Aleksandr Sokurov (Podorwikha, 1951) graduated in History and Philosophy at the Gorky University in 1974. In 1979 he completed his studies in Film at the Moscow All-Russian State University of Cinematography (VGIK). In 1978 he realised his first movie, *The Lonely Voice of Man*. Since 1980 he has been working for Lenfilm Studios thus making several films. Many of these were awarded at film festivals worldwide.

Filmografia (selezionata):

2010: Il nous faut du bonheur

2007: Aleksandra

2006: Elegy of Life: Rostropovich

2005: The Sun

2003: Father and Son

2002: Russian Ark

2001: Taurus

2000: Dolce...

1999: Moloch



ALEKSANDR SOKUROV, ALEXEI JANKOWSKI

IL NOUS FAUT DU BONHEUR WE NEED HAPPINESS

Un viaggiatore, che viene da lontano, percorre i territori della Mesopotamia del Nord, nella regione autonoma del Kurdistan, abitata dalla minoranza Kurda iraniana. Luoghi estremi, dalla geografia tormentata, profondamente diversi dalla terra d'origine del viaggiatore. Luoghi spesso al di fuori dello sguardo, del pensiero, dell'immaginazione. Ma sono sempre territori dove è possibile fare degli incontri straordinari. Il viaggio è quindi l'occasione per raccontare delle storie. E il film, come un viaggio, racconta le storie che hanno accompagnato una vita, quella di una donna russa che molti anni fa ha fatto la scelta di lasciare il suo paese per seguire l'uomo che amava, fino ad arrivare in un luogo lontano, dai mille problemi, dalle mille difficoltà. La storia della vita di Svetlana racconta le peregrinazioni di un popolo dimenticato e la sua sofferenza, i lutti, il dolore, la morte, la guerra, ma anche la speranza, l'amore, la perseveranza. Ma, soprattutto, rivela il mistero di un'esistenza, la particolarità di una vita che ha continuato ad andare avanti nonostante tutto, a ricominciare ogni volta, sentendosi parte di un mondo che pochi hanno riconosciuto. Sokurov e Jankowski filmano non tanto la storia nascosta di un popolo, e forse neppure la storia di una singola donna e della sua famiglia, quanto il mistero di un'anima, l'enigma di una vita che appare di fronte allo sguardo della macchina da presa, intenta nelle sue faccende quotidiane, nei suoi rapporti personali, nell'ambiente che, ora, è la sua casa. Senza mai tentare di violare l'intimità di un essere umano, il film guarda con rispetto e delicatezza la straordinarietà di una singola esistenza, come un viaggiatore pronto a stupirsi del mondo che si dispiega improvvisamente di fronte a lui. (d.d.). "Per la prima volta nella mia vita, ho visto una donna con un destino così drammaticamente confuso, dall'animo instancabile, avida di sapere, intelligente, ma che non ha trovato la sua felicità nella vita che le è stata data...". (Aleksandr Sokurov)



A traveller coming from far away is exploring the territories of Northern Mesopotamia in the autonomous region of Kurdistan, populated by a Kurdish Iranian minority. These are extreme sites, characterized by a tormented morphology, very different from the traveler's country of origin. These sites often lie outside of one's gaze, thinking, imagination, but it's still possible to meet extraordinary people there. The journey thus becomes an opportunity to tell stories. As if it were a journey, the film accounts for the stories that have filled the life of a Russian woman who, many years ago, chose to leave her country to follow the man she loved, and land at a very distant and very problematic place. Svetlana's life becomes the story of the peregrinations of a forgotten people and their grief, their mourning, pain, death, war, but also hope, love, and perseverance. It also allows to unravel the mystery of an existence, the peculiarity of a life that hasn't given up in spite of everything, and began all over again feeling like a part of a world that has been recognized by few people. Sokurov's and Jankowski's film is not so much about the hidden story of a people, or about the story of an individual woman and her family, it's more about the mystery of a soul, the enigma of a life as it appears before the camera lens, absorbed in the daily toil, her personal relationships, and the environment which now is her home. Without ever attempting at the intimacy of a human being, the film watches the extraordinariness of an individual existence with respect and kindness, like a traveler willing to be amazed at the world that is suddenly displayed to him. [d.d.]

"For the first time in my life I met a woman with such a dramatically confused destiny. An intelligent woman with an indefatigable mind, she's greedy for knowledge but couldn't find happiness in the life she was given...". (Aleksandr Sokurov)

Alexei Jankowski (1968, Leningrado) ottiene la laurea in Storia Antica nel 1990, prima di intraprendere gli studi di regia alla Femis di Parigi. In seguito fa ritorno in Russia per proseguire il suo lavoro con Aleksandr Sokurov, cominciato nel 1987 come attore e assistente regista. Scrive e dirige numerosi documentari e cortometraggi; i suoi lavori sono stati presentati a numerosi festival e trasmessi dalla televisione russa.

Alexei Jankowski (1968, Leningrad) obtained a degree in Ancient History in 1990 before beginning his filmmaking studies at La Femis in Paris. He then returned to Russia to continue his work with Aleksandr Sokurov, which had begun in 1987 as an actor and assistant cameraman. He has written and directed numerous documentary and short films; his works have been shown at many festivals and have been broadcast on Russian television.

Filmografia (selezionata):
2010: Il nous faut du bonheur
2009: Leningrad. A Retrospection.
1957-1990
2008: Annunciation
2007: The Heart of a Village
2003: A Light Wind
2002: The Little Red Tram
1998: The Kirkenes Ethics
1997: Nuit, printemps
1996: Laterna
1994: Promenades nocturnes
1993: Un jour en moins

Canada, 2009, video, 76', col.

Regia, fotografia, suono: Sylvain L'Espérance
Montaggio: René Roberge
Interpreti: Molia Haidarra, Bourama Sidibé
Produzione: Les Films du Tricycle
Distribuzione: FunFilm
Distribution Inc.

Contatti: Sylvain L'Espérance
Email:
sylvainlesperance@sympatico.ca

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

SYLVAIN L'ESPÉRANCE INTÉRIEURS DU DELTA INTO THE DELTA



Una voce-io, dal leggero accento canadese, prende la parola. Si rivolge ad un interlocutore anonimo con intimità. La voce asseconda una panoramica sul fiume Niger. Stacco. Due uomini, seduti, iniziano il rito della conversazione. Uno costruisce canoe, l'altro è pescatore. Si conoscono grazie al regista. Parlano della fatica del vivere, dei tempi passati e del presente. L'incipit di *Intérieurs du delta* è programmatico. La narrazione di una comunità si sviluppa secondo un doppio binario: quello sospeso di un racconto che si pone fuori dal tempo (la voce-io parla della venuta dei popoli sulla piana del Niger) e quello concreto del dialogo tra due lavoratori (che finiscono per parlare di crisi del lavoro e di globalizzazione). E se il film si concentrerà su questi ultimi, definendo la vita di una comunità in una congiuntura delicata (tra prezzo del petrolio che cresce e difficoltà nel conservare le tradizioni) l'imprinting iniziale resta. E, alla fine, la natura spesso evocata emerge in tutta la sua irruenza in una scena notturna tra le più memorabili.

"*Intérieurs du delta* si sviluppa secondo due movimenti complementari, avvicinandosi alla vita di una famiglia di pescatori sul fiume Niger in Mali mentre si prende conoscenza dell'impatto della politica liberalista nella regione. Partendo dalle preoccupazioni che pescatori e artigiani hanno nella vita di tutti i giorni si arriva a toccare l'immateriale sfera dell'esistenza. Il discorso è il motore di questo documentario. Con la forza e la bellezza delle metafore della lingua bambara, il film è trasportato in una dimensione poetica". (Sylvain L'Espérance)

Contemplazione e conversazione. Sguardo e ascolto. Sylvain L'Espérance dispone sapientemente le carte del cinema etnografico: la sua presenza, discreta, detta le condizioni del racconto. Non è un caso che prima di affidarci alla melodia della lingua bambara (la stessa usata da Cissé in *Yeelen*), il regista abbia voluto far sentire la sua voce. Come a farsi garante di un racconto, della sua verità e della sua poesia. [c.c.]



A first person narrator with a slight Canadian accent starts speaking. He neighbourly turns to an anonymous interlocutor. His voice goes along with an overview of the Niger river. Cut. Two men sitting there begin the rite of conversation. One of them builds canoes, the other one is a fisherman. They met through the director. They talk about the harshness of life, the old times and the present.

The opening scene of *Intérieurs du delta* is representative. The story of a community develops on a double track: the suspended time of a fairytale out of time (the first person narrator explains the arrival of people on the Niger valley) and the tangible time of the dialogue between two workers (who end up talking about the working crisis and globalization). And although the movie focuses on the latter, describing the life of a community that goes through some delicate times (with the rising up of the oil price and the difficulty to preserve traditions) the initial imprinting is kept. And in the end the nature so often evoked in the film stands out with all its impetuosity in one of the most memorable night scenes. "*Intérieurs du delta* unfolds in two complementary movements, coming close to the life of a family of fishermen on the Niger River in Mali while apprehending the impact of expanding liberalism in the region. Starting from the concerns fishermen and craftsmen have on a daily basis ultimately leads to the immaterial dimension of existence. Speech is the driving force of this documentary. With the wealth and beauty of metaphors of the bambara language, the film is transported into a poetic dimension". (Sylvain L'Espérance)

Contemplation and conversation. Watching and hearing. Sylvain L'Espérance skilfully lies down the cards of ethnographic cinema: his discreet presence determines the conditions of the tale. Not coincidentally the director decides to impose his voice before leaving the scene to the melody of Bambara (the same language used by Cissé in *Yeelen*). As to stand guarantor for a story, of its truth and its poetry. (c.c.)

Sylvain L'Espérance (Montréal, 1961) studia arti visive all'Università del Québec di Montréal (UQÀM) e successivamente cinema alla Concordia University. Nel 1992 realizza *Les Printemps incertains*, in cui si possono già discernere i suoi interessi sia sociali sia formali nonché l'impiego di determinati effetti legati al cinema d'avanguardia. *Un Fleuve humain* (2006) e *Intérieurs du delta* (2010) trattano degli effetti della globalizzazione nell'entroterra del delta del Niger, in Mali.

Sylvain L'Espérance (Montréal, 1961) studied visual arts at the Université du Québec à Montréal (UQÀM) and then film at Concordia University. In 1992, he directed *Les Printemps incertains*, which already revealed his concerns with both social and formal issues and his use of certain effects related to experimental film. With *Un Fleuve humain* (2006), and *Intérieurs du delta* (2010) he explores the effects of globalization on the inland delta of the Niger river in Mali.

Filmografia

2010: *Intérieurs du delta*
 2006: *Un Fleuve humain*
 2002: *La Main invisible*
 1997: *Le Temps qu'il fait*
 1992: *Les Printemps incertains*
 1988: *Les Écarts perdus*

Italia, 2010, video, 93', col.

Regia, fotografia: Paolo Pisanelli

Montaggio: Matteo Gherardini

Suono: Biagino Bleve

Musica: Animammersa

Voci narranti: Antonella Cocciantè,

Patrizia Bernardi

Produzione: PMI, Officinavisioni,

Big Sur

Contatti: Big Sur – Paolo Pisanelli

Tel.: +39 08 32346903

Email: paolo@bigsur.it

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

PAOLO PISANELLI

JU TARRAMUTU THE EARTHQUAKE

22 secondi sono tremendamente lunghi quando sotto hai la terra che trema e sopra i tetti che crollano. La notte del 6 Aprile 2009 sono bastati 22 secondi per devastare una delle più belle città italiane e il suo territorio, dotato di uno straordinario patrimonio artistico e naturale. Dopo quella notte L'Aquila è divenuta lo scenario di un teatro dell'assurdo: fuori le persone spaesate ed escluse, dentro la politica nazionale ed internazionale, gli interessi speculativi e la rabbia.

In un periodo di quindici mesi di riprese, *Ju Tarramutu* racconta la città più mediatizzata e mistificata d'Italia, passata dalla rassegnazione alla rivolta attraverso mille trasformazioni, intrecciando storie di persone, luoghi, cantieri, voci e risate di imprenditori «sciacalli» che hanno scatenato la protesta delle carriole, quando ormai il terremoto non faceva più notizia.

“Un terremoto è un evento «assurdo», che ti fa interrogare sulla natura del reale e ti mette a confronto con l'insensatezza. Avrei voluto dare una mano... ma cosa si può veramente fare? Radio e tv bombardavano di notizie e raccomandavano di non avvicinarsi alle zone del sisma, ma alla fine io sono partito. Ho cominciato a vagare e a filmare intorno all'Aquila, senza sapere dove andavo, mi sono messo a esplorare questi territori e a scavare con gli occhi. C'è un senso dell'insensatezza? Forse sì...” (Paolo Pisanelli)

Con passo dolente e appassionato, *Ju Tarramutu* insegue le vite precarie di alcune persone smarrite ma non rassegnate, persone che non hanno un seguito giornalistico o un passaggio in prima serata. Paolo Pisanelli adotta uno sguardo empatico, in grado di interpretare gli umori, assecondare le passioni e sostenere le visioni di coloro che non vogliono darla vinta alle macerie o abbandonarsi a un futuro da rotocalco. In questo senso, *Ju Tarramutu* è un film squisitamente politico, perché entra nel cuore della città e ne registra il battito, sospeso per 22 secondi ma non ancora sopito. (v.i.)



22 seconds seem a lifetime when below the ground is shaking and above rooftops are caving in. On April 6th, 2009, 22 seconds was enough to lay waste to one of the most beautiful Italian cities and its extraordinary natural and artistic heritage. After that night, L'Aquila became the stage for a theatre of the absurd: outside, homeless people left in the dark; inside, national and international politics, speculative interests and rage.

Over fifteen months of shooting, *Ju Tarramutu* tells the story of the most media-exposed and mysterious cities in Italy, which went from resignation to revolt, undergo-



ing a thousand transformations, linking stories of people, places, rummage yards, the voices and laughter of «jackal» businessmen inciting protests even after the earthquake stopped making headlines.

“An earthquake is an «absurd» event that makes you question the nature of things and brings you face to face with meaninglessness. I wanted to help...but what can you really do? Radio and TV bombarded us with news; they told us not to go near the seismic area, but at the end I went. I began filming around L'Aquila. Without knowing where I was going, I began exploring the region and digging around with

my camera. Is there meaning in meaninglessness? Maybe...” (Paolo Pisanelli)

Heartbreaking and impassioned, *Ju Tarramutu* follows the lives of a people bewildered yet not resigned, people without a news crew or a spot on primetime. Paolo Pisanelli approaches his subject empathetically, interpreting the mood, championing passions, lifting up the vision of those who don't want to leave it to ruin or abandon it for a future in the press. In this sense, *Ju Tarramutu* is an exquisitely political film because it enters the heart of the city and records its beat, held for 22 seconds but not yet stopped. (v.i.)

Paolo Pisanelli (Lecce, 1965) è laureato in Architettura e diplomato al Centro Sperimentale di Cinematografia. Fotografo, dal 1996 si dedica alla regia di film-documentari partecipando a festival nazionali ed internazionali, dove riceve numerosi premi e riconoscimenti. Nel 1998 è tra i soci fondatori di Big Sur, società di produzioni cinematografiche e laboratorio di comunicazione. Svolge attività didattica di formazione. È ideatore e direttore artistico di RadioUèb (Roma) e di Cinema del reale, festa di autori e opere audiovisive che si svolge ogni anno nel Salento (Puglia).

Paolo Pisanelli (Lecce, 1965) graduated in Architecture and later at the Italian National Film School (Centro Sperimentale di Cinematografia). A photographer by profession, since 1996 he has been directing documentaries that have been selected at several national and international film festivals, where he has been awarded with numerous prizes. In 1998 he was among the founders of Big Sur, a film production company and a communication workshop. He's an instructor at training centers. He has conceived and directs RadioUèb (Rome) and Cinema del reale, a yearly festival of authors and audiovisual works (Salento, Puglia).

Filmografia:

- 2010: Ju Tarramutu
- 2009: Un inverno di guerra
- 2007: Il teatro e il professore
- 2006: Il sibilo lungo della taranta
- 2004: Enrico Berlinguer – conversazioni in Campania
- 2002: Tunza Tunza – Italian djs electronic productions
- 2002: Don Vitaliano
- 2001: Roma A.D 000
- 2000: Where we go
- 2000: Roma A.D 999
- 1998: Io calcoli infiniti
- 1998: Il magnifico sette
- 1997: Nella prospettiva della chiusura lampo

Italia/USA/Finlandia, 2010, HDV,
80', col.

Regia, soggetto, sceneggiatura,
fotografia, montaggio: Emma
Rossi Landi, Alberto Vendemmiati
Suono: Alessandro Bianchi
Musica: Mario Crispi
Produzione: VisitorQ srl
Coproduzione: Rai Cinema, ITVS
International

Contatti: VisitorQ srl
Tel: +36 06 45426913
Email: leftbytheship@visitorq.net

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

EMMA ROSSI LANDI, ALBERTO VENDEMMIATI **LEFT BY THE SHIP**

Si dice che i marinai abbiano una ragazza in ogni porto: alla prova dei fatti, questo modo di dire assume un drammatico significato. Fino al 1992, Subic Bay, zona portuale di Olongapo City, nelle Filippine, era la più grande base navale USA fuori dai confini statunitensi. Per molte donne del luogo non c'erano alternative a prostituirsi nei locali notturni frequentati dai marinai in libera uscita. Il risultato è una generazione di 50.000 amerasiatici, frutto di relazioni bruscamente interrotte col rientro in patria della flotta. Abbandonati alla nascita, cresciuti nell'indigenza, emarginati dalla società a causa di una «diversità» evidente nei tratti somatici, questi giovani vivono oggi un'esistenza difficile: dibattuti tra affermazione di sé e sentimenti contrastanti nei confronti di un padre che vive lontano, incurante delle loro esigenze affettive ed economiche. Il film, scandito dall'alternarsi delle stagioni monsoniche, segue per due anni le vite di quattro di loro: Robert presta assistenza a chi sta tentando di rintracciare il padre naturale tramite internet; JR è pericolosamente coinvolto in una gang locale; Charlene si iscrive ad un concorso di bellezza in cerca di conferme al suo aspetto; per Margarita, amerasiatica di seconda generazione, si tratta di abbandonare la vita di strada ed accettare l'inserimento in un centro di assistenza. Tutti devono fare i conti con le proprie origini per continuare a scrivere il proprio futuro. (a.l.)

“Ci ha subito impressionato il fatto che gli amerasiatici fossero il risultato vivente di alcune logiche internazionali. Esseri umani che pagano sulla (nella) propria pelle le conseguenze di strategie politiche, militari ed economiche globali. Arrivati nelle Filippine, abbiamo incontrato le persone. Facce e corpi alieni che vivono in un paradiso perduto nella miseria. Ci hanno ospitato con le loro storie, tutte così simili da risuonare come una sola”. (Emma Rossi Landi, Alberto Vendemmiati)





They say sailors have a girl in every port; put to the test, this expression assumes a dramatic light. Since 1992, Subic Bay, the port area of Olongapo City in the Philippines, was the largest US naval base outside the United States. Many women had no alternative but to become prostitutes in the nightclubs frequented by off-duty soldiers. The result is a generation of 50,000 Asian-Americans, the fruit of brief encounters cut short when the fleet returned home. Abandoned at birth, born into poverty, marginalized by their evident physical «differences», these youth live painful lives today: caught between self-affirmation and conflicting feelings about their far-off fathers who remain indifferent to their emotional and financial needs. For two years the film, shot in alternate monsoon seasons, follows the lives of four such youth: Robert helps those trying to find their natural father online; JR is dangerously mixed up with a local gang; Charlene signs up for beauty school to feel positive about her looks; Margarita, a second generation Asian-American, wants to get off the streets and check into a shelter. Each must reckon with her origins in order to write the future. [a.l.]

"We were immediately struck by the fact that Asian Americans might be the living result of international affairs, human beings who pay the price of political, military and global economic strategies with (or in) their skin. Arrived in the Philippines, we met these people. Strange faces who live in a poor man's paradise. They told us their stories, which were so similar they sounded like one story." (Emma Rossi Landi, Alberto Vendemmia)

Emma Rossi Landi (Roma, 1971) ha studiato Storia del Cinema all'Università La Sapienza di Roma e si è diplomata in Filmmaking alla London Film School nel 1998. Dopo aver realizzato diversi corti di finizione, nel 2001 ha cominciato a dedicarsi al genere documentario.

Emma Rossi Landi (Rome, 1971) studied history of cinema at the University of Rome, and then moved to London where she obtained a diploma in filmmaking at the London Film School in 1998. After directing eight short fiction films, in 2001 she fell in love with documentary filmmaking.

Filmografia:

2010: *Left by the Ship*
2007: *La Canzone di Vaccarizzo*
2006: *Looking for Eden*
2005: *La Stoffa di Veronica*
2004: *Quaranta Giorni*
2001: *Il Viaggio di Giuseppe*

Alberto Vendemmia (Venezia, 1965) è laureato al DAMS di Bologna e diplomato in regia al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma. Dopo aver co-diretto il film di finzione *Cadabra*, è passato alla regia documentaria.

Alberto Vendemmia (Venice, 1965) is graduated from the University of Bologna in Theatre, Cinema and Communication and studied film directing at the Centro Sperimentale di Cinematografia, Rome. After directing the fiction feature film *Cadabra* and a few short fiction films, he moved to making documentaries.

Filmografia (selezionata):

2010: *Left by the Ship*
2005: *La Persona del Leo N.*
2004: *Agricantus in Tour*
2002: *Afghanistan Effetti Collaterali*
2000: *Jung, Guerra nella terra dei Mujaheddin*

USA/Paesi Bassi/Germania/
Svizzera/Italia, 2010, HDCAM,
100', col.

Regia, soggetto, sceneggiatura,
fotografia: Jennifer Fox
Montaggio: Sabine Krayenbühl
Produzione: Zohe Film
Productions, Buddhist
Broadcasting Foundation,
Lichtblick Film, ventura film,
Vivo film

Contatti: Vivo film
Tel. +39 06 80693483
Email: info@vivofilm.it

PRIMA INTERNAZIONALE
INTERNATIONAL PREMIERE



JENNIFER FOX
MY REINCARNATION

Chögyal Namkhai Norbu è uno dei principali maestri viventi del buddismo tibetano.

“Ho incontrato Namkhai Norbu Rinpoche nel 1985, quando avevo 25 anni. A 28 anni, mi sono presa un necessario stacco dalla mia attività di cineasta per viaggiare quattro anni con lui, in lungo e in largo, come sua segretaria. Durante quel periodo ho cominciato a filmare la sua vita quotidiana – la sua famiglia e il suo insegnamento – da una prospettiva interna. Nel 1992 ho cominciato a lavorare ad un nuovo progetto e ho messo da parte il materiale girato su Rinpoche. Sebbene lo avessi filmato per anni, non sentivo di avere una storia sufficiente per farne un film. A partire dal 1988 ho iniziato a riprendere anche suo figlio Yeshi, che aveva allora 18 anni. Benché fosse opinione comune che Yeshi fosse la reincarnazione dello zio di Namkhai Norbu, un grande maestro buddista, lui rifiutava con fermezza questa idea, e voleva che lo si lasciasse vivere una vita normale. Gli anni passavano e ho continuato a filmare Yeshi – la sua famiglia, la carriera nel mondo degli affari – quando incrociava la vita di suo padre, senza aspettarmi che qualcosa sarebbe cambiato. Ma nel nuovo millennio, la sua storia ha preso una direzione sorprendente”. (Jennifer Fox)

Un film che – caso piuttosto eccezionale – si sviluppa nell’arco di venti anni e i cui protagonisti, due maestri spirituali di un’importante comunità dzogchen situata in Toscana, ci vengono mostrati in tutta la loro naturale, e allo stesso tempo eccezionale, umanità. Come una parabola buddista, è una storia che ne contiene all’interno tante altre: un padre invecchia e un figlio raggiunge la maturità; un giovane uomo deve imparare a convivere con la leggenda che lo considera un predestinato; è il racconto, semplice ed emozionante, di come le esperienze accumulate nel corso degli anni si possano rivelare, al momento opportuno, serbatoio di saggezza. Infine è la rivelazione di come un percorso individuale può sfociare, a sorpresa, in dono offerto alla collettività. (a.l.)



Chögyal Namkhai Norbu is one of the leading masters of Tibetan Buddhism today. "I met Namkhai Norbu Rinpoche in 1985 when I was 25 years old. At age 28, I took a much needed hiatus from filmmaking to travel with him on and off for four years as his secretary. During that time, I began to film his everyday life – his family and his teaching – from an insider's perspective. In 1992, I went back to work to make my next film and put aside the early footage of Rinpoche. Even though I kept filming him over the years, I didn't feel I had enough of a story to make a film. Starting in 1988, I also began filming his son Yeshe as well, starting from age 18. Although it was common knowledge that Yeshe was the reincarnation of Namkhai Norbu's uncle, a great Buddhist master, he adamantly resisted the idea, and wanted to be left alone to live a normal life. The years passed, and I continued to film Yeshe, with his growing family and business career, as he intersected with his father's life, never expecting that anything would change. But in the millennium, his story took an amazing new turn." (Jennifer Fox)

The film develops – rather exceptionally – over an arc of twenty years, and its protagonists, two spiritual masters in an important Dzogchen community in Tuscany, are depicted with all their very human yet at the same time exceptional humanity. Like a Buddhist parable, within the main story lie many other stories: a father ages and his son grows up; a young man learns to live with the legend that considers him predestined; it's a simple, moving story about how the experiences that accumulate over the years can reveal, at the right moment, a wealth of wisdom. At bottom, what's revealed is how an individual's path can lead unexpectedly to a collective gift. (a.l.)



Jennifer Fox è una regista, produttrice e operatrice celebrata a livello internazionale. Il suo primo film, *Beirut: the Last Home Movie* è uscito in sala e ha vinto sette premi internazionali. Ha prodotto e diretto l'innovativa serie *An American Love Story*. Il rivoluzionario *Flying: Confessions of a Free Woman*, è stato realizzato grazie a un'unica co-produzione danese. Ha inoltre curato la produzione esecutiva di molti film; insegna e organizza workshops e masterclasses sul cinema documentario e sulla produzione in tutto il mondo.

Jennifer Fox is a film director, a producer and a camera operator celebrated all over the world. Her debut film *Beirut: the Last Home Movie* was released theatrically and obtained seven international awards. She produced and directed the innovative series *An American Love Story*. Her revolutionary *Flying Confessions of a Free Woman* was made thanks to a Danish co-production. An executive producer of many films, she teaches and organizes workshops and masterclasses on documentary cinema and production worldwide.

Filmografia (selezionata):
2010: My Reincarnation
2006: Flying: Confessions
of a Free Woman
1999: An American Love Story
1987: Beirut: the Last Home Movie

Cile/Germania/Spagna/Francia,
HDCAM, 90', b/n e col.

Regia, sceneggiatura: Patricio
Guzmán
Montaggio: Patricio Guzmán,
Emmanuelle Joly
Fotografia: Katell Djian
Suono: Freddy González, Jean
Jacques Quinet
Musica: José Miguel Miranda,
José Miguel Tobar
Produzione: ATACAMA Productions,
Blinker Filmproduktion & WDR,
Cronomedia
Diritti internazionali: Pyramide
Distribution

Contatti: Pyramide Distribution
Tel: +33 1 42960101
Email: distribution@
pyramidefilms.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE



PATRICIO GUZMÁN

NOSTALGIA DE LA LUZ

NOSTALGIA FOR THE LIGHT

Il deserto di Atacama in Cile è uno dei luoghi più secchi della Terra. Per via della trasparenza dell'aria, sulle sue montagne, ad un'altezza di tremila metri, sono installati i telescopi più potenti del mondo. Da lì gli scienziati osservano il cosmo alla ricerca di tracce che ci rivelino le origini della vita. Più in basso gli archeologi esplorano il terreno per ritrovare i segni di culture scomparse. Le particolari condizioni di aridità consentono infatti al terreno di conservare intatti i resti mummificati dei morti che le popolazioni precolombiane seppellirono in quei luoghi. Fra scienziati e archeologi, solca il deserto con i loro passi incerti anche un gruppo di donne: sono le mogli, le sorelle, le figlie di tutti coloro che il regime di Pinochet ha massacrato, nascondendone poi i corpi in fosse comuni. Il procedere di Patricio Guzmán è quello di sempre: fra dolore e poesia tocca i valori fondanti dell'umanità. (L.b.)

“Per un astronomo l'unico tempo reale è quello che proviene dal passato. La luce delle stelle ci mette centinaia di migliaia di anni per arrivare fino a noi. È per questo che gli astronomi guardano sempre indietro, al passato. Fanno la stessa cosa anche gli storici, gli archeologi, i geologi, i paleontologi e le donne alla ricerca dei loro cari scomparsi. Tutti loro hanno qualcosa in comune: osservano il passato per riuscire a capire meglio il presente e il futuro. Di fronte ad un futuro incerto, solo il passato ci può illuminare. (...) La memoria ci garantisce la vita così come la luce e il calore del sole. Gli esseri umani non sarebbero nulla senza la memoria; sarebbero solo degli oggetti senza vita, senza inizio o avvenire. Dopo diciotto anni di dittatura, il Cile ancora una volta fa un'esperienza di democrazia. Ma a che prezzo... Molti hanno perso i loro amici, i loro parenti, le loro case, le loro scuole e università. Altri hanno perso la loro memoria, forse per sempre”. (Patricio Guzmán)



The Atacama Desert in Chile is one of the driest places on earth. Given the air's transparency, the most powerful telescopes in the world have been set up in the thirty-thousand-meter-high mountains there. From that vantage, scientists observe the cosmos, looking for signs of the origins of life. Further below, archeologists explore the terrain, hoping to discover traces of vanished cultures. The particularly arid conditions help preserve the mummified remains that the pre-Colombian populations buried in this place. Amid the scientists and archeologists, a group of women stumbles by; these wives, sisters, and daughters of men massacred under Pinochet's regime come here to visit the bodies of their loved ones buried in communal graves. In Patricio Guzmán's inimitable style, the fundamental values of humanity are reached through poetry and pain. (l.b.)

"For an astronomer, the only present comes from the past. Starlight takes hundreds of thousands of years to reach us. That's why astronomers are always looking backward, to the past. Historians, archaeologists, geologists, paleontologists and these women searching for their loved ones all do the same. They all have something in common: they observe the past in order to better understand the present and future. Faced with an uncertain future, only the past can provide illumination. (...) Memory gives us life just as the light and warmth of the sun do. Human beings would be nothing without memory; they'd be lifeless objects, neither coming nor going. After eighteen years of dictatorship, Chile is once again a democracy. But at what cost...Many have lost their friends, relatives, homes, schools, universities. Others have lost their memory, maybe forever." (Patricio Guzmán)



Patricio Guzmán (Santiago del Cile, 1941) studia presso l'Official Film School di Madrid dove si specializza in cinema documentario. I suoi lavori sono regolarmente selezionati e vincono diversi premi a festival internazionali. Dopo il colpo di stato, è arrestato per due settimane. Nel 1973 lascia il paese e si trasferisce a Cuba, in Spagna e in Francia dove realizza diversi film. Attualmente dirige l'International Documentary Film Festival a Santiago del Cile (FIDOCIS).

Patricio Guzmán (Santiago de Chile, 1941) studied at the Official Film School in Madrid where he specialized in documentary cinema. His work is regularly selected for and awarded prizes by international festivals. After the coup d'état, he was arrested for two weeks. He left the country in 1973 and moved to Cuba, then Spain and France, where he made several films. He currently chairs the International Documentary Film Festival in Santiago Chile (FIDOCIS).

Filmografia (selezionata):
2010: Nostalgia de la luz
2004: Salvador Allende
2001: El caso Pinochet
1997: La memoria obstinada
1992: The Southern Cross
1973: La batalla de Chile

Francia, 2010, HD, 90', col.

Regia: Velu Viswanadhan
Fotografia: Velu Viswanadhan,
Vinod Raja
Montaggio: Sophie Creusot, Carole
Verner
Suono: Chris Burchell
Produzione: Méroé Films,
Le Centre Pompidou

Contatti: Méroé Films
Tel : + 33 1 47702700
Email: meroe-films@wanadoo.fr

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE



VELU VISWANADHAN

RETOUR AUX ÉLÉMENTS BACK TO THE ELEMENTS

“In che modo l’India, con la sua ricca cultura e la sua tradizione millenaria, affronta oggi le sue immense necessità? Per i 500 milioni (e anche più) di giovani indiani under 25, sembrerebbe che la tradizione non abbia più un gran peso e che essi appartengano già al mondo della globalizzazione. Guardano al mondo esterno; non vogliono essere diversi dai giovani del resto del mondo. Jeans, fast-food e i-pod sono parte della loro vita. Tuttavia se una nuova dinamica spinge l’India verso un futuro incerto, le contraddizioni sussistono. Nuove chiese, nuove moschee, nuovi templi e bei salotti spuntano dappertutto. Le donne che un tempo quasi nude portavano fascine di legna oggi sono vestite come star di film. Le cartoline di un’India passata stanno lentamente scomparendo dalle nostre memorie. Ma i problemi restano gli stessi, tra tutti il più cruciale: l’acqua. Questo è ciò che mi ha spinto in questa avventura, una nuova visita ai posti che ho filmato per la serie di film sui «cinque elementi». Il viaggio intrapreso per ritrovare quei luoghi non è affatto nostalgico, ma raggruppa le osservazioni di un filmmaker su quel vasto territorio che è l’India oggi”. (Velu Viswanadhan)

Poeta e viaggiatore, Velu Viswanadhan sottopone l’India al vaglio del suo sguardo carico di misticismo. A guidarlo è la passione per la natura e la terra indiana. *Retour aux éléments* è innanzitutto la presa d’atto che un luogo è uno spazio costituito da presenze. Laddove altri vedono dettagli politici, sociali, culturali, Viswanadhan filma persone che agiscono in un ambiente, non secondo la modalità oppositiva tipica del pensiero occidentale ma in una dinamica che include l’uomo nel contesto. Forse per questo è così attratto dall’acqua e dall’atto d’immersersi. Film di viaggio e di osservazione, senza parole ma dotato di una precisa progressione, *Retour aux éléments* rappresenta un unicum nel quadro contemporaneo: uno sguardo prestato ad un’anima in movimento, che è riuscita a fare a meno di incarnarsi in un’identità. (c.c.)



"How does India, with its rich culture and its thousand year old traditions, face up to its immense needs today? For the 500 million or more young Indians who are under 25 years old, it would seem that tradition no longer carries so much weight and that they already belong to the world of globalisation. They look towards the outside world; they don't want to be different to other young people around the rest of the world. Jeans, fast food, and I-pods are now part of their daily life.

But if a new dynamic is propelling India towards an uncertain future, the contradictions persist. New churches, new mosques, new temples and beauty parlours are springing up everywhere in the villages and elsewhere. The tribal women who once carried bundles of firewood, almost naked are today clad in long dresses like film stars. The post-card images of India are slowly being wiped from our memories. But the problems remain the same, notably one crucial one; water. This is what summons me back for a new adventure, a new visit to the places I filmed for the «five elements». The route taken to revisit these places will under no circumstances be a sentimental or nostalgic journey, but a filmmaker's observations of this vast territory that is the India of today." (Velu Viswanadhan)

Poet and traveller Velu Viswanadhan closely examines India with a richly mystic eye. Guiding him is a passion for nature and the Indian landscape. Above all else, *Retour aux éléments* acts under the belief that a place is inhabited by presences. Where others see political, social or cultural details, Viswanadhan films people as they act in an environment, not according to the typical conditions of Western thought, but rather in a dynamic that puts man in context. Perhaps that's why he is so attracted to water and the act of immersion. A film about travelling and observing, silent yet with deliberate progress, *Retour aux éléments* is an exceptional film within a contemporary framework, its gaze invested with a spirit in motion, which has succeeded in eschewing an identifiable incarnation. [c.c.]

Velu Viswanadhan (Kerala, 1940) vive e lavora a Parigi dal 1968. Artista e pittore, le sue principali esposizioni hanno avuto luogo a Parigi, presso la Galerie de France, al Centre Georges Pompidou, alla Galerie Darthea Speyer. Attualmente è rappresentato dalla Marlborough Gallery di New York. Il suo primo film *Sable* (1976-1982) inaugura il ciclo che dedica agli elementi.

Velu Viswanadhan (Kerala, 1940) has been living and working in Paris since 1968. A visual artist and a painter, his main exhibitions were held in Paris at the Galerie de France, the Centre Georges Pompidou, and the Galerie Darthea Speyer among others. He is currently represented by the Marlborough Gallery New York. His debut film *Sable* (1976-1982) has inaugurated a cycle dedicated to the elements.

Filmografia:

2010: *Retour aux éléments*
2006: *Inhabit*
2005: *Paper doll* – Padmini Chettur
2004: *Tsunami at Cholamandal Fishermens' village*
2004: *Solo* – Padmini Chettur
2004: *Raja Rani*
2002: *Ether/Aakaash*
1994: *Des mains de Calcutta*
1989: *Agni/Feu*
1985: *Eau/Ganga*
1982: *Sable*

Germania/Cuba, 2010, XD CAM,
83', col.

Regia, soggetto, sceneggiatura:
Andrea Roggon
Fotografia: Hagen Schönherr,
Petra Lisson
Montaggio: Andrea Roggon, Julia
Böhm
Suono: Eduardo Cáceres
Musica: Mirella Kern, Thorsten
Puttenat, Oliver Frick, Niko
Lazarakopoulos
Produzione: Filmacademy Baden-
Württemberg
Coproduzione: EICTV – Escuela
Internacional de Cine y TV

Contatti: Andrea Roggon
Email: anishraf@gmx.de
www.soylibre.de

PRIMA INTERNAZIONALE
INTERNATIONAL PREMIERE



ANDREA ROGGON
SOY LIBRE
I'M FREE

Nel 1964 Mikhail Kalatozov realizza *Soy Cuba* con l'intento di mostrare, con i mezzi del cinema e della poesia, la condizione umana dell'isola caraibica, prima e dopo la rivoluzione. Diviso in quattro episodi, il film è preceduto da un lungo piano sequenza in cui la macchina da presa compie un percorso di affascinante virtuosismo. Quasi cinquant'anni dopo, la videocamera digitale di una giovane regista tedesca compie lo stesso percorso. Ma i tempi sono cambiati. E il suo sguardo su Cuba, sulla realtà sociale, civile, politica, non può che prenderne atto. Partendo dal lungomare di L'Avana, ormai omologato dai reportage turistici e dalla pubblicità, la videocamera, sempre in lento movimento, scopre spazi e corpi colti nella quotidianità del lavoro e del tempo libero. La gente, cosciente della presenza di un obiettivo che la inquadra, si presta al gioco e interpreta se stessa come su una scena teatrale. Raramente si rivolge alla cineasta, ma la sua voce emerge con frasi sintetiche e incisive a commentare il visivo, punteggiando il racconto di frasi dal sapore di aforisma e consegnandoci il ritratto di un'isola che freme dal desiderio di conquistare una nuova libertà. (l.b.)

"Di ritorno in Germania, dopo un anno passato a Cuba, ho deciso di fare un film su questa intensa esperienza, Volevo che documentasse il passaggio dalla superficie delle cose a un livello più profondo di realtà, fino a raggiungere il pensiero delle persone. Nel fare questo volevo conservare una prospettiva personale. L'immagine doveva restare aperta e dinamica. Volevo captare le voci della gente, coglierle nella loro franchezza e spontaneità, come quando si rivolgevano a me nel momento in cui la telecamera era spenta. (...) Era molto importante per me che tutto questo procedimento riflettesse in maniera veritiera il peculiare senso del tempo che esiste a L'Avana. L'uso dei piani sequenza era un bel modo per raggiungere un tale risultato. Essi mostrano infatti come spazio e tempo a Cuba siano strettamente connessi". (Andrea Roggon)



In 1964, Mikhail Kalatozov made *Soy Cuba*. His aim was to show the human condition in the Caribbean island before and after the Revolution by means of film and poetry. Made of four episodes, the film was preceded by a lengthy long take along an extreme trajectory, showing virtuoso camerawork. Almost fifty years later, the digital camera of a young German woman filmmaker follows his path. Times have changed, though. Her gaze lingering upon Cuba and its social, civil, and political reality can't help realizing this. The camera leaves from the Havana promenade – now a common tourist and advertising image – and goes on, with the same slow movement, to unravel spaces and bodies captured in their daily toil and leisure. The people are aware that a camera is watching them but they play the game and act themselves out as if they were on a stage. They rarely address the filmmaker, but the latter's voice counterpoints the visuals with concise and sharp comments, almost aphorisms – thus offering a portrait of an island trembling with the desire to find new freedom. (l.b.)

"When I came back to Germany after a year spent in Cuba, I decided to make a film about this intense experience. I meant to record the transition from the surface of things to a deeper level of reality, down to the people's thoughts. I also wanted to keep a personal perspective. The image was supposed to be open and dynamic. I wanted to capture the people's voices in their frankness and spontaneity, like when the camera was off and they spoke to me. (...) It was very important to me that all this process reflect the peculiar sense of time ruling in Havana. Long takes were the best device to do this. Through these, you get the feeling that space and time in Cuba are so tightly connected." (Andrea Roggon)

Andrea Roggon (Germania, 1981) nel 2001 ottiene il diploma presso la Waldorfschule Bodensee. Nel 2002 lavora come tirocinante e assistente operatrice per la televisione SWR di Stoccarda. Fino al 2003 lavora presso la Schwenk Filmproduktion. Dal 2003 al 2010 frequenta il corso di Regia presso la Filmakademie Baden-Württemberg. Nel 2010 ottiene il Master in regia documentaria presso la EICTV Cuba.

Andrea Roggon (Germany, 1981) graduated at the Waldorfschule Bodensee in 2001. In 2002, she has worked as an intern and assistant operator at the Stuttgart broadcasting network SWR, switching to Schwenk Filmproduktion the following year. 2003 through 2010 she has been attending Film Direction at the Filmakademie Baden-Württemberg. This year she obtained her Master in Documentary Direction from EICTV Cuba.

Filmografia:

- 2010: Soy libre
- 2008: Enrique y Judita
- 2007: Reflexiones
- 2005: Markus in Highheels
- 2004: Ich bin das Zentrum der Welt
- 2003: Dokusala
- 2003: Das Es ist die Puppe das Ich der Falter

Italia, 2010, DVCAM, 72', col.

Regia, soggetto, sceneggiatura:
Giulia Amati, Stephen Natanson
Montaggio: Giulia Amati
Fotografia: Stephen Natanson,
Giulia Amati, Boris Sclauzero
Musica: Piernicola di Muro
Produzione: Blinkblinkprod
Distribuzione: MERCURY MEDIA
INTERNATIONAL Ltd

Contatti: Mercury Media
International Ltd - Calum Gray
Tel: +44 20 72217221
Email: calum@mercurymedia.org

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

GIULIA AMATI, STEPHEN NATANSON

THIS IS MY LAND... HEBRON



Hebron si trova a soli 30 km da Gerusalemme eppure sembra di stare in un altro pianeta. Hebron vuol dire «amico» ma è diventata il punto in cui convergono tutte le caratteristiche del conflitto mediorientale: se si vuole cogliere la quotidiana absurdità israelo-palestinese è a Hebron che si

deve arrivare. Giulia Amato e Stephen Natanson ci sono andati per raccontare un luogo fatto di odio, di speranza, di perversione, di fede, di tradizioni e conflitto. "Quello che a me ha più colpito è che qui il conflitto non assume le dimensioni mediatiche dei grandi bombardamenti, delle bombe

al fosforo bianco o delle stragi. Qui tutto viene quasi volutamente mantenuto al di sotto della soglia dell'emergenza umanitaria. Qui il conflitto assume la dimensione di una lotta tra vicini di casa. Si vince quando si riesce a rendere talmente insopportabile la vita di tutti i giorni al proprio dirimpettaio da costringerlo spontaneamente ad andarsene. Così ci si guadagna il controllo della città" (Giulia Amato).

Questo film racconta quello che in molti preferiscono non vedere, si inoltra tra le contraddizioni di uno scontro fatto di calci e sputi, selciate e insulti, bambini contro bambini, donne contro donne, famiglie contro famiglie. *This Is My Land... Hebron* è un implacabile viaggio alla scoperta degli aspetti più nobili, mostruosi e contraddittori dell'animo umano. Un viaggio che: "cerca di dare spazio ai diversi punti di vista, di capire le ragioni e le motivazioni degli uni e degli altri ma soprattutto di concentrare lo sguardo sulla realtà quotidiana della città e lasciarla parlare". Giulia Amato segue i cittadini palestinesi e le rivelazioni di Yehuda Shaul, un ex-soldato israeliano dissidente. Stephen Natanson raccoglie le testimonianze dei coloni israeliani. Al film si aggiungono i preziosi contributi di due organizzazioni non governative, Tel Rumeida Project e B'tselem. Il risultato è un folgorante ritratto di una terra santa e maledetta, promessa e contesa da troppi. (v.i.)

Hebron is located 30 km. from Jerusalem, yet it seems to be from another planet. Hebron means «friend», but it has become the converging point of every Middle East conflict; if you want to witness the daily absurdity of Israel and Palestine, look no farther than Hebron. Giulia Amato and Stephen Natanson traveled there to tell the story of a place full of hate and hope, perversion and faith, tradition and conflict.

“What struck me most was that the conflict here doesn’t take on the proportions of large scale bombings, white phosphor bombs or massacres depicted by the media. Here, everything is kept, almost willingly, below the threshold of humanitarian aid. The conflict here takes on the proportion of a fight between neighbors. It’s won by making the life of your neighbor so insufferable that he’s forced to leave. That’s how you gain control of the city.” (Giulia Amato)

The film tells the story most people prefer to ignore, probing the contradictions of a battle fought with sticks and stones, spits and insults, children versus children, women versus women, families versus families. *This Is My Land...Hebron* is a relentless exploration of the most noble, monstrous and contradictory aspects of human nature. An exploration that “tries to make room for many points of view, to understand the reasons and motives of both sides, but above all to let everyday life in a city speak for itself.” Giulia Amato follows Palestinian residents and the revelations of Yehuda Shaul, a former Israeli soldier and dissident, while Stephen Natanson interviews Israeli settlers. The film received precious help from two non-government organizations, Tel Rumeida Project and B’tselem. The result is a dazzling portrayal of a land both blessed and cursed, promised and contested. (v.i.)



Giulia Amati dopo la laurea in Filosofia presso l’Università La Sapienza di Roma si diploma nel 2003 in Digital Video Production presso New York University. Lavora come montatrice sia a New York sia a Roma nella realizzazione di diversi documentari e pubblicità. Nel 2010 firma la regia insieme a Stephen Natanson del documentario *This is My Land... Hebron*.

Giulia Amati graduated in Philosophy at the Rome University La Sapienza and obtained her diploma in Digital Video Production from the New York University in 2003. She works as an editor of documentaries and commercials both in New York and in Rome. In 2010, she has co-directed the documentary *This is My Land... Hebron* along with Stephen Natanson.

Stephen Natanson ha realizzato numerosi documentari, cortometraggi, pubblicità e programmi tv lavorando per le maggiori reti televisive italiane, europee ed americane. Si è diplomato al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma e all’American Film Institute di Los Angeles. Nel 2010 firma la regia insieme a Giulia Amati del documentario *This is My Land... Hebron*.

Stephen Natanson has made several documentaries, shorts, commercials, and TV shows for the major Italian, European and American TV broadcast networks. He graduated at the Italian National Film School (Centro Sperimentale di Cinematografia, Rome) and at the American Film Institute, Los Angeles. In 2010, he has co-directed the documentary *This is My Land... Hebron* along with Giulia Amati.

Filmografia:
2010: This Is My Land... Hebron

Germania, 2010, HDV, 98', col.

Regia, soggetto: Johann Feindt,
Tamara Trampe
Fotografia: Johann Feindt, Jule
Cramer
Montaggio: Stephan Krumbiegel
Suono: Thomas Keller, Christian
Lutz, Oliver Lumpe, Stefan
Neuberger, Paul Oberle, Udo
Radek, Patrick Veigel, André Zacher
Produzione: zero one film
Coproduzione: ZDF, ARTE
Distribuzione: Deckert Distribution

Contatti: Deckert Distribution –
Ina Rossow
Tel: +49 341 2156638
Email: info@deckert-distribution.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Johann Feindt (Amburgo, 1951),
dapprima studia medicina poi, nel
1980, termina gli studi di cinema
presso la Deutsche Film- und
Fernsehakademie di Berlino. Da
allora lavora come direttore della
fotografia e regista di documentari e
lungometraggi di finzione, ottenendo
diversi riconoscimenti internazionali.

Johann Feindt (Hamburg, 1951)
studied medicine at first. In
1980 he then completed his film
studies at the Deutsche Film- und
Fernsehakademie Berlin. Since
then he works as cinematographer
and director for documentaries
and feature films, gaining several
international awards.

Filmografia (selezionata):
2010: *Wiegenlieder*
2005: *White Ravens – Nightmare*
in Chechnya
(co-regia con Tamara Trampe)
2003: *M.I.A. – Missing in Action*
1998: *My friend the minister*
1991: *Black Box*
(co-regia con Tamara Trampe)
1982: *Der Versuch zu leben*
1979: *Unversöhnliche Erinnerungen*
(co-regia con Klaus
Volkenborn e Karl Siebig)



JOHANN FEINDT, TAMARA TRAMPE

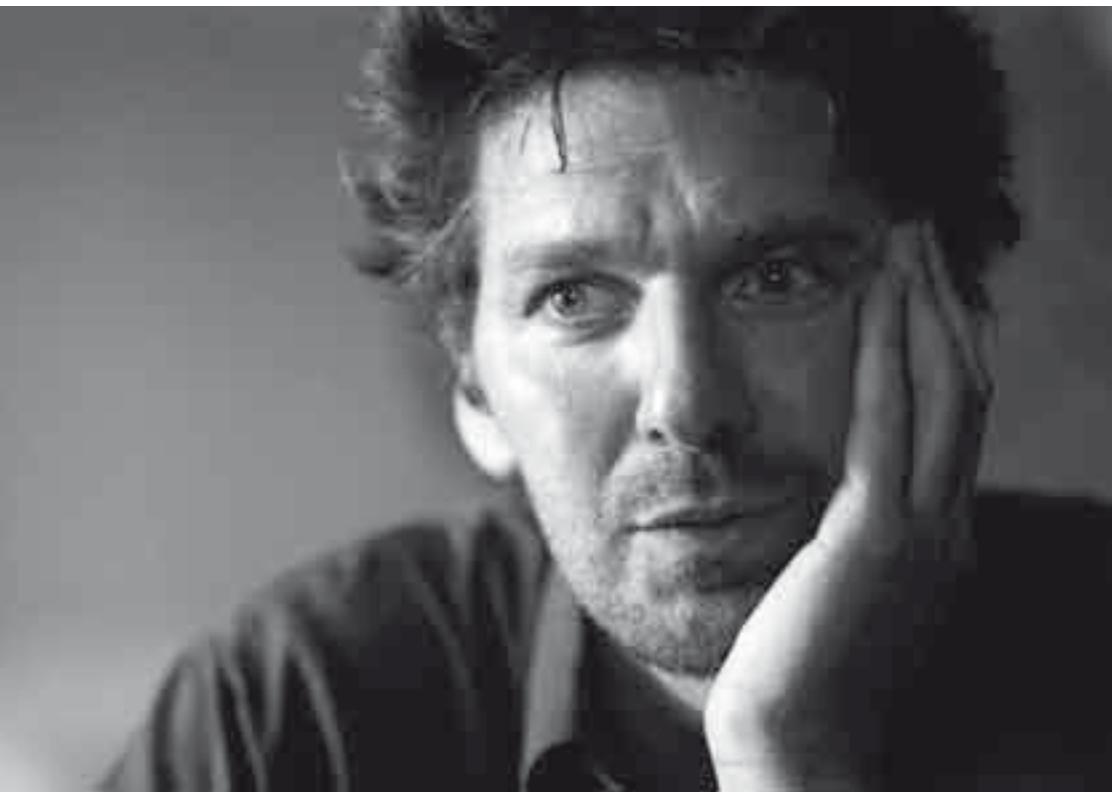
WIEGENLIEDER LULLABY

Ciò che scorre, nascosta e potente, nel nostro sguardo e nella nostra vita, è l'immagine della nostra infanzia, di ciò che ha accompagnato i nostri primi passi nel mondo. Il percorso può essere compiuto all'indietro, attraverso una domanda, attraverso una apparentemente semplice curiosità: «Ricordi le filastrocche della tua infanzia?». La domanda, che viene posta a persone diverse, lungo le strade e le case di una Berlino contemporanea, è il punto di partenza, la scintilla e il filo conduttore di *Lullaby*, il film di Johann Feindt e Tamara Trampe, lavoro particolare sul corto circuito della memoria, su ciò che costituisce la base dell'identità di ognuno, ma che è molto spesso sepolto nei meandri dell'io, come, appunto, le filastrocche dell'infanzia, il canto sommo e arcaico di ogni esistenza. Feindt e Trampe lavorano con rigore e attenzione sulle potenzialità dell'intervista nel cinema, mostrando la capacità dell'incontro, del dialogo e della parola non di nascondere o di sviare l'identità di una persona, ma, al contrario, di rivelarla, gradualmente o all'improvviso, con lucidità o con un pizzico di follia. Il film si apre dunque all'intimità delle persone, che a partire dai loro ricordi si sentono liberi di raccontare, quasi come se fosse la prima volta, le loro vite, i loro sguardi, i loro desideri, senza che l'intimità diventi mai intrusione. Ciò che emerge da questo viaggio fatto di parole e di sguardi, di ricordi e di storie incrociate, è allora il ritratto, o forse sarebbe meglio dire l'autoritratto, non tanto di una città, quanto di un mondo invisibile, capace di rivelarsi in un sorriso o in un istante di silenzio. (d.d.)

“Mia nonna mi cantava sempre una ninnananna che era, a dire il vero, molto crudele. Ricordo ancora la sua voce profonda, la tenerezza e l'atmosfera. Solo molto tempo dopo ne ho compreso le parole. Ma questo non era importante. L'importante era che lei fosse seduta accanto al mio letto, canticchiando tra sé e sé. Era questa l'atmosfera che stavamo cercando in *Lullaby*”. (Tamara Trampe)

What flows in our gaze and throughout our life, however hidden and powerful, is the image of our childhood, and whatever accompanied our first steps in the world. We can go backwards, by means of a question, through sheer curiosity: «Do you remember the nursery rhymes of your childhood?» Several people are asked this question along the streets and the buildings of contemporary Berlin. It makes the starting point, the spark and the common thread throughout *Lullaby*, Johann Feindt's and Tamara Trampe's film, a peculiar work on the short circuits of memory, and the foundations of everyone's identity, often embedded in the meanders of consciousness – just like nursery rhymes, the hushed and archaic singing of every existence. Feindt and Trampe have worked with rigour and attention on the potential of the interview in film, proving that dialogue and speech are able to not conceal or mislead a person's identity. They can actually unravel it, either gradually or suddenly, either clear-headed or with a hint of madness. The film opens to the people's intimacy. Departing from their memories, they feel free to tell – as if it were for the first time – about their lives, their gazes, their wishes, without intimacy ever intruding. This travel made of words and looks, of memories and crossing stories, reveals a portrait – or a self-portrait – of a town, even better an invisible world, that glimpses through a smile or an instant of silence. (d.d.)

"My grandma would always sing me a lullaby that was actually very cruel. Yet all I remembered was her deep voice, the tenderness and the atmosphere. Only much later I understood the lyrics. But that wasn't all that important. What was important was that she sat at my bedside, humming to herself. It was this atmosphere we were looking for in *Lullaby*." (Tamara Trampe)



Laureata in Cultura tedesca a Rostock, Tamara Trampe dal 1970 al 1990 lavora come consulente per le sceneggiature di numerosi film presso il DEFA – Studios a Potsdam-Babelsberg. Dal 1990 lavora come regista, autrice e sceneggiatrice freelance e come lettrice presso diverse scuole. Il film *White Raven* ha ottenuto il premio Adolf Grimmes e il premio 3sat-documentary.

Graduated in German cultural studies in Rostock. From 1970 until 1990 Tamara Trampe coached as a script consultant numerous feature films at the DEFA-Studios in Potsdam-Babelsberg. Since 1990 she works as a freelance director, author and script consultant and lectures at different film schools. The film *White Raven* was awarded with the Adolf Grimme Preis and the 3sat-documentary award.

Filmografia (selezionata)

- 2010: *Wiegenlieder*
- 2005: *White Ravens – Nightmare in Chechnya*
(co-regia con Johann Feindt)
- 2001: *Research protocol – Soldiers*
(co-regia con Johann Feindt)
- 1991: *Black Box*
(co-regia con Johann Feindt)
- 1986: *Ich war einmal ein Kind*





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

Greek Salad

Italia, 2010, video, 19', col.

Regia, soggetto, sceneggiatura:
Alessandra Locatelli
Fotografia, montaggio: Alessandra
Locatelli
Suono: Eleonora Bellini, Andrea
Bersani, Edoardo Codalli
Produzione: Istituto Europeo di
Design

Contatti: Alessandra Locatelli
Email: alenice@hotmail.it

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Alessandra Locatelli (Ponte San Pietro – Bergamo, 1981) è laureata in Discipline Pittoriche all'Accademia di Belle Arti di Brera. Dal 2001 si dedica sia alla carriera artistica, partecipando a mostre personali e collettive, sia alla carriera didattica. Dal 2008 è docente di Discipline Pittoriche nelle scuole superiori a indirizzo artistico. Nel 2010 frequenta il Master in Filmmaker presso lo IED di Milano.

Alessandra Locatelli (1981, Ponte San Pietro – Bergamo) graduated in Painting from the Academy of Fine Arts of Brera. Since 2001 she has been devoting himself to both his artistic career – exhibiting solo and group shows – and to her educational career. Since 2008 she has been a lecturer of Painting Disciplines in Art upper-schools. In 2010 she enrolled in a Filmmaking MA program at IED in Milan.

Filmografia:
2010: ...e invece era una volpe



ALESSANDRA LOCATELLI
...E INVECE ERA UNA VOLPE

Tetti spioventi, ripide stradine lastricate di pietre, una fontana, un caseificio, il sagrato di una chiesa, un minuscolo circo itinerante, le vette innevate a racchiudere il tutto: la vita di Polaggia è colta nel lento passare del tempo, fra bambini che giocano a calcio nelle piazzette, donne che pregano, vecchi solitari e immigrati ammalati di nostalgia. Tracciando il ritratto di un paesino della Valtellina, dove apparentemente non succede nulla, e quello di un'anziana donna, che dà voce alle storie, alle fantasie e alle leggende della sua giovinezza, il cinema prende corpo attraverso un incontro imprevisto e straordinario: quello fra una vecchia signora e una volpe e quello fra la macchina da presa e il piccolo mondo antico della provincia lombarda. (l.b.)
"Con questo breve documentario ho voluto che la semplicità del mio paese natale potesse essere colta da sguardi molteplici, pur rimanendo nascosta in un fitto bosco tra le montagne e nei miei ricordi. La Polaggia dove sono cresciuta si è arricchita di molti incontri nuovi e mi ha riservato inaspettate sorprese. Tutto ciò è potuto accadere proprio grazie allo strumento documentario, che mi ha posto di fronte all'imprevedibilità del reale". (Alessandra Locatelli)

Steep roofs, steep cobblestone alleys, a fountain, a dairy, a churchyard, a tiny mobile circus, and snowed peaks encompassing all of this: life in Polaggia is captured in the slow flowing of time, with children playing soccer in the small squares, women praying, lonely elders, and immigrants suffering from nostalgia. The film portrays a small village in Valtellina where nothing apparently ever happens, along with an elderly woman who voices stories, fantasies and legends of her youth... The cinema comes to life with an unforeseen and extraordinary event: an old lady meets a fox, as do the camera and the little world of the past in the Lombard provinces. (l.b.)

"With this short documentary I tried to capture the simplicity of my native village through multiple points of view, even though I remained hidden in a thick wood in the mountains and among my memories. The Polaggia, where I was born, is now rich in many new faces and gave me several unexpected surprises. All of this could happen thanks to the documentary, that put me face to face with the unpredictability of reality." (Alessandra Locatelli)



LLUÍS ESCARTÍN

AMANAR TAMASHEQ

Un uomo, vestito nel tipico abbigliamento tuareg, siede nella stanza del regista. Il suo volto deve restare nascosto, la sua voce non può essere udita; quello che sta per dire lo metterà in grave pericolo. Le sue parole, sotto forma di scritte, scorrono sullo schermo insieme alle immagini raccolte in un accampamento nel deserto: cerimonie, canzoni, volti, momenti di vita quotidiana. L'agonia del popolo tuareg è un genocidio silenzioso, ignorato dai media e dalla comunità internazionale. I tentativi di rivolta sono soffocati nel sangue. Questa bruciante richiesta d'aiuto viene affidata alla videocamera come un tempo si metteva un messaggio nella bottiglia: con la speranza che possa superare le distanze per giungere fino a noi. (a.l.)

"Il popolo Tuareg ci può insegnare ciò che è sacro nel deserto e ciò che è sacro nella vita quotidiana. Nel bel mezzo di tutto ciò, decisi di rischiare la mia vita e filmare. Anche se non capivo veramente ciò che stavo filmando". (Lluís Escartín)

Dressed in typical Tuareg attire, a man sits in the director's room. His face must remain hidden, his voice can't be heard; what he's about to say will put him in grave danger. His words, written down, appear on the screen alongside images of a campsite in the desert: ceremonies, songs, faces, moments of ordinary life. The agony of the Tuareg people is suffered in silence, ignored by both the media and the international community. Attempts at revolt are violently tamped down. This fiery plea for help is addressed to a camera, like a message in a bottle, with the hope that it will travel the distance to reach us. (a.l.)

"The Tuaregs can teach us about the sacred in the desert and the sacred in everyday life. In the middle of it all I decided to risk my life and film. Even if I did not really understand what I was filming." (Lluís Escartín)

Spagna/Mali, 2010, DV, 14', col.

Regia, soggetto, fotografia,
montaggio: Lluís Escartín
Produzione: Lluís Escartín

Contatti: Lluís Escartín
Email: thedisable@gmail.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Lluís Escartín (Barcelona, 1966) è il fondatore di El Armadillo Productions a New York. Lavora come curatore fotografico e cinematografico nella giungla tropicale del Chiapas. Quando negli anni Ottanta si ritrova a lavorare per coincidenza a fianco di Jonas Mekas, imbraccia la telecamera al posto della macchina fotografica e comincia a viaggiare tra giungle, deserti e luoghi disabitati.

Lluís Escartín (Barcelona, 1966) is the founder of El Armadillo Productions in New York. Celluloid and photographs curator in the tropical jungle of Chiapas. When by chance at the end of the Eighties he worked alongside Jonas Mekas, he changed his photo camera for a video camera and started to travel through jungles, deserts and other desolate areas.

Filmografia:

2010: Amanar Tamashek
2009: Tabu Mana
2008: Gora Terra Film
2008: Nescafé – Dakar
2005: Terra Incognita
2002: Texas Sunrise
2001: Amor
2001: Ivan Istochnikov
2000: Mohave Cruising
1999: Path of the Bees
1992: Aguila, AZ
1991: 75 Drive-a-way

Russia, 2010, 35mm, 21', col.

Regia, soggetto, suono,
montaggio: Ilya Tomashevich
Fotografia: Vladimir Shapovalov
Produzione: VGIK

Contatti: Ilya Tomashevich
Email: tomaszewicz@mail.ru
VGIK
Tel: +7 499 1811314
Email: mail@vgik.info

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Ilya Tomashevich (Tyumen, USSR, 1982) si laurea nel 2009 presso la VGIK, la scuola nazionale di cinema in Russia. *Blue Sky. Dark Bread* è il suo primo film.

Ilya Tomashevich (Tyumen, USSR, 1982) graduated from VGIK, the Russian national film school, in 2009. *Blue Sky. Dark Bread* is her first film.

Filmografia:
2010: *Blue Sky. Dark Bread*

ILYA TOMASHEVICH

BLUE SKY. DARK BREAD



Somewhere in Russia, during the wheat harvest. As if suspended in time, people repeat the same, age-old movements to the score of a powerful, ancestral musicality. Poised in the air, the camera sweeps down to earth, ecstatic and inspired, regarding each gesture with an epic solemnity. Like a farmer's song, the film reveals its inner movement bit by bit, remaining, in the end, scores our eyes with its poetry and tenderness. Each small detail is picked over and shown in relation to everything on the horizon. The earth song rises powerfully from the men's work to mark the human presence that refuses to give up as time passes by. A political act of resistance. A precious testimony, in a world that becomes ever faster, forgetting what unites people to it. But above all the demonstration that a «certain idea of Russian cinema» is still alive and can relate fiercely and problematically with contemporary film. (g.a.n.)

"I think of my little film as a little piece of life at the edge of summer, I liked the idea of this world where time seems stopped." (Ilya Tomashevich)

Da qualche parte in Russia, durante la mietitura del grano. Come in una bolla sospesa nel tempo, i gesti si ripetono sempre uguali a se stessi, attraversati da una potente musicalità ancestrale. La macchina da presa si libra nell'aria e poi plana verso terra, osserva estatica e commossa, imprimendo a ogni gesto una solennità epica. Come un canto di contadini, il film rivela poco alla volta il suo movimento interno restando infine scolpito negli occhi attraverso la sua poesia e tenerezza. Ogni piccolo dettaglio viene colto e osservato in rapporto in relazione al tutto che si distende oltre la linea dell'orizzonte. Il canto della terra sorge dal lavoro degli uomini per farsi segno di una presenza umana che non cede il passo ai tempi che cambiano. Un atto politico di resistenza. Ma soprattutto la dimostrazione che una «certa idea di cinema russo» è ancora viva e in grado di rapportarsi in maniera forte e problematica con il cinema contemporaneo. (g.a.n.)

"Considero il mio piccolo film come un piccolo pezzo di vita colto ai margini dell'estate. Mi piaceva l'idea di questo mondo dove il tempo sembra essersi fermato". (Ilya Tomashevich)



ANDREAS FONTANA
COTONOV VANISHED

Interprete brillante e promettente, il russo Cotonov ha un improvviso cedimento durante un summit a Ginevra tra Gorbaciov e Reagan. E da lì scompare. Sulle tracce di questa storia minima, Andreas Fontana costruisce un racconto in forma di detection, dove non si dà la soluzione, ma si mettono in campo vari elementi: la testimonianza di un professore del giovane, le immagini d'archivio dell'incontro, un'interprete (donna) che oggi traduce le parole del professore. Al centro, come un mistero inarrivabile, la figura di Cotonov, immagine di un equilibrio instabile e sospeso sull'abisso, come lo è ogni forma di comunicazione. "Avendo lavorato io stesso come interprete per diversi anni, conoscevo l'universo di questo mestiere difficile e anonimo. Ma raccontare la storia di Cotonov, era anche parlare del valore delle immagini d'archivio: le immagini possono valere come prova? E se si dicono sempre la verità?". (Andreas Fontana)

Strutturato come un'opera aperta, che si filma nel suo farsi, *Cotonov Vanished* oltrepassa il quadro del suo soggetto per porsi come riflessione a tutto campo sul potere delle immagini e sulla loro indefinibile fragilità. (c.c.)

A brilliant, promising interpreter, the Russian Cotonov has a sudden breakdown during a Geneva summit with Gorbachev and Reagan. Then he vanishes. Out of this scant material, Andreas Fontana builds a detective story in which the solution is never given, yet various evidence is put forward: the testimony of a former professor, archival footage of the meeting, a female interpreter who translates for the professor. At the story's center lies the unsolved mystery of Cotonov, the very image of instability over an abyss, as are all forms of communication. "Having worked as an interpreter for many years myself, I knew the world of this difficult, anonymous career. But telling the story of Cotonov also meant talking about the value of archival footage—can images count as evidence? And if so, do they always tell the truth?" (Andreas Fontana)

Structured like an open work, filming as it went, *Cotonov Vanished* goes beyond the portrait of its subject to reflect on the power of images and their indefinable fragility. (c.c.)

Svizzera, 2009, DV, 13', b/n e col.

Regia, soggetto: Andreas Fontana
Montaggio: Andreas Fontana
Fotografia: Marya Goormaghtigh
Suono: Christian Tarabini, Romina Arraya
Musica: Léonard Plattner
Produzione: Haute école d'art et de design – Cinema Dept

Contatti: Andreas Fontana
Email: andreasff@gmx.de

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Andreas Fontana (Ginevra, 1982) consegue la laurea in letterature comparate all'Università di Ginevra. Nel 2008 studia come aiuto regista a Buenos Aires; lavora come traduttore, interprete, grafico ed editore. Oggi lavora come musicista e regista.

Andreas Fontana (Geneva, 1982) received a degree in comparative literature from University of Geneva. In 2008 he studied Assistant directing in Buenos Aires. He has worked as translator, interpreter, graphic designer and editor. He is now working as musician and filmmaker.

Filmografia:
2010: Cotonov Vanished
2008: Va le chanter à Gardel
2007: L'Amorce

Francia, 2010, mobilephone, 24',
b/n e col.

Regia, sceneggiatura, fotografia,
montaggio, suono, musica: Jean-
Claude Taki
Produzione: GREC

Contatti: GREC – Marie-Anne
Campos
Tel: +33 1 44899950
Email: macampos@grec-info.com

PRIMA EUROPEA
EUROPEAN PREMIERE

Jean-Claude Taki vive e lavora a Parigi. Dapprima musicista, lavora come tecnico del suono per diversi film; contemporaneamente realizza i suoi primi cortometraggi, ottenendo riconoscimenti in molti festival. Due retrospettive dei suoi lavori sono state presentate in Russia e in Francia tra il 2008 e il 2010.

Jean-Claude Taki lives and works in Paris. Musician at first, he has worked on many films as a sound operator and composed soundtracks. At the same time, he made his own short films for which he received prizes in several festivals. Two retrospectives of his films have been presented in Russia and France in 2008 and 2010.

Filmografia:
2010: *Sotchi 255*
2010: *Greek Salad*
2010: *Autoportrait 365*
2009: *CCCP 7*
2009: *CCCP 2*
2007: *Si tu ignores le nom des choses*
2006: *Le Cahier froid*
2005: *L'Homme qui aimait les fleurs*
2005: *La Martienne*
2005: *Aurore*
1997: *Morir*
1996: *L'Ours et la petite mariée*

JEAN-CLAUDE TAKI GREEK SALAD



Un film-omaggio per i quaranta anni di attività del GREC (Groupe de Recherche et d'Essai Cinématographique), fondato tra gli altri da Jean Rouch e Pierre Braunberger, si trasforma in un particolare e personale saggio sul cinema, una riflessione visiva e sonora non tanto sul dispositivo-sguardo più potente del Novecento, quanto sulla sua memoria e sulla sua dispersione. Sotto la forma del saggio cinematografico, Jean-Claude Taki lavora, rievoca e riprende le potenzialità dell'immagine, del montaggio, del suono, della parola, (sono evocati, direttamente o indirettamente, nomi come Deleuze, Daney, Virilio), non per congelarli in una celebrazione cerimoniale, ma per rimettere in gioco quella capacità che il cinema ha sempre avuto di interrogare il mondo e lo sguardo che convoca a sé. L'omaggio alle attività del GREC diventa allora qualcosa d'altro, l'intensa interrogazione del cinema, della sua potenza e delle tracce che ancora lascia accanto a sé. (d.d.)

"Ho pensato che sarebbe stato interessante far soffiare di nuovo quel vento di libertà e di desiderio creatore, ora che praticamente tutti giocano il gioco del sistema. Jean Rouch ha ben definito lo spirito del GREC: «Il GREC deve permettere il rischio dello scacco»". (Jean-Claude Taki)

A cinematic tribute for the 40th anniversary of the GREC – Groupe de Recherche et d'Essai Cinématographique, founded by Jean Rouch and Pierre Braunberger among others. A peculiar and personal visual essay about film, and a reflection in sight and sound regarding not only the most powerful device and gaze of the 20th century, but also its legacy and its dispersal. In the form of a film essay, Jean-Claude Taki elaborates, re-evokes and takes up again the potential of picture, editing, sound, and speech (either directly or indirectly, the names of Deleuze, Daney, and Virilio are also evoked). These are not frozen in a celebrative ritual, but are aimed to kick-start film's long-standing capacity of questioning the world and the gaze upon it. The tribute to the GREC's activities becomes something else, such as an intense exploration of cinema, its powerfulness and the traces it still leaves behind. (d.d.)

"I thought it would be interesting to let the wind of freedom and creative desire blow again, now that everyone plays by the system's rules. Jean Rouch well defined the GREC's spirit: «The GREC should allow for the risk of losing.»" (Jean-Claude Taki)



FLORIAN RIEGEL
HOLDING STILL

Immagina di aver vissuto gli ultimi 20 anni della tua vita in una casa a Seaside, una piccola cittadina sulla costa del Florida, divenuta celebre per essere stata il set del film *The Truman Show*, nonché il primo esempio di un nuovo urbanismo di comunità. Immagina di avere passato tutto questo tempo rinchiusa in una sola stanza e di avere finalmente la possibilità di osservare e fotografare il mondo all'esterno. Questa è la storia di Janis Sawyer, una donna segnata da un dolore e da una tragedia inenarrabile. Eppure Janis racconta, con voce dolce e serena il segreto della sua vita. Seaside non ha mai visto il volto di Janis, piuttosto che uscire lei preferisce utilizzare una videocamera di sorveglianza collegata al suo computer. Sostiene Janis: "Se ti soffermi abbastanza e osservi un po', tutto verrà incontro a te".

Peter Florian prende in parola l'invito di Janis e realizza un film intenso e penetrante, capace di cogliere la profondità che si nasconde nella superficie delle cose. *Holding Still* è un film che scandaglia con sguardo docile e penetrante, la profondità dell'animo umano e l'abisso in cui può cadere una vita felice. Un film che rapisce l'attenzione e tiene incollati allo schermo, in un crescendo narrativo coinvolgente. (v.i.)

Imagine having spent the last twenty years of your life in a house in Seaside, a small city on the coast of Florida that gained fame for being the set for the film *The Truman Show*, as well as the first example of a new kind of urban community. Imagine having passed the whole time cooped up in one room, where you finally get the chance to observe and photograph the outside world. This is the story of Janis Sawyer, a woman whose life has been marked by suffering and indescribable tragedy. Yet Janis, in her sweet, serene voice, tells the secret of her life. Seaside has never seen Janis's face; rather than go outside, she prefers using a surveillance camera connected to her computer. Janis says, "If you hold still long enough, and observe a little bit, everything comes to you."

Peter Florian accepts Janis's invitation, and has made an intense, penetrating film that captures the profundity beneath the surface of things. *Holding Still* is a film that plumbs the depths of the human soul and the abyss a happy life can plunge into. An attention-grabbing film, it will keep you glued to the screen as its narrative crescendos. (v.i.)

Germania, 2010, HDCAM, 26', col.

Regia, montaggio: Florian Riegel

Fotografia: Luciano Cervio

Suono: Ilja Stahl

Musica: Set Fire to Flames, PC
and Sebastian Borowski

Produzione: Academy of Media
Arts Cologne

Contatti: Florian Riegel

Email: florianriegel@hotmail.com

PRIMA ITALIANA

ITALIAN PREMIERE

Dopo un lungo soggiorno all'estero, in Israele e Sud America, nel 2002 Florian Riegel (Berlino, 1978) intraprende gli studi in Scienze Politiche al FB Berlin. Dal 2003 al 2009 studia all'Accademia Superiore di Arti Mediali di Colonia, specializzandosi in cinematografia documentaria.

After extensive stays abroad in Israel and Southamerica Florian Riegel (Berlin, 1978) starts to study political science at the FB Berlin in 2002. From 2003 to 2009 he studied at the Academy of Media Arts Cologne, specializing in documentary filmmaking.

Filmografia:

2010: *Holding Still*

2007: *utopiel 18*

2007: *Himmel auf erden*

2005: *Fake It till you Make It*

Polonia, 2010, HD, 9', col.

Regia, soggetto, fotografia: Paweł Łoziński
Montaggio: Rafał Łistopad
Produzione: Paweł Łoziński
Produkcja Filmów, TVP S.A.
Distribuzione: Krakov Film Foundation

Contatti: Krakov Film Foundation
Tel: +48 1 22946945
Email: katarzyna@kff.com.pl

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Paweł Łoziński (Varsavia, 1965) è un regista, sceneggiatore e produttore di film documentari e fictions. Si è laureato al Dipartimento di Regia Cinematografica della Polish Film School. Il suo film *Chemo* vince diversi premi nel 2009 e gli è valso il titolo di miglior regista al One World Human Rights Watch Film Festival di Praga.

Paweł Łoziński (Warsaw, 1965) is director, scriptwriter and producer of documentary and fiction films. He earned his degree from the Film Directing Department of the Polish National Film School. His film *Chemo* has won several prizes in 2009 and brought him a title of the Best Director at One World Human Rights Watch Film Festival in Prague.

Filmografia:
2010: *Inventory*
2009: *Chemo*
2008: *Kitty, kitty*
2007: *Jacek Hugo-Bader*,
 correspondent from Poland
2004: *Between the doors*
2003: *Our census – My nature*
 index in the Lezno village
2002: *The Ukrainian cleaning lady*
1999: *Sisters*
1999: *The way it is*
1996: *Gutter*
1995: *A hundred years in the cinema*
1992: *Birthplace*
1990: *Voyage*



PAWEŁ ŁOZIŃSKI
INWENTARYZACJA
INVENTORY

Un bosco immerso nel silenzio. Dettagli di mani, piccoli oggetti, sguardi assorti e concentrati. Degli uomini stanno cercando qualcosa. Si muovono accanto a delle lapidi antichissime, osservano delle antiche iscrizioni. Quegli uomini stanno cercando qualcosa, cercano di identificare i nomi incisi su quelle antiche pietre. Un percorso metaforico e lucidissimo lungo i sentieri della memoria, del tempo che seppellisce o disperde le sue tracce, e della necessità vitale di dare un nome, di restituire al tempo un'identità perduta, o le identità di un'intera nazione. Lo sguardo della macchina da presa restituisce la tensione della ricerca e allo stesso tempo la sua necessità, la sua urgenza. Ma perché ciò sia possibile, il mondo esterno e il tempo della produzione devono essere sospesi, messi tra parentesi. Ed è proprio questo lavoro del tempo che Łoziński riesce a mostrare nei pochi minuti di durata di *Inventory*, un inventario appunto, non solo dei nomi da ricercare, ma anche dei gesti necessari per farlo. (d.d). "Questo film è una breve storia allegorica di come sia possibile recuperare le tracce di un recente passato e ricostruire una città perduta". (Paweł Łoziński)

There's a wood immersed in silence. Details of hands, small objects, and absorbed, focused gazes. Some men are looking for something. They are near very ancient tombstones, watching ancient inscriptions. They are trying to identify the names carved in those ancient stones. This is a metaphoric yet very clear journey along the paths of memory, of time – that either buries or scatters traces – and of the vital need to give a name, to return a lost identity to time, if not the identities of a whole nation. The camera's gaze renders both the research pressure and its necessity and urgency. In order to do that, the external world and the production time must be suspended. Łoziński has managed to represent the work of time in the few minutes' duration of *Inventory*, where he actually inventories not only the names the men are looking for, but also the gestures necessary to perform the research. (d.d.) "This film is a short, metaphorical story of reaching the traces of recent past and reconstructing the forgotten city." (Paweł Łoziński)

CHARLES FAIRBANKS

IRMA

Irma è un'anziana «luchadora» che reca sul suo corpo i segni di una vita trascorsa a battersi e a eseguire manovre pericolosissime. Diva del ring, nel corso della sua carriera ha vinto numerosi premi, è stata corteggiata e, alla fine, ha dovuto cedere il passo all'età. Eppure la memoria dei giorni di gloria non tramonta. Ogni giorno si reca in palestra dove ripassa le mosse che l'hanno resa una star adorata dal pubblico. Ma il corpo non è più quello di una volta. I movimenti sono precisi, ma legnosi e lenti. Incalzata dal regista, Irma rivela che nella sua vita non ha fatto solo la lottatrice. Irma è stata anche cantante di un certo successo. Tra l'anziana lottatrice e il giovane regista s'instaura così una tenera complicità nella quale la donna vede nel ragazzo il precipitato di tutte le platee che l'hanno applaudita e amata. Fairbanks, dal canto suo, osserva con occhio partecipe il corpo e la voce della donna, cogliendola negli spazi della sua nuova vita, lontana dall'entusiasmo delle folle e dalle scariche di adrenalina del ring. Come una guerriera a riposo, Irma non si lascia andare solo ai ricordi, ma riafferma con orgoglio le ragioni che l'hanno spronata per tutta la vita. (g.a.n.)

Irma is an old «luchadora» (female wrestler) who bears the marks of a life spent battling in the ring, performing daredevil moves. A diva in the ring, over the course of her career she won many prizes, was feted, and finally, conceding her age. Yet her memories of the glory days have not faded. Every day she goes to the gym to brush up on the moves that made her a star. But her body isn't what it once was. Her movements, though precise, are stiff and slow. Urged on by the director, Irma admits she wasn't only a fighter. Once Irma was also a successful singer too. A tender bond forms between the young director and old fighter; the woman sees in the young man the crowds who once applauded and loved her. For his part, Fairbanks observes with a complicit eye the body and voice of a woman, depicting her in her new life's arena, far from the enthusiastic crowds and the adrenaline of the ring. Like a warrior at rest, Irma does not only give vent to her memories, but proudly reaffirms the reasons that have spurred her on her whole life. (g.a.n.)



USA/Messico, 2010, video, 13', col.

Regia, fotografia, suono, montaggio: Charles Fairbanks
Musica: Irma Gonzalez
Interprete: Irma Gonzalez
Produzione: Charles Fairbanks

Contatti: Charles Fairbanks
Email: charles.fairbanks@gmail.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Charles Fairbanks è lottatore e regista. Trascorre la sua infanzia nelle campagne del Nebraska finché una borsa di studio non lo porta a Stanford, dove studia Arte e Storia della Scienza. Nel 2010 consegue la laurea presso l'Università del Michigan ed è selezionato da Werner Herzog a prender parte alla prima Rogue Film School. Oggi continua a combattere ed è impegnato nelle riprese del suo primo lungometraggio.

Charles Fairbanks is a wrestler and filmmaker. He grew up in rural Nebraska until a wrestling scholarship took him to Stanford, where he studied Art and the History of Science. In 2010 he received his MFA from the University of Michigan, was selected by Werner Herzog to take part in the first Rogue Film School. He is currently wrestling and filming toward his first feature.

Filmografia:
2010: Wrestling with My Father
2010: Irma
2009: Pioneers

Paesi Bassi, 2010, 8mm e DV, 9', col.

Regia, soggetto, sceneggiatura,
fotografia, montaggio, suono,
musica: Ton van Zantvoort
Produzione: Newton Film
Distribuzione: Eye Film Institute
Netherlands

Contatti: Eye Film Institute
Netherlands
Tel: +31 20 7582350
Email: martajurkiewicz@eyefilm.nl

PRIMA INTERNAZIONALE
INTERNATIONAL PREMIERE

Ton van Zantvoort (Heesch, 1979)
è autore di cortometraggi e
documentari premiati in diversi
festival internazionali. Il suo primo
film documentario indipendente
è *Grito de piedra*, presentato
all'IDFA nel 2006. Il suo secondo
lungometraggio è *A Blooming
Business*, proiettato in oltre 40
festival internazionali, vincendo
premi prestigiosi.

Ton van Zantvoort (Heesch,
1979) is a Dutch film director of
international awarded short films
and documentaries. His first
independent feature documentary
Grito de piedra premiered on
IDFA in 2006. His second feature
documentary film *A Blooming
Business* screened on more than
40 international film festivals and
won prestigious awards.

Filmografia:
2010: Day is Done
2010: Kees en Mien
2010: Lovely Planet
2010: Carrousel
2009: A Blooming Business
2008: Turning the Pages
2008: Pedro Segundo
2007: Another day in Bombay
2006: Grito de piedra
2005: Isla Totorá
2005: Pack
2004: Spital Sibiu
2004: Moja Mbegu
2003: Khamuvillage
2003: Items

TON VAN ZANTVOORT LOVELY PLANET



Secondo il filosofo Zygmund Baumann, le società contemporanee possono essere descritte a partire dai flussi di mobilità di individui che riconfigurano il significato degli spazi. Quasi che una parte dell'umanità potesse attraversare il mondo indisturbata e l'altra parte se lo vedesse passare davanti frastornata. Le due figure chiave di questi flussi sono il «migrante» e il «turista»: controllato e indesiderato il primo, senza confini e bulimico il secondo. *Lovely Planet* si occupa proprio di descrivere quella febbrile attività di chi attraversa il mondo alla ricerca di frammenti di presente da trasformare in memoria. "Nei miei film cerco di dare un mio punto di vista sulla realtà – la visione di una persona occidentale che ci riflette allo specchio. È uno specchio doloroso, ma che ti piacerebbe rimanere a guardare a lungo". (Ton van Zantvoort).

Si parte con un lancio da un paracadute per finire in camere d'albergo sempre uguali; uno zaino sulle spalle, una videocamera come taccuino d'appunti. Le impressioni si sovrappongono, il battito accelera, le retine si affannano all'inseguimento delle immagini che scorrono veloci e distorte. Schegge d'esperienze attraversano lo schermo e rendono questo film un vero «trip» da cui si esce con una folgorazione: non è il tempo che passa, siamo noi – turisti di questo «Lovely Planet» – che inesorabilmente passiamo. (v.i.)

According to philosopher Zygmund Baumann, contemporary societies can be described starting with the flow of individuals that reconfigures the meaning of space. Almost as if a part of humanity could cross the world unperturbed and the other part, if it sees them passing, becomes bewildered. The two key figures of these flows are the migrant and the tourist: the former is controlled and undesirable, the latter boundless and bulimic. *Lovely Planet* is concerned with describing travelers' bulimia, the feverish activity of crisscrossing the world in search of present fragments with which to make memories. "In my films I deliberately take a point of view on the reality – the vision of a Western civilized person who reflects us in a mirror. A painful mirror, but also one you'd like to take a long-lasting look in." (Ton van Zantvoort)

The film begins with a skydiving jump and ends up in the ever-similar hotel rooms; a backpack over your shoulder, a video camera for a notebook. Impressions overlap, the beat picks up, the eyes dart after the quick-cutting, distorted images. Bits of experience flit across the screen, making the film a real «trip» that ends in a flash: it's not time, but we – tourists of this «Lovely Planet» – who pass by inexorably. (v.i.)

DAVID MAYE

MAYE ET FILS

MAYE AND SON



Di padre in figlio. Presso la famiglia Maye, produttori di vino nel Valais (Svizzera), la tradizione è imperniata sulla discendenza maschile. Il ricovero all'ospedale dell'anziano Simon, è per Jean-François l'occasione di un confronto con il padre, con la sua autorità – a volte difficile da accettare – ma anche con l'etica di un lavoro che il genitore gli ha trasmesso. A seguire con discrezione e affetto questo rapporto è un altro Maye, il più giovane. Da dietro la macchina da presa sembra voler accarezzare la pelle anziana del nonno e il volto emozionato del padre.

Film di famiglia su una relazione che pare uscita da un passo biblico, *Maye et fils* è una felice digressione sulla memoria, sulla trasmissione e sul senso del vivere. Filmini amatoriali, vecchie fotografie e bottiglie impolverate portano alla luce un passato privato che irrobustisce il racconto e ne allarga la dimensione universale. In questo film di scuola, David Maye dà prova di grande finezza di sguardo e di una mano sicura nel disporre e selezionare le tessere di un racconto che sa toccare il cuore e lo spirito. (c.c.)

From father to son. The Mayes are a family of wine producers in Valais (Switzerland) based on a solid tradition of male descent. The occasion of the old Simon's hospitalization becomes an opportunity for Jean-François to communicate with his father and confront his authority – at times difficult to accept – and the working ethics he handed down to him. Another member of the Maye family, the youngest one, follows this relationship with discretion and affection. From behind the camera he almost seems to feel like caressing his grandfather's old skin and his father's moved face. A film about family and a relationship reminiscent of old biblical passages, *Maye et fils* is a joyful digression on memory, transmission and the meaning of life. Amateur cine films, old pictures and dusty bottles bring to light a private past that reinforces the story and widens its universal dimension. In this schooled movie, David Maye proves his subtle vision and a confident hand in arranging and selecting the fragments of a story that knows how to touch people's heart and spirit. (c.c.)

Svizzera, 2010, DVCAM, 17', col.

Regia, fotografia, montaggio,
suono: David Maye
Musica: Henri Almond
Produzione: ECAL

Contatti: David Maye
Email: david.maye@hotmail.com

PRIMA INTERNAZIONALE
INTERNATIONAL PREMIERE

David Maye (Chamoson, 1984) ha intrapreso una formazione cinematografica presso l'Ecole cantonale d'art de Lausanne (ECAL), dove ha realizzato *Maye et fils*, selezionato al Festival Visions du Réel a Nyon nel 2010. *Angela* è il suo film di diploma.

David Maye (Chamoson, 1984) studied film at the Ecole cantonale d'art de Lausanne (ECAL) where he made *Maye et fils*, selected for the Nyon Visions du Réel Festival in 2010. *Angela* is his graduation film.

Filmografia:
2010: *Angela*
2010: *Maye et fils*
2009: *La petite Chambre*

Germania, 2009, Super 16, 33', col.

Regia, soggetto, fotografia: Rainer Komers

Montaggio: Bert Schmidt

Suono: Michel Klöfkorn

Produzione: Kloos & Co. Medien GmbH

Distribuzione: Rise and Shine World Sales

Contatti: Vanessa Temps
Kloos & Co. Medien GmbH
Tel: +49 30 473729810

Email:
Vanessa.temps@kloosundeco.de

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Rainer Komers (Guben – Germania, 1944) ha studiato cinematografia all'accademia di Belle Arti Kunstakademie Düsseldorf e all'Università dell'Essen. Ha lavorato come regista e cameraman in Alaska, Ecuador, India, Giappone, Latvia, Lituania, Russia e Yemen. Vive e lavora a Berlino e Mülheim an der Ruhr ed insegna a Berlino, Düsseldorf, Monaco di Vestfalia e Vienna.

Rainer Komers (Guben – Germany, 1944) studied film at the Kunstakademie Düsseldorf and photography at Essen University. He worked as a director and cinematographer in Alaska, Ecuador, France, India, Japan, Latvia, Lithuania, Russia, Yemen. He now lives and works in Berlin and Mülheim an der Ruhr, and lectures in Berlin, Düsseldorf, Münster and Vienna.

Filmografia:

2010: Milltown, Montana

2008: Ma'rib

2006: Kobe

2004: Nome road system (earthmoving)

2004: NH 2 (Earthmoving)

1999: B 224 (Earthmoving)

1998: Ein schloss für alle

1993-95: Ofen aus

1992: Lettischer sommer

1987-89: Erinnerung an rheinhausen

1985: Die sterne der heimat

1983: Wer bezahlte für hitler?

1981: 480 Tonnen bis viertel vor zehn

1979-80: Zigeuner in duisburg

1974: 2211 Büttel

RAINER KOMERS

MILLTOWN, MONTANA

Milltown è situata nella parte occidentale e forestale dello stato del Montana. Le sue origini risiedono nelle enormi segherie che per prime hanno alimentato l'economia locale. In seguito la lavorazione del legname è stata sfruttata per ampliare ulteriormente l'impero minerario di Marcus Daly. Apparentemente distaccata, la macchina da presa si cala in realtà nel tessuto delle cose intorno alla quale ruota la vita della cittadina. Dalle escavazioni minerarie ai bar dove la gente si ritrova la sera, il film compone un silenzioso affresco sociale che pone in relazione il ritmo della produzione industriale con quello di una vita identica a se stessa e ancorata ai propri riti. Allo stesso tempo il film è anche la testimonianza di come un territorio maestoso è stato nel corso del tempo sfregiato dall'uomo. (g.a.n.)

“Come bambino dell'area della Ruhr e cittadino di Mülheim, in Germania, mi pongo una domanda: cosa verrà dopo l'era dell'industrializzazione? Cosa accadrà all'accelerazione scatenata dalle trasformazioni tecnologiche? Nel film non ci sono gerarchie fra oggetti, luoghi e persone. Sono trattati tutti allo stesso modo e osservati in virtù del loro ritmo e dei loro gesti. Per questo motivo nei miei film non ci sono protagonisti ma solo relazioni”. (Rainer Komers)

Milltown is located in the wooded, western part of Montana. It dates back to the large sawmill industry that first gave life to the local economy. Then lumber-work was exploited to further amplify the mining empire of Marcus Daly. Casting about in a seemingly detached manner, the camera actually weaves together what makes life tick in the little city. From the mines to the bars, the film creates a silent portrait of society, pairing the rhythms of industry with those of people's ordinary, ritualistic lives. At the same time, the film is also testimony to how a majestic landscape has been disfigured by man over time. (g.a.n.)

“As a child from the Ruhr, and a resident of Mülheim, Germany, I asked myself what will come after industrialization? How will life go on and what will happen at the amazing rate of technological changes? In the film there's no hierarchy between objects, people and place. Everything is treated the same and observed according to its rhythm and movements. That's why there are no protagonists in my films, just relationships.” (Rainer Komers)



IVO M. FERREIRA

O ESTRANGEIRO

THE FOREIGNER



Una città e un uomo che la percorre alla ricerca di qualcuno che forse, quindici anni prima, viveva lì. Ma l'uomo sembra scomparso, rimangono solo le sue lettere e alcune flebili tracce, che lo sguardo della macchina da presa cerca di seguire. A chi appartiene quello sguardo? Chi è l'uomo che si aggira come uno straniero tra le vie di una città lontana? E chi sta cercando? Un film fondato sul desiderio (impossibile?) di filmare il passato, di rivivere un luogo vissuto (o immaginato). *O estrangeiro* è un film-autoritratto, che pensa il cinema come sguardo onirico e ipnotico. Uno sguardo che trasfigura il reale e ne restituisce l'aspetto più straniante e perturbante. Il risultato è un viaggio notturno, poetico e affascinante in un tempo sospeso, lungo le strade e gli angoli oscuri della città di Macao; un viaggio in cui ciò che conta non è la rappresentazione di una realtà definita, ma la possibilità di perdersi e di ritrovarsi, in una città e in uno sguardo. (d.d.)

"*O estrangeiro* si propone di ritornare a visitare un luogo dove prima vivevamo. Di ricercare ciò che abbiamo portato con noi e ciò che abbiamo lasciato dietro di noi". (Ivo M. Ferreira)

A town and a man walking, looking for someone who maybe has lived there fifteen years earlier. That man has disappeared, only his letters and a few faint traces are left. The camera is focused on these. Whom does this gaze belong to? Who is the man hanging around like a foreigner in a faraway town? Whom is he looking for? This film is based on the (impossible?) desire to record the past, to get back to live in a place that we used to know well (or imagine). *O estrangeiro* is a self-portrait, where film is posited as a dreamlike and hypnotizing gaze. This gaze can transfigure reality and render its mostly estranging and disturbing element. The result is a poetic and mesmerizing night journey outside of time, along the dark streets and corners of the city of Macao. Here what counts is not the representation of a given reality, but the possibility of getting lost and then finding one's way around in a town and in a gaze. (d.d.)

"*O estrangeiro's* goal is to get back and visit a place where we used to live once. To look for what we carried along and what we left behind." (Ivo M. Ferreira)

Portogallo, 2010, video, 18', col.

Regia: Ivo M. Ferreira
Sceneggiatura: Ivo M. Ferreira, Edgar Medina
Montaggio: Sandro Aguilar
Fotografia: Márcio Loureiro, Susana Gomes
Suono: Ricardo Ceitil
Musica: PICOLÉ – António Pedro e Sandro Aguilar
Produzione: 2000ciclos, MVN
Distribuzione: Curtas Metragens Crl

Contatti: Curtas Metragens Crl
Tel: +351 252 646683
Email: agencia@curtas.pt

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Ivo M. Ferreira (Lisbona, 1975) ha recitato in produzioni teatrali, cinematografiche e televisive sin dalla tenera età di cinque anni. Si è iscritto molto giovane alla London International Film School e all'Università di Budapest. Dal 1997 lavora come regista.

Ivo M. Ferreira (Lisboa, 1975) has acted in theatrical, cinematic and television productions since the age of five. He enrolled at a young age in the London International Film School and the University of Budapest. He has worked as a director since 1997.

Filmografia:

2010: *O estrangeiro*
2009: *Águas mil*
2009: *Vai com o vento*
2006: *Fios de fiar*
2003: *Á procura de sabino*
2003: *Soia di príncipe*
2004: *Salto em barreira*
2002: *Em volta*
2001: *Angola em cena*
1998: *O que foi?*
1997: *O homem da bicicleta diário de Macau*

Italia/Iran/Turchia, 2010, HD, 29', col.

Regia, soggetto, fotografia: Linda Dorigo
Montaggio: Mattia Visintini, Linda Dorigo
Produzione: Kineo Film

Contatti: Linda Dorigo
Email: linda.dorigo@gmail.com

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Linda Dorigo (Tolmezzo - Udine, 1983) è laureata in Scienze della comunicazione a Trieste con una tesi sulla comunicazione delle mostre fotografiche in Italia, è giornalista e fotografa freelance. Come regista *Safar-e-Sabz (Viaggio verde)* è il suo primo documentario.

Linda Dorigo (Tolmezzo - Udine, 1983) graduated in Communication Sciences in Trieste with a thesis on the Communication of photographic exhibitions in Italy, is a freelance journalist and photographer. As a director *Safar-e-Sabz (Green Journey)* is her first documentary.

Filmografia:
2010: *Safar-e-Sabz (Viaggio verde)*

LINDA DORIGO

SAFAR-E-SABZ (VIAGGIO VERDE)

SAFAR-E-SABZ (GREEN JOURNEY)

Partito da Teheran alla volta di Istanbul a bordo del TransAsia Express, un giovane iraniano descrive il suo Paese attraverso impressioni e ricordi. Fuori del treno c'è il verde dei prati del nord, dentro il verde della speranza, altrove il verde dei movimenti di protesta. *Safar-e-Sabz (Viaggio verde)*, è un film in cui il passaggio e la sospensione sono il luogo senza tempo che occupano il protagonista e le sue aspirazioni.

"*Safar-e-sabz* non è un documentario tradizionale. Non voleva e non avrebbe potuto esserlo. Si è sviluppato da sé, ha preso vita senza ricalcare alcuna idea preconcetta, semplicemente indagando la realtà attraverso le «postazioni per la memoria». Queste hanno permesso di riconoscere il nucleo poetico «pre-cinematografico», scavare dentro alle emozioni, e ritrovare la capacità al silenzio e all'ascolto." (Linda Dorigo).

Una grigliata, un diario su cui scrivere, degli amici che parlano delle loro scorribande, le paure degli amanti e quelle dei giornalisti, i problemi per il visto, un poema antico... *Safar-e-sabz* è un film che alterna narrativa e poesia, passato e presente, la descrizione di un Paese in cambiamento e di un passato pieno d'emozioni. Come lo stato d'animo di chi parte senza sapere cosa l'attende, questo film lascia gli spettatori sospesi tra il desiderio di un abbraccio amoroso e la nostalgia per quello che è definitivamente perduto. In mezzo la speranza del viaggio. (v.i.)

Departing Tehran for Istanbul on board the TransAsia Express, a young Iranian describes his country through sensations and memories. Outside are the green meadows of the north, inside the greenery of hope, elsewhere the green protest movement. *Safar-e-Sabz (Green Journey)*, is a film in which landscape and a state of suspension comprise a place outside time that reflects the protagonist and his aspirations.

"*Safar-e-sabz* is not a traditional documentary. I didn't want it to be, and it couldn't really be one. It grew on its own, coming to life without pushing any preconceived idea. It simply investigates reality through the «guideposts of memory». Such guideposts allowed us to recognize the «pre-cinematography» poetic nucleus, plumbing the emotions, rediscovering our capacity to be silent and listen." (Linda Dorigo).

A cook out, a kind of diary, some friends talking about their adventures, their lovers' fears, the fears of journalists, visa problems, an ancient poem. *Safar-e-sabz* alternates narrative and poetry, past and present, the description of a country in the midst of change and a past full of emotion. Like the state of mind of someone departing for he knows not where, this film leaves its audience suspended between the desire for a new embrace and the nostalgia for the embrace definitively left behind. In between, there's the hope of getting there. (v.i.)



JORGE TUR MOLTÓ

SI YO FUERA TÚ, ME GUSTARÍAN LOS CICATRIZ IF I WERE YOU, I'D DIG CICATRIZ



Mitologie di un passato prossimo: il punk dei Cicatriz deflagra sulla scena musicale basca all'inizio degli anni ottanta con canzoni scaturite dal disagio, sociale ed esistenziale, e atteggiamenti che li fanno etichettare come «cattivi soggetti». Nell'arco di una manciata di anni incidono tre dischi in studio e uno dal vivo; poi la maggior parte dei membri del gruppo se ne va con l'eroina o con l'AIDS. Girovagando per le strade di Vitoria, il film cerca di scovare le tracce di questi astri tramontati così in fretta; ma i locali underground non esistono più e i bar dove si faceva l'alba hanno chiuso o cambiato insegna. Qualcuno del gruppo è ancora in giro e le gesta gloriose dei Cicatriz rivivono in questi racconti, quando i concerti finivano in rissa e le ragazze più toste ispiravano i titoli delle canzoni. Con il tempo la realtà si è trasformata in leggenda. E questa sembra essere l'unica forma di consolazione. (a.l.)

"Non avevo una sceneggiatura e non ho fatto molte ricerche preparatorie. Avrei saputo solo quello che i miei personaggi avrebbero deciso di raccontarmi. Le mie intenzioni di ritrarre una rock band dei Paesi Baschi degli anni ottanta mi hanno spinto ad intraprendere una ricerca personale di uno spirito che non esiste più". (Jorge Tur Moltó)

Myths of the recent past: at the beginning of the Eighties, the punk band Cicatriz exploded on the Basque music scene with their socially and existentially angst-ridden songs and attitude that quickly earned them the name «nasty dudes». In a handful of years, the band recorded three studio albums and one live album; then most of the band members and their friends fell victim to heroin or AIDS. Pounding the pavement in Vitoria, the film searches for traces of these quickly burnt out stars, but the underground clubs no longer exist and the all night bars have been closed or changed hands. Yet some of the group is still around, and the exploits of Cicatriz are revived through their stories of a time when crowds thronged the concerts and songs were named after the most brazen girls. Over time, reality becomes legend, and that may be the one source of consolation. (a.l.) "I didn't write a previous script, and I didn't do too much research either. I would know no more than my characters would be determined to tell me. My intentions went away from portraying a rock band in Basque Country in the Eighties so as to get close to a personal search of a spirit that doesn't exist any more." (Jorge Tur Moltó)

Spagna, 2010, HDV, 23', col.

Regia, soggetto, sceneggiatura, fotografia, montaggio: Jorge Tur Moltó

Suono: Jorge Tur Moltó, Martín Sappia

Produzione: Jorge Tur Moltó

Contatti: Jorge Tur Moltó
Email: larpella@hotmail.com

PRIMA INTERNAZIONALE
INTERNATIONAL PREMIERE

Jorge Tur Moltó (Alicante, 1980), è laureato in Psicologia con un Master in Cinematografia Documentarista all'Università Autonoma di Barcellona (UAB). Ha realizzato alcuni cortometraggi e una serie di diari e documentari di viaggio. Lavora ora come insegnante nel programma Master in Cinematografia Documentarista dell'Università Autonoma di Barcellona.

Jorge Tur Moltó (Alicante, 1980) graduated in Psychology with a Masters in Documentary Filmmaking from the Autonomous University of Barcelona (UAB). He has made some documentaries and a series of diaries and travelogues. He is currently a teacher of the Creative Documentary Filmmaking Masters program at the Autonomous University of Barcelona.

Filmografia:

2010: Si yo fuera tú me gustarían los Cicatriz
2009: Castillo
2006: De función

Francia, 2010, DV, 30', col.

Regia, soggetto: Luc Bellon
Montaggio: Karine Tordjman
Produzione: Ateliers Varan

Contatti: Luc Bellon
Email: lucbellon@hotmail.com
Ateliers Varan
Email: contact@ateliersvaran.com
Tel: +33 1 43566404

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Luc Bellon è un antropologo che da dodici anni lavora prevalentemente in Pakistan. In questo arco di tempo si è dedicato attivamente a progetti accademici e umanitari. Forte di questa esperienza e di una antica passione per il cinema e la fotografia, decide di cimentarsi nel documentario realizzando il suo film d'esordio: *Sur les pavés, l'Altai*.

Luc Bellon is an anthropologist working mainly in Pakistan for the past 12 years. He has been extensively involved in academic and humanitarian work during this period. With this experience, nourishing for a long lasting passion for films and photography, he decided to engage in documentary film making. *Sur les pavés, l'Altai* is his first documentary.

Filmografia:
2010: *Sur les pavés, l'Altai*

LUC BELLON

SUR LES PAVÉS, L'ALTAÏ THE ALTAÏ ON THE PAVEMENT



Nelle piazze e nei locali di Parigi si esibisce una band di musicisti mongoli. Il pubblico, sia quello degli sfaccendati e dei turisti che popolano le strade della capitale francese, sia quello più raffinato dei club notturni, resta affascinato dalle incredibili estensioni vocali del canto bitonale. Fra un concerto e l'altro, i membri del gruppo si riuniscono nel loro appartamento e in circolo, come nella steppa, ricordano il paese lontano. I discorsi rivelano le analogie e le differenze dei loro percorsi esistenziali ma anche la stessa passione musicale. Facendo dell'osservazione il suo mezzo privilegiato, il film coglie l'anima nomade dei personaggi, lasciando intravedere il legame che unisce le performance musicali di oggi con le antiche tradizioni. (l.b.)

"Volevo che lo spettatore si avvicinasse a questa musica e a questi musicisti con le mie stesse modalità: gradualmente e senza pregiudizi. E poi che il film fosse un invito a scoprire e capire maggiormente ciò che sta dietro questi strani suoni e questi costumi esotici. (...) La mia intenzione non era quella di dare una spiegazione antropologica della poesia, fornendo la chiave per capire la cosmogonia mongola, ma quella di dare un senso di ciò che essa contiene". (Luc Bellon)

A band made of Mongolian musicians exhibit themselves in Paris squares and clubs. Regardless of the audience – idlers, tourists strolling about the streets of the French capital city, refined night clubbers – everyone is enthralled by the unbelievable vocal extension offered by bitonal singing. In-between gigs, the band members gather in their flat in a circle, as if they were in the steppe, and recall their faraway country. Their talks unravel differences and analogies in their existential paths, but also a shared passion for music. By mere watching, the film captures the nomadic soul of its characters, and offers a glimpse of the ties connecting today's music performances and ancient traditions. (l.b.)

"I wanted the audience to approach this music and the musicians in the same way as I did: gradually, and without prejudices. I also wanted the film to be an invitation to discover and understand what lies behind these strange sounds and exotic costumes. (...) My goal was not to offer an anthropological explanation of poetry, and thus penetrate Mongolian cosmogony, but to make sense of what it preserves." (Luc Bellon)

JAY ROSENBLATT

THE DARKNESS OF DAY

Realizzato esclusivamente con scarti di pellicola 16mm proveniente da film didattici, documentari scolastici e promozionali, il film si offre come una complessa e affascinante riflessione sulle reazioni che il suicidio provoca in coloro che continuano a vivere, restando al di qua della linea di separazione della morte. Lo spunto iniziale è dato dalla reazione del regista al suicidio di un suo amico. Il vuoto indicibile che crea un simile atto è la base stessa del film. Attraverso i frammenti del diario del fratello del suo amico, il regista si inoltra in una zona di dolore e solitudine raramente esplorata dal cinema. Rosenblatt tenta di essere ancora presente alla memoria degli affetti suoi e altrui come testimonianza di solidarietà e affetto; realizza un saggio visivo sulla vertigine dell'assenza e del dolore che si compone come una dolente sinfonia silenziosa in bianco e nero. (g.a.n.)

"Non ho tentato di spiegare ciò che non si può spiegare. Né tantomeno desideravo esprimere un giudizio o una posizione morale su un aspetto della nostra vita che è ancora un interdetto culturale e sociale. Volevo avvicinarmi a una realtà complessa attraverso delle riflessioni in grado di mettere in relazione non solo la nostra percezione del suicidio e del dolore, ma anche quella di altre culture e mondi". [Jay Rosenblatt]

Made exclusively from excerpts of 16mm film from training videos and scholastic and promotional documentaries, the film contemplates the effects suicide has on those who go on living, who stay on this side of the border between life and death. The initial idea came from the director's reaction to a friend's suicide. The unspeakable emptiness that causes such an action is the basis for the film. Using excerpts of the friend's brother's diary, the director ventures out into a painful place, a solitude rarely seen in film. Rosenblatt tries to capture the memory of his and other people's suffering as a testimony to solidarity and affection; he constructs a visual essay about the vertigo of absence and pain, which becomes an elegiac symphony in black and white. (g.a.n.)

"I didn't try to explain what can't be explained. Nor did I want to make judgments or take a moral stand on an aspect of our life that is still taboo in our culture and society. I wanted to get close to a complex reality through reflections which can put us in touch not only with our perceptions of suicide and pain, but also with those of other cultures and worlds." [Jay Rosenblatt]



USA, 2009, 16mm, 26', b/n e col.

Regia, sceneggiatura, montaggio,
suono: Jay Rosenblatt
Soggetto: Jay Rosenblatt, Jeff
Greenwald
Musica: Erik Ian Walker
Produzione: Jay Rosenblatt

Contatti: Jay Rosenblatt
Email: jayr@jayrosenblattfilms.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Jay Rosenblatt realizza film da oltre 25 anni. I suoi lavori hanno vinto molti premi in tutto il mondo e sono stati recensiti in diversi giornali e riviste, tra cui il New York Times, LA Times, Sight & Sound, Filmmaker e il The Village Voice.

Jay Rosenblatt has been making films for more than 25 years. His films have received many awards throughout the world and articles about his work have appeared in The New York Times, LA Times, Sight & Sound, Filmmaker and The Village Voice.

Filmografia (selezionata):
2009: The Darkness of Day
2008: Four Questions for a Rabbi
(co-regia con Stacey Ross)
2008: Beginning Filmmaking
2006: I Just Wanted To Be Somebody
2006: Afraid So
2005: Phantom Limb
2005: I'm Charlie Chaplin
2004: I Like It A Lot
2003: I Used To Be A Filmmaker
2002: Prayer
2001: Nine Lives
(The Eternal Moment of Now)
2000: King of the Jews
1999: RESTRICTED
1998: Human Remains
1994: The Smell of Burning Ants
1990: Short Of Breath
1988: Paris X 2





**SELEZIONE UFFICIALE
STILE LIBERO**

**OFFICIAL SELECTION
FREE STYLE**

David Wants To Fly

Germania/Austria/Svizzera, 2010,
HD, 96', col.

Regia, sceneggiatura: David
Sieveking
Fotografia: Adrian Stähli
Montaggio: Martin Kaiser-
Landwehr
Suono: Alexander Koller
Musica: Karl Stirner
Produzione: Lichtblick Media
Distribuzione: Outlook Film Sales

Contatti: Outlook Film Sales
Email: youn@outlookfilms.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

David Sieveking (Friedberg
in Hesse, 1977) studia regia
presso la Deutsche Film-
und Fernsehakademie di
Berlino dal 2000 al 2007;
contemporaneamente lavora
come montatore, assistente alla
regia e attore in diverse produzioni
cinematografiche e televisive. Nel
2003 partecipa al Talent Campus
della Berlinale. Dal 2006 al 2010 è
stato impegnato nella lavorazione
del suo film d'esordio, *David
Wants To Fly*.

David Sieveking (Friedberg in
Hesse, 1977) studied directing at
the German Film and Television
Academy in Berlin from 2000-
07, also working as an editor,
assistant director and actor in film
and TV productions. He took part
in Berlinale's Talent Campus in
2003. He's been working on his
cinema debut film *David Wants To
Fly* since 2006.

Filmografia:
2010: *David Wants To Fly*

DAVID SIEVEKING DAVID WANTS TO FLY



David Sieveking è un giovane regista tedesco, appassionato del cinema di David Lynch. Per conoscere il suo idolo vola negli Stati Uniti in occasione di una serie di conferenze sulla meditazione trascendentale, che Lynch pratica da decenni e di cui è un fervente sostenitore. È l'inizio di un percorso di scoperta che porterà il giovane regista a viaggiare in tutto il mondo per cercare di scoprire cosa c'è dietro la potente organizzazione mondiale nata dopo la morte del Maharishi Mahesh Yogi, il maestro spirituale, tra gli altri, dei Beatles, di Donovan e di molti altri artisti degli anni sessanta e settanta. Il viaggio è un percorso che porta il giovane David verso incredibili scoperte alla consapevolezza che dietro l'organizzazione di cui Lynch è uno dei più famosi testimonial, si agita un mondo oscuro e inquietante... Quello di *David Wants To Fly* è l'esempio di un cinema che si pensa come percorso soggettivo, come autoritratto e allo stesso tempo narrazione del mondo. È lo sguardo del regista che diventa personaggio, è il mondo che diventa teatro. (d.d.)

David Sieveking is a young German filmmaker who has a passion for David Lynch's cinema. He wants to meet his hero and flies to the US on the occasion of a set of conferences about transcendental meditation – a practice Lynch has been doing and supporting for decades. Thus begins a path of discovery for the young filmmaker, who will travel across the world trying to find out what lies behind the powerful global organization established after the death of Maharishi Mahesh Yogi, the personal guru of so many artists in the 60's and 70's, including the Beatles and Donovan. The journey will lead young David to incredible discoveries, including the awareness that behind the organization – which Lynch is one of the most famous testimonials of – lies an obscure and disturbing world... *David Wants To Fly* is an example of film-making conceived as a personal journey, i.e. self-portrait and objective narrative of the world at the same time. The filmmaker's gaze becomes a character, and the world a stage. (d.d.)

ROBERT GARDNER
**DEUS EX
BOLTANSKI**

Questo breve film documenta l'installazione dell'opera *Personnes* nell'immenso padiglione del Grand Palais di Parigi, in occasione della rassegna Monumenta 2010. "Non appena ho saputo che Christian Boltanski avrebbe collocato 60 tonnellate di abiti usati dentro il Grand Palais per ricordare le vite di coloro che li hanno indossati, di cui essi costituiscono i resti terreni, ho capito che volevo fare un piccolo film che ce lo mostrasse all'opera. *Deus ex Boltanski* è quel piccolo film. Il dio in questione è quel braccio meccanico rosso che acchiappa i vestiti e li deposita su un'immensa pila di altri abiti. Visitando quello che ha realizzato è possibile udire il suono del battito di un cuore". (Robert Gardner)

Il primo incontro tra Robert Gardner e Christian Boltanski risale agli anni settanta e l'ammirazione reciproca tra il cineasta e l'artista è tuttora ben salda. Boltanski confida a Gardner le incertezze che presiedono alla creazione artistica, soprattutto quando si realizzano opere di dimensioni monumentali, che sfuggono al «controllo totale» in quanto realizzate insieme a decine di collaboratori. Lo stesso creatore ammette di provare grande curiosità per il risultato finale. (a.l.)



This short film documents the installation of *Personnes* in the large pavilion of Paris's Grand Palais for the 2010 Monumenta exhibition. "As soon as I heard that Christian Boltanski was going to put a 60 ton display of used clothes into the Grand Palais to recall the lives of which they were the intimate remnants, I knew I wanted to make a little film of him doing it. *Deus ex Boltanski* is that little film. The Deus is the clattering red claw that picks up the clothes, and drops them on an immense pile of other clothes. The sound of a human heart is heard throughout the experience of watching what he did." (Robert Gardner)

Robert Gardner and Christian Boltanski first met in the Seventies; by now the mutual admiration between filmmaker and artist has been firmly established. Boltanski talks to Gardner about the doubts that govern artistic creation, especially when making works of monumental size, which are not under his complete control and involve dozens of collaborators. The artist admits to feeling very curious about the end result. (a.l.)

USA, 2010, video, 11', col.

Regia: Robert Gardner
Montaggio: Robert Gardner,
Rebecca Meyers
Suono: Michael Hutcherson
Produzione: Studio7Arts

Contatti: Studio7Arts – Rebecca
Meyers
Tel: +1 617 9450760
Email: rebecca@studio7arts.org

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

La carriera di Robert Gardner come regista inizia a metà degli anni Cinquanta, realizzando film etnografici e diverse brevi pellicole. È membro dell'Accademia Americana di Arti e Scienze, fondatore del Centro Studi Cinematografici di Harvard (1957-1997). Attualmente lavora ai progetti *Human Documents-8 Photographers, Just Representations* e una serie di piccole pubblicazioni d'arte.

Robert Gardner began his career as a filmmaker in the mid-nineteen fifties. He made ethnographic features and several shorter films. He is a Fellow of the American Academy of Arts and Sciences; founding director of Harvard Film Study Center (1957-1997). Nowadays his current projects include *Human Documents-8 Photographers, Just Representations* and a series of small artist books.

Filmografia (selezionata):
2010: Deus ex Boltanski
1998: Passenger
1986: Forest of Bliss
1976: Altar of Fire
1975: Rivers of Sand
1964: Dead Birds
1957: The Hunters

Svizzera, 2010, HD, 85', col.

Regia, soggetto: Nicola Bellucci
Sceneggiatura: Nicola Bellucci,
Frank Matter
Fotografia: Pierre Mennel, Pio
Corradi, Nicola Bellucci
Montaggio: Nicola Bellucci, Frank
Matter
Suono: Patrick Becker, Hercli
Bundi
Musica: Daniel Almada
Produzione: Soap Factory GmbH,
RSI, SF
Distribuzione: Cineworx

Contatti: Soap Factory GmbH –
Matter Frank
Tel: +41 76 4182666
Email: film@soapfactory.ch

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Nicola Bellucci (Arezzo, 1963) studia filosofia, letteratura e storia del cinema all'Università di Firenze. Nel 1988 ottiene il diploma di regia all'Istituto di Scienze Cinematografiche di Firenze. Dal 1990 è attivo come montatore, cameraman e regista.

Nicola Bellucci (Arezzo, Tuscany, 1963) studied Philosophy, Literature, and Film History at the Università di Firenze. He obtained his diploma in Film Direction from the Florence Istituto di Scienze Cinematografiche in 1988. He has been working as an editor, camera operator, and film director since 1990.

Filmografia:
2010: Il giardino dei suoni
2002: Onomma
2001: Do It
1989: Era la nostra fonte

NICOLA BELLUCCI

NEL GIARDINO DEI SUONI IN THE GARDEN OF SOUNDS



Nella campagna del Casentino si muove uno strano personaggio, a metà fra il pifferaio magico e il terapeuta. Anche se non ci vede, si muove in straordinaria confidenza con i luoghi che attraversa. Wolfgang Fasser però non è sempre stato cieco. La vista è andata via piano piano, compensata da uno straordinario orecchio per i suoni. Grazie a questa dote egli si occupa dei bambini che la malattia ha reso incapaci di esprimersi, trovando strade inconsuete e miracolose per comunicare con loro. Lo sguardo che il cineasta posa sugli esseri umani, la sua capacità di inquadrare lo spazio, la nitidezza acustica della colonna sonora fanno di questa favola moderna un documentario esemplare. (l.b.)

"Grazie al mio protagonista ho avuto l'occasione di conoscere la ricchezza dell'universo sonoro che ci circonda e di cui spesso noi vedenti restiamo inconsapevoli. (...) Il mio film cerca di sottrarsi ad una semplicistica descrizione della vita di un non-vedente, concentrandosi piuttosto sulla lezione di vita che da tale esperienza emerge. Come dice Wolfgang, non si è più gli stessi dopo aver imparato ad ascoltare. Il mio film vuole essere proprio questo: un elogio dell'uomo in ascolto". (Nicola Bellucci)

In the countryside of Casentino, Tuscany, a strange figure, half piper half therapist, can be found. Even though he can't see, he moves about with an extraordinary confidence. Wolfgang Fasser, though, has not always been blind. His sight went gradually, but an extraordinary hearing made up for his loss. Thanks to this gift, he can take care of ill children who can't speak, and find unusual and wondrous ways to communicate with them. The filmmaker's gaze upon the human beings, his ability in framing space, the neat quality of the sound track make this modern fable an exemplary documentary. (l.b.)

"Thanks to my protagonist, I had the opportunity to get in touch with the wealth of the universe of sounds, which we sighted persons often remain unaware of. (...) My film is not about a simplistic description of the life of the visually handicapped, I'd rather focus on the life lesson that can be learnt from this experience. As Wolfgang says, you won't be the same once you learn to listen. That's what my film is about: a eulogy of man listening." (Nicola Bellucci)

LOU REED, RALPH GIBSON

RED SHIRLEY



Lou Reed intervista la cugina Shirley in occasione del suo centesimo compleanno. La donna dimostra di avere ben presente le avventure e le lotte di tutta una vita. Dopo aver abbandonato la Polonia poco prima dell'invasione nazista, la ragazza si trasferisce momentaneamente in Canada che abbandona dopo pochissimo tempo, reputandolo troppo «provinciale». Senza parlare una parola inglese, si trasferisce a New York dove tenta di orientarsi nel caos cittadino. A contatto con la dura realtà del lavoro e della condizione femminile in particolare, Shirley diventa poco alla volta una combattiva sindacalista. Sempre impegnata a fianco dei lavoratori, si schiera con il nascente movimento per i diritti civili. "Ero presente quando il dottor Martin Luther King ha pronunciato il suo discorso a Washington!" ricorda orgogliosa Shirley. Attraverso l'ascolto, un'intera parabola esistenziale diventa un frammento di storia orale che rimette in prospettiva valori sociali e politici. Ma non solo. La storia di Shirley diventa uno sfondo sul quale proiettare e inscrivere la musica di Lou Reed. Nell'incontro tra due mondi apparentemente distanti, si celebra il ritrovarsi di un comune sentimento di antagonismo politico ed estetico nel segno di una memoria che si proietta ostinatamente verso il futuro rifiutando categoricamente la contemplazione passiva del passato. (g.a.n.)

Lou Reed interviews his cousin Shirley on her hundredth birthday. Shirley appears well-aware of the adventures and trials of her life. After fleeing Poland just before the Nazi invasion, Shirley moved to Canada for a brief period, which she deemed too «provincial». Without knowing a word of English, she moved to New York, where she tried to get her bearings amid the city's chaos. Confronted with the harsh reality of the workplace, especially as concerned women, Shirley became a fiery unionist. Still fighting for workers' rights, she became involved with the then nascent civil rights movement. "I was there when Dr. Martin Luther King made his speech in Washington!" she remembers proudly. Listening to her, the entire span of a life becomes a piece of oral history that puts our social and political values into perspective. And that's not all. Shirley's story becomes a backdrop which reflects and influences Lou Reed's music. When these two seemingly distant worlds meet, a common political and aesthetic antagonism comes to life. As Shirley recalls her past, she directs her remembrances toward the future, refusing to passively contemplate what once happened. (g.a.n.)

USA, 2010, video, 28', b/n e col.

Regia, soggetto: Lou Reed, Ralph Gibson
Fotografia: Ralph Gibson
Montaggio: Ben Flaherty
Musica: Metal Machine Trio
Produzione: Sister Ray Enterprises

Contatti: Sister Ray Enterprises – Brie Greenberg
Email: brie@ecgny.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Lou Reed (Freeport – New York, 1942) è un «American Master», un drammaturgo, un poeta e fotografo le cui fotografie sono state esposte in tutto il mondo. Co-presenta un programma radio settimanale su Sirius XM Satellite Radio. Ha recitato in alcuni film e composto colonne sonore, vive attualmente a New York. *Red Shirley* è il suo primo lavoro come regista.

Lou Reed (Freeport – New York, 1942) is an American Master, a playwright, a poet, and a photographer whose photos have been exhibited worldwide. He co-hosts a weekly radio show on Sirius XM Satellite Radio. He has acted in and composed music for films and currently lives in New York. *Red Shirley* is his first film as director.

Ralph Gibson (Los Angeles, 1939) studia fotografia durante il servizio militare alla Marina americana e successivamente all'Istituto d'Arte di San Francisco. Inizia la sua carriera come assistente di Dorothea Lange e prosegue nella collaborazione con Robert Frank. Le sue fotografie fanno parte di numerose collezioni museali di tutto il mondo.

Ralph Gibson (Los Angeles, 1939) studied photography while in the US Navy and then at the San Francisco Art Institute. He began his professional career as an assistant to Dorothea Lange and went on to work with Robert Frank. His photographs are included in numerous museum collections around the world.

Filmografia:
2010: *Red Shirley*

USA, 2010, HD, 96', col.

Regia: Laura Poitras
Fotografia: Kirsten Johnson,
Laura Poitras
Montaggio: Jonathan Oppenheim
Musica: Osvaldo Golijov
Suono: Laura Poitras, Wellington
Bowler, Sean O'Neil
Produzione: Praxis Film, The
Independent Television Service
Coproduzione: POV/American
Documentary Inc.
Distribuzione: CAT&Docs

Contatti: Maëlle Guenegues
CAT&Docs
Tel: +33 1 44596353
Email: maelle@catndocs.com

PRIMA ITALIANA ITALIAN PREMIERE

Laura Poitras vive a New York.
Partecipa al Documentary
Storytelling and Edit Lab del
Sundance Institute nelle vesti di
docente e di consulente creativa.
Riceve due borse dal Guggenheim e
alla Rockefeller Foundation/Tribeca
Film Institute. È candidata a diversi
premi per *My Country, My Country*
del 2006. *The Oath* è il secondo
documentario della trilogia dedicata
all'America del dopo 11 settembre.

Laura Poitras lives in New
York City. She has attended the
Sundance Institute's Documentary
Storytelling and Edit Lab as both a
Fellow and creative advisor. She is
recipient of two fellowships from
the Guggenheim Fellowship and
the Rockefeller Foundation/Tribeca
Film Institute. She was nominated
for several awards for *My Country,
My Country* (2006). *The Oath* is
Poitras' second documentary in a
trilogy about America post 9/11.

Filmografia:
2010: *The Oath*
2006: *My Country, My Country*
2003: *Flag Wars*
1998: *Living the Legacy*
1996: *Exact Fantasy: Bringing
the Stars Down to Earth*

LAURA POITRAS THE OATH

Due uomini, due storie, o meglio, due forme del ritratto cinematografico: da una parte, Abu Jandal l'ex guardia del corpo di Osama Bin Laden, che ora fa il tassista, e dall'altra Salim Hamdan, il primo prigioniero di Guantanamo ad essere processato per crimini legati ai fatti dell'undici settembre. Da una parte, un uomo che espone il suo pensiero, che lo rende pubblico, che racconta la sua storia a chiunque glielo chieda, un uomo che si offre allo sguardo della macchina da presa, alle curiosità e alle domande che suscita; un uomo che usa le parole come arma di seduzione e di comunicazione. Dall'altra un uomo quasi invisibile, i cui unici segni sono le lettere scritte ai suoi cari, le dichiarazioni degli avvocati, la sua storia raccontata dai media. Due storie che si intersecano sullo sfondo degli eventi che hanno scandito la contemporaneità, due storie che mostrano la complessità di un conflitto profondo a partire da chi ne è stato protagonista (d.d.).

"Il mio obiettivo era di comprendere questi eventi mondiali attraverso le storie delle persone che li hanno vissuti. Come Nazione, io non penso che gli americani abbiano fatto i conti con l'undici settembre e le sue ripercussioni (Guantanamo, l'invasione dell'Irak, la legalizzazione della tortura, ecc.)". (Laura Poitras)

Two men, two stories, or rather two forms of film portrait: on one hand, Abu Jandal, Osama Bin Laden's former bodyguard now working as a cab driver, and on the other hand Salim Hamdan, the first prisoner in Guantanamo to be put on trial for crimes related to 9/11. On one hand, a man that explains his ideas, makes them public, telling his story to whomever is interested – a man available to the camera's gaze, the curiosity and the questions he arouses – a man who can use speech as a weapon of seduction and communication. On the other hand, an almost invisible man – his only signs are the letters he wrote his family, the lawyers' statements, and his story as was reported by the media. Two stories crossing on the background of events that have marked the present, two stories that expose the complexity of a deep conflict departing from the very protagonists. (d.d.)

"My goal was to understand these world events through the stories of those who have experienced them. As a nation, I don't think Americans have begun to come to terms with 9/11 and its repercussions (Guantanamo, the invasion or Iraq, the legalization of torture, etc.)". (Laura Poitras)





TOM DICILLO

WHEN YOU'RE STRANGE

Seguendo il filo delle gesta di Jim Morrison, viene rievocata la vita dei Doors, lontana dal sensazionalismo scandalistico dei media e delle scandalistiche cronache nere rock. Attraverso filmati d'epoca, di repertorio e altri girati direttamente da Morrison, la parabola creativa della band riemerge portando alla luce documenti inediti e rari come le immagini dell'arresto per atti osceni del cantante durante un concerto o le sessioni di registrazione di *L.A. Woman*. Emerge in questo modo il ritratto di un gruppo di persone innamorate della loro musica che desideravano in tutti i modi lasciare un segno nella cultura del loro tempo dominato dall'angoscia provocata dalla guerra del Vietnam e dalla fine delle utopie floreali degli anni sessanta. Il film di Tom DiCillo osserva in controluce l'onda d'urto provocata dalla musica dei Doors riflettendo al tempo su ciò che significa oggi "spalancare le porte della percezione". (g.a.n.)

"Vedendo le immagini e i filmati inediti di Jim, John, Ray e Robbie, ho avuto l'impressione di osservare il mondo attraverso i loro occhi. Non credo che sia mai stato realizzato un film sul rock'n'roll, o un documentario, migliore, più approfondito o appassionato di questo. Reputo un autentico onore essere stato coinvolto nella lavorazione di questo film. Ne sono orgoglioso come di qualsiasi altro film che ho interpretato". (Johnny Depp)

Following Morrison, the life of the Doors is recaptured and shown far from the scandalous media sensationalism and the scandalous hard rock chronicles. Through period footage, stock footage and other films directed by Morrison himself, the band's creative arc re-emerges, bringing to light unedited and rare images, like the singer's arrest for obscene acts during a concert or the recording sessions of *L.A. Woman*. The portrait emerges of a group of people in love with music who wanted more than anything to leave a mark on the culture of their time, a time dominated by anger over the Vietnam War and the end of the '60s flower power. Tom DiCillo's film depicts the tidal wave made by the Doors' music, at the same time reflecting on what it means today to "break open the doors to perception." (g.a.n.)

"Seeing the images and unedited footage of Jim, John, Ray and Robbie, I had the feeling I was observing the world through their eyes," says Johnny Depp, the documentary's narrator. "I don't think there's ever been a better, deeper or more passionate movie, or documentary, about rock 'n' roll than this one. It was a real honor to be involved in making this film. I'm as proud of it as I am of any other film I've done." (Johnny Depp)

USA, 2009, HDCAM, 88', col.

Regia, soggetto, sceneggiatura:

Tom DiCillo

Fotografia: Paul Ferrara

Montaggio: Mickey Blythe, Kevin Krasny

Voce narrante: Johnny Depp

Produzione: Wolf Films, Strange

Pictures, Rhino Entertainment, Burbank

World sales: ContentFilmInternational

Distribuzione italiana:

GA&A Productions

Contatti: ContentFilm International

Tel: +44 20 78516500 (UK)

Tel: +1 310 5761059 (USA)

Gioia Vantaggiato

GA&A Productions

Tel: + 39 06 3613480

Email: gioia@gaae.it

PRIMA ITALIANA

ITALIAN PREMIERE

Tom DiCillo (North Caroline, 1953) dopo aver conseguito il diploma alla New York University nel 1979, debutta come direttore della fotografia nei film indipendenti diretti da Jim Jarmush, tra gli altri. Dopo il suo debutto come regista con *Johnny Suede* (1991), si fa conoscere nei diversi festival internazionali con la sua parodia del cinema film indipendente, *Living in Oblivion*.

Tom DiCillo (North Caroline, 1953) after graduating from New York University in 1979 began his career working as a cinematographer on independent films by Jim Jarmush among others. After his directorial debut *Johnny Suede* in 1991, he made a name for himself at international film festivals with his spoof on independent filmmaking, *Living in Oblivion*.

Filmografia:

2009: *When You're Strange*

2006: *Delirious*

2001: *Double Whammy*

1997: *The Real Blonde*

1996: *Box of Moonlight*

1995: *Living in Oblivion*

1991: *Johnny Suede*

Rep. Ceca, 2010, HD, 100', col.

Regia, soggetto, sceneggiatura: Vít Klusák, Filip Remunda

Fotografia, montaggio: Vít Klusák
Suono: Michal Gábor, David Nagy,
Václav Flegl, Martin Jílek

Produzione: Hypermarket Film
Coproduzione: Czech Television,
Mirage, Famú
Distribuzione: Taskovski Films

Contatti: Taskovski Films

Tel: +420 233 313839

Email: festivals@taskovskifilms.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Vít Klusák (Repubblica Ceca, 1980) è laureato alla FAMU di Praga, dove dal 2005 insegna cinema. Lavora come regista, direttore della fotografia e produttore.

Vít Klusák (Czech Republic, 1980) graduated at the FAMU in Prague, where he has been teaching film since 2010. He is director, cinematographer and producer.

Filip Remunda (Repubblica Ceca, 1973) è regista, direttore della fotografia e produttore. La sua attrazione per le immagini in movimento lo porta nel 1997 al dipartimento del cinema documentario della FAMU di Praga. Ha co-fondato l'Istituto per il Documentario, per la promozione del cinema ceco all'estero.

Filip Remunda (Czech Republic, 1973) is a director, cinematographer and producer. His fascination with flickering images brought him to the department of documentary film at FAMU in 1997. He is the co-founder of the Institute for Documentary Film, which supports the promotion of Czech film abroad.

Filmografia Vít Klusák e Filip Remunda:
2010: *Český Mír*
2004: *Český Sen*

EVENTO SPECIALE CCC STROZZINA
RITRATTI DEL POTERE, VOLTI E MECCANISMI DELL'AUTORITÀ
PORTRAITS AN POWER. PEOPLE, POLITICS AND STRUCTURES

VÍT KLUSÁK, FILIP REMUNDA

ČESKÝ MÍR CZECH PEACE



La 762ª base militare americana sta per essere costruita in territorio straniero, precisamente alle porte di Torkavec, un piccolo paese di 80 abitanti della Repubblica Ceca. Il suo sindaco cerca di impedirlo, dando così vita ad una serie di polemiche, scontri ed esilaranti rivelazioni. *Český Mír* è un film di Vít Klusák e Filip Remunda, gli autori del famoso documentario *Český Sen*, presentato con grande successo al Festival dei Popoli nel 2004. Con spirito dissacrante e sguardo sagace, i due registi aprono uno spaccato sul modo in cui i grandi scenari della geopolitica si ripercuotono sulle vite dei singoli cittadini, il livello personale si scontra con quello impersonale, lo specifico con l'universale, un piccolo villaggio con uno scudo stellare e un individuo con la grande Storia. (v.i.)

"*Český Mír* è un film unico perché va dietro le quinte e ci mostra tutta l'assurdità del conflitto spaziale usando uno humor esagerato. La gente ha letto dello scudo o ne ha sentito parlare in TV, ma noi siamo andati dove le cose stavano accadendo con una videocamera per registrare l'inatteso. Ci dà sollievo ridere ai politici egoisti, ed a noi stessi. Abbiamo filmato, ad esempio, come il primo ministro Ceko Topolánek si faceva bello nello studio ovale. Abbiamo anche filmato le scene di guerriglia sulle montagne tra la polizia e i pacifisti... e - «last but not least» - *Český Mír* è unico anche perché abbiamo nascosto un messaggio rosso segreto nel film..." (Vít Klusák, Filip Remunda)

The 762nd American military base is about to be built in foreign territory, right at the gates of Torkavec, a small town in the Czech Republic, population 80. The town mayor has tried to stop it, giving vent to a series of polemics, wrangles and exhilarating revelations." *Český Mír* is a film by Vít Klusák and Filip Remunda, makers of the famous documentary *Český Sen* which enjoyed great success at the Festival dei Popoli in 2004. With the same desecrating spirit, the two directors give a cross-section of the way large-scale geopolitical machinations affect the lives of citizens. The personal clashes with the impersonal, the specific with the universal, a small village with a satellite radar, and an individual with history. (v.i.)

"*Český Mír* is unique because it goes behind the scene, and shows us all the absurdity of the radar conflict using larger-than-life humor. People have read about the radar or heard about it on TV, but we were there where it was happening with a camera to record the unexpected. It's a relief to laugh at self-centered politicians, and at one's own self... We filmed, for example, how Czech Prime Minister Topolánek preened in the Oval Office. We also filmed the suspenseful guerrilla-war-like chase in the Brdy Mountain between the police and peace activists... And last but not least, *Český Mír* is also unique because we have hidden a secret red message in the film..." (Vít Klusák, Filip Remunda)

SIMONA BALDANZI, FEDERICO BONDI, LEONARDO SACCHETTI

STORIE MOBILI – RACCONTA E CONDIVIDI LA TUA STORIA



Raccogliere storie individuali e collettive per metterle a disposizione di tutti. Le storie di ognuno sono forza propulsiva da condividere con gli altri: a beneficiarne non è solo il singolo che racconta, è anche chi lo ascolta. *Storie mobili* è un progetto promosso e finanziato da Unicoop Firenze e Sicrea, aperto a tutti su base volontaria, nasce dall'urgenza di farsi ascoltare, dal desiderio del faccia a faccia e dell'incontro come necessità e dovere di ritrovarsi comunità. Lo staff di *Storie mobili* è composto dalla scrittrice e ricercatrice Simona Baldanzi, dal regista Federico Bondi e dal giornalista Leonardo Sacchetti.

Collecting individual and collective stories to disclose with everyone. Each person's story is driven by the need to share with others: it's not only for the benefit of the teller, but also the listener. *Storie mobili* is a project promoted and financed by Unicoop Firenze and Sicrea, and is open to all on a voluntary basis. It is born out of the need to be listened to, the desire for face to face, and the necessity of finding community. *Storie mobili* is helmed by writer and researcher Simona Baldanzi, director Federico Bondi and journalist Leonardo Sacchetti.

RYTA E OLINTO

Italia, 2010, DVCAM, 19', col.

Lastra a Signa (FI), 12/09/2010
Rita e Olinto, 69 e 74 anni, Firenze.
"Io chiacchiero troppo e lui sta sempre zitto. Per questo il Dio c'ha accoppiato"
Il bilancio (semiserio) di una vita insieme.

Lastra a Signa (FI), 12th
September 2010
Rita and Olinto, 69 and 74 years
old, Florence.
"I talk too much and he's always
quiet. That's why God made us a
couple."
The (ironic) balance of a life
together.

Contatti: Unicoop Firenze
Email: comunica@coopfirenze.it

Simona Baldanzi (Firenze, 1977) si occupa di ricerca sociale e di scrittura. Nel 2006 ha esordito col romanzo *Figlia di una vestaglia blu* (Fazi Editore). Il suo secondo romanzo è *Bancone verde menta* (Elliott, 2009). Ha una rubrica chiamata *L'Incartauova* con L'Unità e scrive racconti per Repubblica, Flair, Confidenze.

Simona Baldanzi (Florence, 1977) is a social worker and writer. In 2006 she made her debut with the novel *Figlia di una vestaglia blu* (Fazi Editore). Her second novel is *Bancone verde menta* (Elliott, 2009). Her column, *L'Incartauova*, appears in L'Unità and she also writes stories for La Repubblica, Flair, and Confidenze.

Federico Bondi (Firenze, 1975) è autore e regista di spot e documentari (tra i suoi lavori ricordiamo *L'uomo planetario. L'utopia di Ernesto Balducci* prodotto da Mediateca Regionale Toscana Film Commission, 2006). Il suo film d'esordio, *Mar Nero* (2008) ha vinto il Pardo d'oro per la migliore interpretazione femminile, il Premio della Giuria Ecumenica e il Premio della Giuria Giovani al 62° Festival del film di Locarno. Nomination miglior regista esordiente ai Nastri d'Argento 2009.

Federico Bondi (Florence, 1975) is an author, advertising and documentary film director (his films include *L'uomo planetario. L'utopia di Ernesto Balducci*, produced by Mediateca Regionale Toscana Film Commission, 2006). His debut film, *Mar Nero* (Italy, France, Romania, 2008), won the Pardo d'oro for best actress, the Ecumenica Jury Prize, and the Giovani Jury Prize at the 62nd Locarno Film Festival. He was also nominated for best debut director at the Nastri d'Argento 2009.

Leonardo Sacchetti (Firenze, 1973) è giornalista e direttore di NoVARadio CittàFutura (la radio dell'Archi di Firenze). Laureato in Storia Contemporanea.

Leonardo Sacchetti (Firenze, 1973) is a journalist and director of NoVARadio CittàFutura (Archi di Firenze radio). He earned his degree in Contemporary History.

USA/Ruanda, 2010, HDV, 22', col.

Regia, soggetto: Charles Annenberg Weingarten
Produzione: The Annenberg Foundation

Contatti: explore, The Annenberg Foundation, LLC
Tel: +1 310 2094577
Email: more@explore.org

Explore è una organizzazione multimediale che si occupa di documentare l'esperienza di leader in tutto il mondo che si sono votati a cause straordinarie. Con una vocazione sia istruttiva sia affabulatoria, raccogliendo le azioni altruistiche di altri explore crea un portale sull'anima dell'umanità.

Charles Annenberg Weingarten, vicepresidente e direttore della Annenberg Foundation, porta avanti numerosi interessi negli ambiti dell'imprenditorialità, delle arti e della filantropia. Si dedica al miglioramento delle opportunità di istruzione e della qualità della vita nelle nazioni del terzo mondo, all'esame del potere e delle potenzialità delle tecnologie della comunicazione emergenti, e al sostegno di iniziative creative e visionarie mirate alla protezione dell'ambiente.

DOC & WEB

CHARLES ANNEBERG WEINGARTEN

EXPLORE – RAINDROPS OVER RWANDA



Nel 1994, più di un milione di persone furono uccise nel genocidio del Ruanda, tre mesi di violenza e disperazione inimmaginabili. Il team di Explore visita il Ruanda di oggi insieme a Honore Gatera, capo delle guide del Kigali Memorial Centre e uno dei sopravvissuti. Honore conduce i visitatori in alcuni luoghi di rilevanza storica e utilizza la sua preziosa testimonianza in prima persona sugli avvenimenti per fornire molte spiegazioni sul genocidio. Ancora più importante è il fatto condivide con gli altri la sua visione per il futuro del suo Paese.

In 1994, more than one million people were killed in the Rwandan genocide, a three month event of unimaginable violence and despair. The explore team travels through present day Rwanda with Honore Gatera, head tour guide at the Kigali Memorial Centre and a genocide survivor. Honore guides the viewer through historically significant sites and casts his unique firsthand perspective on the story of how the genocide unfolded. More importantly, he shares his vision for the future of Rwanda.



DOC & WEB

CHARLES ANNENBERG WEINGARTEN

EXPLORE – TRAVELING WITH JIHAD

Per favorire la comprensione reciproca, l'imam di Los Angeles Jihad Turk si unisce a Charles Annenberg Weingarten nel pellegrinaggio ai luoghi sacri dell'Islam in Medio Oriente, con l'obiettivo di mettere in risalto gli elementi comuni nella storia di giudaismo, cristianesimo e islamismo. Grazie alla conversione di Charles all'islamismo e ai suoi studi al riguardo, Jihad riesce a rintracciare i collegamenti fra i testi religiosi, illustrando le somiglianze esistenti fra le tre maggiori religioni occidentali. Grazie ai viaggi, vediamo la costanza e l'impegno di Jihad nel promuovere la tolleranza e la compassione, per superare le divisioni religiose.

To foster understanding, Los Angeles Imam, Jihad Turk, joins Charles Annenberg Weingarten on his Pilgrimage to Islamic holy sites across the Middle East, seeking to expose the shared history between Judaism, Christianity, and Islam. Through Charles' studies of, and conversion to Islam, Jihad is able to draw connections between the religious texts and illustrate similarities between the three primary western religions. The travels highlight Jihad's continuing efforts to promote tolerance and compassion across religious divides.

USA/Arabia Saudita, 2010, HDV,
26', col.

Regia, soggetto, fotografia:
Charles Annenberg Weingarten
Montaggio: Sam Citron
Produzione: The Annenberg
Foundation

Contatti: explore, The Annenberg
Foundation, LLC
Tel: +1 310 2094577
Email: morel@explore.org

Explore is a multimedia organization that documents leaders around the world who have devoted their lives to extraordinary causes. Both educational and inspirational, explore creates a portal into the soul of humanity by championing the selfless acts of others.

Charles Annenberg Weingarten, Vice President and Director of The Annenberg Foundation, has broad interests in entrepreneurialism, the arts and philanthropy. He is dedicated to advancing opportunities in education; improving the quality of life in third world nations; exploring the power and potential of emerging communication technologies; and supporting creative and visionary efforts to preserve the environment.





**SELEZIONE UFFICIALE
PANORAMA ITALIANO**

OFFICIAL SELECTION
ITALIAN PANORAMA

Italia, 2010, HD, 125', col.

Regia, montaggio, suono: Giovanni Maderna, Sara Pozzoli
Soggetto: Giovanni Maderna
Fotografia: Sara Pozzoli
Musica: Brainticket, Perigeo, N.A.D.M.A., Riccardo Cocciantè
Produzione: Quarto Film

Contatti: Quarto Film
Tel: +39 02 36539615
Email: info@quartofilm.com

Giovanni Maderna (Milano, 1973) nel 1999 vince il Premio Luigi De Laurentiis Miglior Opera Prima alla Mostra del Cinema di Venezia con *Questo è il giardino*. Alla carriera di regista affianca quella di produttore, iniziata con *Schopenhauer* e proseguita nel 2007 quando fonda la casa di produzione Quarto Film.

In 1999 Giovanni Maderna (Milano, 1973) won the Luigi De Laurentiis Best Debut Film Award at the Venice Film Festival for *Questo è il giardino*. In 2006 he began producing as well, with *Schopenhauer* and in 2007 founded the production company Quarto Film.

Filmografia (selezionata):

2010: Cielo senza terra

2006: Schopenhauer

2001: L'amore imperfetto

1999: Questo è il giardino

Sara Pozzoli (Milano, 1971), laureata al DAMS e diplomata al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma nel 1999, realizza vari lavori con un particolare interesse per il ritratto, la danza, la contaminazione dei generi e degli stili. *Cielo senza terra* è la sua opera prima.

Sara Pozzoli (Milan, 1971) graduated from DAMS in Bologna in 1995 and in 1999 from the National Film School in Rome. Her numerous subsequent works focus primarily on portraits, art, dance, and the contamination of genres and styles. *Cielo senza terra* is her feature debut.

Filmografia:

2010: Cielo senza terra

GIOVANNI MADERNA, SARA POZZOLI
CIELO SENZA TERRA
HEAVEN WITHOUT EARTH



Il «cielo senza terra» è ciò che appare dalla cima di una montagna. Nel film Eugenio, un bimbo di otto anni, e suo padre, condividono la fatica e la gioia del cammino. In una baita, che dà sulle vette, discutono di libertà e di costrizione. Appoggiandosi alla metafora del viaggio, *Cielo senza terra* dispone anche altre tessere: lo sciopero degli operai di una fabbrica nei pressi di Milano e la testimonianza di Giovanni Grandis, un produttore discografico. Da una parte c'è chi si ferma ad occupare un luogo e, per rivendicare i propri diritti, sale su una torre, dall'altra chi ripercorre la sua esperienza di mosca bianca nell'industria della musica.

Forti di una struttura originale e di una forma dialogica, Giovanni Maderna e Sara Pozzoli realizzano un film in cui è questione di educazione più che di contenuti, di memoria più che di ricordi, di volontà più che di risultati. Un film che – come indica il titolo – vuole guardare le cose della vita da un'ottica diversa, meno legata alla contingenza. (c.c.)

“Quando ho pensato di far interpretare a mio figlio il bambino protagonista, mi sono chiesto chi potesse interagire con lui, mantenendo però la naturalezza del rapporto. Quando Eugenio è diventato attore, è stato chiaro che doversi esserci io davanti a lui.” (Giovanni Maderna)

A «heaven without earth» is what you can see from the top of a mountain. In the film Eugenio, an eight year old kid, and his father share the efforts and the joys of trekking. In a mountain shelter facing the high peaks, they talk about freedom and compulsion. Through the metaphor of the journey, *Cielo senza terra* lays out different fragments: the strike of some workers in a factory nearby Milan, and the testimony of a record producer named Giovanni Grandis. Some people stop and take up a place, and in order to claim some rights they get on top of a tower; others go back over their experience of being a rarity of the musical industry. Strengthened by its original structure and dialogical form, Giovanni Maderna and Sara Pozzoli create a film about education rather than contents, about memory rather than memories, about will rather than results. The films aims at looking at life from a different perspective, as the title explains, and at being less connected to contingency. (c.c.)

“When I decided to offer my son the role of the main child character, I wondered who could interact with him, keeping the naturalness of the relationship at the same time. When Eugenio became an actor, it looked immediately clear I was the one meant to cover that role.” (Giovanni Maderna)

GIANFRANCO ROSI

EL SICARIO ROOM 164



“Ti trovi di fronte ad una persona che ha ammazzato, torturato e alla fine non lo giudichi. Ha questo modo di portarti dentro senza lasciare spazio ad eventuali dubbi... È il suo modo di vivere – l’essere un sicario – che ne ha affinato il mimetismo, la capacità di sedurre l’interlocutore. Lui dice: «Il sicario è in ogni luogo, nel parco, in una giunta comunale, nella polizia, sta insieme ai figli. Sa vestirsi, comportarsi, sa interagire con le persone...» Tutto questo ovviamente può portare ad una confusione profonda: non sapere più dove stanno il bene e il male, questi due sistemi che dovrebbero essere separati e invece sono paralleli”. (Gianfranco Rosi)

Una lezione su un mondo capovolto, così si presenta *El sicario room 164*. In una stanza d’hotel, vista mille volte in film americani di genere, si svolge una delle più lucide e agghiaccianti testimonianze che il cinema abbia raccolto. Un uomo col volto coperto da un velo snocciola la sua vita e insieme quella di un sistema votato al crimine, che ogni anno nel Messico costa la vita a oltre ventimila persone. È il sicario della droga su cui il giornalista Charles Bowden ha redatto un reportage molto dettagliato. (c.c.)

“You find yourself standing before someone who has killed and tortured, yet you don’t judge him in the end. He has a way of drawing you in without leaving room for doubts... His way of life – an assassin’s way – has honed his ability to mimic and seduce his interlocutors. He says, «The assassin’s everywhere, in the park, a committee meeting, the police station, with his children. He knows how to dress, behave, interact with people...» Obviously, this can lead to grave perplexity: not knowing what’s right and what’s wrong, two philosophical systems that should be separate instead run parallel.” (Gianfranco Rosi)

El sicario room 164 is the portrait of a world turned on its head. In a hotel room, seen a thousand times in American genre movies, one of the most lucid and chilling testimonies in the history of cinema unfolds. Covering his face with a veil, a man tells the story of his life, a life of crime, which costs thousands of lives in Mexico every year. In great detail, journalist Charles Bowden compiles an intricate report on killing in the name of drugs. (c.c.)



Francia/Italia, 2010, video, 80', col.

Regia, fotografia: Gianfranco Rosi
Soggetto, sceneggiatura:
Gianfranco Rosi, Charles Bowden
Montaggio: Jacopo Quadri
Suono: Dominique Vieillard
Musica: Abraham Spector
Produzione: Les Films d'Ici
Distribuzione: Doc & Film International

Contatti: Doc & Film International
– Daniela Elstner
Tel: + 33 1 42778965
Email: d.elstner@docandfilm.com

Gianfranco Rosi ha vissuto a Istanbul, New York, Los Angeles e Roma. Diplomato alla New York University Film School, debutta al cinema con *Boatman* nel 1993. Collabora a vari documentari come direttore della fotografia e cameraman. I suoi film successivi sono presentati alla Mostra del Cinema di Venezia e *Below Sea Level* ottiene numerosi premi e riconoscimenti. È docente ospite alla New York University Film School e al CCC di Città del Messico; insegna Regia del documentario alla SUPSI, in Svizzera, e all'Accademia dell'Immagine de L'Aquila.

Gianfranco Rosi has lived in Istanbul, New York, Los Angeles and Rome. A graduate of New York University Film School, he started out with *Boatman* in 1993. He worked as director of photography and cameraman for several documentaries. His later films premiered at Venice Film Festival and *Below Sea Level* won several awards. He is a guest lecturer at New York University Film School, and the CCC in Mexico City and teaches documentary at SUPSI in Switzerland and at the Accademia dell'immagine in L'Aquila.

Filmografia:
2010: *El sicario room 164*
2008: *Below Sea Level*
2001: *Afterwords*
1993: *Boatman*

Italia, 2010, HDV, 75', col.

Regia, fotografia: Valerie Gudenus,
Heloisa Sartorato
Montaggio: Pablo Pastor
Suono: John William Castano Montoja
Produzione: Fabrica spa

Contatti: Fabrica spa – Loredana
Rigato
Tel: +39 0422 516340
Email: loredana.rigato@fabrica.it

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Heloisa Sartorato (Sao Paulo, 1984)
studia Scienze della Comunicazione
– Radio e TV all'Universidade
Metodista di S. Paolo del Brasile.
In seguito lavora presso la casa
di produzione cinematografica
Cinemacentro Filmes. Dal 2008 a
maggio 2010 è stata borsista presso
l'area Media di Fabrica.

Heloisa Sartorato (Sao Paulo, 1984)
studied Radio and TV Communication
Sciences at the Universidade
Metodista in Sao Paulo, Brazil.
Afterwards she worked at the film
production company Cinemacentro
Filmes. In 2008 she was awarded a
scholarship at Fabrica, Benetton's
communication research centre.

Valerie Gudenus (Vienna, 1984)
studia graphic design e pubblicità
all'Università delle Arti Applicate di
Vienna. A Brisbane scopre la sua
passione per i film e video, lavorando
su animazioni, video musicali e un
breve documentario. Si diploma nel
2008 e trova la sua strada a Fabrica.

Valerie Gudenus (Vienna, 1984)
studied graphic design and
advertising at the University of Applied
Arts in Vienna. In Brisbane she
discovered her passion for film and
video, working on animations, music
videos and a short documentary. She
graduated from university in 2008 and
found her way to Fabrica.

Filmografia:
2010: I Am Jesus

VALERIE GUDENUS, HELOISA SARTORATO

I AM JESUS



Una comune di contadini in Siberia, un gruppo di «squatter» in Inghilterra, un gruppo di sole donne in Brasile. Questi mondi paralleli ruotano attorno a tre figure differenti con una cosa in comune: la convinzione di essere la reincarnazione di Gesù Cristo. Vissarion, carismatico ed introverso, impartisce insegnamenti basati sulla povertà. INRI Cristo, un uomo semplice ma educato, è un fenomeno mediatico in Brasile che ha costruito un sicuro rifugio per le sue seguaci. David Shayler, un ex agente dei servizi segreti britannici, è diventato una singolare guida spirituale che vive in una comune con giovani «squatter» dediti a combattere il capitalismo. Seguendo questi tre leader religiosi e la quotidianità dei loro discepoli, *I Am Jesus* si interroga sul bisogno di avere una guida spirituale, sulla necessità di un'appartenenza e l'urgenza di avere risposte sul senso della condizione umana. (v.i.)

“Quello che più ci ha colpito è stato che, per i seguaci, la ricerca di uno stile di vita «giusto» e della loro felicità personale è più forte rispetto all'opinione delle altre persone. Anche se abbiamo fatto difficoltà a crederci, abbiamo notato che molti sono in qualche modo molto più soddisfatti rispetto alla media delle persone che vivono intorno a noi. Non abbiamo potuto fare a meno di chiederci cos'è che sembra mancare a così tante persone oggi e perché sia così difficile per noi raggiungere la serenità senza dover trovare il nostro Gesù personale”. (Valerie Gudenus, Heloisa Sartorato)

A community of farmers in Siberia, a group of squatters in England, a group of single women in Brazil. These parallel worlds revolve around three different figures with one thing in common: the belief that they're Jesus Christ. Vissarion, charismatic and introverted, imparts lessons on poverty. INRI Cristo, a simple but educated man, is a media phenomenon in Brazil, who has built a refuge for his followers. David Shayler, an ex-secret service agent, has become a unique spiritual guide in a young squatter community dedicated to fighting capitalism. Following these three religious leaders and the lives of their disciples, *I Am Jesus* examines the need for spiritual guidance, the need to belong, and the demand for answers to the meaning of the human condition. (v.i.)

“What impressed us most was that, for the followers, the pursuit for the «right» kind of life and their own personal happiness was stronger than what other people might think of them. Even if sometimes we found it hard to believe, we saw that most people were somehow more fulfilled than the people in our usual surroundings. We couldn't help but ask ourselves what it is that so many people today seem to be missing and why it is so hard for us to reach contentment without having to find our own personal Jesus”. (Valerie Gudenus, Heloisa Sartorato)



GIOVANNI BUCCOMINO

LA VALLE DELLA LUNA THE VALLEY OF THE MOON

Un gruppo di persone che ha deciso di tagliarsi fuori dalle dinamiche conflittuali e produttivistiche che regola la vita in Italia, si è ritirato in un esilio volontario nella Valle della Luna, un pezzo di mondo fuori dal tempo che si trova in Sardegna. Durante l'inverno la vita procede senza troppi problemi, nonostante l'asperità del clima e la mancanza di acqua corrente e luce elettrica. L'arrivo dell'estate, però, fa inevitabilmente scoppiare le contraddizioni latenti in questi sognatori utopici che si trovano alle prese con problemi imprevisi e di non facile soluzione. *La Valle della Luna* è un viaggio al di fuori del tempo, uno degli esordi più inconsueti e sorprendenti degli ultimi anni. (g.a.n.)

"Ho scoperto l'esistenza della Valle della Luna quasi per caso, convinto che si trattasse di una leggenda metropolitana. Lì ho ritrovato dei segni, per quanto opacizzati, di quegli anni settanta che in Europa, a causa della politica imperante, abbiamo conosciuto molto meno. Per certi versi ritengo il film un omaggio affettuoso, ma anche critico, nei confronti delle molte ingenuità di quegli anni. Ingenuità, vale la pena sottolinearlo, cui sono molto legato e che sono alla base stessa dell'esplosione di creatività di quel decennio. In fin dei conti, il mio è un approccio antropologico non ideologico". (Giovanni Buccomino)

Cutting out from the dynamics of discord and production in modern Italy, a group of people decides to withdraw into voluntary exile in Sardinia's Valle della Luna, a part of the world forgotten by time. During the winter, life goes on without too many problems, despite the harsh climate and lack of running water or electricity. But once summer arrives, the latent contradictions surface for these utopian dreamers, who find themselves faced with unforeseen, hard to solve problems. *La Valle della Luna* is a trip outside of time, one of the most unusual and astonishing debuts in years. (g.a.n.)

"I discovered the Valle della Luna almost by accident. I was convinced it was an urban legend. In the Valle, I rediscovered signs, however opaque, of the Seventies that in Europe, thanks to the prevailing politics, we didn't know that well. For some reason, I think it's an affectionate homage that is also critical of the ingenuous aspects of those years. An ingenuousness, I should emphasize, which I'm very tied up with and which, in my opinion, is at the heart of that decade's creativity. In the end, my approach is anthropological, not ideological." (Giovanni Buccomino)

Italia 2010, Mini DV, 66', col.

Regia, sound design e musiche originali: Giovanni Buccomino
Montaggio: Silvia Natale, Andrea Divincenzo, Giovanni Buccomino

Contatti: Giovanni Buccomino
Email: gionauts@yahoo.it

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Giovanni Buccomino (Roma, 1974), laureato in Filosofia all'Università La Sapienza, lavora dapprima come fonico in ambito musicale. Nel 2004 vive la sua prima esperienza come documentarista in Egitto. Nel 2006 lavora su un documentario riguardante la musica e i bambini in cui Edwin Gordon, Stefano Bollani, Paolo Fresu, Roman Vlad e molti altri appaiono come figure di spicco. Mentre continua l'attività del sound designer, scrive il prossimo documentario come regista.

Giovanni Buccomino (Rome, 1974), earned a degree in philosophy from the University La Sapienza and early on began work as a sound engineer. In 2004, he worked on his first documentary in Egypt. In 2006 he was a creator and sound engineer for a documentary about music and children in which Edwin Gordon, Stefano Bollani, Paolo Fresu, Roman Vlad and many others made special appearances. Still a sound designer, he is taking the director chair for his next documentary.

Filmografia:
2010: La Valle della Luna

Italia, 2010, HDV, 60', col.

Regia: Giovanni Donfrancesco
Fotografia: Duccio Brunetti
Montaggio: Lizi Gelber, Giovanni Donfrancesco
Musica: Massimo Carrozzo
Produzione: Altara Films, Graffiti Doc

Contatti: Giovanni Donfrancesco
Email:
g.donfrancesco@altarafilms.com

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Dopo un periodo di attività come fotografo di reportage e giornalista freelance, Giovanni Donfrancesco esordisce come autore di documentari nel 1997 con *Un esercito di piccoli sognatori*, sul ruolo di donne e adolescenti nell'Esercito Zapatista di Liberazione Nazionale in Chiapas. Da allora produce e dirige svariate opere. È fondatore della casa di produzione Altara Films, con sede a Firenze.

After a period spent working as a photographer and freelance journalist, Giovanni Donfrancesco made his debut as a documentary filmmaker in 1997 with *Un esercito di piccoli sognatori*, a film about the role of women and adolescents in Zapatista's Army of National Liberation in Chiapas. Since then, he has produced and directed many films. He founded the production company Altara Films, headquartered in Florence.

Filmografia:

2010: Oro Splendente
Ritorno in Cambogia
2008: La Guerra Sporca di Mussolini
2005: Jaraneros
2002: Cinema e Metropoli:
Città del Messico
1997: Un esercito di piccoli sognatori

GIOVANNI DONFRANCESCO

ORO SPLENDEnte – RITORNO IN CAMBOGIA SHINING GOLD – BACK TO CAMBODIA



Un uomo vive ormai da anni in Italia, anche se è originario della Cambogia. È un uomo tranquillo, un professionista, ha una famiglia. Ma il suo passato nasconde qualcosa di terribile. La sua è una storia di paura e sofferenza. L'uomo è l'ultimo sopravvissuto della sua famiglia ai massacri del regime di Pol Pot, forse. In realtà, suo fratello minore potrebbe essere ancora vivo. L'uomo rompe ogni indugio e decide di partire, di tornare in Cambogia a cercare cosa resta della sua vita precedente, a ricercare le tracce del fratello, che credeva scomparso. Il viaggio ha inizio e, tappa dopo tappa, l'uomo scopre e riscopre la tragedia di un popolo e ciò che rimane della sua memoria. A partire dal vero nome dell'uomo, cancellato per la paura di essere ucciso: Bovannrith, che significa, appunto, «oro splendente». Cinema come viaggio, nello spazio e nel tempo; cinema come visione di ciò che rimane nascosto nella memoria. Un percorso apparentemente semplice e lineare che diventa una riflessione profonda sullo sguardo e sul rapporto tra un corpo e i luoghi del suo passato. (d.d.)

“Ora che devo raccontare la mia storia, sono costretto a esplorare la mia memoria fin nei più reconditi meandri e a volte non so più se ciò che torna alla luce con fatica sia vero, oppure il frutto di un fenomeno psichico...” (Bovannrith Tho Nguon)

For years, a man with Cambodian roots has been living in Italy. He's a calm, professional, family man. But there is something horrible lurking in his past. His story is full of fear and suffering. He may be the last member of his family to have survived the massacres of Pol Pot. Maybe. His younger brother may still be alive. Without delay, the man decides to leave, to return to Cambodia in search of what remains of his past life, to retrace his brothers' footsteps. Thus his trip begins. Stop after stop, the man is met with the tragedy of his people and what remains of his own memory, beginning with his name, which he changed for fear of his safety: Bovannrith, which means, «shining gold». The film travels through time and space and envisions what remains hidden in one's past. A seemingly simple and linear story becomes a profound reflection on the relationship between the body and the places in its past. (d.d.)

“Now that I must tell my story, I must explore my memory, down to the most recondite meanderings, and sometimes I'm no longer sure whether what comes tortuously to light is true or the fruit of some psychic phenomenon...” (Bovannrith Tho Nguon)

JOSEPH PÉAQUIN

TRA TERRA E CIELO



I boschi della Valle d'Aosta sono abitualmente frequentati da persone che, qui come altrove, conoscono l'importanza della medicina popolare. Le proprietà curative di radici, foglie, fiori ed erbe sono note fin dall'antichità e la tradizione erboristica costituisce un importante legame tra l'individuo e la stirpe di appartenenza: le ricette per decotti, infusi e altri preparati vengono infatti tramandate da generazioni e rappresentano un lascito di saggezza da parte di chi ci ha preceduto. La raccolta delle piante medicinali richiede studio, capacità di osservazione e sviluppa in chi la pratica un profondo legame con la natura. Attraverso l'incontro con alcuni esperti, il film documenta le fasi di preparazione di alcuni medicinali e si apre ad una riflessione di più ampia portata, antropologica e spirituale, sui concetti di malattia e di cura. (a.l.)

"Mi è stato chiesto di realizzare un documentario sulla medicina popolare. Sono andato a filmare un ipermercato, un'erboristeria e una fabbrica dove vengono elaborati e venduti prodotti naturali per la cura della persona. Ovunque c'era odore di marketing. Ho sentito allora la necessità di trovare persone vere, persone che, ai giorni nostri, sono riuscite a conservare antichi saperi e ricette". (Joseph Péaquin)

The forests of the Valle d'Aosta are constantly visited by people who, here as elsewhere, know the importance of natural medicine. The healing properties of roots, leaves, flowers and herbs have been significant since ancient times, and the herbal tradition constitutes an important link between individuals and their heritage; decoctions, infusions and other preparations have been passed down over generations, and represent the legacy of our predecessors. Harvesting medicinal plants requires study and an ability to observe, and those who do harvest develop a deep bond with nature. Meeting with experts, the film documents the stages of preparing medicinal herbs and launches a larger discussion, both anthropological and spiritual, about illnesses and cures. (a.l.)

"I was asked to make a documentary about popular medicine. I shot in a hypermarket, an herbal shop, and a factory that manufactures and sells natural products. Everywhere there was the whiff of marketing. So I felt the need to find real people, people who, in our day, have succeeded in conserving ancient knowledge and recipes." (Joseph Péaquin)

Italia, 2010, HDV, col., 72'

Regia e riprese: Joseph Péaquin
Montaggio: Valentina Andreoli
Sound design: Riccardo Spagnol
Mixage: Paolo Segat
Produzione: Assessorato Istruzione e Cultura della Regione Autonoma Valle d'Aosta - Programma europeo Alcotra 2007-2013
Coproduzione: Docfilm

Contatti: Docfilm
Tel/Fax: +39 0165 42059
Email: info@docfilm.it

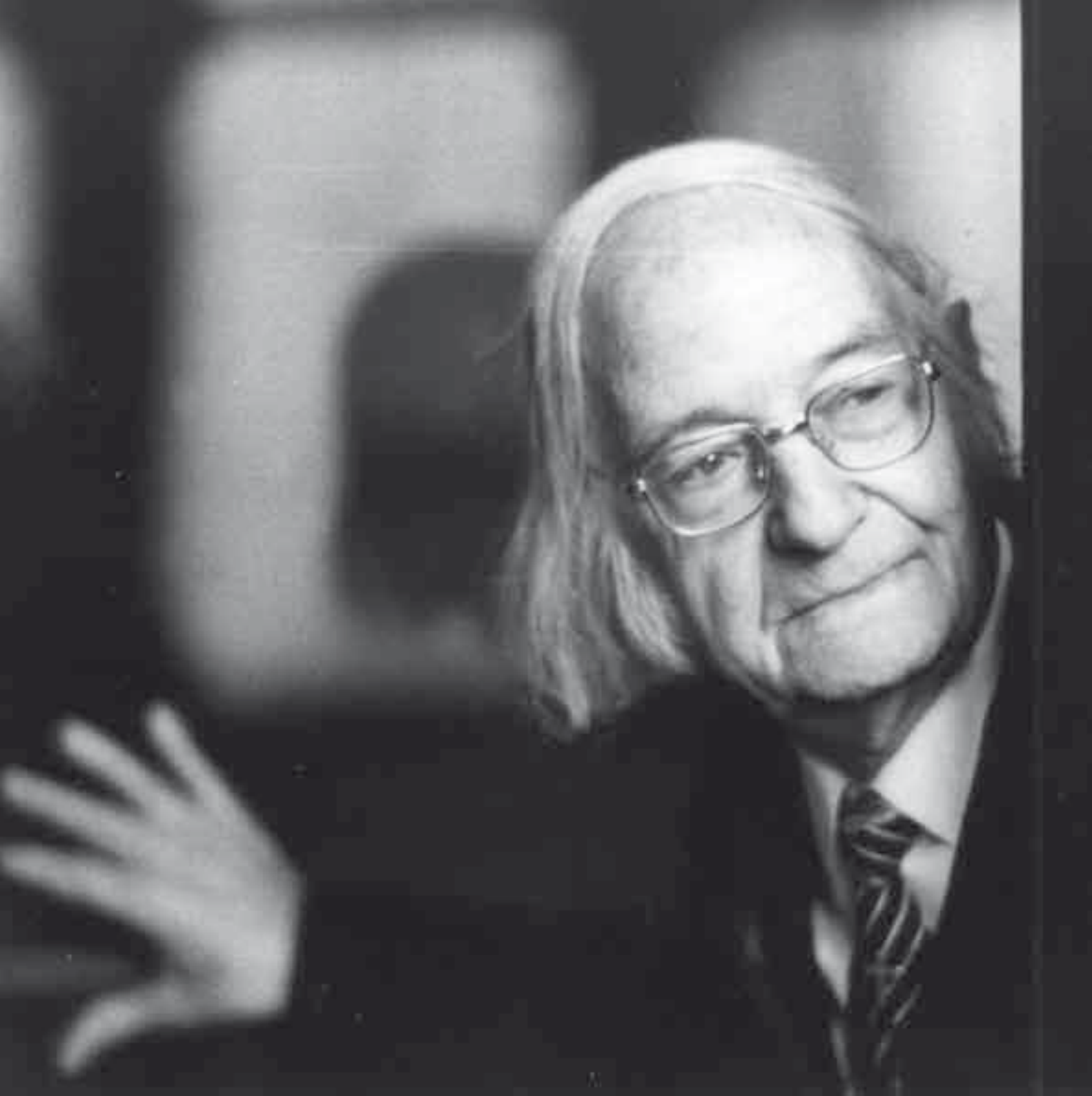
PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Joseph Péaquin (Avignone, 1971), laureato all'Università di Grenoble, è regista, operatore e produttore. Dal 1997 ad oggi, ha realizzato diversi documentari selezionati in vari festival internazionali e trasmessi su televisioni italiane, svizzere, francesi e olandesi. Tra questi, *Il était une fois... Les délices du petit monde*, selezionato a Locarno e premiato al Trento Film Festival nel 2007, e *In un altro mondo*, selezionato a Locarno e Tokyo nel 2009, Menzione Speciale al Torino Environmental Film Festival e Primo Premio al Sondrio Festival.

Joseph Péaquin (Avignon, 1971), earned a degree from the University of Grenoble. He is a director, cameraman and producer. Since 1997 he has made several documentaries that have been selected by international festivals and aired on Italian, Swiss and French television, including *Il était une fois... Les délices du petit monde*, a selection at Locarno and honored at the Trento Film Festival in 2007, and *In un altro mondo*, a selection at Locarno and Tokyo in 2009, Special Mention at Torino Environmental Film Festival and Best Film at Sondrio Festival.

Filmografia (selezionata):

2010: Tra terra e cielo
2009: In un altro mondo
2007: Corrado Gex, il vit clair, il vit loin
2006: Il était une fois...les délices du petit monde
2000: D'ici et d'ailleurs
1997: Paris, Val d'Aoste





VOCI DA UNO SPAZIO INTERNO
IL CINEMA DOCUMENTARIO SVIZZERO:
VIAGGIATORI, MILITANTI, VISIONARI

VOICES FROM AN INNER SPACE
SWISS DOCUMENTARY CINEMA:
TRAVELLERS, MILITANTS, VISIONARIES

VOCI DA UN SPAZIO INTERNO

CARLO CHATRIAN

1. «La Svizzera è lavoro e puntualità», così la professoressa Lucienne riassume il senso della sua nazione il primo giorno di scuola alla nuova classe. Di fronte a lei siedono giovani adolescenti provenienti da Turchia, Serbia, Costa d'Avorio... Quegli studenti dal francese stentato, riuniti controvo-glia in una classe un po' angusta per la loro età di fronte ad una sorridente signora che scandisce parole e concetti come si farebbe ad un bambino, rappresentano il nuovo volto di un paese che sta attraversando un'importante tappa della sua lunga storia. Nella sua struttura elementare, il corto-metraggio *La Rentrée* non ha paura di esporre quello che è uno stereotipo consolidato e che forse nasconde uno snodo da cui è importante partire per analizzare l'immagine di un paese.

Chiare sono le posizioni in campo: da una parte c'è chi parla, chi detta le regole del gioco, chi si fa carico di inquadrare il sistema vigente, dall'altra chi ascolta e adatta il proprio substrato culturale a quanto viene richiesto. Messa a confronto i due elementi costitutivi la nazione – forza lavoro e disciplina – vengono fuori in tutta la loro inflessibilità. Lavoro e puntualità: senza l'uno non si dà l'altro e viceversa. Anzi: quanto più la mano d'opera è variegata tanto più la norma deve essere rigida.

La sottile auto-ironia espressa da Lucienne non depotenzia il messaggio; semmai lo avvalorà. Essere svizzeri vuol dire innanzitutto identificarsi in un sistema normativo tanto esteriore quanto fondamentale. Solo dopo averlo condiviso, si può pensare ad altro. Una volta impartita e accolta la lezione, si può uscire dal campo concentrazionario della classe – dove l'uno è libero di muoversi e i tanti sono intrappolati in piccoli banchi – per ritrovarsi in uno spazio democratico condiviso (anche se Lucienne si premura subito di indirizzare i suoi studenti sui luoghi di svago presenti in città).

La Rentrée racchiude con ammirabile sintesi un processo diffuso quanto delicato. Ciò che è forse più singolare è il tono di questo piccolo ma importante film. Quanto avrebbe dato origine – in Italia come in Francia – ad una requisitoria contro un sistema ingiusto, viene qui presentato come una regola acquisita. Il personaggio principale è l'insegnante, con il quale il film instaura un sottile meccanismo di proiezione. Lucienne è la professoressa spaventata prima dell'inizio della lezione e così sicura dei valori che comunica nell'atto della performance scolastica. Questa dialettica tra riconoscimento e distacco è alla base di molto documentario svizzero, almeno di quello impegnato sul sociale.

Non si sa se stimolato da questo spunto, Fernand Melgar, il regista di *La Rentrée*, tornerà sull'argomento con un film molto più schierato e complesso, dal titolo indicativo: *La Forteresse*. La fortezza in questione è un centro di prima accoglienza – uno spazio serrato dove l'aspirante cittadino viene esaminato e, in base alla sua storia, al suo background, alla sua abilità di comprendere ciò che si vuole da lui, viene accolto o respinto. *La Forteresse* – monolite immerso tra i boschi – è il luogo dove la nuova Svizzera prende forma.

2. Considerata dalla cultura moderna come parete da scalare o cima da raggiungere, la montagna è stata per secoli un luogo di passaggio. Invece di isolare, come comunemente si crede, le Alpi hanno storicamente svolto un ruolo di collegamento tra il mondo latino e quello gallo-germanico, tra il Mezzogiorno e il Nord. Situata al cuore di questo grumo di pietra, incessantemente

Siamo italiani
di Alexander J. Seiler



solcato da uomini e merci, la Svizzera ha presto sviluppato un'attitudine allo scambio, al dialogo, all'incontro. La messa in comune di risorse al fine di trarre il massimo profitto da un territorio altresì povero si è accompagnata da una precisa volontà di conservare la propria indipendenza. Può essere utile allora ricordare come il nucleo confederativo originario veda protagoniste non realtà urbana ma i tre cantoni alpini di Uri, Schwyz e Unterwald. (Solo successivamente lo storico giuramento del 1291 venne esteso alle città – Lucerna fu la prima nel 1331). Se la Svizzera nasce come entità montana è per meglio far valere la sua funzione di collegamento fino a renderla un unicum nel quadro europeo.

Tradotta in termini cinematografici, questa lettura consente una comprensione abbastanza semplice della propensione al viaggio messa in mostra dai filmmaker svizzeri. Come se l'attività di documentazione intrapresa non fosse che il naturale proseguimento di quella attitudine allo scambio su cui si basa la cultura montana. Non avendo alle spalle né materie prime da smerciare né una realtà economico-culturale unitaria e forte, i viaggiatori svizzeri sono stati tra i più disinteressati ad esportare un sistema di valori e tra i più aperti ad accogliere ciò che il viaggio offre. Che si tratti dell'esperienza d'incontro accompagnata da una lunga ricerca etnografica come nel caso di Ulrike Koch (tra gli uomini del Tibet prima e tra i Tuareg del Sahara poi) o di quella del tutto personale di Alain Tanner nel porto di Genova, il viaggio filmato è sempre occasione di scoperta. Scoperta dell'altro e, attraverso di lui, di sé. Il rischio di colonialismo è scongiurato in virtù di una posizione di partenza che il filmmaker svizzero ha quasi naturalmente. Questa diventa imprinting nel caso di Nicolas Humbert e Werner Penzel, vere anime nomadi del cinema contemporaneo. Le loro escursioni – spesso condotte su un filo musicale – associano l'idea del viaggio a quella di controcultura. Cercano ovvero nelle pieghe della terra quelle sacche

di resistenza al modello dominante, per tracciare film dopo film un'immagine diversa di umanità. L'uomo secondo Humbert-Penzel è tanto più ricco quanto meno possiede. Solo così può essere sempre pronto a mettersi in viaggio. Solo così può avere coscienza di ciò che è realmente fondamentale nella costituzione della sua identità.

3. Ben prima di essere terra di accoglienza, la Svizzera è stata a lungo esportatrice di mano d'opera – tanto che il paese oggi neutrale per eccellenza è storicamente noto come grande fucina di soldati. (Le guardie svizzere a protezione del papa ne sono un lontano e folcloristico ricordo.) Scongiurata in patria con un sistema di alleanze e accordi continuamente iterati, la guerra è il fuoricampo con cui la piccola nazione si è spesso confrontata. Concetto chiave del XX secolo, il conflitto ha modellato l'identità di molte nazioni, costrette a confrontarsi con i problemi derivati dall'eredità della guerra. Anche il cinema documentario svizzero l'ha affrontata direttamente, spingendo le sue macchine da presa sul campo di battaglia (vedi il lavoro di Christian Frei al seguito del fotografo Nachtway), o indirettamente, descrivendo le conseguenze dei conflitti e in particolare la diaspora che spesso ha dato luogo (qui la casistica è davvero lunga: tra i tanti titoli mi piace ricordarne due realizzati da giovani svizzeri di adozione, *Forget Bagdad* di Samir e *Yugodivas* di Andrea Staka).

Da questo quadro canonico, che prevede la rappresentazione della guerra come una delle realtà



Les Hommes du port di Alain Tanner

più forti (scenograficamente), fuoriesce un film unico e irripetibile. *Requiem*. Realizzato nel 1992 dall'anziana coppia di registi Walter Marti e Reni Mertens, il film è concepito come una ininterrotta carrellata a monumenti funebri: cimiteri, per lo più, ma anche maschere funerarie, templi, piramidi, tombe preziose e lapidi levigate dal tempo. Il viaggio intrapreso non riguarda tanto la cultura dei morti quanto il ricordo di ciò che essi stanno a significare in termini storici, culturali e sociali. Il primo incontrovertibile dato è la presenza della guerra come fattore di morte: distese di anonime croci bianche, monumenti ai caduti (indimenticabile è la sequenza sul Monte Grappa invaso dalla nebbia), memoriali costruiscono un paesaggio surreale e terribile. Una sorta di scenario da fantascienza dove l'umano è una presenza assente – sommersa dai flussi della storia. L'unicità di *Requiem* evidenzia però quello che è un dato ricorrente in molto documentario svizzero. Ovvero la capacità di mettere in atto delle strategie linguistiche originali. Che sia di matrice politica, autobiografica, esplorativa il documentario svizzero si è ben presto liberato dai dettami del cinema diretto per percorrere con maggiore libertà altre strade. Strade in cui spesso l'importanza concessa al fuoricampo, all'immaginario, finanche al fantastico è fondamentale. Cinema del visibile che – come nel caso di Richard Dindo – si fa carico di mostrare il sommerso, ciò che non esiste più, ciò che appartiene alla memoria, al passato. Visto in questa ottica lo straordinario lavoro di Dindo, che continua con infaticabile precisione a resuscitare frammenti di biografie attraverso la potenza evocativa della parola messa a risuonare con un'immagine nuda, acquista un valore paradigmatico. Nel suo modo di ripensare il valore «documentario» dell'immagine e di ritrovare la forza della presenza propria del cinema diretto si può leggere un percorso che ha coinvolto, sebbene in maniera autonoma, più di un filmmaker.

4. Se la «confederazione svizzera del documentario» appare oggi come un universo tanto composito e variegato è forse in virtù della sua posizione geografica e culturale rispetto alle correnti che hanno attraversato la storia del genere. Molti critici appuntano alla supposta fragilità del sistema produttivo tradizionale (spezzettato in tre aree corrispondenti alle lingue dominanti) l'emergere di una vera e propria cultura del documentario. Questi ha avuto dalla sua un doppio vantaggio: di tipo produttivo ed estetico. Non essendo subordinato alla presenza di un'industria cinematografica, ma potendosi affidare all'emergere di individualità d'eccezione (siano essi tecnici o scrittori) il documentario ha usufruito di un terreno umano molto ricco ma eterogeneo e di un'efficace rete di ramificazioni che i cittadini svizzeri hanno naturalmente sviluppato con i paesi confinanti. Influenzati di volta in volta dalla scuola inglese, dal ripensamento del cinema diretto operato dai filmmaker-etnologi francesi, dallo stretto rapporto tra committente e produttore proprio della realtà tedesca, i cineasti svizzeri hanno costruito – senza neppure concepirla come sistematica – una ricca filmografia e dato al pubblico uno strumento conoscitivo e affabulatore sempre aggiornato. Il documentario, ben prima dell'avvento delle tecnologie leggere e dell'insorgere della televisione come interlocutore privilegiato a livello produttivo e distributivo, si è posto come finestra sul mondo, soddisfacendo quel desiderio di comunicazione che le popolazioni alpine hanno sempre avuto. Non necessariamente legato ad una realtà di cose «cantonale» ma più spesso aperto a guardare fuori dai confini per portarvi notizie dal mondo il documentario ha trovato nel piccolo circuito di sale svizzere un proprio spazio e non lo ha più abbandonato. Al contempo, realizzare film per il grande schermo ha imposto ai registi un sistema di racconto più maturo e complesso, in cui la centralità della testimonianza e del soggetto è andata di pari



Middle of the Moment
di Nicolas Humbert, Werner
Penzel

passo con lo sviluppo di uno sguardo sensibile e di una elaborata sintassi narrativa. L'attività di Jacqueline Veuve ne è un ottimo esempio. Nata cinematograficamente dall'esperienza condotta da Jean Rouch, la regista ha rivolto il suo sguardo verso il proprio paese, facendone il terreno di una singolare indagine antropologica. Nel corso della lunga carriera, la sua prassi filmica si è evoluta in parallelo a quella delle tecnologie, lasciando invariato però il rapporto d'affetto con i soggetti trattati (questa è in fondo la grande lezione di Rouch). Che si tratti del cerchio ristretto della propria famiglia o di quello allargato della cultura alpina, che si tratti di un'indagine sociale su un mercato di villaggio o di una pratica tra l'artigianale e l'industriale come quella vitivinicola, mescolando ogni qualvolta era possibile autobiografia e analisi sul campo, Veuve ha dato forma ad una singolare visione della Svizzera capace di rispecchiarsi naturalmente in un pubblico, che ha seguito la regista passo dopo passo, fino a farne una della figure più note e amate.

5. Spesso disincarnati e fluttuanti tra le correnti del mondo, i filmmaker svizzeri sono stati anche i più implacabili censori di un ordine interno che fonda la sua solidità sulla repressione e sulla disuguaglianza. Sorta di coscienza critica di un sistema votato al profitto, i cineasti non hanno esitato a dare voce a chi di questo stato di cose era la vittima predestinata. Gli emigrati, innanzitutto. Emigrati italiani – prima – e portoghesi, slavi, africani poi. Film come *San Gottardo* o *Siamo italiani* hanno aperto la via ad una riflessione che a vario titolo coinvolge ancora la coscienza nazionale. Cinema militante lo si è definito, perché prendeva partito nel posizionare la macchina da presa tra i più sfavoriti. A rivederlo oggi, un film come quello di Alexander Seiler colpisce non tanto per l'efficacia del messaggio quanto per la sua attualità. I pregiudizi nei confronti dello

straniero espressi dai cittadini svizzeri sembrano usciti dal presente: non c'è neppure bisogno di aggiornare il lessico, basta sostituire «italiano» con «romeno». Senza voler ridurre la ricchezza del film a questo dato, viene da pensare che la Svizzera sia davvero il grande laboratorio dove si è formato il paradosso dell'Europa unita di oggi.

Il cinema militante svizzero, tuttavia, non si riduce a questo; nel corso degli anni si è infatti fatto carico di esprimere, in modo anche duro e violento, il dissenso nei confronti della propria società. Temperie come quella del collettivo Zuri brännt sono solo la punta di un icerberg che ha coinvolto e coinvolge diverse generazioni di registi (tra i tanti film, impossibile non ricordare il toccante *Dani, Michi, Renato & Max* di Richard Dindo). Non essendo questa la sede per esaminare nel dettaglio il fenomeno, mi soffermerò a indicare un caso particolare. Invece di calcare il tono della denuncia, la regista Ursula Meier seguendo la figura di un poliziotto atipico ha trovato il modo di ribaltare le prospettive. Il suo *Pas les flics, pas les noirs, pas les blancs* – a dispetto del titolo – è un film in positivo. Un film che racconta come si possa inventare un'esperienza capace di sconvolgere i ruoli predeterminati: i poliziotti da una parte, i cittadini dall'altra. La storia di Alain è affascinante proprio perché dà una forma diversa alla realtà – con buona pace del documentario che dovrebbe riposare su una doxa immutabile. Attraverso il progetto di mediazione messo in atto da Alain, sua moglie ed un collega e – ovviamente – lo sguardo di Meier Ginevra, la città multietnica, diventa il prototipo utopico della città contemporanea. Un luogo in cui la tensione e il conflitto sono presenti ma possono essere tradotti in altrettante occasioni d'incontro e di crescita. Prende forma in questo film, così ancorato al sociale e che sembra strizzare l'occhio alla tradizione noir, il terzo asse attorno a cui ruota la retrospettiva, la visionarietà.

6. *Geschichte der Nacht*. Film estremo e ancora oggi insuperato, la storia della notte secondo Clemens Klopfenstein ci è sembrato il migliore esempio di quella originalità di visione che il cinema svizzero ha saputo esprimere. Costruito sulle minime variazioni di luminosità, *Geschichte der Nacht* è prima di tutto un'esperienza sensoriale. Viaggio nella notte, nella sua unica atmosfera, dove la positività affermata dal giorno viene meno. Viaggio in filigrana attraverso le strutture della società, capace di produrre un volto diverso alle convenzioni sociali, agli obblighi lavorativi, al tessuto stesso della comunità. Che si tratti delle vie di Belfast, di quelle più tranquille di Roma o di un'altra capitale europea, il tragitto di Klopfenstein conduce ai margini del documentario inteso in senso tradizionale. Il principio dell'informazione e della visibilità è qui completamente rovesciato – tanto che il film può essere considerato come un vero controcampo alle immagini dei Lumière. Se quelle, sempre popolate da tante persone in attività, sanciscono il paradigma cui il documentario si adeguerà, il progetto notturno di Klopfenstein porta in una direzione opposta. È l'omaggio al silenzio, al dettaglio, alla marginalità, all'assenza dell'uomo come soggetto produttivo. E un'invocazione alla notte come musa ispiratrice ma anche come dimensione alternativa. Allo stesso modo allargando il campo, ci sembra di poter dire che il documentario svizzero tutto (almeno nelle sue forme più alte che qui per forza di cose abbiamo schematizzato) si rispecchi in questa visione. È stato ed è anch'esso un modello alternativo, singolare e spesso solitario, rispetto alle grandi correnti o alle scuole dominanti. Frutto del lavoro di singoli creatori o di piccoli gruppi riuniti in occasioni fortunate, esso ha prodotto una filmografia unica nella sua eterogeneità. Spesso dispersa e non adeguatamente riconosciuta nel suo giusto valore d'insieme.

VOICES FROM AN INNER SPACE

CARLO CHATRIAN

1. «Switzerland is work and punctuality.» This is how professor Lucienne expressed the sense of her nation for her new class on the first day of school. The class is made of young adolescents coming from Turkey, Serbia, Ivory Coast... these students, somewhat unwillingly gathered in a slightly narrow classroom (for their age) before a smiling lady who pronounces words and notions clearly as you would to a child, have some difficulty in speaking French. Nonetheless, they represent the new face of a country that is now tackling an important phase in its long history. In its elementary structure, the short documentary *La Rentrée* does not refrain from showing a well-established stereotype, that might actually conceal a crucial point whence it is important to depart in order to analyse the image of a country.

The positions on the field are clear: on one hand you have those who speak, who decide the rules of the game, and who are in charge of governing the system in force; on the other hand, you have those who listen, and adjust their own cultural background according to requests. Vis-à-vis each other, the two fundamental factors of the nation – workforce and discipline – come to the surface in all their inflexibility. Work and punctuality: one cannot exist without the other, and vice versa. What's more, the more diverse the workforce, the more rigid the rule.

Lucienne's message is not weakened by her subtle self-irony, it's actually endorsed by it. To be Swiss first means to identify in a normative system, as much exterior as fundamental. Only after you share it, can you think of something else. Once the lesson is imparted and received, then you can go out of a classroom that resembles a concentration camp, where the one is free to move, and the many are trapped in tiny desks. Then everyone can share the same democratic space – even though Lucienne soon tells her pupils where to find places of entertainment in town.

La Rentrée succeeds in synthesizing a widespread, however delicate, process. The peculiarity of this small but important film is perhaps its tone. In Italy, or in France, it would have given way to a lecture against an unfair system; in Switzerland, it is presented as an acquired rule. The main character is the instructor, with whom the camera establishes a subtle identification. Lucienne is scared before the beginning of classes; still, she is sure of the values she conveys through her teaching. The dialectics between acknowledgment and detachment is to be found at the very base of several Swiss documentary films, or at least in those socially engaged.

Possibly inspired from this motif, Fernand Melgar, the author of *La Rentrée*, will take it up again with a much more partisan and more complex film, with a meaningful title: *La Forteresse*. The fortress at issue is a temporary shelter, a very closed space where aspiring citizens are examined and later accepted or rejected, according to their stories, their backgrounds, and their capacity of comprehending what they will be asked to do. *La Forteresse* – a monolith lost in the woods – is the place where the new Switzerland is taking shape.

2. If modern culture considers the mountain as a wall to climb or a peak to conquest, in the past it was perceived more as a place that people pass through. Rather than separating – as is commonly believed – the Alps have historically liaised the Latin and the Gallo-German worlds, the

South and the North. Situated in the heart of this clot of stone, unceasingly trodden by men and goods, Switzerland has soon developed an inclination to trade, dialogue, and welcome. Sharing resources to take the maximum profit from an otherwise sterile territory went along with a firm will to preserve independence. It is worth mentioning that the original confederate nucleus was promoted not by urban bodies but by the three Alpine cantons of Uri, Schwyz, and Unterwald. (Only later would the historical oath be extended to towns – Lucerne being the first in 1331.) If Switzerland was born as a montane nation, then it's worth highlighting its liaising role and actually unique function in the European context.

If we translate this interpretation into cinematic terms, it allows us to easily make sense of the inclination towards travelling shown by Swiss filmmakers. It is as if their filming and recording were the natural continuation of Alpine culture's inclination to exchange. Since they lacked raw materials for trade, and unified, powerful economics and culture, Swiss travellers rank among the most disinterested exporters of a system of values, and among the most open to what travel can offer. Whether filming travel deals with experiencing dialogue along with a lengthy ethnographic research (as was the case with Ulrike Koch among the Tibet populations first, and then among the Touareg in the Sahara), or with Alain Tanner's personal experience of the port of Genoa, it is always discovery. Discovery of the other and, at the same time, of oneself. The risk of colonialism is averted thanks to an original standing Swiss filmmakers are endowed with naturally. Almost an imprinting, speaking of Nicolas Humbert and Werner Penzel, true nomadic souls in contemporary cinema. Their excursions, often loosely based on music, join the idea of travel with counter-culture. That is, they seek for pockets of resistance against the dominant



pattern among the folds of the Earth, in order to outline a different image of mankind, film after film. According to Humbert-Penzel man is the wealthier the less he owns. This way only can he always be ready to leave for a journey. This way only can he reach awareness of what really matters in the making of his identity.

3. Well before becoming a land of welcome, Switzerland has exported labour for a long time – remember that today's neutral country par excellence is historically renowned for having been a large reservoir of soldiers. (The Swiss guards who traditionally protect the Pope stand as a distant and folkloristic reminder.) If at home war has been averted thanks to a system of reiterated alliances and agreements, its presence can be paralleled to an off-screen sound which the small nation has had to cope with. A key-concept throughout the 20th century, conflict has shaped the identity of several nations, obliged to face the problems derived from the legacy of war. Swiss documentary film has faced it too either directly, pushing its cameras into the battlefield (see Christian Frei's work along with photographer Nachtway), or indirectly, describing the aftermaths of wars, namely diasporas (many should be mentioned here: let me at least drop the titles of two films made by young Swiss by adoption, Samir's *Forget Baghdad*, and Andrea Staka's *Yugodivas*.)

In this canonical overview, where war is represented as one of the most powerful realities in scenic terms, stands out a unique and unrepeatable film, *Requiem*. Made in 1992 by the elderly couple of filmmakers Walter Marti and Reni Mertens, *Requiem* was conceived as a single tracking shot of funeral monuments: graveyards, mostly, but also funerary masks, temples, pyramids, precious tombs, and tombstones smoothed by time. This travel is not so much about the culture of the dead, but is about the presence of war as a factor of death: expanses covered with anonymous white crosses, monuments to the fallen (the sequence on Mount Grappa invaded by fog is unforgettable), and memorials make up a surreal and terrible landscape. A location reminiscent of a science-fiction setting, where the human is an absent presence – sunken under the flows of history. In spite of its uniqueness, *Requiem* points out a recurring factor in much Swiss documentary film: the capacity to enact original linguistic strategies. Regardless of the subject – political, autobiographical, explorative – Swiss documentary cinema has soon got rid of Direct Cinema dictates and turned down different paths with more freedom. These are paths where the importance of voice-over, the imaginary, even the fantastic is fundamental. This «cinema of the visible» – as is the case with Richard Dindo – is concerned about showing what is hidden, what has disappeared, what belongs to memory and the past. From this point of view the extraordinary work by Richard Dindo, who has painstakingly continued to resuscitate fragments of biographies using the suggestive power of speech vis-à-vis naked pictures, has a paradigmatic value. The way Dindo re-thinks the «documentary» value of the image, thus finding anew the force of presence that characterized Direct Cinema, is an example of path that has actually been trodden by several filmmakers – however independently.

4. If the «Swiss documentary confederation» is now such a composite and diverse universe, it might depend on Switzerland's geographic and cultural position with respect to the currents that have shaped the genre's history. Many critics ascribe the creation of a real culture of the documentary to the supposed fragility of the traditional production system (parcelled into three areas that correspond to the three main languages.) The documentary has thus allegedly obtained two advantages, in terms of production and of aesthetics. Since it was not subordinated to the presence of a film industry, it has been more tied to exceptional individuals, either technical figures or



*Mais im Bundeshuus – Le Génie
helvétique* di Jean-Stéphane Bron

writers, and has been able to draw on a very rich, and heterogeneous, human terrain as well as an effective network of ramifications that Swiss citizens have naturally developed with the neighbouring countries. Submitted to different influences – be it the British school, the re-elaboration of Direct Cinema operated by French ethnologists/filmmakers, or the tight relationships between client and producer existing in Germany – Swiss filmmakers have made up an abundant, however non-systematic, filmography and offered their audiences a constantly updated cognitive and fictional tool. Well before the advent of light technologies, and before television became the privileged interlocutor for production and distribution, the documentary defined itself as a window onto the world – thus meeting the need of communication always felt by Alpine populations. Not necessarily circumscribed to a «cantonal» reality, more often open to watch beyond the borders to bring in news from the world, the documentary found its own space in the small circuit of Swiss movie theatres and stuck to it. Conversely, making films for the silver screen made film directors adopt a more complex and more mature system of storytelling, where the importance of testimony and of the subject has developed alongside a more sensitive gaze and a sophisticated narrative syntax. Jacqueline Veuve's work is a good example. Strongly influenced by Jean Rouch's work, Veuve decided to explore her own country, that became the object of a peculiar anthropological investigation. Over her long career, her film practice has developed in concomitance with technologies,



without affecting her affectionate relationship with her subjects – which actually was Rouch’s great lesson. Whether she deals with the closed circle of her family or the wider circle of Alpine culture, whether she conducts a social research on a village market or a business in-between craftsmanship and industry like wine production – mixing autobiographical element and reconnaissance analysis whenever possible – Veuve has created a peculiar vision of Switzerland where the audience can mirror naturally. Therefore, Swiss audiences followed their filmmaker step by step, and she now is one of the most well-known and most beloved figures in Switzerland.

Face Addict di Edo Bertoglio

5. Often divested of their reality and fluctuating along the currents of the world, Swiss filmmakers also are among the most implacable censors of a domestic system whose solidity is based on repression and inequality. The critical conscience of a system devoted to profit, filmmakers have not hesitated to give a voice to the predestined victims of this state of things – immigrants, first and foremost. First Italians, and later Portuguese, Slaves, and Africans. Movies like *San Got-*

tardo, or *Siamo italiani*, gave way to a reflection that still involves national conscience, at various levels. This was defined militant cinema, because it took a stand in the very choice of placing the camera among the disadvantaged. Re-watching it today, Alexander Seiler's film is striking not so much because of its message effectiveness, but because of its topical interest. The prejudices against foreigners once expressed by Swiss citizens seem to come out of the present: you don't even need to update the language, just replace «Italian» by «Romanian». Beware, the film should not be diminished to this dimension, but it makes you think that Switzerland is a large laboratory where the paradox of today's unified Europe was forged.

However, Swiss militant cinema should not be reduced to this: over the years it has actually fought – sometimes harshly, and violently – for dissent towards its own society. The creation of a collective like Zuri brännt is just the tip of an iceberg that actually involved, and still involves, several generations of filmmakers (among the many titles, let's mention at least Richard Dindo's moving *Dani, Michi, Renato & Max.*) The entire phenomenon cannot be analysed here, but a single case should be pointed out. While following the figure of an atypical policeman, Ursula Meier found a way to reverse points of view rather than insist on condemnation. Her *Pas les flics, pas les noirs, pas les blancs* is an example of positive thinking, in spite of the film title. The film is about inventing an experience that can shake pre-established roles: policemen on one hand, citizens on the other hand. Alain's story is captivating because it gives reality a different shape, without offending the documentary, that is supposed to lie on immutable doxa. Alain, his wife, a colleague and – of course – Meier's gaze set up a project of mediation and Geneva, a multi-ethnic city, becomes the utopian prototype of the contemporary city. That is, a place where tension and conflict can be found but also be translated into opportunities for dialogue and growth. In this work, still so anchored in the social dimension and reminiscent of the noir tradition, we can make out the third axis around which the retrospective is based – the power of vision.

6. *Geschichte der Nacht*. An extreme and still unparalleled film, the history of night according to Clemens Klopfenstein seems the best example of Swiss originality of vision in cinematic terms. Based on minimal variations of luminosity, *Geschichte der Nacht* is basically an experience of the senses. A journey through the night, throughout its unique atmosphere, when the positivity of the day fades away. A travel through the filigree of society structures, it produces a new face to social conventions, working duties, and the texture of society itself. With glimpses of the streets of Belfast, or the quieter ones of Rome or of some other capital city in Europe, Klopfenstein's portrait stretches the boundaries of the documentary genre. The principles of information and visibility are here reversed, and the movie can even be considered as an actual reverse shot of Lumière's pictures. The latter, always populated with many busy people, establish the paradigm for the future genre of the documentary, whereas Klopfenstein's nocturnal work is headed in the opposite direction. It is an homage to silence, to detail, to marginality, to the absence of man as productive subject, but also a hymn to the night as muse and as alternative dimension. At the same time, if we zoomed out, we might say that the whole of Swiss documentary cinema (at least in its highest forms, which have only been outlined here) can find its reflection in this vision. Swiss documentary cinema too has been an alternative, peculiar, and often solitary model, if compared to the great movements or the major schools. The result of the work made by individual authors, or by small groups created in lucky circumstances, it produced a filmography that is unique in its heterogeneity. For this same reason, it is often scattered and its correct overall value has not been adequately acknowledged.

IL CINEMA SVIZZERO E LE VOCI DEL REALE

JEAN PERRET*

Secondo la tradizione, il cinema svizzero garantisce la legittimità della propria esistenza in particolare grazie ai documentari di produzione indipendente. Che sia dunque il documentario il marchio d'eccellenza di una cinematografia che ha alcune difficoltà, proprio come succede al cinema contemporaneo in generale, nell'inventare storie unificatrici, scritte innovative, visioni collegate con il mondo, i suoi dubbi, le sue convinzioni e aspirazioni? Non v'è alcun bisogno di polemiche, né di semplificazione dei termini della riflessione. Resta pur sempre vero che, in Europa, la Svizzera del documentario costituisce, almeno per tre ragioni, una piattaforma di creazione esemplare.

La prima ragione è l'esistenza di una politica culturale portata avanti dalle autorità pubbliche sul piano federale, regionale e cantonale, che consiste nel prestare alle produzioni un sostegno finanziario, a volte sostanziale, e nell'imporsi così sulla scena cinematografica come un partner essenziale. Bisogna anche aggiungere la presenza delle televisioni del servizio pubblico, tante quante sono le regioni linguistiche, che partecipano a detta strategia nel quadro di un Accordo audiovisivo. Certamente i professionisti auspicano una maggiore accessibilità ai mezzi e modalità di ripartizione riviste e migliorate! La professione, articolata in una quantità di associazioni (oggi si contano tre associazioni di produttori!), sta attraversando un periodo di vivace dibattito relativamente alla definizione di un nuovo regime di sostegno che entrerà in vigore nel 2012. Per di più va ricordato che, in Europa, la Svizzera fa parte di quel gruppetto di paesi risolutamente impegnati a sostenere l'industria audiovisiva, la quale non può avere alcun futuro – soprattutto parlando di un paese dal territorio esiguo – se non a livello europeo e internazionale nel senso più ampio. Ciò implica la messa in atto di strategie più ambiziose e meglio finanziate.

La seconda ragione sta nella storia del cinema svizzero, la cui identità si è definita a partire dagli anni Trenta sulla produzione paritetica di documentari e lungometraggi di finzione. Si aggiungano a ciò fattori storici e politici legati alla seconda guerra mondiale, e successivamente al decollo dell'economia negli anni cinquanta e sessanta, e infine agli anni della prosperità, segnati da disagi ideologici ed esistenziali. Senza dimenticare la fine del millennio e il principio del XXI secolo, epoche soggette a profonde crisi nella società nel suo insieme. Da un cinema della critica sociale, che esprime punti di vista radicali, che contesta i valori consolidati (poco ci manca che vengano ancora chiamati «borghesi»), lo spettatore viene rimandato a storie più intimiste che testimoniano dubbi, interrogativi, un generale senso di smarrimento, con un misto di corroborante impertinenza, salutare senso dell'umorismo, per non parlare della memoria locale...

Per finire, il cinema documentario svizzero, questo «cinema del reale di creazione», ha saputo evolversi in modo eccezionale nell'arco di oltre venticinque anni, declinando una appassionante diversità di generi, di scritture, di punti di vista, di visioni... questo cinema è risolutamente sintonizzato con le epoche che attraversa, che contribuisce a segnare con i propri singolari racconti. È forse necessario dichiarare che questo cinema non ha più niente a che vedere con la definizione



War Photographer
di Christian Frei



tradizionale, polverosa, di documentario, e che se ne è definitivamente emancipato per imporsi come cinema in tutto e per tutto? Sotto queste sottili forme dell'ibridazione, che hanno assimilato i «know-how» della finzione (a sua volta sotto il vivificante influsso del gesto documentarista), questo cinema fa parte integrante delle offerte in sala e in televisione (con delle sfumature di differenze, tuttavia). Questa diversità e questa eterogeneità sono ben consolidate!

La presente retrospettiva propone undici tappe che possano dare una misura di questo cinema, tracciando una geografia fatta di film politici e di viaggio, di preoccupazioni sociali e di propensioni intimiste. Ciascuna delle opere scelte, sostenuta da mani ispirate e impegnate, declina a dire il vero una parte o il tutto di queste dimensioni, felicemente contribuendo a rendere obsolete le rigide delimitazioni prestabilite fra tema, genere ed estetica.

Zero. *Premier jour*. In apertura di ciascuna proiezione potremo vedere uno dei dieci «primi giorni» di Fernand Melgar: cortometraggi esemplari. Un giorno di riprese, una macchina da presa, niente sopralluoghi, niente incontri preliminari con i personaggi, né scrittura né adattamento: un «cinéma vérité» in diretta con una «prima volta» qualsiasi nella vita della gente, della quale il film racconta, in sette-otto minuti, la sottile complessità e ricchezza di senso.

Uno. *Siamo italiani*. Oltre 45 anni fa la manodopera veniva importata dall'Italia in Svizzera, per sostenere il proprio sviluppo economico e la propria fiorente prosperità. Le immagini in bianco e nero di Alexander Seiler documentano in modo avvincente queste migrazioni di uomini in esilio volontario, in cerca di un riconoscimento. Uno dei film che hanno fondato il nuovo cinema svizzero negli anni sessanta.

Due. *Pas les flics, pas les blancs, pas les noirs*. Nella cosmopolita Ginevra quasi il 40% della popolazione è straniera. La vita quotidiana richiede particolari attenzioni e innovazioni per disinnescare le derive xenofobe, quando non razziste. Ursula Meier va sul campo, incontra persone, intesse un racconto della parola. S'impone fra le figure principali un poliziotto, che si prodiga nel creare legami sociali attraverso pratiche di mediazione. Ecco la modernità di questo film, mettersi dalla parte della mediazione piuttosto che da quella della denuncia.

Tre. *Le Génie helvétique*. Gli arcani della democrazia elvetica, sullo sfondo delle commissioni federali. Jean-Stéphane Bron va a Berna, la capitale, dove non c'è nulla da vedere! Dobbiamo ricordare che le sessioni di lavoro dei parlamentari non sono pubbliche? Così è nelle anticamere del potere che il cineasta incontrerà i protagonisti della suspense che va creando. Per fare ciò mette in scena i personaggi, fa loro ripetere le loro stesse parole, unico modo per avvicinarsi alla verità della posta in gioco.

Quattro. *Genet à Chatila*. È un testo di Jean Genet che fa da «fil rouge» per il viaggio intrapreso da Richard Dindo sulle tracce dei massacri dei campi di Sabra e Chatila che hanno avuto luogo a Beirut Ovest nel 1982. Il film allo stesso tempo è il ritratto di uno scrittore impegnato a descrivere un orrore indicibile. Per attraversare questi luoghi dolenti il cineasta fa ricorso alla figura di una giovane donna. Le fila del racconto sono il fulcro di un cinema la cui legittimità è radicata nel dovere della memoria e nella necessità di denunciare le violenze della Storia.

Cinque. *Les Hommes du port*. Alain Tanner si cimenta con un ritratto collettivo, quello dei lavoratori del porto di Genova che lui stesso ha frequentato da giovane alla fine degli anni quaranta. Protagonista del film è la memoria operaia, fra un passato di lotta, dignità di mestieri in via d'estinzione, evoluzione tecnica (l'era dei container) e crisi economica. Anche qui il cinema è memoria, quella del cineasta che si confonde con quella degli interlocutori, in incontri sospesi fra ieri e domani.

Sei. *War Photographer*. Come rendere conto della miseria del mondo, delle sue violenze e purtuttavia della sua grandezza? Quale branca dell'attività umana può addossarsi un simile compito? Christian Frei decide di seguire da vicino e sul campo il fotografo di guerra James Nachtway, e poi di capire come funziona il commercio delle immagini nelle redazioni e nei musei. Se il

film rappresenta il protagonista come un eroe disincantato, si mette però dalla parte della sua umanità e di quella delle persone fotografate, stimolando una riflessione relativamente alla necessità, o meno, di immagini del reale.

Sette. *Il bacio di Tosca*. I grandi ritratti d'artista sono realizzati da grandi artisti che portano in sé la nostalgia dei personaggi cui si ispira il proprio lavoro. Daniel Schmid è un uomo che ama lo spettacolo dell'opera lirica, l'ascolto commosso delle voci, cosciente che il cinema ne costituisca una fragile memoria evanescente. Come un fantasma, il regista attraversa la casa di ritiro fondata da Verdi, dove incontra altri fantasmi dalle voci incrinata i cui accenti e gesti, tuttavia, testimoniano delle glorie del passato.

Otto. *Face Addict*. È un altro fantasma, ma di New York, che decide di dedicare un film alla «downtown scene» della creazione artistica fra i tardi anni Settanta e i primi anni Ottanta. La conosceva bene, così come i suoi personaggi: Jean-Michel Basquiat, Keith Haring, John Lurie... Edo Bertoglio esuma da archivi personali le immagini di un racconto che assume le fattezze di un diario intimo. I documenti di ieri e le parole di oggi fanno da esorcismo contro un periodo d'ebbrezza e di pericoli mortali. La droga e l'AIDS hanno causato devastazioni, e il film si dedica a ricordare, fra i vivi, la memoria dei morti.

Nove. *Middle of the Moment*. Lontano dal clamore delle città, dal tumulto della storia dell'umanità, il cinema rimane in cerca di ciò che sta all'origine della zona grigia, il punto mediano di un momento, di un silenzio, di un senso da dare all'esistenza. Werner Penzel e Nicolas Humbert sono i cineasti dell'osservazione contemplativa e dell'osservazione ispirata. A volte giungono a non muoversi più pur di cogliere quella palpitazione attutita del momento giusto. Vengono messi in atto i mezzi più raffinati del cinema perché possa avere luogo l'incontro, miracoloso (?), fra uno sguardo e il reale.

Dieci. *Geschichte der Nacht*. Una città fatta di tutte le città, le cui architetture sono avvolte nell'oscurità, penetrate dalle luci della notte. Clemens Klopfenstein realizza un film da viandante solitario, che reinventa il cinema nella sua capacità poetica di mostrare universi a partire da frammenti strappati al buio. La colonna sonora, altrettanto preziosa, è articolata tramite il montaggio in maniera da conferire al film la dimensione di un sogno a occhi aperti per gli spettatori sprofondati nell'oscurità della sala cinematografica. Anche qui il cinema è popolato di fantasmi, inseguiti da un cineasta sonnambulo.

Undici. *Requiem*. Molto semplicemente, la memoria del secolo scorso. Non c'è anima viva in questi cimiteri militari, ma il ricordo delle migliaia di soldati morti sul campo d'onore. Il rigore delle inquadrature, la maestria nei ritmi del montaggio, la dialettica fra la partitura musicale e le immagini: Reni Mertens e Walter Marti sono registi per i quali il cinema è per sempre coscienza universale.

* Direttore di Visions du Réel, Festival internazionale del Cinema di Nyon.

A partire da settembre 2010, Direttore del Dipartimento di Cinema / Cinéma du réel presso la HEAD – Haute Ecole d'Art et de Design de Genève (Università delle Arti e del Design di Ginevra)

THE VOICES OF SWISS CINÉMA DU RÉEL

JEAN PERRET*

According to tradition, Swiss cinema has assured the legitimacy of its existence owing in particular to the documentary of independent production. Can thus the documentary be considered an excellence trademark in a film industry that is struggling – just like contemporary cinema in general – to make up unifying stories, innovative writing, visions connected to the world and its doubts, its convictions, and expectations? No need to stir controversy, or to simplify the terms of reflection. It's still true, though, that Switzerland remains one of the exemplary platforms for production in Europe, at least for three reasons.

The first reason has to do with a cultural policy that has been developed by public authorities on the federal, regional, and cantonal levels. This consists in funding productions, at times to a substantial extent, thus becoming an essential partner in the film production scene. Mention should also be made that State TVs – one per linguistic region – take part in this strategy in the framework of an Audiovisual Agreement. Of course, professionals always wish for access to more means and better allocation criteria! In this sector, represented by several associations (there are three producers' associations now!), there is a lively debate going on as regards the outlining of a new regime of promotion that should be in force from 2012. It is also true that, in Europe, Switzerland ostensibly belongs to those few countries that are deeply engaged in supporting television and video industry, a business whose future can only be on a European and international level in the broadest sense – especially as far as a tiny territory as Switzerland's is concerned. As a consequence, strategies should be more ambitious and better financed.

The second reason has to do with Swiss cinema itself, whose identity was shaped in the 1930's when there were just as many documentaries produced as features. Further factors have been history and politics, e.g. WWII, the economic boom in the 1950's and 60's, and later on decades of prosperity marked by ideological and existential anxiety. Finally, the end of the millennium and the beginning of the 23rd century have been prey to deep crises in society. From a cinema devoted to social criticism, radical points of view, protest against conventional, if not «bourgeois,» values, audiences have been referred towards more intimate stories that witness doubtfulness, uncertainty, a general disarray, combined with corroborating impertinence, healthy humour, and local memory...

Thirdly, Swiss documentary cinema, a «creative cinéma du réel», in more than 25 years has gone through a spectacular evolution that displays an impassioned diversity in genres, writing, points of view, and vision... Swiss cinema has totally been in tune with the different periods it went through, marking them with peculiar stories. Is it still necessary to state that this cinema has nothing to do anymore with the conventional, dusty definition of documentary, and that it has positively emancipated itself, and become film in its own right? In subtle forms of hybridation, which have incorporated the know-hows coming from fiction (that had already been exposed to the invigorating influence of the documentary act) this cinema is part and parcel of movie the-

atres' and TV's general offer – with a few distinctions, of course. Such diversity and heterogeneity are now well-established.

The programme will show eleven films that weigh up Swiss cinema, outlining a geography made of political films, travel films, and films with a social or intimist approach. Sustained by inspired and committed signatures, each of these works actually contains one or all of these dimensions, and contribute to make rigid boundaries between themes, genres, and aesthetics obsolete.

Zero. *Premier jour*. Every screening will open with one of the ten «first days» by Fernand Melgar. These are exemplary shorts: one-day shooting, one camera, no location scouting, no preliminary meetings with the characters, no script and no adapting for the screen. Direct Cinema tuned into a «first time» in someone's life, describing its subtle complexity and fullness in 7-8 minutes.

One. *Siamo italiani*. More than 45 years ago labour was imported from Italy into Switzerland, in order to meet the latter's needs in terms of on-going economic boom and thriving prosperity. Alexander Seiler's pictures in black and white make up an impressive record of these mass migrations, where men in voluntary exile went seeking an acknowledgment. One of the founding films of the new Swiss cinema of the 1960's.

Two. *Pas les flics, pas les blancs, pas les noirs*. Geneva, a cosmopolitan city, counts almost 40% of foreigners among its population. Daily life requires special and innovative attentions to foil xenophobic, if not racist attitudes. Ursula Meier went in the field, met the people, and created a texture of words. A policeman became one of the leading characters. He wears himself out trying to create social ties through mediation. There lies the film's modernity, in standing by mediation rather than condemnation.

Three. *Le Génie helvétique*. Or, Helvetic democracy's mysteries as they play out in federal commissions. Jean-Stéphane Bron goes to Bern, the capital city, where there's nothing to see! It may be worth mentioning that Parliament sessions are not public. Therefore the filmmaker will meet his characters in the ante-rooms of power and create suspense this way. His characters will have to repeat their own words on this 'stage,' the only way to get closer to the truth of the stakes.

Four. *Genet à Chatila*. A text by Jean Genet makes the basis for Richard Dindo's journey on the tracks of the 1982 massacres in the Sabra and Shatila camps in West Beirut. At the same time, the filmmaker created a portrait of a writer engaged in exposing unspeakable horror. He staged a young woman to tread on these haunted territories. The story's threads lie at the heart of a cinema whose legitimacy is rooted in the duty to remember and condemn history's violence.

Five. *Les Hommes du port*. Alain Tanner made a collective portrait, representing the men working at the port of Genoa with whom he used be in close contact as a young man in the late 1940's. The film's protagonist is the workers' memory, among past fights, the dignity of jobs facing extinction, technology evolution (the containers' era!), and financial crisis. Cinema still is a matter of memory, the filmmaker's memory combined with that of the workers he talks to, suspended between yesterday and tomorrow.



Face Addict di Edo Bertoglio

Six. *War Photographer*. How to account for the world's misery, its violence, and paradoxical greatness? Which work should tackle such a task? Christian Frei decided to follow closely war photographer James Nachtway in the field. Then he tried to understand how the picture trade in editorial offices and museums works. The film represents his main character as a disenchanted hero, but it takes a stand in favour of his humanity and that of the photographed people. A reflection is thus needed regarding the necessity – or not – of images of reality.

Seven. *Il bacio di Tosca*. Great portraits of the artist are made by great artists carrying within themselves the nostalgia for those figures who inspire their work. Daniel Schmid belongs to the opera, that world where you listen moved by lyrical voices and are aware that only film can preserve a fragile, evanescent memory. As if he were a ghost, the filmmaker explores the rest-home founded by Verdi. He meets more ghosts with cracked voices, whose tones and gestures still witness past glories.

Eight. *Face Addict*. Another ghostly presence, this time in New York. He devoted a film to the late 1970's-early 80's downtown scene of artistic creation. He knew it well, including figures like Jean-Michel Basquiat, Keith Haring, John Lurie... Edo Bertoglio searched his personal archives and exhumed the images of a story that takes on the quality of a personal diary. Yesterday's records and today's words exorcize an exhilarating, mortally dangerous period. Drugs and AIDS took a terrible toll, and the film sets out to keep alive the memory of the dead among the living.

Nine. *Middle of the Moment*. Far from the city's racket, far from mankind's turbulent history, film remains in search of what creates the in-between, the Middle of a Moment, of silence, of a meaning for existence. Werner Penzel and Nicolas Humbert are filmmakers devoted to contemplative observation and inspired observation. At times they even freeze in order to capture the muffled palpitation of the right moment. The subtlest film techniques are used in order to let a miracle, maybe, happen: the gaze and the real interlocking.

Ten. *Geschichte der Nacht*. A city made of many cities, whose architectures are enveloped in darkness, at times pierced by night lights. Clemens Klopfenstein made a movie as if he were a solitary stroller who reinvents film and its poetic potential to unravel universes departing from fragments snatched from the dark. The sound track is just as precious, adding to the atmosphere of revelry for its audience plunged in the darkness of the movie theatre. Once again, film is populated by ghosts chased by a sleepwalking filmmaker.

Eleven. *Requiem*. In short, the memory of the last century. There isn't a soul alive in these military graveyards, only the memory of thousands of soldiers who died on the field of honour. Rigorous composition, perfect editing rhythms, and the dialectics between the music score and the pictures: according to the filmmakers Reni Mertens and Walter Marti, the cinema has been and will forever be universal conscience.

* Director of Visions du Réel – Nyon International Film Festival.

From September 2010, Director of Film/Cinéma du Réel Department at the HEAD – Haute Ecole d'Art et de Design de Genève (Geneva University of Art and Design)

Svizzera, 1964, 35mm, 79', b/n

Regia: Alexander J. Seiler
Sceneggiatura: Rob Gnant, June Kovach, Alexander J. Seiler
Fotografia: Rob Gnant
Montaggio: June Kovach, Alexander J. Seiler
Suono: June Kovach, Alexander J. Seiler
Produzione: Alexander J. Seiler, Rob Gnant

Contatti: Alexander J. Seiler
Tel: +41 44 4514544
Email: ajseiler@bluewin.ch

Alexander J. Seiler (Zurigo, 1928) studia letteratura, filosofia e sociologia a Basilea, Parigi e Monaco. Nel 1961 intraprende la carriera cinematografica con *Auf weissem Grund*. Autore, regista e produttore, collabora per molti anni con Rob Gnant e June Kovach ed è considerato uno dei massimi esponenti del nuovo cinema svizzero. Socio fondatore del Swiss Film Centre e segretario esecutivo dell'Associazione dei cineasti svizzeri, è molto attivo nella politica cinematografica e ha un importante ruolo come critico di cinema.

Alexander J. Seiler (Zürich, 1928) studied literature, philosophy and sociology in Basel, Paris and Munich. In the year 1961, he realised *Auf weissem Grund* and started working in the movie industry as author, director and producer. He is considered as the maximum exponent of the new wave of Swiss filmmakers and worked for years in collaboration with Rob Gnant and June Kovach. Founding member of the Swiss Film Centre and executive secretary of the Association of Swiss Filmmakers, he was very active in film politics, developing also an important role as a film critic.

ALEXANDER J. SEILER SIAMO ITALIANI



“È vero, *Siamo italiani* è un film di denuncia. Le condizioni di vita scandalose degli italiani arrivati in Svizzera all’inizi degli anni Sessanta mi avevano colpito in primo luogo per il rapporto che ho con l’Italia e la cultura italiana. Ciò che mi aveva colpito è che queste persone perdevano la loro identità non appena varcavano la frontiera svizzera, per non essere percepiti che come «italiani», o «lavoratori immigrati». (Alexander J. Seiler)
Frutto di una serrata indagine, *Siamo italiani* non è solo un film dal forte impatto sociale e politico, che tra l’altro rivela a quasi quarant’anni di distanza un tema di un’attualità scottante. I lavoratori italiani, seguiti nel loro processo di mercificazione (dagli esami sanitari alla frontiera, alle condizioni in cui vengono messi a vivere), messi a confronto con un’istanza che li considera non dal punto di vista sociale, come un «problema» da risolvere, ma come persone, rivelano tutta la loro umanità. Con questo film, Seiler fa entrare il documentario svizzero nell’epoca moderna, un’epoca in cui il cinema – grazie alle nuove tecnologie leggere – permette alle persone filmate di esprimersi direttamente. [c.c.]

“*Siamo Italiani* is indeed a work of social criticism. Because of my relationship with Italy and Italian culture, I was first struck by the terrible living conditions of those Italians who moved to Switzerland in the early Seventies. What really impressed me was how these people lost their identities as soon as they crossed the Swiss border, being then perceived as simply «Italians», or «immigrant workers». (Alexander J. Seiler)
The result of an intense work of research, *Siamo Italiani* is not only a film of great sociological and political impact (dealing over forty years ago with a theme that is still of current interest). The Italian workers, seen here in their submission to commercialization (from health examinations at the border to the living conditions they have to experience), reveal all their humanity once confronted as persons, rather than as a social «problem» to be fixed. With this movie, Seiler brings the Swiss documentary into the modern era, an era in which cinema – through new lightweight technologies – allows people to express themselves directly. [c.c.]



CLEMENS KLOPFENSTEIN

GESCHICHTE DER NACHT

Svizzera, 1979, 16mm, 60', b/n

Regia, soggetto: Clemens Klopfenstein
Fotografia: Clemens Klopfenstein
Montaggio: Clemens Klopfenstein, Hugo Sigrist
Suono: Hugo Sigrist
Produzione: Ombra-Films
Diritti internazionali: ZDF, SRG, INA Paris

Contatti: Clemens Klopfenstein
Email: clemens@klopfenstein.net

Nato sulle rive del lago di Bienne nel 1944, Clemens Klopfenstein intraprende la carriera cinematografica dapprima come giornalista, poi come regista. Negli anni Sessanta realizza i suoi primi cortometraggi in 8 e 16 mm e lavora come cameraman per Markus P. Nester e Markus Imhoof. Autore indipendente per eccellenza, è estraneo al cinema commerciale ed è esponente di una scrittura cinematografica libera, volta alla fantasia e all'ironia. Dal 1972 vive principalmente in Italia, dove fonda la sua società di produzione Ombra Film. Tra i suoi film *Geschichte der Nacht* (1979) e *Das Schweigen der Männer* (1977).

Born near Lake Biel-Bienne in 1944, Clemens Klopfenstein started working in the film industry first as a journalist, then as a filmmaker. In the Sixties, he shot his first short films in 8 and 16mm film and worked as a cameraman for Markus P. Nester and Markus Imhoof. Independent filmmaker par excellence, is a mainstream cinema outsider and an exponent of a free cinematographic language given to fantasy and irony. Since 1972 he has been living in Italy, where he founded the film society Ombra Film. Among his films *Geschichte der Nacht* (1979) and *Das Schweigen der Männer* (1977).

Alla porta d'ingresso di questa «storia della notte» ci accoglie la figura di Leopold Bloom. L'Ulisse immaginato da Joyce allude non solo all'universo della città contemporanea ma anche al flusso di pensiero come modalità narrativa. Similmente, il film sarà un viaggio in un mondo dove le distinzioni tra presente e passato, rito e quotidianità sfumano per lasciare campo ad una percezione diversa delle cose. "Nella notte, che non è che un'oscurità chiara, il campo visivo dell'essere umano raddoppia in larghezza: al posto dei 90° ricoperti a colori durante il giorno, arriva ad abbracciarne 170°! Questo mi ha sempre affascinato. E poi girovagare nella Roma degli anni Settanta alle tre del mattino e, lo sguardo fisso, come in un sogno, lasciarsi andare, fluttuando, alla deriva, attraverso strade completamente deserte, tra palazzi e rovine. Un super-trip che non si può più fare oggi, perché oggi non si trova che la notte di giorno (un tempo era meglio)" (Clemens Klopfenstein).

Filmato a Roma come a Belfast, in Turchia come in Francia, *Geschichte der Nacht* è un'opera unica non solo nel quadro del cinema svizzero. Per 150 notti, attraversando 50 città, Klopfenstein è riuscito ad imprimere grazie ad una pellicola sensibilissima un universo effimero e ammaliante. [c.c.]

At the front door of this «story of the night» the character Leopold Bloom welcomes us. The Ulysses created by Joyce alludes to both the universe of the modern city and to the stream of consciousness as a narrative device. Similarly, this movie is a journey through a land where the distinctions between past and present, between rites and everyday occurrences become blurred, and allow a different perception of things. "At night, which is nothing more than a faint darkness, the visual field of human perception doubles its width and instead of the 90° covered in colours by day, it extends to 170°! This has always intrigued me. Wandering about Rome in the 70s, at 3 in the morning, staring at objects as in a dream, letting yourself go, floating, drifting on deserted streets amongst buildings and ruins. A super-trip that can no longer be experienced because nowadays you cannot find the night but at daytime [it was much better before]" (Clemens Klopfenstein).

Shot in Rome, as well as in Belfast, in Turkey and in France, *Geschichte der Nacht* is a unique work in Swiss cinema. For 150 nights and exploring 50 different cities, Klopfenstein managed to create with his most delicate film an ephemeral and captivating world. [c.c.]

Svizzera, 1984, 35mm, 87', col.

Regia, soggetto: Daniel Schmid
Fotografia: Renato Berta
Montaggio: Daniela Roderer
Suono: Luc Yersin
Interpreti: Sara Scuderi, Della Benning, Irma Colasanti, Giuseppe Sani, Giulia Scaramelli, Ida Bida
Produzione: T+C Film
Distribuzione: T&C Edition

Contatti: T&C Edition AG
Tel: +41 44 2089955
Email: edition@tcfilm.ch

Dopo gli studi di storia e letteratura comparata compiuti a Berlino Est, Daniel Schmid (Flims, 1941) frequenta la German Film Academy e incontra Rainer W. Fassbinder, con il quale instaura una stretta e duratura amicizia. Fassbinder gli presenta Werner Schroeter e i tre cineasti influenzano a vicenda i loro primi lavori. Dal 1974 Schmid si divide tra Parigi e la Svizzera, fino alla sua morte avvenuta nel 2006. Oltre a realizzare film, Schmid ha messo in scena numerose opere al Teatro dell'Opera di Zurigo.

After studying history and comparative literature in West Berlin, Daniel Schmid (Flims, 1941), attended the German Film Academy where he met Rainer W. Fassbinder and a close, enduring friendship developed between them. Fassbinder subsequently introduced Schmid to Werner Schroeter, and the three filmmakers went on to influence each other's early work. Since 1974 Schmid has divided his time between Paris and Switzerland, until his death in 2006. Apart from making films, he has also staged several operas at the Zurich Opera House.

DANIEL SCHMID IL BACIO DI TOSCA TOSCA'S KISS



“Sono cresciuto nella hall di un hotel, in mezzo a tutti i suoi arredi. Un luogo dove l'apparenza e la realtà continuamente s'intersecano. Questo spazio, col suo mélange di illusione e realtà, mi ha nutrito e continua ad attrarmi.” (Daniel Schmid)
Accompagnato dalla «camera sensibile» di Renato Berta, Schmid ritrova nella «casa di riposo per anziani» di Milano quell'atmosfera unica, tipica dei suoi film. Sorta per volontà testamentaria di Giuseppe Verdi e aperta nel 1902, la struttura ospita vecchi cantanti lirici. Nonostante l'età e gli acciacchi, gli anziani di casa Verdi non hanno perso il gusto per il «bel canto» e posti di fronte alla macchina da presa si impadroniscono della scena per ravvivare il loro passato. Tra tutti un posto a parte merita Leonilda, che riesce a fare di un modesto corridoio la scena ideale per un'aria di Tosca. Il film si tiene in equilibrio tra gli slanci lirici (tipici della natura appassionata dell'opera) e un sottile humour. Splendido esempio di arte che ha la meglio sulla vita, *Il bacio di Tosca* è un documentario sui generis: il viaggio in una struttura unica ma anche un racconto mediato della personale passione di Schmid per la grande opera. (c.c.)

“I grew up in a hotel lobby, amidst all of its sceneries. A place where appearance and reality, continually intersect. This stage, with its enmeshment of illusion and reality, has continually informed me and continues to attract me.” (Daniel Schmid)

Accompanied by the «sensitive camera» of Renato Berta, Schmid finds in an «old people's home» in Milan the peculiar atmosphere of his previous films. The facility, established in 1902, as requested in Giuseppe Verdi's will, hosts retired lyrical singers. Despite their age, their aches and pains, the elderly guests of Verdi's house have not lost their zest for «Bel canto» and once placed in front of a camera they seize the stage and start reviving their past. Amongst them, Leonilda deserves a special mention, transforming the humble corridors in an ideal stage for an «aria» from Tosca. The film balances élan vital – characteristic of the passionate nature of Opera – and subtle humour. An exquisite demonstration of art having the better of life, *Tosca's Kiss* is a unique documentary: a special voyage in a peculiar location and at the same time a story filtered through the Schmid's personal passion for Opera. (c.c.)

WALTER MARTI, RENI MERTENS

REQUIEM



In apertura scorrono i crediti del film. Ai nomi dei membri della troupe si aggiungono le rispettive date di nascita. Tutti (o quasi) risultano nati durante il secondo conflitto mondiale. I registi invece, sono figli della Grande Guerra. Due generazioni unite da una stessa esperienza traumatica, percepita di riflesso, in un'infanzia che si sviluppava in parallelo ad un processo di ricostruzione nazionale.

Prima di essere un grandioso elogio funebre, *Requiem* è l'omaggio ad un'umanità scomparsa. Il segno di riconoscimento ad un evento (duplice) che giace sommerso sotto la pelle del mondo. Coadiuvati da un lavoro straordinario all'immagine e alle musiche, Reni Mertens e Walter Marti hanno intrapreso un viaggio nei luoghi del mondo in cui questa memoria si conserva. Cimiteri soprattutto; ma anche campi spazzati dal vento.

Introdotte da inquadrature dedicate ai templi greci (l'idea di pantheon fa subito capolino e si rafforza nella sequenza successiva dedicata a volti di pietra), le immagini del film ricercano un gusto della bellezza che esalta in contrasto con la solitudine dei luoghi. Il commento sonoro gioca invece sull'eterogeneità, mescolando ritmi da marcia al free jazz. Senza commento e distinzioni tra le varie nazionalità, *Requiem* si pone come un'imprescindibile prefazione al mondo contemporaneo. (c.c.)

The movie begins with the credit lines. The cast list and their birthdates. Most of them turn out to be born during World War II. The directors, instead, are children of the Great War. Two different generations of men connected by the same traumatic experience, one that is indirectly perceived through their childhood and a parallel process of national reconstruction.

Even more than an extraordinary funeral oration, *Requiem* is first of all a homage to a whole lost humanity. The tangible mark of a double event that lies underneath the surface of the world. Assisted in a wonderful photography and music editing work, Reni Mertens and Walter Marti undertook a journey in those parts of the world where this memory is conserved. Mostly cemeteries, but also vast fields swept by the wind. Presented through peculiar shots reminiscent of Greek temples (the image of the pantheon is immediately clear and it is further reinforced in the subsequent scene of the stone masks), the images pursue a peculiar sense beauty contrasting the sense of loneliness conveyed by the locations. The soundtrack instead is a play on heterogeneity, mixing marching music with free jazz. With no comments and no nationality boundaries, *Requiem* stands as an essential preface to the contemporary world. (c.c.)

Svizzera, 1992, 35mm, 80', col.

Regia, sceneggiatura: Walter Marti, Reni Mertens
Fotografia: Urs Thoenen
Montaggio: Edwige Ochsenbein
Suono: Jean-Claude Gaberel
Musica: Léon Francioli
Produzione: Téléproduction
Distribuzione: Langjahr Film GmbH

Contatti: Langjahr Film GmbH
Tel: +41 41 4502252
Email: info@langjahr-film.ch

Reni Mertens (Zurigo, 1918-2000) e il suo compagno Walter Marti (Zurigo, 1923-1999), furono due importanti rappresentanti del documentario svizzero e tra i precursori del nuovo cinema svizzero. Nel 1953 fondarono la casa di produzione cinematografica Téléproduction. Insieme realizzarono una ventina di pellicole di grande suggestione per impegno sociopolitico e radicalismo formale, tra cui *Krippenspiel* (1953, 1962), *Rhythmik* (1956), *Jour de pêche* (1958) e *Im Schatten des Wohlstandes* (1961). *Ursula oder das unwerte Leben* (1966), insignito di numerosi premi, inaugurò una serie di film dedicati alle persone portatrici di handicap e agli emarginati.

Reni Mertens (Zurigo, 1918-2000) and his collaborator and partner Walter Marti (Zurigo, 1923-1999) were two important representatives of swiss documentary film and the forerunners of the new wave of swiss cinema. In 1953 they founded the production company Téléproduction. They made together about twenty films, influenced by sociopolitical themes and formal radicalism. Among them: *Krippenspiel* (1953, 1962), *Rhythmik* (1956), *Jour de pêche* (1958) and *Im Schatten des Wohlstandes* (1961). *Ursula oder das unwerte Leben* (1966), which won many prizes, inaugurated a series of films about handicapped and marginalized persons.

Svizzera, 1995, 35mm, 64', col.

Regia, soggetto: Alain Tanner
Fotografia: Denis Jutzeler
Montaggio: Monica Goux
Suono: Henri Maikoff
Musica: Arvo Pärt
Produzione: Les Films du Cyclope,
Thelma Film AG
Distribuzione: Thelma Film AG

Contatti: Thelma Film AG
Tel: +41 32 4267304
Email: meier@thelmafilm.ch

Alain Tanner (Ginevra, 1929) emerge negli anni Sessanta come uno dei principali esponenti del nuovo cinema svizzero portando una ventata di giovinezza e di libertà ben oltre le frontiere nazionali. Firma diciannove lungometraggi di finzione, selezionati dai più importanti festival internazionali, tra cui *Jonas che avrà vent'anni nel 2000* (1976), *Gli anni luce* (1981), *Dans la ville blanche* (1983), *L'Homme qui a perdu son ombre* (1991), *Fourbi* (1996), *Paul s'en va* (2004), oltre a numerosi documentari per la televisione e per il cinema.

Alain Tanner (Geneva, 1929) emerged in the Sixties as one of the principal exponents of the new Swiss cinema, ushering in a wave of youth and freedom well beyond national borders. He has made nineteen feature films, which have been selected by the most important international festivals. Among them: *Jonas che avrà vent'anni nel 2000* (1976), *Gli anni luce* (1981), *Dans la ville blanche* (1983), *L'Homme qui a perdu son ombre* (1991), *Fourbi* (1996), *Paul s'en va* (2004), besides numerous film and television documentaries.

ALAIN TANNER

LES HOMMES DU PORT



Mentre una lenta panoramica scopre il porto di Genova, una voce-io racconta il passato di un uomo e il suo rapporto con la città. Ieri, Alain Tanner aveva 17 anni e scopriva un paese di cui amava i film attraverso una città singolare ed in pieno fermento. Oggi, il cineasta ritorna in quella città. Osserva la crisi del porto, con le merci divenute anonime e gli uomini sempre meno necessari. I portuali ricordano al filmmaker il passato glorioso della compagnia, esperienza unica e irripetibile di un sapere collettivo. Ieri e oggi. Nelle parole e, ancora più, nelle immagini Alain Tanner coglie le tracce del passato, come quando con una sapiente messa in scena cattura i gesti di un portuale mentre carica la stiva di una nave. Omaggio all'etica lavoro *Les Hommes du port* è – come tutti i film di Tanner – una riflessione sul tempo. Sul qui e sull'altrove. Ai movimenti di macchina con cui aveva esplorato la città vista dal porto fa eco in chiusura un altro travelling sulla città vista dall'autostrada. Esempio antitetico di un diverso sistema economico. (c.c.)

As a slow wide shot unveils the harbour of Genova, an I-narrator recounts a man's past and his relation with the city. Yesterday, Alain Tanner was 17 and was discovering a country, whose cinema he so much loved, through a peculiar, bustling city. Today, the filmmaker goes back to that city. He notices the crisis of the harbour, where goods have become anonymous and workers are every day less necessary. The dock workers recall the glorious past of the company, a unique and unrepeatably collective experience. The past and the present. Through words and even more through images, Alain Tanner gathers the traces of the past, like when a careful shooting catches the actions of a dock worker loading a ship. An homage to the ethics of work, *Les Hommes du port* is a reflection about time, as in all Tanner's movies. About the here and the elsewhere. The opening camera movements used to explore the city from the harbour, are echoed at the end of the film with a final view of the city seen from the highway. An antithetical example of a different economical system. (c.c.)

NICOLAS HUMBERT, WERNER PENZEL
MIDDLE OF THE MOMENT



L'alternativa nomade, come l'ha definita Bruce Chatwin, si adatta perfettamente al lavoro di Nicolas Humbert e Werner Penzel. Viaggiatori iconoclasti, i due filmmaker in *Middle of the Moment* si confrontano con l'essenza del nomadismo, raccolta grazie alla collaborazione con il poeta/clown Robert Lax e il musicista Fred Firth. Più che un film sui Tuareg, sugli artisti di strada e sulle loro analogie (le tende, il deserto e le «no man's land» delle periferie, i volti segnati dalla strada), *Middle of the Moment* è un poema visivo. A colpire sono il taglio e la tipologia delle immagini, che rompono con il realismo, e il montaggio, che procede per libere associazioni e per stacchi decisi. Negando ogni forma d'identificazione e giocando sulla dialettica prossimità/distanza, il film finisce per costruire un universo unico ed originale. [c.c.]

"I nostri viaggi non sono stati soltanto un tentativo di avvicinamento a vecchie e nuove forme di nomadismo, ma anche e soprattutto una ricerca del vocabolario poetico del film con tutte le sue possibilità di una libera rappresentazione". (Nicolas Humbert, Werner Penzel)

The nomadic alternative, as Bruce Chatwin used to define it, perfectly describes Nicolas Humbert and Werner Penzel's work. Two iconoclast travelers, the directors of *Middle of the Moment* explore the core of nomadic life itself, gathered through the collaboration with the poet-clown Robert Lax and the musician Fred Firth. More than a movie on Tuaregs and street artists, and their analogies (tents, deserts and no man's lands of the suburbs, the faces marked by the toil of the street), *Middle of the Moment* is a visual poem. The most evident peculiarity of the movie resides in the style and editing of images, breaking off with realism and working through free associations of images and abrupt shots. Negating any form of identification and playing on the dialectics of closeness and distance, the movie manages to create a unique and original universe. [c.c.] "Our travels have been more than just a way to approach old and new nomadic practices, but mostly a search for the poetic vocabulary of the movie in all its options of free representation." (Nicolas Humbert, Werner Penzel)

Svizzera, 1995, 80', 35mm, b/n

Soggetto e regia: Nicolas Humbert, Werner Penzel
Fotografia: Chilinski
Montaggio: Gisela Castronari, Nicolas Humbert, Werner Penzel, Bettina Rademacher
Suono: Jean Vapeur
Musica: Fred Frith
Interpreti: Robert Lax, Aghali ag Rhissa, Johann le Guilherm, Sandra M'Bow, Mutu walat Rhabidine, Amoumoun
Produzione: CineNomad, Balzli & Fahrer
Distribuzione: CineNomad

Contatti: Balzli & Fahrer GmbH
Tel: +41 31 3329438
Email: balzli-fahrer@gmx.net

Miglior documentario al 36° Festival dei Popoli nel 1995

Werner Penzel (Colonia, 1950) inizia a lavorare come musicista rock e poi, tra il 1971 e il 1975, frequenta la Hochschule für Fernsehen und Film di Monaco. Nel 1986 fonda la cooperativa Der Andere Blick e l'anno seguente la Cine Nomad, in collaborazione con Nicolas Humbert.

Werner Penzel (Köln, 1950) began as a rock musician and attended Hochschule für Fernsehen und Film in Munich between 1971 and 1975. In 1986 he co-founded the film cooperative Der Andere Blick, followed in 1987 by Cine Nomad, together with Nicolas Humbert.

Nicolas Humbert (Monaco, 1958) comincia a lavorare con la fotografia e il Super 8 negli anni settanta. Tra il 1982 e il 1987 frequenta la Hochschule für Fernsehen und Film di Monaco. Tra i film diretti con Werner Penzel: *Step Across the Border* (1988) and *Brother Yusef* (2005).

Nicolas Humbert (Munich, 1958) began with photographs and Super-8 films in the Seventies. Between 1982 and 1987 he attends Hochschule für Fernsehen und Film in Munich. Among his films co-directed with Werner Penzel: *Step Across the Border* (1988) and *Brother Yusef* (2005).

Svizzera, 1999, 35mm, 99', col.

Regia, sceneggiatura: Richard Dindo

Fotografia: Ned Burgess

Montaggio: Richiard Dindo, Rainer Trinkl

Suono: Henri Maikoff

Interpreti: Mounia Raoui, Robert Kramer

Produzione: Lea Produktion, Les Films d'Ici

Distribuzione: Lea Produktion

Contatti: Lea Produktion GmbH

Tel: +41 44 4624693

Email: richard.dindo@bluwewin.ch

Richard Dindo (Zurigo, 1944), dopo aver lasciato la scuola a quindici anni, comincia a viaggiare mantendosi grazie a lavori di tutti i tipi; nel 1966 si trasferisce a Parigi. Guardando film nella Cinémathèque Française e leggendo centinaia di libri, si forma come autore cinematografico autodidatta; nel 1970 fa ritorno in Svizzera dove realizza il suo primo film, *Die Wiederholung*. Autore di oltre venti documentari e di un film di finzione, vive e lavora tra Zurigo e Parigi.

Richard Dindo (Zurich, 1944) left school when he was fifteen to travel, supporting himself by taking on several odd jobs. In 1966 he moved to Paris. Watching films at the Cinémathèque Française and reading hundreds of books, he became an autodidactic filmmaker; in 1970 he returned to Switzerland to make his first film, *Die Wiederholung*. Author of over twenty documentaries and one film, he lives and works in Zurich and Paris.

RICHARD DINDO GENET À CHATILA



“Sono un uomo della memoria. Per me la memoria è sempre di attualità.” Così Richard Dindo si presenta e aveva presentato il suo film sul massacro di Chatila. Partendo da un testo Jean Genet (*Un captif amoureux*), l’instancabile filmmaker-viaggiatore si reca a Chatila nel 1999 e scandaglia nel presente le tracce del passato. Lo accompagna una giovane attrice, Mounia Raoui, che legge il testo di Genet. L’elemento finzionale e la forza irruenta della realtà che emerge, nonostante poco o nulla sia visibile, formano un viluppo inestricabile che dà fascino e vigore al film. Appassionato elogio di un popolo, quello palestinese, e accusa ad un governo, quello israeliano, che ha intenzionalmente organizzato e messo in atto un massacro contro civili, *Genet à Chatila* è un film di grande forza politica, esemplare per come rende il passato presente. [c.c.]

“Io mi sono sempre confrontato, nel mio cinema, come in tutti i documentari che lavorano sul passato con l’assenza del personaggio. Io sono di fronte all’assenza, di fronte a ciò che non si può più mostrare. Sono di fronte al vuoto, perché la memoria non si può più mostrare con le immagini”. (Richard Dindo)

“I am a man of memory. To me, memory is always topical.” This is how Richard Dindo introduces himself and how he presented his film on the Chatila massacre. Following a text by Jean Genet (*Un captif amoureux*), the untiring travelling filmmaker visits Chatila in 1999 and investigates the present in order to trace the past. Travelling with him in his journey the young actress Mounia Raoui reads Genet’s text. Fiction and the abrupt power of the emerging reality, although little is visible, get entangled in an inextricable thread making the film fascinating and vigorous at the same time. A passionate praise of the Palestinian people and a prosecution of the Israeli government, who intentionally disposed a massacre of civilians, *Genet à Chatila* is a powerful political movie, exemplary in its actualization of the past. “I’ve always dealt with the absence of the character in my movies, as do all documentaries working with the past. I face the absence, I face what cannot be shown anymore. I face the void because memory cannot be displayed through images.” (Richard Dindo)

CHRISTIAN FREI

WAR PHOTOGRAPHER



“Se un individuo prende il rischio di mettersi nel mezzo di una guerra per comunicare al resto del mondo che cosa sta accadendo, in un certo senso questo individuo sta cercando di negoziare per la pace. Questa è la ragione per cui le persone che fanno la guerra non vogliono fotografi intorno”. Le parole del grande reporter James Nachtway risuonano ancora oggi in tutta la loro forza. *War Photographer*, film di Christian Frei candidato all'Oscar e premiato in numerosi festival, più che di guerra parla però di immagini. Come si individua, si costruisce e si confeziona un'immagine? E quale rapporto sussiste tra il dito che scatta e l'immagine colta?

Christian Frei ha seguito Nachtway per molto tempo: ha condiviso situazioni difficili, ha raccolto testimonianze di giornalisti con cui il fotografo ha lavorato, ha persino posizionato una piccola mdp sopra la sua fotocamera. Visto a quasi dieci anni di distanza il film, oltre a conservare intatta tutta la sua forza emotiva, si offre come una attuale radiografia del mondo globalizzato. Tanto che spesso la sfida per il fotografo (come per il filmmaker) non è quella di essere sul posto al momento giusto, ma di trovare un posto tra le tante contraddizioni che abitano il presente. (c.c.)

“In a way, if an individual assumes the risk of placing himself in the middle of a war to communicate to the rest of the world what's happening, he's trying to negotiate for peace. Perhaps that's the reason for those in charge of perpetuating the war do not like to have photographers around.” The great reporter James Nachtway's words are still resonating with all their vigour. Christian Frei's *War Photographer*, nominated for an Oscar and awarded several prizes in more than one festival, is a movie about images, rather than war. How is an image selected, constructed and displayed? And what is the relation between the shooting subject and the captured image? Christian Frei followed Nachtway for a long time: he shared difficult experiences with him, gathered testimonies from journalists who worked with the photographer, he even placed a small MC on the photographer's camera. Seen over ten years later, besides preserving all its emotional power, the documentary presents itself as an x-ray of the globalized world. To the point that often the biggest challenge for the photographer (as well as for the filmmaker) does not lie in being in a place at the right time, but rather in finding a place amongst the many contradictions lying in the present. (c.c.)

Svizzera, 2001, 35mm, 96', col.

Regia, soggetto: Christian Frei
Fotografia: Peter Indergard
Montaggio: Christian Frei, Barbara Müller
Suono: Florian Eidenbenz, Martin Witz, Ingrid Städeli
Musica: Eleni Karandrou, Arvo Pärt, David Darling
Produzione: Christian Frei
Filmproduktion GmbH, Schwizer Fernsehen
Distribuzione: Warner Bros., Look Now!

Contatti: Christian Frei
Email: christianfrei@gmx.ch

Christian Frei (Schönenwerd, 1959) studia audiovisivo presso il Dipartimento di Giornalismo e Comunicazione dell'Università di Friburgo. Gira il suo primo documentario nel 1981 e lavora come cineasta indipendente e produttore dal 1984. Collabora regolarmente con la televisione svizzera SF DRS. Tra i suoi film, *Ricardo, Miriam y Fidel* (1997), *War Photographer* (2001), candidato agli Oscar nel 2002 nella categoria Miglior Film Documentario, and *The Giant Buddhas* (2005).

Christian Frei (Schönenwerd, 1959) studied Visual Media at the Department of Journalism and Communication at Fribourg University. He shot his first documentary in 1981, and has been working as an independent filmmaker and producer since 1984. He works regularly for Swiss National Television SF DRS. Among his films, *Ricardo, Miriam y Fidel* (1997), *War Photographer* (2001), nominated for the Oscar in the category of Best Documentary Film, and *The Giant Buddhas* (2005).

Svizzera, 2002, Digibeta, 72', col.

Regia: Ursula Meier
Soggetto: Claude Muret, Ursula Meier
Fotografia: Eric Stitzel, Tommaso Fiorilli
Montaggio: Julie Brenta
Suono: Fred Meert, Luc Yersin, Ursula Meier
Musica: Michel Wintsch
Produzione: Ciné Manufacture CMS S.A.
Co-produzione: TSR (SRG-SSR idée suisse), Arte
Distribuzione: SAGA Production

Contatti: Saga Production
Tel: +41 21 3119570
Email: info@sagaproduction.ch

Nata a Besançon (Francia) nel 1971, Ursula Meier ha la doppia cittadinanza, svizzera e francese. Dal 1990 al 1994 studia presso l'Institut des Arts de Diffusion (IAD) in Belgio, quindi lavora come aiuto regista per due film di Alain Tanner. Nel frattempo dirige cortometraggi che ottengono un ottimo riscontro nei festival internazionali, in particolare *Des heures sans sommeil* (1999) e *Tous à table* (2001). Dopo due documentari, *Autour de Pinget* (2000) e *Pas les flics, pas les noirs, pas les blancs* (2002), *Home* (2008) è il suo primo lungometraggio per il cinema.

Born in Besançon (France) in 1971, part Swiss part French, from 1990 to 1994 Ursula Meier studied film-making at the Institut des Arts de Diffusion (IAD) in Belgium. Then she worked as assistant director on two films by Alain Tanner. At the same time she made short films that won many awards at international festivals; among them *Des heures sans sommeil* (1999) and *Tous à table* (2001). After two documentary films, *Autour de Pinget* (2000) and *Pas les flics, pas les noirs, pas les blancs* (2002), *Home* (2008) is her first film for cinema.

URSULA MEIER

PAS LES FLICS, PAS LES NOIRS, PAS LES BLANCS



Alain Devegney è un poliziotto sui generis. Presa la decisione di entrare nell'esercito, ha simpatizzato per gruppi di estrema destra per finire poi ad attivare un progetto di mediazione interculturale nella sua città, Ginevra, la cui popolazione è per metà straniera.

Concepito come un diario in prima persona, il film di Ursula Meier interseca la parabola di Alain con quella di alcuni suoi prossimi, la moglie – di origine magrebina e attiva da sempre nel campo del sociale – il collega di lavoro e un profugo congolese, che a Ginevra svolge un ruolo di mediatore culturale. Un po' alla volta la polifonia del film si offre come immagine di una società complessa. *Pas les flics, pas les noirs, pas les blancs* – a dispetto del suo titolo – è un film «positivo», che traduce il desiderio in volontà e il conflitto in dialogo. (c.c.) "Avrei potuto trattare il protagonista e il suo passato di estremista con ironia. Ma questo tipo è molto intelligente e non racconta bugie. Ha un passato. Figlio e fratello di truffatori, è cresciuto in una famiglia difficile. Non è forse diventato poliziotto per fare ordine nel caos? Quale che sia il cammino intrapreso a me interessa. A quel punto debbo essere in grado di poter amare le persone che filmo". (Ursula Meier)

Alain Devegney is an out of the ordinary policeman. He decides to join the army and takes a liking to extreme right-wing groups only to wind up starting an intercultural mediation project in his hometown of Geneva, largely populated by foreigners.

Made as a first-person diary, Ursula Meier's film crosses Alain's story with those near to him, including his wife – of North African origin and long-active in social work – a co-worker and a Congolese refugee acting as a cultural mediator in Geneva. Little by little, the film's polyphony paints the picture of a complex society. *Pas les flics, pas les noirs, pas les blancs* – despite its title – is a «positive» film that translates desire into will and conflict into dialogue. (c.c.)

"I could have treated the protagonist and his extremist past ironically, but he was very intelligent and didn't tell lies. He has a past. The son and brother of conmen, he grew up in a difficult household. Maybe he became a policeman to bring some order to the chaos? Whatever path taken, it interests me. At that point I have to be able to love the people I'm filming." (Ursula Meier)

JEAN-STÉPHANE BRON

MAIS IM BUNDESHUUS – LE GÉNIE HELVÉTIQUE CORN IN PARLIAMENT



14 ottobre 2001. Stanza 87, Palazzo federale svizzero. 25 membri di una commissione legislativa si riuniscono per la prima volta ad elaborare una legge sulla genetica. Per un anno intero, Jean-Stéphane Bron aspetterà pazientemente davanti alla porta della sala per raccogliere commenti, catturare espressioni, seguire il farsi della legge. Concentrandosi su cinque parlamentari: un verde, un UDC, un radicale, un socialista e un PDC, il film maker costruisce un avvincente racconto. Giochi di potere, alleanze e tradimenti, mosse e contro mosse... Fedeli ad un'etica non scritta ma condivisa, in nome del concetto di democrazia, i parlamentari non nascondono nulla o quasi delle loro strategie al cineasta. Tenero e ironico, *Mais in Bundeshuus – Le Génie helvétique* è una grande metafora sul vivere insieme e l'esemplare ritratto di una nazione. (c.c.)

"Il Palazzo federale funziona perché delle persone di buona volontà e non necessariamente in sintonia d'idee si parlano ancora e ancora, fino a potersi dire 'con questo tu puoi vivere e anche io'. È questo il mio film. Credo che sia una storia che racconta che cosa sia vivere insieme, che rimette la politica ad un livello umano, che ci ricorda che la politica sono degli uomini e delle donne con i loro difetti e le loro convinzioni". (Jean-Stéphane Bron)

October 14th, 2001. Room 87, Federal Palace of Switzerland. Twenty-five members of a rules committee gather to discuss for the first time a law on genetics. For a whole year, Jean-Stéphane Bron patiently lingers at the room entrance to gather comments, grasp remarks and follow the legislation process. Focusing on 5 different parliamentarians: a Green, a UDC, a Radical, a Socialist and a PDC, the filmmaker constructs a compelling story. Power games, coalitions, betrayals, moves and counter moves... Faithful to unwritten yet shared ethics of democracy, the parliamentarians unveil almost all their strategies to the director. Sweet and ironic, *Mais in Bundeshuus – Le Génie helvétique* in a large metaphor of community life and the portrait of a nation. (c.c.)

"The Federal Palace works because men of good will but not necessarily sharing the same ideas are willing to discuss until they can finally say 'we can both live with this'. This is my film. I think it's a story about community life, about rethinking politics to a more personal level, reminding us that politics consists of men and women with their own faults and beliefs." (Jean-Stéphane Bron)

Svizzera, 2003, 35mm, 90', col.

Regia, sceneggiatura: Jean-Stéphane Bron
Fotografia: Eric Stitzel
Montaggio: Karine Sudan
Suono: Luc Yersin
Musica: Christian Garcia
Produzione: Ciné Manufacture
Co-produzione: SSR-SRG idée suisse
Distribuzione: Ciné Manufacture SA

Contatti: Saga Production
Tel: +41 21 3119570
Email: info@sagaproduction.ch

Jean-Stéphane Bron (Lausanne, 1969) dopo gli studi compiuti in Italia presso la scuola di Ipotesi Cinema di Ermanno Olmi, si laurea presso la School of Fine and Applied Arts di Losanna (ECAL). Dopo *Connu de nos services* (1997) e *La bonne Conduite* (1999), dirige *Mais in Bundeshuus - Le Génie helvétique* (2003), il suo primo film documentario distribuito nelle sale cinematografiche e tra i più grandi successi del cinema svizzero. Nel 2006 realizza il suo primo film di finzione, *Mon frère se marie*. I suoi film sono stati premiati in Europa e negli Stati Uniti.

After studying under Ermanno Olmi at Italy's Ipotesi Cinema film school, Jean-Stéphane Bron (Lausanne, 1969) graduated from the School of Fine and Applied Arts of Lausanne (ECAL) in 1995. After *Connu de nos services* (1997) and *La bonne Conduite* (1999), he realized *Mais in Bundeshuus - Le Génie helvétique* (2003), his first documentary released in the cinema halls and among the biggest hits in Swiss cinema. In 2006, he made his first fiction film, *Mon frère se marie*. His documentary films have been awarded various distinctions in Europe and the United States.

Svizzera, 2003, 35mm, col.

Le Combat (9')
La Vente (8')
L'Ordination (9')
L'Arrivée (9')
La Visite (8')
La Rentrée (8')
L'Apprentissage (9')
L'Inalpe (8')
Le Stage (7')
L'Attente (7')

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Svizzera, 2010, 35mm, col.
La Déchirure (8')

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Regia, sceneggiatura:
Fernand Melgar
Fotografia: Camille Cottagnoud,
Fernand Melgar
Montaggio: Fernand Melgar
Suono: Blaise Gabioud, Gilles
Abravanel, Fernand Melgar
Musica: Julien Sulser
Produzione, distribuzione: Climage
Co-produzione: Les Productions
JMH, Télévision Suisse Romande,
SRG SSR idée suisse, ARTE G.E.I.E

Contatti: Climage
Tel: +41 21 6483561
Email: climage@climage.ch

Fernand Melgar (Tangeri, 1961) vive e lavora a Losanna. È membro dell'associazione per il cinema militante Climage. Nel 2005 realizza *Exit, le droit de mourir*, che l'anno successivo ottiene il premio per il miglior documentario alle Giornate del cinema di Soletta.

Fernand Melgar (Tangier, 1961) lives and works in Lausanne. 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.

FERNAND MELGAR PREMIER JOUR



Il primo giorno di scuola (ma visto dalla parte del professore). Il primo combattimento. La nascita del primo figlio (in una coppia sui generis). L'ordinamento di un nuovo prete... Armato del suo sguardo lucido e con la consueta attenzione ai dettagli, Fernand Melgar si confronta e affronta la società svizzera. In questa mini serie televisiva, ogni cortometraggio è un piccolo racconto a suspense. Posizionata in apertura o, più spesso, alla fine la novità interviene come elemento destabilizzante il racconto e arriva ad arricchire la visione sociale di un paese che si sta ricostruendo. Gioie ma anche dispiaceri compongono questo mosaico in minore, dove i protagonisti sono normali cittadini alle prese con situazioni irripetibili nella loro vita. Se la cornice (un cuore rosso pulsa tra «premier» e «jour», e una musica da carillon accompagna i titoli di testa) sembra alludere ad una dimensione infantile, i racconti rivelano spesso un fondo amaro se non controverso. Soprattutto i più riusciti (*La Vente*, *La Rentrée*) calcano il tono, rivelando come denaro e spinta normalizzatrice animino la società svizzera. La serie è completata dall'inedito *La Déchirure*: intenso racconto dell'operazione al cuore subita da una signora svizzera (la televisione lo aveva rifiutato a causa della forza di certe immagini).

The first day of school (from the point of view of a professor). The first fight. The birth of a first child (for a couple sui generis). The ordainment of a new priest... Armed with his lucid eye and typical attention to detail, Fernand Melgar inspects and dissects Swiss society. In this television miniseries, each episode is a short, suspenseful tale. At its beginning or, more often, its end, change introduces a destabilizing element which ultimately enriches the social vision of a country in the process of reconstruction. Joys and sorrows make up this small mosaic, whose protagonists are normal citizens on the eve of life-changing events. Even if the stories are framed with apparent allusions to childhood (a red heart beating between «premier» and «jour», a carillon music accompanying the credits), the stories themselves often reveal a bitter, if not controversial, center. The most successful (*La Vente*, *La Rentrée*) best emphasize the tone, showing how economics and the pressure to be normal dominate Swiss society. The series ends with a never released short, *La Déchirure*, an intense tale about a Swiss woman undergoing heart surgery (the network refused to air it because of its strong content).



EDO BERTOGLIO
FACE ADDICT

"*Face Addict* nasce dal sentimento di urgenza che provo quando mi confronto con il mio passato. Racconta le esperienze collettive di alcuni protagonisti della comunità artistica della scena downtown che ho visto nascere, che mi ha ospitato e che, ormai, non esiste più. Sono fuggito da New York con, come unico bagaglio, un baule pieno di foto: i miei archivi, le mie immagini, i miei scarti, emulsioni ed emozioni di anni che in me hanno lasciato tracce profonde". (Edo Bertoglio)

Con questo straordinario bagaglio, artistico e umano, Edo Bertoglio compie il viaggio a ritroso. Torna a New York per vedere cosa ne è stato di quell'esperienza. Incontra alcuni sopravvissuti, sovrappone i volti di oggi a quelli del passato. Nelle pieghe dei volti di Debbie Harry, John Lurie, Victor Boris si coglie il tempo trascorso, anche se gli occhi luccicano della stessa energia. Film di viaggio e di memoria, di scoperta e di ricostruzione, *Face Addict* è un ritratto della scena artistico-musicale della downtown newyorchese, ma anche uno sguardo gettato sulla vita a confronto con la sfida più difficile, il passare del tempo. (c.c.)

"*Face Addict* emerged from the rush of sentiment I feel when I look at my past. It retells the communal experience of some of the characters in the artistic community of the Downtown Scene that I saw born, that nurtured me and that, today, no longer exist. I escape from New York with – my only baggage – a trunk full of photos: my archives, my memories, my scraps, emulsions and emotions of years that left deep and lasting marks on me". (Edo Bertoglio)
With this extraordinary artistic and human baggage, Edo Bertoglio embarks on a counter-journey. He returns to New York to see what is left of that experience. He meets some survivors, confronting the faces of the present with the ones of the past. He reads the passing of time on the wrinkled faces of Debbie Harry, John Lurie, Victor Boris, even though their eyes are still sparkling of the same light. A film of travel and memory, of discovery and reconstruction, *Face Addict* is a portrait of the New York downtown artistic and musical scene, but also an overview of life confronted with the most difficult challenge, the passing of time. (c.c.)

Italia/Svizzera, 2005, 35mm, 102',
b/n e col.

Regia, fotografia: Edo Bertoglio
Sceneggiatura: Edo Bertoglio,
Gaia Guasti
Montaggio: Gilles Dinnematin,
Jacopo Quadri
Suono: Adriano Schrade
Musica: John Lurie, Franco
Piersanti
Interpreti: Edo Bertoglio, Debbie
Harris, Victor Bokris, Glenn
O'Brien, Walter Steding
Produzione: Downtown Pictures,
Amka Film Productions
World Sales: Funny Balloons
Distribuzione italiana: Istituto Luce

Contatti: Funny Balloons
Tel: +33 1 40130584
Email: info@funny-balloons.com
Istituto Luce
Tel: +39 06 72992254
Email: luce@luce.it

Nato nel 1951, Edo Bertoglio si diploma in regia al Conservatoire Libre del Cinema Francese a Parigi nel 1975. Si trasferisce prima a Londra, poi a New York, dove lavora per circa un decennio come fotografo per prestigiose riviste americane e internazionali. Dal 1978 al 1981 lavora per Interview, la rivista creata da Andy Warhol, e da questa esperienza nascerà *Downtown 81* (2001). Torna in Europa nel 1990 dove produce e realizza spot pubblicitari e programmi per la televisione svizzera.

Born in 1951, Edo Bertoglio earned a directing degree from the Conservatoire Libre del Cinema Francese in Paris in 1975. He moved to London then New York, where he worked for nearly a decade as a photographer for such American and international magazines. From 1978 to 1981 he worked for Interview, Andy Warhol's magazine, and from this experience then he made *Downtown 81* (2001). He returned to Europe in 1990 to produce and direct Swiss television programs and commercials.

JACQUELINE VEUVE, CRONISTA DEL TEMPO

FRÉDÉRIC MAIRE

DIRETTORE CINÉMATHÈQUE SUISSE

Nel 1955, all'epoca giovane bibliotecaria e documentalista valdese nonché amante del cinema, Jacqueline Veuve va a Parigi – come qualsiasi svizzero di lingua francese che si rispetti – per completare la propria specializzazione al Musée de l'Homme. Lì collabora con il maestro del «genius loci», l'etnologo e cineasta Jean Rouch, che in realtà non ama fare il maestro bensì il compagno di strada, colui che incoraggia l'altro a trovare il proprio cammino. Non è un caso, quindi, che – di ritorno in Svizzera – la giovane Jacqueline decida di «fare» cinema. Qualche anno più tardi, nei primi anni settanta, Jacqueline Veuve si reca presso il Massachusetts Institute of Technology per lavorare a fianco di un altro etnologo e cineasta, Richard Leacock. Altro incontro che, avendo come nume tutelare Robert Flaherty, lascerà il segno sull'opera di Jacqueline Veuve.

Il film d'esordio, del 1966, è un mediometraggio a quattro mani, co-firmato dal futuro autore di *Petites Fugues*, Yves Yersin. Intitolato *Le Panier à viande*, descrive minuziosamente il lavoro di un contadino che «fa il macello», come si suol dire, andando di fattoria in fattoria per ammazzare il maiale con i propri attrezzi. Questo film semplice, quasi ovvio, già intercetta le due maggiori preoccupazioni della cineasta: da una parte l'impegno sociale e politico, dall'altra l'osservazione e la conservazione di tradizioni, gesti, figure che le sembrano essenziali.

ALLA MEMORIA DEI TEMPI FUTURI

Jacqueline Veuve ama ripetere che il suo ruolo non è altro che quello di «un ingranaggio nella memoria del paese». Difatti ha anche precisato: "Mi piace rappresentare e fissare su pellicola cose e processi che forse, probabilmente, se non sicuramente, domani non esisteranno più"¹. Ma se tutta la sua carriera è effettivamente costellata di «testimonianze cinematografiche» di quest'ordine (i piccoli mestieri in via di sparizione, le tradizioni locali che vengono cancellate), sarebbe riduttivo vedere in Jacqueline Veuve soltanto un semplice testimone che capta e restituisce quanto vede. Intanto perché non è così semplice, nel cinema, cogliere e restituire un processo, indipendentemente dalla sua natura. E poi perché la personalità intera della cineasta si afferma sempre, film dopo film, nella filigrana delle sue inquadrature, nelle scelte di composizione, nelle articolazioni del discorso.

L'ASCOLTO E L'OSSERVAZIONE

L'opera di Jacqueline Veuve è riconoscibile attraverso due talenti che sono di norma parallelamente presenti in ciascuno dei suoi film: la capacità di ascolto e la capacità di osservazione. Non si tratta esclusivamente di suono e immagine: l'ascolto è ciò che le permette, già dalla fase preparatoria con i sopralluoghi, le chiacchierate con le persone, di comprendere rapidamente l'essenza di un individuo. Successivamente, con grandissima abilità, riesce a far riparlare i personaggi davanti alla m.d.p., nuovamente con una giustezza impressionante. Non conosco molte donne (o uomini, se è per questo) che siano riuscite così bene a far parlare dei militari come in *L'Homme des casernes*.

Ma far parlare non è sufficiente; al cinema bisogna mostrare. In questo senso Jacqueline Veuve dimostra un acutissimo senso dell'inquadratura, di ciò che è opportuno o meno mostrare perché lo spettatore possa comprendere. In questo ambito, la serie dei film dedicata ai «mestieri del bosco» (il liutaio, il fabbricante di slitte, il tornitore e così via), la *Chronique vigneronne*, per non parlare della *Chronique paysanne en Gruyère*, sono esemplari: Jacqueline Veuve rende sì totalmente limpido il complesso processo di produzione del formaggio d'alpeggio, ma allo stesso tempo lo rende appassionante. Perché la maestria nella descrizione le permette di andare oltre: al reale viene giustapposto l'elemento finzionale, fino a creare una suspense vera e propria nella rappresentazione della produzione casearia, così come della fabbricazione dei «tavillons», le tipiche tegole del Canton Vallese.

L'IMPEGNO

A proposito del suo lavoro, il padre spirituale della Cinémathèque suisse Freddy Buache ha scritto: "La macchina da presa coglie ciò che lei vede, il registratore incide, la cronaca si ordina: chiara, oggettiva, senza partito preso. A ciascuno spettatore la libertà di leggersi il dritto o il rovescio"². In realtà, dietro questa apparente oggettività non c'è una cineasta distaccata dal mondo che la circonda, una sorta di «testimone» distante che guarda al reale senza prendere posizione. Jacqueline Veuve privilegia soggetti che, per il solo fatto di finire sotto un riflettore, svolgono la funzione di manifesto. Nel corso del suo lungo soggiorno negli Stati Uniti la regista ha realizzato due film sul movimento femminista. Ma anche quando sembra inquadrare con occhio nostalgico la tradizione del mercato a Vevey (in *Jour de marché*) scopre un condensato delle leggi economiche, e svela delle pratiche scarsamente sostenibili dal punto di vista ecologico.

Nel suo primo lungometraggio, *La mort du grand-père, ou Le sommeil du juste* (1978), viene raccontata la fabbrica dal punto di vista dei padroni. Ma con il suo ultimo film in ordine di tempo, *C'était hier*, ritorna con mordente su questo tempo che non evolve o evolve troppo poco, o troppo male, lasciando operai e padroni come una volta, gli uni contro gli altri.

Neanche il suo unico film di finzione vera e propria, *Parti sans laisser d'adresse* (1982), è innocente! Ispirato a un fatto di cronaca, racconta la storia di un tossicodipendente in detenzione preventiva che finisce per suicidarsi.

L'UOMO E IL SUO AMBIENTE

Se vi è un elemento che collega tutta l'opera di Jacqueline Veuve, e che rivela (parzialmente) la modalità del lavoro, è il rapporto sempre molto stretto che si instaura fra l'uomo e la natura. In *Parti sans laisser d'adresse*, appunto, il prigioniero evade mentalmente sognando il Grande Nord di Jack London. Nel penultimo film, *Un petit Coin de Paradis*, tale rapporto diventa il tema centrale, attraversando epoche e generazioni. Ma la regista non è interessata né all'individuo in sé né alla natura in sé, bensì alla descrizione del rapporto che si crea fra l'uno e l'altra, fra il fabbricante di staja e il bosco, fra l'ortolano e i suoi prodotti, fra il padrone e la fabbrica. Non è nella contemplazione, ma nel «fare» che trova la materia del proprio cinema.

Jacqueline Veuve non si ritrae neanche quando si tratta di parlare di se stessa. O magari di fare della propria storia, del proprio vissuto, il punto di partenza di un racconto. Al pari del nonno e della famiglia, o del suo cuore che un giorno l'ha quasi tradita. Il che l'ha spinto a realizzare *La Nébuleuse du cœur*, viaggio al centro di questo organo che è anche un simbolo sociale e culturale onnipresente.



Basta incontrarla, Jacqueline Veuve, per rendersi conto che sta sempre in agguato, lo sguardo penetrante, attenta a tutto ciò che la circonda e a qualsiasi cosa che possa trasformarsi un giorno in una storia interessante. Ma sa anche stare in attesa, paziente, che arrivi il momento di impugnare la macchina da presa e il microfono. Né troppo presto né troppo tardi. Come un agricoltore che aspetta che un frutto maturi, per coglierlo al momento giusto.

Un petit Coin de Paradis

NOTE

1. Intervista a cura di Sandrine Fillipetti, in *Repérages*, novembre 1998.
2. Freddy Buache sul quotidiano *Le Matin*, 27 marzo 1994.

JACQUELINE VEUVE, CHRONICLER OF TIME

FRÉDÉRIC MAIRE

DIRECTOR OF SWISS FILM ARCHIVE

In 1955, a young librarian and archivist from Vaud who loved film, Jacqueline Veuve went to Paris, like any self-respecting French-speaking Swiss, to complete her research at the Musée de l'Homme. There she worked with the master of genius loci, ethnologist and filmmaker Jean Rouch, who didn't really like to play the Master and would rather be a companion along one's route, prompting the latter to find his/her own path. So it is not by chance that, back to Switzerland, young Jacqueline devoted herself to film-making. A few years later, in the early 1970's, Jacqueline Veuve went to the Massachusetts Institute of Technology to work with another ethnologist and filmmaker, Richard Leacock. A new acquaintance, under the aegis of Robert Flaherty, that will mark the work of Jacqueline Veuve.

Her debut film, in 1966, was a medium-length documentary co-signed by the future author of *Petites Fugues*, Yves Yersin. Its title was *Le Panier à viande*. It painstakingly described the work of a peasant who 'goes butchering farm-to-farm' to kill the pigs with his own tools. In this simple, self-evident film two of the filmmaker's major concerns can already be seen: on one hand, social and political commitment; and on the other hand, observation and preservation of the memory of traditions, gestures, and figures that she deems essential.

TO THE MEMORY OF FUTURE TIMES

Jacqueline Veuve likes to say that her role is about being «a wheel within the mechanisms of our country's memory.» More precisely, «I like to represent and record on film things and processes that perhaps, probably, if not certainly won't exist any longer.» Nonetheless, even though Veuve's career is punctuated by «film testimonies» along these lines – endangered jobs, local traditions on the way to extinction – it would be reductive to see her as a mere witness, just capturing and rendering what she sees. In the first place, because capturing and rendering a process is not so simple in film. Secondly, because Veuve's whole personality always stands out, film after film, in the background of her pictures, her composition choices, and her speech structures.

TO LISTEN AND TO WATCH

Jacqueline Veuve's work can be recognized from two talents that are usually at work at the same time in each of her films: her flair for listening, and that for watching. It is not just a matter of sight and sound. Listening is what allows her – already when she's preparing her works, checking out places, talking with the people – to quickly get to the essence of an individual. At a further stage, she is so skilful as to have them speak before the camera with an impressive rightness. I haven't met many women (or men, for that matter) who are able to let the military speak for themselves as she did in *L'Homme des casernes*.

Letting people speak is not enough, though. Cinema must show. In this sense, Veuve demonstrates an acute feel for composition, meaning what must be shown or not to help the audience understand. The films in the «Métiers du bois» series (including the stringed-instrument maker, the sleighmaker, the turner), such as *Chronique vigneronne*, or *Chronique paysanne en Gruyère* are exemplary ones: not only does Jacqueline Veuve succeed in making limpid the complex processing of fromage d'alpage, pasture

cheese, she also makes it intriguing! Thanks to her mastery in description she can go beyond, and fictionalise the real. This way, a real suspense is created e.g. in the processing of the above-mentioned cheese, or of tavillons, the typical roof shakes of Valais.

COMMITMENT

Discussing Veuve's work, the Cinémathèque suisse's spiritual father Freddy Buache once wrote: "The camera captures what she sees, the tape recorder records, and the chronicle finds its order, it is clear, objective, and takes no stand. Every viewer is granted the same freedom as the author." Behind this apparent objectiveness, the filmmaker is actually not detached from the world surrounding her, like a sort of far-away 'witness' watching reality without taking a stand. She privileges subjects that can work as a manifesto by simply tackling them. During her long stay in the US, she made two films about the feminist movement. Even when she seemed to look at the traditional market in Vevey with nostalgia (*Jour de marché*), she found out a digest of financial laws, and exposed practices scarcely sustainable on the ecological level.

In her first full-length documentary, *La mort du grand-père, ou Le sommeil du juste* (1978), she told the story of a factory from the point of view of the owners. She mordantly came back to this subject with her latest film, *C'était hier*, exposing an evolution that has never taken place, or if it did, it was a little, or a twisted one, leaving owners and workers back to back, like once.

Her only proper feature film, *Parti sans laisser d'adresse* (1982), is not an innocent one either! Inspired from a real event, the film is about a drug addict sentenced to pre-emptive detention, where he ends up committing suicide.

MAN AND HIS ENVIRONMENT

An element running throughout Jacqueline Veuve's work, also partially revelatory of her style of working, is the constantly close relationship between man and nature. For example, in *Parti sans laisser d'adresse* the prisoner breaks out mentally, dreaming about the Northland of Jack London. In a later film, *Un petit Coin de Paradis*, such relationship is the central theme, going across time stretches and generations. But Veuve's real interest lies neither in man for man's sake, nor in nature for nature's sake. Her interest lies in the relationship created between each other, between the bushel maker and the wood, the market gardener and his produce, the owner and the factory. It's not contemplation, but the making the stuff her cinema is made of.

Jacqueline Veuve does not balk at speaking of herself. Or at making her own history, her life, the point of departure of a new story, as was the case with her grandfather and her family, or her own heart which once almost failed her. Hence, she decided to make *La Nébuleuse du coeur*, a journey to the centre of this organ, also an ever-present social and cultural symbol.

When you meet Jacqueline Veuve, you immediately perceive she is always lying in wait, her piercing eyes, open to whatever surrounds her and could become a good story. She can also patiently wait for the right moment to grab the camera and the mike. Not too soon, not too late. Like a peasant waiting for the right moment to pick his fruit.

NOTES

1. Sandrine Fillipetti, Repérages magazine, November 1998
2. Freddy Buache, Le Matin newspaper, March 27th, 1994

IL CASO E LA NECESSITÀ

INTERVISTA A JACQUELINE VEUVE

a cura di CHICCA BERGONZI

In che contesto hai cominciato a fare cinema?

Nel 1966, quando ho girato *Le Panier à viande*, c'era una dimensione «mitica», «magica» nell'idea di fare cinema. All'inizio fu difficile trovare il coraggio per lanciarmi in questa esperienza, anche perché le cineaste donne erano rare: c'era forse giusto una segretaria di edizione per dei film di finzione e poi c'era Lorenza Mazzetti che faceva parte del gruppo del Free Cinema a Londra, ma ancora non la conoscevo.

Avevo lavorato al «Musée de l'Homme» di Parigi e già allora sapevo di voler fare cinema. Fu Yvonne Oddon, la bibliotecaria del Museo a presentarmi Jean Rouch e subito cominciai a lavorare con lui. Certo, con Rouch non facevo film, ma ne vedevo molti, li analizzavo: è così che sono entrata in contatto con quel mondo. All'epoca non conoscevo i documentaristi svizzeri, a parte qualcuno di nome, come Yves Yersin o Walter Marti; poi un giorno qualcuno mi presentò Yersin che cercava un soggetto sulle tradizioni popolari in Svizzera. Io avevo in mente di fare qualcosa sulla figura del «macellaio ambulante» e sulla macellazione dei maiali nelle fattorie valdesi. Volevamo fare un grande film ma non avevamo un soldo: così girammo insieme *Le Panier à viande*, un cortometraggio.

All'inizio quali furono le fonti di ispirazione, i tuoi punti di riferimento?

Rouch e i film etnografici, ovviamente, ma anche il Free Cinema e diversi altri documentaristi e cineasti dell'epoca.

E come hai trovato attraverso il tuo modo di fare cinema?

Sinceramente, è venuto da solo e molto in fretta, come qualcosa di assolutamente naturale. Non volevo fare dei film che facessero il verso a Jean Rouch e sapevo che per riuscire dovevo allontanarmi da lui e da Parigi.

Com'è nata l'idea di Chronique paysanne en Gruyère e come hai scelto la famiglia Bapst?

Ero interessata agli allevatori che traslocano anche sei volte all'anno per trovare dei buoni pascoli. Un'etnologa che aveva fatto studi sugli allevamenti in alta quota mi aveva dato un elenco di nomi, dei suggerimenti. All'epoca camminavo molto; per quindici giorni avevo fatto il giro degli alpeggi attorno a Bulle, parlando con la gente. C'era una famiglia interessante, con la madre di origine martinicana, ma avevo dovuto lasciar perdere perché avevano avuto problemi con il proprietario dell'alpeggio e stavano per partire in Canada. Io cercavo degli allevatori che facessero anche il formaggio e alla fine scelsi la famiglia Bapst perché era la più «completa»: quasi tutti i membri della famiglia stavano in alpeggio, c'erano diversi bambini con delle facce interessanti. I Bapst accettarono subito la nostra «intrusione», ma non fu sempre facile e dopo un po' ci tollerarono a fatica. Per tre settimane siamo stati con loro, sempre. Dormivamo in uno chalet vicino. Dopo l'estate ho continuato ad andare da loro, per tutto l'anno; li ho seguiti durante la stagione della caccia, mentre facevano altri lavori, come

quando scendevano con le slitte cariche di legna trainate dai cavalli. Oggi non si fa più, ci sono gli elicotteri che trasportano la legna e i ragazzi non conoscono le tecniche per assemblare e stabilizzare le slitte: il film mostra anche la fine di un'epoca e di quelle usanze.

Il film inizia in modo singolare, con le voci dei bambini su degli spazi «deserti», senza presenza umana. Come mai questa soluzione?

Al cinema è indispensabile trovare un buon inizio, una buona idea per «entrare» nel film. Quella mi sembrò la scelta migliore, la più poetica e sorprendente. Oltretutto avevo l'impressione che lo chalet non ricordasse immediatamente la Svizzera e, con i ragazzini che raccontano una storia, volevo creare una sorta di «effetto sorpresa» .

Una scelta poetica che fa parte del tuo modo di fare cinema, in cui ti concedi delle nicchie di libertà che vanno aldilà del racconto.

Assolutamente, non mi ha mai interessato documentare per documentare: per me è importante trovare un po' di poesia in ciò che mostro ed entrare in sintonia con un personaggio così che anche lo spettatore possa affezionarsi.

Avevi in mente degli esempi cinematografici precisi mentre filmavi gli alpeggi e la montagna?

Ci ho pensato, ma francamente non credo o non ricordo, quanto meno per questo film. Però avevo un'idea precisa di ciò che volevo mostrare di quel mondo, evitando di privilegiare un aspetto o un evento ma senza tralasciare nulla; cercando di creare una struttura comprensibile a chi non conosce quell'universo, senza dimenticarne le emozioni.

Il tuo ultimo film, C'était hier, si collega ai tuoi film cosiddetti «autobiografici». Lo consideri un capitolo del tuo diario personale?

Sì, in parte, ma lo considero soprattutto come il seguito di un altro mio film, *La mort du grand-père ou Le sommeil du juste*. Nel film mostravo la fabbrica di mio nonno, ma non i suoi operai. Qualche tempo più tardi qualcuno mi chiese il perché di quella scelta. Allora mi dicevo semplicemente che non si può raccontare tutto e che è necessario imporsi delle scelte, ma sotto sotto un po' mi vergognavo di non aver fatto parlare gli operai, gente che ha avuto una vita dura e solo qualche piccolo momento di felicità. *C'était hier* è nato dalla necessità di dire delle cose che non avevo detto prima. Era un film che dovevo fare. Monod, il premio Nobel, parlava di «caso e necessità» nel suo lavoro. Per me è la stessa cosa: tra i tanti che potresti trattare finisci su un soggetto per caso; e poi è la necessità a guidarti.

La mort du grand-père è del '78. Perché attendere così tanto tempo prima di dar la parola agli operai della fabbrica?

Avevo bisogno di un'idea, una buona introduzione per rifare un film sulla fabbrica. È stato vedendo le foto del passaggio del Tour de Suisse a Lucens nel '37 – il caso – e rivedendo volti famigliari, operai della fabbrica del nonno o di altre fabbriche che è scattato qualcosa in testa.

Dove hai trovato quelle foto?

Un fotografo ambulante aveva lasciato le foto per venderle a un mio amico di infanzia che era tabaccaio, giornalista e barbiere allo stesso tempo. Il fotografo non venne mai a ritirarle e così il mio amico, collezionista nel tempo libero, le ha custodite e ha insistito per anni perché le vedessi.



Chronique paysanne en Gruyère

Come hai sviluppato la struttura del film?

È stato complicato, ma per fortuna ho una buona esperienza alle spalle. Rispetto ad oggi con il video, girare in pellicola richiedeva tempi di preparazione e di riflessione più lunghi. Per *C'était hier* ci ho messo tre anni a trovare il giusto equilibrio e una buona struttura narrativa, scrivendo un canovaccio di sceneggiatura, pensando al montaggio tra i diversi soggetti del film: la bicicletta, il tour, il pubblico del Tour, la storia della fabbrica e dei suoi operai, le testimonianze...

Com'è evoluto il tuo modo di lavorare nel corso della lunga stagione che ti ha vista protagonista?

Tra tempi di ricerca e preparazione, riflessione, scrittura, «mise en scène» e riprese, il mio metodo di lavoro non è cambiato negli anni, ma mi sono dovuta adattare al video. Prima del video, ero abituata a pensare a lungo prima di girare; con bobine di 12 minuti non potevamo certo girare

tutto il tempo. Oggi, quest'apparente libertà offerta dal video mi perturba: io non ho bisogno di filmare tutto. È una perdita di tempo e di denaro perché ho già ben in mente la sequenza o l'inquadratura che voglio.

Come definisci il tuo cinema?

So che in molti non amano questa definizione, ma la più appropriata mi sembra quella di documentario di creazione. Nei miei film esiste una parte di regia e di «mise en scène» attraverso i quali creo momenti e luoghi ideali per permettere ai personaggi di esprimersi liberamente.

PUBBLICHIAMO DI SEGUITO UN MESSAGGIO INVIATO DA JEAN ROUCH A JACQUELINE VEUVE

Il tempo è trascorso, cinquant'anni o quasi! E tu continui. Ogni anno o quasi si attende il nuovo «Jacqueline Veuve». Lei affina la sua macchina da presa e il suo linguaggio. Chi ha realizzato il commento? Tu? Ebbene, per me, tu ritrovi la lingua di Esiodo e lo stile di uno dei miei greci preferiti, Le opere e i giorni. Si potrebbe dire, facendo una panoramica sui tuoi film, quelli passati, i presenti e i futuri, che tu sei una sorta di Esiodo della Svizzera di oggi. È una cosa rara per gli Svizzeri.

È un complimento ed è una verità. E nel testo di commento e in tutto il resto, si ritrova una lingua semplice, sempre la stessa. Non è Omero. È un brav'uomo che sa cosa vuol dire avere dei calli alle mani e, al contempo, che non bisogna bere troppo. Cito a memoria una pagina di Esiodo: "Quando un lavoratore, a mezzogiorno si ferma, sceglie l'ombra di un albero vicino ad un ruscello dall'acqua limpida. Tira fuori la sua borraccia con il vino, mescola un terzo di vino e due terzi di acqua per essere sicuro di poter continuare con la stessa lena fino al calare del sole". Detto meravigliosamente. È così. Da allora, anch'io spesso metto dell'acqua nel mio vino per poter terminare la mia impresa. C'è in questo una bella semplicità che io ritrovo in tutti i tuoi film... Non credo che ci siano degli esempi così nel cinema. Si può citare senza dubbio il nostro maestro Flaherty. Nei tuoi film, c'è sempre lo stesso luogo, la stessa azione. Unità di tempo, unità d'azione, unità d'amore, perché per filmare così bisogna amarle le persone. Hai mostrato loro il film? Piangevano di gioia? È molto bello. Questo è il cinema così come lo si sogna, quel cinema che anno dopo anno porta dei documenti nuovi, degli elementi nuovi, delle macchine per sognare e per lavorare.

Jean Rouch

Villefranche-sur-Saône, ottobre 1999

CHANCE AND NECESSITY

AN INTERVIEW TO JACQUELINE VEUVE

By CHICCA BERGONZI

What was your background when you started your career in film-making?

In 1966, when I made *Le Panier à viande*, there was a «mythical», «magical» aura about film-making. At the beginning, it was hard to find the courage and engage in this experience, also because women filmmakers were rare. At best you could find a continuity girl in feature films, and then there was Lorenza Mazzetta who was part of the Free Cinema group in London, but I hadn't met her yet.

I had been working at the Musée de l'Homme in Paris, and I already knew I meant to make films. Yvonne Oddon, the museum librarian, introduced me to Jean Rouch, and I soon began to work with him. Of course, I wouldn't make films with Rouch, but I would watch, and analyse, many of them. That's how I stepped in that world. At that time, I didn't know Swiss documentary makers apart from the most well-known, such as Yves Yersin or Walter Marti. One day, someone introduced me to Yersin, who was in search of a story about Swiss lore. I had in mind to make something about the character of the «wandering butcher», and pig butchering practices in Waldensian farms. We wanted to make a big film, but we didn't have a penny: that's how we made together *Le panier à viande*, a short.

Which were your sources of inspiration, your reference points in the beginning?

Rouch and ethnographic films, of course, but also Free Cinema, and several more documentary- and filmmakers of that period.

How did you find your own way of film making?

Frankly, it came by itself and very soon, in a totally natural way. I didn't want to imitate Jean Rouch, and I was aware that I had to grow away from him and from Paris.

*How came the idea for *Chronique paysanne en Gruyère*, and how did you choose the Bapst family?*

I was interested in the farmers who move even six times a year to find good pastureland. An ethnologist who had conducted studies about high-altitude farming gave me a list of names, a few suggestions. I used to walk a lot at that time; in fifteen days I had toured the summer pastures around Bulle, talking with the people. There was an interesting family, with the mother from Martinique, but I had to let them go because they were having problems with the pasture owner and were about to leave for Canada. I was looking for farmers who would also produce cheese, so at the end I chose the Bapst family because it looked like the most «complete»: almost all family members stayed at the pasture, and there were several children with interesting faces. At first the Bapsts agreed with our «intrusion», but it wouldn't always be easy and after a while they would scarcely tolerate us. We've been together for three weeks, all the time. We slept in a nearby cabin. After summer, I kept on paying visits to them throughout the year. I followed them during the hunting season, while they were performing different works, such as going down with



Chronique paysanne en Gruyère

wood-loaded sleds drawn by horses. You don't do that anymore, wood is now transported by helicopter, and the children don't even know the techniques to assemble and stabilize sleds. Thus the film also shows the end of an era and of those habits.

The movie begins in a peculiar way, with the children's voices over «desert» spaces, and no human presence. How did you come up with this idea?

In film, it is indispensable to find a good beginning, «the» idea to step in the film. I thought that was the best choice, the most poetic and the most surprising. On top of this, I had the feeling that the cabin did not immediately remind of Switzerland, which – along with the children telling a story – contributed to the surprise effect.

This poetic choice is part and parcel of your style of film-making, where you allow yourself niches of freedom vis-à-vis storytelling.

That's true; I have never been interested in the documentary just for the sake of recording things: what's important for me is to find some poetry in what I show, and to be in tune with a character, so that the audience can empathize too.

Did you have in mind any precise film examples while you filmed the pastures and the mountain?

I have been thinking about this, but I don't think so, or I don't remember – at least concerning this film. I had a precise idea of what I wanted to show of that world, I didn't want to emphasize an aspect or an event, or to neglect anything. I tried to create a comprehensible structure for those who aren't familiar with that universe, without excluding the emotions.

Your last film, C'était hier, creates a connection with your so-called «autobiographical» films. Do you consider it as a chapter in your personal diary?

Partly I do, but I see it more as the sequel to another film of mine, *La mort du grand-père ou Le sommeil du juste*. In that film I showed my grandfather's factory, but not its workers. Some time later, someone asked me why. At that time, I would tell myself that you can't account for everything, and you must make decisions. At the bottom of my heart, though, I felt ashamed for not letting the workers speak, people who have had a harsh life and only some tiny moment of happiness. *C'était hier* came from the need to tell the things I hadn't earlier. I needed to make that film. Monod, the Nobel prize winner, spoke of «chance and necessity» in his work. For me it's the same: you end up choosing a story among the many by chance; after that, necessity guides you.

La mort du grand-père is dated 1978. Why wait all this time to give the floor to the factory workers?
I needed an idea, a good introduction to make a film about the factory. When I saw the pictures of the Tour de Suisse passing through Lucens in 1937 – this is chance – and saw familiar faces again, such as the workers of my grandfather's factory, or other factories, something clicked in my head.

Where did you find those photos?

A wandering photographer had left the pictures to a friend of mine who used to be a tobacconist, a newsagent and a barber at the same time. The photographer wanted to sell them to him but never came back, so my friend, who also was an amateur collector, kept them. He has insisted for years that I watch them.

How did you develop the film's structure?

It's been complicated, but luckily I have some experience. Compared to video, shooting with film stock required longer preparation and reflection. *C'était hier* took three years to find the balance and a solid narrative structure: I had to write down a script outline, devise an editing of the different film elements, the bicycle, the Tour and its audience, the story of the factory and its workers, their words...

How has your way of working changed over the long arc of time that has witnessed you as a protagonist?

As regards the time devoted to research and preparation, reflection, writing, mise-en-scène and shootings, my method has not changed over the years, but I had to adjust to video. Before video, I was used to thinking for a long time before shooting; we certainly could not film all the time with 12-min. spools. Today, I find the apparent freedom offered by video troubling: I do not need to film everything. It's a waste of time and money, because I already have the sequence or the frame clear in my mind.





How would you define your cinema?

I know many don't love this definition, but «fictional documentary» sounds the most appropriate to me. In my film there is an element of direction and mise-en-scène whereby I do create ideal moments and sites to let the characters express at liberty.

HERE BELOW A MESSAGE SENT BY JEAN ROUCH TO JACQUELINE VEUVE

Time went by, about fifty years. And you go on. Almost every year you expect the new «Jacqueline Veuve». She has refined her camerawork and her language. Who made the comment? You? In my opinion, you can find Hesiod's language there, and the style of one of my Greek favourites, Works and Days. And one might say, if you run an overview of your works – your past, present, and future films – that you are a sort of modern Hesiod of Switzerland. This is rare for the Swiss.

It is a compliment, but it is the truth. In the commentary, and all over, the language is simple, always the same. It is not Homer. It's an earnest man who knows what it means when you have your hands callused, but also that you must not drink too much. I'm quoting a page by Hesiod by heart: "When a worker takes his break at noon, he chooses the shadow of a tree by a creek with clear waters. He takes out his flask of wine and pours one third wine and two thirds water to be sure he can continue to work with the same energy until the sun sets." Perfectly said. That's it. Ever since, I do pour water in my wine to be sure I can accomplish my duty. This beautiful simplicity can be found in all of your films... I don't think you can find more examples of this in film. Of course, you can cite our master Flaherty. In your films, it's always the same places, the same actions. Unity of time, unity of action, and unity of love – because if you film like this, you must love the people. You showed them the film? They were crying with joy? Then it's beautiful, because it's cinema as one dreams of it, bringing new documents, new elements, and dreaming and working machines year after year.

Jean Rouch

Villefranche-sur-Saone, October 1999.

Svizzera, 1990, 16mm/Beta/VHS, 87', col.

Regia, sceneggiatura: Jacqueline Veuve

Fotografia: Hugues Ryffel
Montaggio: Edwige Ochsenbein
Suono: Pierre-André Luthy
Produzione: Aquarius, JMH
Production
Distribuzione: Aquarius Film
Production

Contatti: Aquarius Film Production
Tel: +41 21 9211820
Email: info@jacquelineveuve.ch

Dopo aver compiuto studi di cinema e antropologia in Svizzera e Francia, Jacqueline Veuve (Payerne, 1930) collabora con Jean Rouch al Musée de l'Homme di Parigi. Il suo primo cortometraggio *Le Panier à viande* (1966), una co-produzione con Yves Yersin, apre la sua carriera di cineasta. Negli anni Settanta si trasferisce negli Stati Uniti dove collabora con Richard Leacock e nel '74 fonda la società di produzione Aquarius Films a Losanna. Ad oggi ha prodotto più di sessanta film in Svizzera, Francia e Stati Uniti, presentati in numerosi festival internazionali di cinema. Jacqueline Veuve ha fatto parte della giuria della I edizione del Festival dei Popoli (1959).

JACQUELINE VEUVE

CHRONIQUE PAYSANNE EN GRUYÈRE

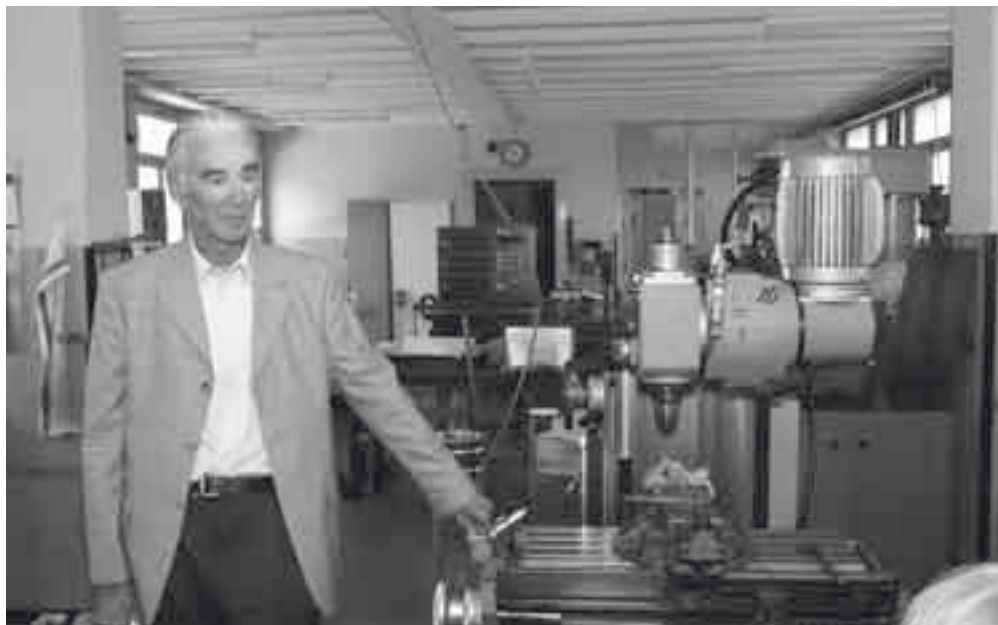


"Abbiamo seguito la famiglia Bapst per circa un anno. Abitano a La Roche e l'estate una parte della famiglia sale in alpeggio. Ci vuole un'ora e mezza per raggiungere a piedi il primo chalet. Nei tre mesi estivi, seguendo la crescita dei pascoli, la famiglia cambia chalet per sei volte spostandosi dai 1200 metri della dimora più bassa ai 1700 di quella più alta. I Bapst producono del gruyère in maniera artigianale, come lo si fa da 300 anni." (Jacqueline Veuve)

Dietro le spoglie di un film etnografico, Jacqueline Veuve innesta un sottotesto poetico e simbolico. A partire dall'incipit, dove su inquadrature deserte echeggiano le voci della famiglia, si comprende quanto è importante lo spazio concesso all'immaginario. Pur individuata nella sua unicità e seguita con estrema attenzione e rispetto delle loro caratteristiche, la famiglia Bapst diventa il modello di un'economia in via di sparizione. Invece di essere il ritratto di una Svizzera stereotipata, *Chronique paysanne en Gruyère* è un film di fantasmi, fantasie e fiabe. Con un'operazione tanto precisa quanto delicata, Jacqueline Veuve innesta nel tessuto rigorosamente realistico del documentario una trama simbolica, che lo rende un'opera senza tempo e frontiere. (c.c.)

"We followed the Bapst family for about a year. They live in La Roche and in the summer, part of the family hikes up the mountain pasture. It takes an hour and a half to reach the first chalet. Over the three months of summer, following the pasture, the family changes chalet 6 times, ranging from 1200 meters at the lowest residence to 1700 meters at the highest. The Bapsts produce gruyère artisanally, as it's been done for 300 years." (Jacqueline Veuve) In the guise of ethnography, Jacqueline Veuve weaves a poetic and symbolic subtext. From the opening frames of a desolate landscape, across which the family voices echo, one understands how important space is to the imagination. Despite the extreme care taken to respect their individual identity, the Bapst family becomes a model of a disappearing economy. Instead of portraying a stereotypical Switzerland, *Chronique Paysanne en Gruyère* is a film filled with phantoms, fantasy and fables. As precise as she is delicate, Jacqueline Veuve weaves a symbolic theme into the fabric of her realistic documentary, making it a timeless, borderless work of art. (c.c.)

JACQUELINE VEUVE
C'ÉTAIT HIER



"Lucens, estate 1937, in fila ai bordi delle strade degli spettatori aspettano il passaggio del Giro di Svizzera. I bambini di allora ricordano. I loro racconti mi riportano alla mente l'universo operaio di quel paese. Le tappe del Giro di Svizzera del 1937 costellano le storie personali di Blanche, Charlie-Rose, Violette, Pierre, René e gli altri. Se la loro infanzia è stata spesso segnata da povertà e miseria, essi custodiscono però il ricordo di piccole gioie condivise. Alcuni hanno avuto la fortuna di amare il loro lavoro, altri hanno dovuto affrontarne la durezza e si sono battuti per ottenere salari decenti e migliori condizioni di lavoro". (Jacqueline Veuve)

I difficili anni Trenta, un paese diviso tra benestanti e lavoratori, la condizione femminile e la mancanza di uguaglianza, ma soprattutto la bicicletta come oggetto del desiderio... Con la solita leggerezza e grazia, Jacqueline Veuve combina memoria personale e ritratto d'epoca, realizzando uno dei suoi film più personali e affabulatori. (c.c.)

"Lucens, summer 1937, lined up on the side of the road some spectators are waiting for the Tour de Suisse to pass by. The children back then still remember it. Their stories call to mind the country's working class. The stops along the 1937 Tour de Suisse are studded with the stories of Blanche, Charlie-Rose, Violette, Pierre, Rene and others. Even if their childhoods were marked by poverty and hard times, they still possess the collective memory of small pleasures. Some were lucky enough to love their work, others faced difficulties and battled to obtain decent salaries and better working conditions". (Jacqueline Veuve)
The difficult Thirties. A country divided into wealthy and working classes. The female condition and inequality. Above all the bicycle, the object of desire...With her usual subtlety and grace, Jacqueline Veuve uses personal histories to create the portrait of an epoch to produce one of her most personal and persuasive films. (c.c.)

Svizzera, 2010, Digibeta, 80', col.

Regia, sceneggiatura: Jacqueline Veuve

Fotografia: Peter Guyer, Stefan Bossert

Montaggio: Janine Waeber

Suono: Jürg Lempen, Jérôme

Cuendet, Philippe Jacquet

Produzione: Les productions

JMH SA

Distribuzione: JMH Distribution SA
Neuchâtel

Contatti: Florence Adam

Les productions JMH SA

Tel: +41 32 7290020

Email: productions@gmhsa.ch

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

After her studies in cinema and anthropology in Switzerland and France, Jacqueline Veuve (Payerne, 1930) collaborated with Jean Rouch at the Musées de l'Homme in Paris. Her first short, *Le Panier à viande* (1966), a co-production with Yves Yersin, launched her career as a filmmaker. In the Seventies she moved to the United States where she collaborated with Richard Leacock and in '74 she founded her film company Aquarius Films in Lausanne. Up to now, she has produced over sixty films in Switzerland, France and the States – shown in a number of international festivals. Jacqueline Veuve was a member of the Jury in the Festival dei Popoli first edition (1959).



**PETER METTLER:
EPIFANIE E RIVELAZIONI**

PETER METTLER:
EPIPHANIES AND REVELATIONS

EPIFANIE E RIVELAZIONI

GIONA A. NAZZARO

Poco frequentato in Italia, il lavoro di Peter Mettler è una delle galassie maggiormente in espansione del cinema contemporaneo. Un cinema complesso e stratificato, refrattario a letture univoche, che chiede allo spettatore di dotarsi di un bagaglio leggero per viaggiare in luoghi molto lontani dal principio di realtà dominante.

A cavallo fra due mondi, la Svizzera dei genitori e l'adottivo Canada, Mettler ha fatto dell'erranza la sua cifra espressiva fondamentale. Il viaggio, lo spostamento la costante di una poetica irrequieta e generosa perennemente in cerca dell'altro e del mondo.

Frutto idiosincratico della tradizione del cinema sperimentale canadese anglofono, sin dai primi passi il regista evidenzia una straordinaria agilità nell'oscillare fra mondi apparentemente distanti tra loro, segno di una insofferenza profonda nei confronti di ogni dogmatismo, sia esso estetico, filosofico, politico o formale.

Il primo problema che pone l'opera mettleriana, e ciò si evidenzia anche a una lettura superficiale, è la sua radicale refrattarietà a essere inscritta in categorie pre-esistenti. Per entrare nel cinema di Peter Mettler occorre abbandonare preconcezioni, riserve, pregiudizi e ideologie. Nel mondo di Mettler si viaggia leggerissimi o non ci si muove affatto. Anche se ciò non significa affatto che il peso specifico dell'esperienza intellettuale sia trascurabile o di scarsa rilevanza. Pur dotato di uno straordinario bagaglio tecnico-formale, al punto da essere stato l'operatore privilegiato di numerosi cineasti esordienti considerati unanimemente esponenti di punta della nouvelle vague canadese come Atom Egoyan, Patricia Rozema, Jeremy Podeswa e Bruce MacDonald, Peter Mettler appartiene senza ombra di dubbio alla categoria dei cineasti che tentano di «disparire» il cinema (o meglio che tentano di allargarne il perimetro delle potenzialità espressive lavorando di contaminazione e ibridazioni).

A leggere in ordine progressivo e cronologico il lavoro mettleriano, non si può fare a meno di osservare come a partire da un certo formalismo sperimentale degli esordi decisamente rigido e che addirittura sembra condividere tratti con i primi corto e mediometraggi di David Cronenberg, il regista sia poi approdato a un cinema che sembra aspirare a una dimensione schiettamente orale. A ben vedere sono proprio i film degli esordi che si offrono come «macchine filosofiche» in cerca di liberazione, pervasi come sono da una tangibile apertura del regista nei confronti del dispositivo di riproduzione che manifesta a tratti una sorta di osmosi sensoriale tra macchina e sguardo che diventerà in seguito la caratteristica per eccellenza del lavoro mettleriano maggiore (ammesso che una tale distinzione arbitraria abbia un qualche valore metodologico).

La contraddizione più fertile del cinema di Mettler è proprio il rapporto che lo sguardo intrattiene con la tecnologia che permette all'occhio di registrare le immagini. Curiosamente, Peter Mettler per entrare in un rapporto più profondo e sensibile con la macchina e ciò che sta davanti all'obiettivo, ha continuato a lavorare per molto tempo impressionando pellicola essendo questa più costosa del nastro magnetico. Ossia il discrimine economico, tipico del cinema classico e industriale, «non si spreca pellicola», diventa il momento in cui si inizia a scegliere cosa e come filmare. Cosa che fornisce un affascinante indizio metodologico da parte di uno sguardo



Gambling, Gods and LSD

di passione intellettuale, gli ambienti del cinema sperimentale ufficiale canadese. Così come risulta troppo poco libero il cosiddetto cinema industriale (nel quale ha tentato di realizzare due film estremamente interessanti per quanto compressi e algidi). E, naturalmente, le regole non scritte del documentarismo ufficiale sono completamente prive di valore per Mettler che ritiene l'aggettivo «documentario» una mera cornice nella quale lavorare. Eppure da ognuno di questi ambiti, frequentati con enorme curiosità e disponibilità dal regista, il lavoro mettleriano trae un'energia vitale che permea a fondo ogni suo film anche quando si tratta di distanziarsene il più possibile. In questo senso il cinema mettleriano si muove davvero come un corso d'acqua sotterraneo, quell'acqua che in *Gambling, Gods and LSD* viene inseguita attraverso il deserto, tra le montagne svizzere per giungere sino in India.

che cerca in continuazione nuove modalità per smarrirsi tra i molteplici strati del reale.

Quindi lungi dall'essere una sorta di apocalittico purista del cinema, Mettler non di meno cerca di incrinare la rigidità del dispositivo. Di renderlo più permeabile alle esigenze dello sguardo.

Come ottenere, dunque, una «morbida macchina» a partire dal dispositivo di riproduzione? Nell'arco di una filmografia, tuttora in pieno divenire, frastagliata e schiettamente contraddittoria, nonostante sia ben evidente l'unità di ispirazione che l'ha posta in essere, Peter Mettler ha progressivamente abbandonato il cinema tentando insistentemente di tornare a una sorta di origine dello sguardo per poi rimettersi in moto e riprendere a filmare. In questo senso sembra molto corretta l'osservazione di Martin Schaub quando afferma che Mettler "sembra cercare con i suoi film una nuova innocenza".

A ben vedere tutti i suoi lavori sembrano rispondere da un lato all'insopprimibile bisogno di filmare e dall'altro di «ricominciare» inesorabilmente a filmare sempre daccapo: ossia il cinema mettleriano tenta sempre di ricominciare. Come se si trattasse di cancellare idealmente le tracce del proprio passaggio per evitare la tentazione di ripercorrere sentieri già battuti. In questo senso il suo percorso all'interno del cinema canadese è davvero esemplare: espressione, da un lato, di una fortissima curiosità nei confronti del fare cinema e, dall'altro, del cinema come possibile comunità alternativa a quella del mondo esterno (ossia come lo stesso Mettler afferma "il cinema che diventa altro, un luogo dove incontrarsi", cosa che è celebrata in forme che rievocano la caverna platonica in *Balifilm*). I suoi ricordi riguardanti gli anni trascorsi al Ryerson Institute, dove gli studenti potevano trattenersi a lavorare nei laboratori anche nottetempo, sono estremamente indicativi. Eppure «le cinematografie ufficiali» vanno strette a Peter Mettler. Risultano angusti, per quanto fertili e pregni



Non è un caso che sia proprio l'acqua l'elemento fondamentale di *Tectonic Plates*, versione cinematografica della pièce teatrale di Robert Lepage. L'acqua fluidifica le articolazioni macchinose del testo permettendo a Mettler di passare dalla scena teatrale ai canali di Venezia con una «plongée» che equivale a una dissolvenza che contrae luoghi, esplosione degli spazi e dilata lo sguardo. Come se tra le scenografie del teatro il cinema tentasse inevitabilmente di essere meno denso per sperimentare con altre libertà. Ed è dunque proprio in questo elemento interno di progressiva libertà che incrina le strutture nelle quali il cinema mettleriano è ospitato che si può individuare come una sorta di «anticostante» autoriale.

Sin da *Scissere*, film che maggiormente sembra assomigliare agli allucinati e glaciali esordi cronenbergiani (anche se non mancano riferimenti a quella che sembra essere percepita come la lezione di un certo sperimentalismo alla Stan Brakhage, filtrata ulteriormente alla luce delle suggestioni dei suoi insegnanti Bruce Elder e Jim Kelly al Ryerson), Peter Mettler manifesta la schizofrenia fra macchina e sguardo. Caso esemplare di film cervello, *Scissere* sembra a tratti

Scissere

assomigliare a un universo concentrazionario. Un mondo dove lo sguardo è ciò che regola la vita delle immagini e dei corpi nelle inquadrature. Ciò che rende il film interessante, anche a distanza di anni, è la sua lotta infaticabile contro il dispositivo di riproduzione. Come se solo dall'interno di una conoscenza intima della macchina cinema si potesse produrre un nuovo tipo di affrancamento dello sguardo. Così, mentre apparentemente Mettler sembra inebriarsi degli infiniti modi di smontare un'immagine e le sue possibili relazioni con quella immediatamente seguente, in realtà il regista opera già un distanziamento dalla macchina-cinema.

In questo senso «documentario» il cinema di Mettler lo è immediatamente. Il suo lavoro è prima di tutto una testimonianza dello stato delle cose della macchina cinema. Ed è esattamente questa modalità di autoriflessione che lo allontana progressivamente dagli artifici del cinema «fatto bene» avvicinandolo alla libertà e al rischio di un altro tipo di cinema; un cinema in grado di farsi insieme al film stesso e volta per volta. Un cinema che nel riscoprire una dimensione fortemente intima, pare rilanciare addirittura la pratica filmica mekasiana: quella di un dialogo intimo e continuato con le ragioni del proprio filmare in relazione al mondo.

Quella di Mettler dunque è una ricerca. Una volta messo da parte il cinema, il mondo è ancora lì, davanti allo sguardo. Come prendere dunque di nuovo in mano una macchina da presa ed evitare che sia «il cinema» a imporre il suo sguardo, piuttosto che lo sguardo stesso a dialogare con i materiali del reale?

Liberandosi dunque dalle certezze del cinema e aprendosi alle incertezze di un'altra modalità di lavoro e di indagine, Mettler sembra chiedere di essere ammesso nuovamente nel mondo (cosa che conferma la tesi di Schaub relativa alla «nuova innocenza»).

Inevitabilmente la latenza documentaria del suo cinema diventa la modalità stessa della possibile scoperta di un altro modo di lavorare con il cinema. Evidente, dunque, la centralità che riveste in questo processo di palingenesi poetica, politica e linguistica, un film come *Picture of Light*, nel quale Mettler si immerge letteralmente nell'impresa di filmare le luci dell'Aurora boreale. Il viaggio in treno per raggiungere il luogo delle riprese, diventa di fatto il processo iniziatico che conduce in un luogo dove anche la tecnologia che rende possibile il realizzare un film deve essere radicalmente ripensata.

Privo del titanismo estetico di Werner Herzog, Peter Mettler si pone di fronte alle luci dell'Aurora boreale come se il cinema fosse appena stato inventato dai Lumière. Non è un caso che nei pochissimi interventi che si riserva la sua voce fuori campo, rivolgendosi direttamente agli spettatori, chieda se «abbiamo freddo», rievocando direttamente lo spavento patito dagli spettatori alla visione di *L'Arrivéé d'un train en gare de La Ciotat*. Pur lavorando con tecnologia moderna, Mettler è ancora lì, agli albori del cinema, dove tenta di scoprire come guardare le immagini del mondo. Problematica questa che affronta direttamente in *Gambling, Gods and LSD*, quando afferma che la cosa guardata inevitabilmente reciproca lo sguardo di chi guarda. Proprio quest'ultimo film, in forme addirittura più radicali di *Picture of Light*, evidenzia la strategia filmante di Mettler che nel corso delle tre ore di durata sembra come trascinato dalle correnti ascensionali che pone in essere il film. Come se il regista usasse il dispositivo di riproduzione più per collegare che per filmare singoli brandelli di vita; come se la macchina da presa gli servisse per riavvolgere un bandolo steso attraverso i continenti e solo seguendolo sino in capo al mondo si potesse scoprire il disegno latente della sua dispersione. E quindi l'immagine di una dispersione che probabilmente tale non è. Non a caso Mettler si riferisce al suo lavoro anche come «tele-divinity» (tele-divinazione).

Rabdomante delle immagini, Mettler filma come un bambino appena venuto alla luce che chiede di essere ammesso come sguardo. La nudità delle risposte che ottiene, soprattutto nel corso *Gambling, Gods and LSD*, sembrano rivelare un altro versante ancora del cinema mettleriano: quello sottilmente sciamanico nel quale il dispositivo di riproduzione funge da catalizzatore di realtà altre. Basti pensare al momento in cui il giocatore di poker poggia sul tavolo il foulard rosso con il quale sua moglie era solita coprirsi la testa durante la chemioterapia e nel quale l'uomo conserva ormai le ossa della compagna defunta. Un momento di verità lacerante che buca letteralmente lo schermo e che congela i volti dei presenti. Il cinema non è più il cinema.

Gambling, Gods and LSD, a oggi il film che più d'ogni altro evidenzia tutte le potenzialità del cinema mettleriano, sembra offrirsi come il punto di rottura del cinema documentario contemporaneo, toccando aree che probabilmente solo Giovanni Cioni con *In Purgatorio* ha esplorato in tempi recenti con altrettanta potenza e passione.

E infatti, come un film infinito, il totale del girato è di circa 55 ore, *Gambling, Gods and LSD* continua a vivere sotto altre forme nel corso dei missaggi audio-visivi che Peter Mettler ha iniziato a portare in giro per il mondo nel tentativo di individuare nuove modalità di interazione con i fruitori delle sue immagini.

Come in un cut-up infinito, Mettler torna per altre strade alla vocazione sperimentale dei suoi esordi alla ricerca di una contaminazione formale sempre più accentuata. Il cinema dunque come una Dream Machine? L'attenzione con la quale Mettler ha seguito il fenomeno Rave, lo sguardo privo di pregiudizi portato sulle droghe, sembrerebbe confermare questa ipotesi. Senza contare che il progetto di inserire persino la scrittura nelle sue performance audio-visive, come se si trattasse di un enorme sortilegio cut-up, manifesta chiaramente l'influenza di William S. Burroughs e Bryon Gysin. Basti pensare a *La morbida macchina* o a *Il biglietto che è esploso* per sincerarsene.

Da questo punto di vista, *Petropolis*, ultimo film in ordine di tempo di Mettler, sembra apparentemente recuperare una messinscena fluida e lineare che ancora una volta rimanda alle origini del cinema. Strutturato come una ghost ride (le corse in soggettiva degli albori), *Petropolis* è una evidente condensazione in pochi gesti di tutto il cinema del regista canadese. Come il protagonista di *The Top of His Head*, il regista si trova in una terra di nessuno fra tecnologia (la sua macchina che registra immagini, l'elicottero sul quale si trova) e una natura profondamente aggredita che si fa fatica a riconoscere come tale. Il cinema, ancora una volta, è l'elemento differenziale. Ciò che attiva la visione e che nel momento stesso in cui rivela, solleva dubbi sul proprio funzionamento e la sua natura. Peter Mettler e il suo cinema si situano esattamente nel punto in cui le cuciture del reale si allentano per rivelare altri strati di reale non ancora visti. Muovendo dunque dallo sguardo del cinema, Mettler è andato progressivamente abbracciando una pratica che ibridando pratiche espressive antinomiche ha scoperto una dimensione del (continuare a) fare cinema che si interfaccia nel suo farsi con tutte le modalità ed esigenze della tecnologia contemporanea; così facendo ha rivelato paradossalmente un bisogno di trascendenza e di risposte che non possono non porsi come la migliore ipotesi per i lavori futuri di Peter Mettler, cineasta nomade.

EPIPHANIES AND REVELATIONS

GIONA A. NAZZARO

Little known in Italy, Peter Mettler's work is one of the few ever-growing galaxies of contemporary film. His cinema is complex and multi-layered, impermeable to univocal interpretations, and requires the audience to bring a very light baggage to be able to travel very far away from the dominant reality principle.

Always living between two worlds, his parents' Switzerland and Canada by adoption, Mettler made vagrancy his fundamental expressive hallmark, and travel – and shifting – the constant factor of a restless and generous poetics always on the lookout for otherness and the world.

An idiosyncratic outcome of the tradition of Anglophone Canadian experimental cinema, early on in his career Mettler showed an extraordinary agility in shifting between worlds seemingly distant from each other. This was the signal of a deep intolerance of dogmatism, be it aesthetic, philosophical, poetical, or formal.

The first problem posited by Mettler's oeuvre, even at a superficial look, is that it resists any classification into existing categories. To access Peter Mettler's cinema you have to relinquish all preconceptions, reserves, prejudice, and ideologies. In Mettler's world you either travel extremely light or you don't. This doesn't mean that intellectual experience bears little meaning or relevance to it. Mettler has an extraordinary technical and formal preparation, so much so that he's been the operator privileged by many debuting filmmakers now unanimously considered the outstanding representatives of the Canadian *nouvelle vague*, such as Atom Egoyan, Patricia Rozema, Jeremy Podeswa, and Bruce MacDonald. Yet, he undoubtedly belongs to the category of filmmakers who try to «unlearn» film (or rather, those who try to expand its perimeter of expressive potential by means of contamination and hybridization).

If one reads Mettler's work in an increasing and chronological order, one can't help noticing that he departed from a quite strict experimental formalism that seems to share some traits with David Cronenberg's early shorts and medium-length films. He later achieved a kind of film that seems to aspire to a plainly oral dimension. His early films look like «philosophical machines» seeking liberation, since they are pervaded by the director's tangibly open relationship with the medium. This condition at times is manifested by a sort of sensory osmosis of machine and gaze that will later become the distinguishing feature of Mettler's major work – provided that such an arbitrary distinction has any methodological value.

Mettler's most fertile contradiction lies exactly in the relationship established by the gaze with the technology that allows our eyes to record pictures. Curiously, to achieve a deeper and more sensitive relationship with the machine and what lies before the lens, Mettler has continued to work with actual film for a long time, even though this is more costly than magnetic tape. That is, the economic discriminating factor that rules mainstream and industrial cinema – you don't waste stock film – becomes the moment when you begin to decide what and how to film. This is an enthralling methodological clue for a gaze that is constantly looking for new ways to get lost in the numerous layers of reality.

Therefore, far from being a sort of apocalyptic purist of the cinema, Mettler actually tries to crack the rigidities of the medium, and make it more permeable to the gaze's needs.





The Top of His Head

How can we obtain, then, a «soft machine» from the medium? Throughout his still developing, diverse, and openly contradictory filmography – even though its primum movens, unity of inspiration, is fairly evident – Peter Mettler has been quitting film. At the same time, he has constantly tried to go back to a sort of origin of the gaze, and then to restart the engine and go back to filming. In this sense, Martin Schaub correctly remarked that Mettler ‘seems to be on the lookout for a new innocence with his films.’

After further thought, all of his works do seem to respond to an irrepressible need to film, but also to start to film «all over again»: that is, Mettler’s film-making is constantly on the verge of re-starting, as if it tried to erase any traces of its passing by in order to resist the temptation to walk on well-trodden paths. In this sense, his journey inside Canadian cinema is an exemplary one: on one hand, it indicates an extremely curiosity as regards film-making, and on the other hand it sees film as a possible alternative community to the exterior world’s. That is, as Mettler said, “film becomes something else, a meeting place,” an aspect that he celebrated in the shapes evoking Plato’s cave in *Balifilm*. His memories recalling the Ryerson Institute years, where students could stay overnight to work in the laboratories, are very meaningful. Nonetheless, «official cinematic categories» don’t become Peter Mettler. The milieus of Canadian official experimental cinema proved too stifling for him, never mind they are fertile and intellectually impassioned. There is too little freedom also in the so-called mainstream cinema – where he tried his hand nonetheless, and made two extremely interesting movies, however compact and cold. And of course, the unwritten laws of official documentary-making are totally devoid of value for Peter Mettler, who believes that the adjective «documentary» is just a skeleton wherein to operate. Still, from all of these milieus – that Mettler has always gone around with with great curiosity and open-mindedness – he draws vital energy that pervades deeply all of his films, even when it’s just a matter of getting as far as he can from the point of departure. In this sense, Mettler’s cinema really flows like an underground stream, the same stream of water he tracks down in *Gambling, God and LSD* across the desert, Swiss mountains, and up to India.

It is not coincidental that water is the fundamental element in *Tectonic Plates*, the film adaptation of Robert Lepage’s play. Water fluidizes the text’s intricate quality, and allows Mettler to go from the theater stage to Venice’s channels with a high shot that equals a dissolve. The latter allows him to compress places, explode spaces, and dilate the gaze. The medium seems to try to be less dense than the stage sets in order to experiment with more liberties. This internal factor – advancing liberty, the one that can crack the structures temporarily hosting Mettler’s film-making – can be identified as a sort of authorial «anti-constant».

Peter Mettler has manifested a schizophrenic attitude between the machine and the gaze since *Scissere*, the movie that mostly resembles Cronenberg’s hallucinated and icy debut films, but also recalls the lesson of a certain experimentalism «à la» Stan Brakhage distilled to a further degree according to the suggestions of Ryerson instructors Bruce Elder and Jim Kelly. An exemplary instance of «brain film», *Scissere* reminds you at times of a highly prescriptive universe – a world where the gaze rules the life of pictures and bodies within the frame. What makes the film interesting, even after so many years, is its relentless struggle against the medium – as if only departing from an intimate knowledge of the film machine could you produce a new type of liberation from the gaze. Thus, while Mettler seems to inebriate with the infinite possibilities of picture disassembling and connecting with the next one, he is actually already distancing himself from the film machine.

Therefore, Mettler's film instantly is a «documentary» one. His work above all is an evidence of the state of the art as far as the film machine is concerned. It is this mode of self-reflection that leads Mettler to gradually abandon the artifices of «well-made» film, to reach for freedom, and to risk a different kind of cinema – cinema that can make itself along with the movie, a movie at a time. Not only can this kind of cinema re-discover a positively intimate dimension, it even seems to revive Mekas' film-making: a continuous, intimate dialogue with the grounds of one's own film-making, in relation to the world.

Mettler, then, is conducting a research. Once you put film aside, the world still lies there, before your gaze. How can you hold a camera again, and avoid that «cinema» imposes its gaze, rather than having the gaze interact with the materials of reality?

By getting rid of the certainties of film, and opening to the uncertainties of a different way of working and exploring, Mettler seems to ask for a novel admission to the world (which confirms Schaub's idea of «new innocence»).

Inevitably, the latency of the documentary element in Mettler's film becomes the mode for actually discovering a different way of working with film. Along this process of poetical, political, and linguistic palingenesis a film such as *Picture of Light* is thus crucial. Mettler literally plunges into the enterprise of recording the Northern Lights. The trip by train to reach the location actually becomes an initiation, that will lead you to a place where even the technology that makes the film possible must be re-thought radically.

Without the aesthetical Titanism of a Werner Herzog, Peter Mettler sees the Northern Lights as if the Lumiere brothers had just invented the cinematograph. It is not coincidental that, in his rare comments off screen, addressing the audience directly, Mettler asks if “we are cold”, evoking the scare suffered by the audience at the sight of *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*. Even though he is working with modern technology, Mettler is still there, at the dawn of the cinema, and he is trying to understand how to look at the pictures of the world. This problem was later approached straight in *Gambling, God and LSD*, when Mettler stated that a thing watched inevitably reciprocates the gaze of the watcher. Exactly the latter film highlights Mettler's filming approach in ever more radical forms than *Picture of Light*. In *Gambling, God and LSD*'s three-hour duration, Mettler seems to soar on the rising airs created by the movie, as if he used the medium more to connect than to record life's individual specks; as if the camera was a tool to rewind a spool tying continents, and only following it up to the end of the world would the hidden map of its dispersion be revealed. Thus, you would obtain an image of dispersion that possibly isn't. Not by chance does Mettler refer to his work as «tele-divinity».

A rhabdomancer of the pictures, Mettler films like a newly born child asking to be let in as gaze. The nudity of the answers he gets, especially in *Gambling, God and LSD*, reveals one more aspect of Mettler's filmmaking: the shamanic dimension, in which the medium works as catalyst of other realities. Just think of the moment when the poker gambler places a red foulard on the table. This was the foulard with which his wife would envelope her head during chemotherapy, and where the man now keeps the dead woman's bones. This is a moment of naked truth that literally pierces the screen and freezes the faces of the people around. The cinema is no more cinema.

Gambling, God and LSD, Mettler's film that highlights the potential of his cinema more than any other work to date, can be considered the breaking point in contemporary documentary film-



Tectonic Plates

making, and accesses areas that have recently been explored with equal passion and powerfulness only by the Italian Giovanni Cioni with his film *In Purgatorio*. In fact, like an endless movie – the footage duration amounts to 55 hours – *Gambling, God and LSD* continues to live on in other shapes thanks to several audiovisual mixings. With these, Peter Mettler is touring across the world in search of new modes of interaction with his pictures' users. As if it were an endless cut-up, Mettler goes back to the experimental vocation of his debuts riding different roads, in his quest for ever stronger formal contamination. Film as Dream Machine, then? Mettler's keenness on the rave phenomenon, and his non-judgmental outlook on drugs, seem to confirm this hypothesis. What's more, Mettler's project about text to be inserted in his audiovisual performances – as if it were a gigantic cut-up – also shows the influence of William S. Burroughs and Bryon Gysin. Just think of *The Soft Machine*, or *The Ticket that Exploded*. From this point of view, *Petropolis*, Mettler's latest work, gets back to fluid and linear film-making, which refers again to the origins of the cinema. Structured like a ghost ride (the rides from subjective p.o.v. to be found in primitive cinema), *Petropolis* stands as an epitome of Mettler's entire cinema condensed in a few gestures. Like the protagonist in *The Top of His Head*, the filmmaker wanders about a no man's land between technology – his camera recording images, and the helicopter hosting them – and deeply hurt nature, that cannot even be recognized as such. Once again, film makes the difference. It sets off vision and, as soon as revelation is operated, makes you wonder about its functioning and its nature. Peter Mettler and his cinema are located exactly at the point where reality's seams come loose, in order to reveal more layers, still unraveled, of reality. Departing from the cinema's gaze Mettler has gradually embraced a practice of expressive, even antinomic hybridation. This allowed him to reveal a dimension of (keeping on) film-making that can intersect with the modes and needs of contemporary technology. More importantly, this unravels a paradoxical need of transcendence and of answers that cannot but pose the best premises for the future works of Peter Mettler, nomadic filmmaker.

METTLER ON METTLER

GIONA A. NAZZARO

VOCAZIONE, ESPULSIONI E PRIMI FILM

Sono nato al Policlinico di Toronto nel 1958, e ho fatto avanti e indietro fra il Canada e la Svizzera per tutta la vita. Un anno di scuola l'ho fatto in Svizzera, e in seguito ho vissuto lì per un anno. Ho realizzato due film in coproduzione con la Svizzera, così che sul piano culturale si può dire che io sia un po' schizofrenico. I miei genitori mi hanno mandato all'Upper Canada College (la scuola più prestigiosa del Canada) a Toronto, da cui fui espulso; ma molto opportunamente in Svizzera c'era un istituto impostato secondo il sistema canadese, dove i miei genitori mi hanno fatto andare in seconda battuta.

Un mio amico era stato ricoverato in manicomio, e la scuola diede a me la colpa, perché gli avevo passato dell'LSD. In realtà è stato uno dei momenti più alti della mia vita, perché ebbi l'occasione di oppormi alla scuola e di proclamare ciò in cui credevo. Ero fortemente convinto di non aver commesso niente di sbagliato, e che anche il mio amico non avesse fatto niente di male. Era il classico contrasto su come si vedono le cose. A me diede molta forza. L'UCC mi lasciò finire il quarto anno, dopodiché me ne andai.

Reverie è del 1976, lo stesso anno in cui sono stato espulso. Quindi tutte queste cose erano collegate fra loro. Era molto adolescenziale, parlava di droga, di coscienza e così via. È stato fatto in Super8. Ironia della sorte, il preside che mi ha cacciato alla fine dell'anno mi ha dovuto anche consegnare un premio per il film.

Reverie parla di un ragazzo che compra da una zingara in Yonge Street un sogno, che si rivela essere un sogno di morte. La zingara non avrebbe dovuto vendergli quel sogno, e quindi si trova nei guai, ma intanto lui se lo tiene. Il sogno si svolge come un film dentro il film.

Il cinema per me era un mezzo di espressione molto personale che consentiva di mostrare come vediamo, come sentiamo e come udiamo. All'epoca non sapevo nulla di teoria o storia del cinema. Mi fu offerto di iscrivermi a un cineforum, io accettai, e mi ci trovai subito a mio agio. Il mezzo sembrava adatto a quello che volevo fare io. Ero solo un ragazzo, ma non appena ho scoperto la macchina da presa ho saputo dove volevo andare. Ho saputo che mi avrebbe permesso di sperimentare un sacco di cose diverse, e che poteva farmi da tramite per delle scoperte.

LA SVIZZERA, IL CANADA

Dopo essere stato espulso sono andato a scuola in Svizzera. La scuola si trovava alla periferia di Losanna. La mia breve carriera cinematografica si era del tutto arrestata. Allora ho fatto un corso di fotografia e mi sono messo a scrivere per il teatro. Trasformai la lavanderia della scuola in una camera oscura e lavorai sull'annuario scolastico. Inoltrai la domanda per iscrivermi all'università dalla Svizzera, e fui accettato. Così sono tornato in Canada per studiare cinema al Ryerson Institute, a Toronto. Non è che i miei genitori fossero ricchi, erano venuti in Canada



Tectonic Plates

dalla Svizzera senza niente, e avevano impiegato tutti i loro risparmi per mandarmi all'UCC, che per loro significava una carriera da medico o avvocato. Il cinema per loro era una cosa estranea, era sinonimo di rischio e instabilità, confusione e gente strana. Quindi l'idea che io frequentassi una scuola di cinema per loro fu una delusione, ma il preside della scuola svizzera è stato molto comprensivo. Parlò loro, spiegando che secondo lui era una buona idea. Lui aveva capito che cosa stavo cercando di fare, e mi incoraggiava. Così, anche se riluttanti, acconsentirono, pur proponendo che facessi Economia – che non è mai successo.

IMPARARE AL RYERSON

La cosa carina del Ryerson all'epoca è che era aperto ventiquattr'ore su ventiquattro. Si potevano frequentare i corsi di giorno, e ci si poteva trattenere lì tutta la notte. Potevi dormire nella sala di montaggio e nessuno ti diceva niente. Potevi utilizzare le macchine da presa per l'animazione e la sala di missaggio. Era figo. Credo che io e Bruce stessimo lì tutte le sere. Dai miei genitori c'è una

foto della volta in cui ci portarono del pollo per cena. Probabilmente stavamo lì da settimane senza interruzione, e i miei genitori si presentarono senza preavviso con qualcosa da mangiare. Così da loro c'è questa foto di me e Bruce mentre mangiamo pollo nella sala di montaggio del Ryerson. Probabilmente la persona più significativa di questo periodo è stato il professor Bruce Elder. Anche il professore Jim Kelly, con la sua didattica molto pragmatica. Queste sono le due figure più importanti per me all'epoca. Elder era bravissimo a stimolare idee nuove, ma era un pessimo insegnante. Fargli vedere qualcosa era sempre un avvenimento, non sapevi mai se ne saresti uscito con le ossa rotte o cosa. Mi ha gridato contro un bel po' di volte. All'inizio dell'anno presentò il corso dicendo: "Io mi trovo qui perché voglio fare cinema. Il mio lavoro è questo, quindi i patti fra noi sono chiari. Io parlo e vi faccio vedere film, e voi mi lasciate in pace". A me andava benissimo. Quello che ho appreso da lui è inestimabile, e per quanto riguarda l'aspetto della produzione era proficuo parlare con Jim Kelly, a proposito del processo della lavorazione di un film. Mi ricordo di aver mostrato *Lancelot Freely* a Elder, che si mise a gridare. Mi chiese perché mai stessi facendo un film sul classico tossicodipendente; lui riteneva che fosse inutile.

Tutti i miei film fino a *Scissere* incluso, tranne *Reverie*, li ho fatti al Ryerson. Giravo tutto il tempo, anche il primo anno, quando non è previsto che gli studenti realizzino film. Da quando sono entrato non ho voluto fare altro che film. Non volevo fare esercizi, anche se l'istituto opponeva un grosso no. Ero molto impaziente e tentavo sempre di mischiare gli esercizi con la realizzazione di un film. In seguito, la maggior parte di essi hanno avuto un buon esito. *Poison Ivy* era una sorta di collage, realizzato essenzialmente di pancia, mentre *Gregory* era un compito più teatrale. Anche *Scissere* è stato fatto di pancia, mettendo insieme tutto quello che avevo imparato fino allora. L'influsso di Bruce Elder – ritrarre stati di coscienza, piuttosto che narrare delle storie – è rimasto sempre vivo.

MUSICA

Ho avuto un maestro di pianoforte piuttosto noioso che mi faceva esercitare con le classiche scale. Non mi piaceva molto, ma lo dovevo fare. Finalmente, dopo sette anni, dissi ai miei genitori che non ci volevo più andare, e letteralmente il giorno dopo aver smesso ho cominciato ad apprezzare il pianoforte e a improvvisare, a giocare e a fare le cose più varie. Ciò è diventato molto importante per me, la musica mi aiuta a trovare le idee.

COLLABORAZIONI

In realtà a me piace moltissimo collaborare con le persone, ad esempio con Atom, con Bruce, o con Jeremy [Podeswa]. È molto più divertente che non farsi il film da soli, perché non hai da aspettare, da raccogliere i fondi, da tener duro, tutte quelle cose che servono a far decollare un film. Il piacere di girare un film è fantastico, ma quel piacere per me non basta. Suppongo che nel più profondo del mio animo senta che non quello è il luogo dove voglio essere, semplicemente girare un film, fare da tramite per qualcun altro. Per me le questioni devono avere a che fare con la visione personale e l'impegno nei confronti del mondo. Se fai da tramite per qualcun altro puoi arrivare solo fino a un certo punto. D'altronde è bello anche fare da servitore, aiutare gli altri, e in qualche modo così facendo liberi te stesso. A volte penso che mi piacerebbe tornare a questo tipo di cinema.

DROGHE

Sono come un mezzo espressivo in sé. E come mezzo sono simili all'inconscio oppure, a seconda della droga, lasciano emergere l'inconscio con una logica tutta sua, simile a quella del sogno. In termini semplicistici, si può capire se la droga funziona in modo organico o caotico perché riduce ai minimi termini la nostra capacità di strutturare le cose per via intellettuale rimandandola a ciò che ci è familiare. Rompe molti schemi di pensiero, che è quello che mi piace fare con il cinema, quello che mi affascina. Per quanto riguarda le tematiche di *Gambling, God and LSD* e citando Roger (il ragazzo della coppia del segmento svizzero), a seconda della droga si può anche finire in un posto molto tranquillo, mentre se, per esempio, facessi della meditazione ti ci vorrebbero dieci anni soltanto per raggiungere quello stato d'animo. Va detto che molte di queste droghe possono metterti in grande pericolo, se ne può abusare molto rapidamente e molte creano dipendenza, ma alla fine ti offrono come un lampo di prospettiva su qualcosa. Se se ne abusa si rischia di perdere contatto con la realtà. È una esperienza intensa come altre, non molto diversamente da un incidente di macchina, che si spera alla fine ti insegni qualcosa. Ecco perché è stato piuttosto difficile, nel film, trovare un equilibrio sulla rappresentazione dei due consumatori di droga in Svizzera, poiché desideravo presentarli come persone, non come tossici; semplicemente persone che fanno uso di droghe. In una delle ultime battute di Christine, nell'episodio ambientato in Svizzera, viene detto che l'esperienza della droga era attraente, piacevole, e che per lei portava avanti il proprio bisogno di ricerca, ma al costo di essere condotta in un luogo di orrore e paura. E se ha avuto la fortuna di uscirne, va ricordato che la sua ultima affermazione al riguardo è che si è trattato di un'esperienza di grande valore. È contenta di averla fatta, perché alla fine dei conti l'ha portata un po' avanti. È stata fortunata perché di solito alla maggior parte degli eroinomani questo non succede, e poi non voglio sembrare un sostenitore dell'uso di eroina. Anche Albert Hoffman, lo scienziato che vediamo nello stesso episodio, parla di esperienza, e di come tutte le esperienze ti modificano, e che tanto più profonda è l'esperienza quanto più c'è da imparare. Tanto di cappello all'LSD, e molti ringraziamenti da parte mia per diverse cose. Credo abbia avuto un ruolo significativo nel sintonizzarmi su un certo tipo di visione. Per me è stato un punto di svolta, che ha reso visibile l'invisibile. Nel film si parla di droga, non specificamente di LSD. Si parla più della sensibilità alla droga. C'è una scena con Albert Hoffman, colui che ha inventato l'LSD. Ha novantaquattro anni e abita ancora in Svizzera. Mantiene un atteggiamento neutro sugli effetti della droga che ha inventato. Ha scoperto questa cosa psico-chimica nella natura, e ha consegnato una nuova coscienza al mondo, anche se non è ancora del tutto sicuro di ciò che significa.

ATOM EGOYAN

All'epoca studiavo al Ryerson, e quando ho incontrato Atom stavo completando *Scissere* (1982). Lui stava all'Università di Toronto e faceva cortometraggi nel mentre studiava scienze politiche. Stava cercando qualcuno con cui lavorare, venne al Ryerson, vide *Scissere* e gli piacque molto. Cominciammo a chiacchierare e mi chiese se potevo fare delle riprese per lui. È stato uno scambio estremamente interessante, perché lui aveva scarsa esperienza del linguaggio filmico in sé e per sé, il suo retroterra era basato più sul teatro, la storia e la letteratura, mentre io mi muovevo su un terreno molto più sensoriale, e così abbiamo interagito molto bene. [Il mio rapporto

con Atom] era ed è ancora oggi un'amicizia, c'è sempre uno scambio di idee, ma ritengo che lavoriamo in modo estremamente diverso. Ciascuno ammira ciò che fa l'altro, anche se si fanno cose differenti. Ci possiamo rapportare l'uno all'altro, e parlare di come sia costruita un'opera, come è strutturata, quale sia il carattere della macchina da presa, quale sia la visione. Mi ha aiutato a comprendere l'idea di sceneggiatura, o le nozioni di struttura e di trama, mentre credo che io gli abbia fatto vedere come funziona un approccio più sensoriale, visivo; come raccontare una storia in termini visivi.

ANDREAS ZÜST

Stavo facendo vedere *Tectonic Plates* in Svizzera, ed ero ospite da un amico. Avevano invitato Züst a cena. È uno ossessionato dalla meteorologia, e per tutta la vita aveva desiderato di poter filmare le luci dell'Aurora Boreale. Ci trovammo subito bene insieme e nel corso della serata lui propose di fare un film insieme. Io dissi "Ok, bell'idea ma non mi va di produrlo. Non mi va di passare tre anni a cercare i finanziamenti. Se trovi i finanziamenti, lo faccio molto volentieri". Lui rispose "Ok, Peter". Un paio di mesi dopo mi ricontatta dicendomi: "Ho raccolto abbastanza soldi per cominciare". Aveva trovato un finanziatore, un ricco artista svizzero che viveva in Germania. Insomma è successo tutto molto in fretta, e da un giorno all'altro dovemmo prepararci per andare a Churchill, nel Manitoba.

GAMBLING, GODS AND LSD

Il primo montaggio durava 55 ore, e in quella versione c'era tutto quanto io pensavo fosse materiale buono, utilizzabile, privo di ripetizioni. Sono argomenti così vari, ecco perché alla fine torna tutto, con così tante persone, così tante cose diverse. E una volta messe tutte insieme il risultato erano quelle 55 ore. Quando lo abbiamo guardato – e c'è voluta una settimana – ne uscii fortemente convinto che quel film costituiva il riflesso più vero di quell'esperienza. E ora, come faccio a trasportare l'essenza di quelle 55 ore in qualcosa di gestibile? Quella era una grossa sfida, perché all'origine ci avevano commissionato un film di massimo due ore. Dovemmo tornare da tutti quella della televisione e dai distributori con vari demo, in modo da poterci garantire il loro supporto, compreso il flusso di fondi. Che furono felici di confermare. Ma adesso mi piacerebbe fare qualcosa con il resto del materiale; credo che abbia le potenzialità per diventare una sorta di serie. Proprio di recente in Svizzera ho fatto delle performance dal vivo, un modo di lavorare con materiale completamente diverso, in cui dispongo di circa sette videoregistratori con delle



Peter Mettler ai tempi di *Picture of Light*

cassette diverse in ciascun videoregistratore. Fondamentalmente creo un mix dal vivo, un montaggio live di quelle immagini. Ho sviluppato questo spettacolo di improvvisazione con Fred Frith, lui fa la musica, io faccio le immagini, e insieme creiamo il film. È davvero entusiasmante. Ed è quello che ho fatto a Zurigo, alla Street Parade, in cui viene a ballare un milione di persone. Ho realizzato la performance in una discoteca per quattro o cinque ore, con vari dee-jay, solo per scoprire come funziona in questo modo.

LA MACCHINA CINEMA E LE ALTRE MACCHINE

Una delle cose che ho cercato di fare con *Petropolis*, strettamente legato alla materia prima, era gestire questa situazione assurda del trovarsi su un elicottero, una macchina ad alta tecnologia, con macchinari per le riprese estremamente sofisticati appesi alla prua e telecomandati tramite manopole e pulsanti dall'interno dell'elicottero, noi tre, io, il pilota e l'operatore, tutti connessi, come una voce sola, che tentavamo di guidare la macchina da presa. Ci trovavamo su questa macchina dalla tecnologia altamente evoluta, a guardare giù tutte quelle altre macchine, quei camion giganteschi grandi quanto una casa, quei bulldozer, tutte le cose che fanno per spostare la terra. E allora mi sono reso conto che siamo la stessa cosa. Noi siamo la coscienza delle macchine che guardano se stesse. A quel punto ho voluto ampliare il concetto. È per questo che nel montaggio finale sono visibili molte correzioni della macchina da presa, bisogna avvertire la robotica dello sguardo, la meccanizzazione della ripresa, la presenza dell'elicottero. Il senso dell'assurdo è moltiplicato dal semplice fatto che l'elicottero è alimentato dalla stessa risorsa che stanno prelevando dalla terra, il petrolio. È un po' come se un bambino stesse guardando sua madre, la fonte del proprio nutrimento.

IMPROVVISARE

Jean Perret, allora direttore del festival di Nyon Visions du Réel, si è offerto di sponsorizzarmi alla Exposition nationale suisse. Io gli ho detto che desideravo improvvisare dal vivo con musica e film. Lui ha accettato e abbiamo coinvolto Fred Frith (il chitarrista sperimentale), che avrebbe dovuto interagire musicalmente in maniera spontanea con le immagini e i suoni che io avrei proiettato su uno schermo. Io ho cominciato con una serie di mixer video e macchine da presa adatte alla proiezione che sarebbero andate a rotazione seguendo una gerarchia di mixer. Potevo lavorare su otto canali diversi, combinandoli in vari modi. Il materiale veniva riprodotto linearmente su otto monitor. Io reagivo a ciò che vedevo lavorando di montaggio, mixando e aggiungendo effetti speciali di vario tipo.

Secondo il progetto, Fred doveva rispondere a ciò che vedeva, io a ciò che lui suonava e così via. Era un'improvvisazione dal vivo basata su una raccolta di fonti visive. E questo è stato soltanto l'inizio, nato dal desiderio di improvvisare e rispondere con il proprio mezzo espressivo alle situazioni che si presentano, così come vengono. Precedentemente avevo realizzato una cosa del genere, fino a un certo punto, tramite il montaggio, ma in questo modo portavo l'esperienza verso una dimensione di performance musicale. Era ed è un ambito estremamente stimolante in cui inoltrarsi e che può costituire una grande fonte d'ispirazione, soprattutto nei panni di un filmmaker che è abituato a pianificare le cose nel tempo e con cognizione di causa.

Fred è uno dei maggiori improvvisatori del mondo. Per me è stato un vero godimento suonare il mio «linguaggio» insieme al suo, soprattutto dopo aver lavorato con lui e aver invidiato ciò che riesce a fare, compreso il suo contributo nei film *The Top of His Head* e *Gambling, Gods and LSD*. È un campo molto particolare, l'improvvisazione, non si ha tempo per pensare, si reagisce e basta. L'unica risorsa che hai è la somma della tua esperienza nel fare cinema. Uno ha il proprio modo di mettere insieme le immagini, modi di raccontare, che sono come dei modelli nel subconscio che si manifestano durante la performance – ma possono venir fuori male, o in modo confuso. Non si può sempre scegliere, come si farebbe altrimenti. Quindi si verificano degli errori e si scoprono modalità inedite con cui può funzionare il linguaggio. Ecco perché è così entusiasmante.

MIXARE LE IMMAGINI

Ho continuato ad accumulare archivi di girato in performance di vario tipo, dalla creazione di elementi visivi come accompagnamento alle composizioni di George Crumb interpretate dall'Art of Time Ensemble, alla collaborazione con uno spettacolo di danza di Andrea Nann sulle musiche di Schostakovich, dalle improvvisazioni con Fred Frith alla produzione dell'apparato visuale in vari tipi di contesti techno dance. Tutti questi lavori hanno un'essenza diversa, e l'idea è quella di creare uno strumento audio-visuale che permetta di lavorare adattandosi alla situazione. Circa tre anni fa mi hanno presentato Greg Hermanovic della Derivative, noto come sviluppatore di software; ha realizzato il CGI di *Corpus Callosum* di Michael Snow. È un grande, e ci siamo subito trovati bene insieme. Secondo lui io sono un utente/sperimentatore molto esigente. Quando ci siamo incontrati avevo un sacco di idee su come avrei voluto funzionasse la versione informatica di questo strumento di improvvisazione visiva. La Derivative ha sviluppato diversi miei desideri, in concomitanza con i loro, per realizzare un'interfaccia che permetta di performare nei modi che ho descritto. Non è perfetto ma migliora di giorno in giorno. Il buffo è che, quando ho cominciato questa attività nel 2002, si trattava di una forma alquanto misteriosa, mentre adesso basta guardarsi intorno: ci sono conferenze di vee-jay ovunque, e un'enormità di possibilità in termini di software. È diventata una forma d'arte a sé stante. Se si immagina ciò che il software, non solo questo ma anche altri, sono in grado di fare, e si aggiunge la quantità di risorse visive disponibili su Internet, si potrebbe arrivare a un approccio performanziale all'esplorazione del web attraverso una mediateca virtuale su base planetaria. Un sacco di gente fa remix sonori, ma con le immagini hanno cominciato a farlo soltanto negli ultimi anni.

TRANCE/LIVE/MIXING/TRANCE

Fare mix dal vivo è un po' come andare in una trance tecnologica, lasciare che le cose si dispieghino e affiorino mentre si interagisce con le cose che ti vengono incontro. Io registro i mix su cassetta, perché non c'è altro modo per mantenere traccia di tutto quello che succede. Quando le rivedo, riesco a cogliere delle trame sottotesto e dei raccordi sorprendenti. Ci sono delle logiche interne che sono molto diverse da ciò che la mente razziocinante e strutturante avrebbe



Balifilm

potuto tirar fuori. Io ritengo che esercitare la percezione associativa in questa maniera possa portare ad affinare la comprensione dei rapporti fra le cose. Forse questa prospettiva diversa ha qualcosa a che fare con il funzionamento dell'oracolo.

Tutto ciò è nato dal modo in cui faccio cinema, basato sull'associazione e sull'improvvisazione. Mi piace mischiare come un alchimista, accostando elementi che non ci si aspetterebbe di vedere insieme, e stimolando lo spettatore a reagire per associazione. Il mio film, *Gambling, Gods and LSD*, l'ho costruito per reazione a situazioni e persone che incontravo durante le riprese e i viaggi. Era organizzato per temi, in contrasto con una sceneggiatura o una struttura predeterminata. Poi il montaggio ha seguito un principio cronologico, mantenendo le relazioni originali dell'esperienza che prendeva forma mentre la registravo. Spesso, quando sceglievo di riprendere qualche cosa, era su base intuitiva o esplorativa, senza averlo ancora compreso a livello intellettuale o senza sapere come avrebbe funzionato all'interno del film finito. A volte la sensazione di aver filmato qualcosa di importante era inequivocabile, ma il significato emergeva soltanto nella fase di montaggio.

Ho progettato uno spettacolo a Toronto che prevede un'orchestra gamelan, un violoncellista, una performance elettronica live, mix video dal vivo e un architetto dell'illuminazione. Tutti questi elementi opererebbero attraverso una sequenza coordinata di otto ore articolata in fasi, che permettano ai singoli performer di venire in primo piano, e creino scenari diversi nel corso della notte. Una delle cose nuove che vorrei provare è lavorare con il testo. Potremmo proiettare una serie di domande, la gente potrebbe rispondere su dei foglietti e restituirli, così che potremmo mixarli con il resto delle immagini. In questo modo si creerebbe un ulteriore canale di comunicazione con il pubblico, basato sulla scrittura.



DOCUMENTARIO/DOCUMENTARISTA

Io non faccio documentari in senso stretto, ma non ho problemi con questa classificazione. Il mio è un ingaggiarsi con il mondo reale, potrei dire il tentativo di documentare la coscienza, o il modo in cui vediamo le cose. Definire i miei film documentari mi permette di sopravvivere, anche se poi sono film sperimentali, film a soggetto, saggi, poesia... tutte queste cose insieme. La categoria documentario mi offre una cornice entro la quale muovermi. Oggi questa cornice è in espansione, e sono molto lieto di fare parte di una nuova corrente che sta mischiando i generi. Le cose

The Top of His Head

vengono compartimentate per praticità, ma in realtà c'è un caos. La cosa migliore è individuare il proprio linguaggio interiore rispetto a come si vede e come si interagisce con il mondo. La grammatica non è la mia; la grammatica appartiene al soggetto trattato.

RAVE CULTURE

La cultura rave è interessante per questi motivi: viene tanta gente insieme, di tutte le età, di tutti i tipi – si realizza un vero crossover. Le persone condividono una sorta di esperienza rituale attiva ed emotiva alimentata dalla musica. Tale esperienza a volte è assimilabile a una festa, a volte a dell'arte, o addirittura a una dichiarazione politica. Si produce un'interazione che dà luogo a una fusione dei corpi, che spesso non è nemmeno focalizzata su qualcuno o sui conduttori della serata. A volte non si sa nemmeno chi è il dee-jay, e non importa sapere su quale brano lavorano. Quello che importa alla gente è la ricerca collettiva di uno stato acuito di celebrazione.

BARRIERE

Le barriere ci sono, senza dubbi, ma solo all'esterno. C'è l'ideologia narrativa, c'è la comunità sperimentale, e poi c'è la fazione del documentario. E all'interno di questi gruppi e queste fazioni ci sono quelli che vanno in giro dicendo che le cose vanno fatte in questo modo o quest'altro. Per me ha sempre costituito una sfida il fatto di non appartenere a nessuna di queste categorie, eppure in realtà di potermi adattare a tutte. C'è il mondo esterno dell'apparenza delle cose, e poi c'è un mondo interiore dove so che cosa voglio fare. Nel mondo interiore le cose sono abbastanza facili, se non si trattasse di avere a che fare con il mondo esterno. Basta trovare la propria voce e la propria modalità. Certo, una grande quantità di cose influenzeranno il proprio linguaggio, ma quando si arriva alla situazione in cui bisogna difendersi per poter realizzare il film, come con il Canada Council, che non ti dà i soldi perché il film è troppo grosso o troppo basato sulla narrazione, o Telefilm Canada, che non te li dà perché il film è troppo sperimentale, o i programmi documentari televisivi, che non mettono il film in palinsesto perché non corrispondono al formato del documentario, uno è costretto a convincere queste persone impiegando il loro linguaggio. La stessa cosa succede quando il film finalmente vede la luce. Anche la gente vi si avvicina basandosi sul proprio sistema di riferimento.

CINEMA

Il bello del cinema è che ci si potrebbe fare qualsiasi cosa, ma sta talmente rincantucciato nell'angolo di ciò che viene considerato commercializzabile, che alla fine gli si fa fare davvero poco. È stupefacente come disponiamo di un mezzo talmente vasto che potrebbe incorporare praticamente tutto, mentre lo abbiamo incastrato in queste formule. Ci viene detto di operare entro queste formule, va bene, ma certamente non esauriscono ciò che puoi fare con il cinema. C'è tutto un mondo là fuori.



METTLER ON METTLER

GIONA A. NAZZARO

VOCATION, EXPULSION, AND EARLY FILMS

I was born in 1958 at the Toronto General Hospital and I have been going back and forth between Canada and Switzerland my whole life. I did one year of school in Switzerland and later I lived there for a year. I have now done two films in co-production with Switzerland, so I'm kind of culturally schizophrenic. My parents sent me to Upper Canada College, in Toronto, where I was expelled, but conveniently there was a school in Switzerland that ran under the Canadian system. My parents sent me there instead.

A friend of mine was committed to a mental hospital, and the school blamed me for giving him LSD. It was actually one of the high points in my life because I got a chance to stand up to the school and say what I believed in. I felt very strongly that I hadn't done anything wrong, and my friend hadn't done anything wrong. It was a classic confrontation about the way of seeing things. It gave me a lot of fuel. UCC (Upper Canada College) let me finish grade twelve, then I left after that.

Reverie was made in 1976. It was made the same year I was expelled. So all these things were tied together. It was very adolescent, about drugs and consciousness, and so on. It was shot in Super 8 mm, and the irony was that the principal who kicked me out at the end of the year had to give me an award for the film.

It's about a guy who buys a dream on Yonge Street from a gypsy, and the dream is the dream of death. The gypsy shouldn't have been selling the dream and she gets into trouble, but he gets to keep his dream. You see the dream play out as a film within the film.

Cinema was a very personalized medium that deals with how we see, feel, and hear. I knew nothing about theory or the history of cinema at that point. I had the option of joining a film club, which I did, and instantly felt comfortable with the medium. It seemed suited to what I wanted to do. I was just a kid, but as soon as I discovered the camera I knew where I was going. I knew it would allow me to experience a lot of different things in life and could act as a medium of discovery.

SWITZERLAND AND CANADA

After being expelled I went to school in Switzerland. The school was located on the outskirts of Lausanne. My short career in film had come to a complete halt. I took up photography instead and wrote plays. I turned the school washroom into a dark room and worked on the yearbook. I made my application to college from Switzerland and I was accepted. So I returned to Canada to study film at Ryerson in Toronto. My parents weren't wealthy. They had come to Canada from Switzerland with nothing, and all their savings were put into sending me to UCC, which, to them, meant a career as a doctor or a lawyer. Film was very foreign to

them and meant risk and instability, chaos and weird people. The whole idea of me going to film school was disappointing, but the principal of the Swiss school was very nice. He talked to them and told them how he thought it was a good idea. He saw what I was trying to do and encouraged it. So reluctantly they went along, but they also suggested I go to business school. That never happened.

LEARNING AT RYERSON

The nice thing about Ryerson at that time was its twenty-four-hour access. You could do your courses during the day and stay all night. You could sleep in your edit room and no one would bother you. You could use animation cameras and the mixing theatre. It was great. I think Bruce and I were there most nights. I have a picture at my parent's house, the time they brought us chicken for dinner one night. I think we had been there for weeks on end, and my parents showed up with food. There's a picture in their house of Bruce and I eating chicken in the editing room at Ryerson. Bruce Elder was probably the most significant. Jim Kelly was also really great with his hands-on instruction. Those two figures were the most important to me. Elder era excellent at provoking new ideas but he was a terrible teacher. Showing him things was always an event. You never knew if you were going to come out battered or what. I was yelled at by him a number of times. He introduced his class at the beginning of the year by saying, "I'm here because I want to make films. It's my job, so let's be easy on one another. I'll just lecture and show you films, and you leave me alone". Which was fine by me. What he taught me was really valuable, and on the production side of things, Jim Kelly was good to talk to about the process of filmmaking. I remember showing *Lançalot Freely* to Elder, and he yelled at me. He asked me why I was making a film about such an insignificant drug-addict-type person. He thought it was pointless. Everything up until and including *Scissere*, except *Reverie*, was made at Ryerson. I was making films all the time, even in the first year when we were not supposed to be making films. As soon as I got there, I just wanted to make films. I didn't want to do boring exercises, which was a big no-no at Ryerson. I was very impatient and tried to combine the exercises with the making of some kind of film. Eventually most of them worked out. *Poison Ivy* was a kind of collage, made essentially from my gut feelings, while *Gregory* was a more dramatic assignment. *Scissere* was also very much made by gut feelings, assimilating all the knowledge that I had learned at that point. Bruce Elder's influence – portraying states of consciousness, not telling stories – was always something that interested me.

MUSIC

I had a rather boring piano teacher who made me practice classic scales. I didn't enjoy it but I was forced to do it. Finally, after seven years, I told my parents I didn't want to do it any more, and literally the day after I quit I started to enjoy the piano and to improvise, just wander around and do different stuff. That became very important to me. Music helps me discover ideas.

WORKING TOGETHER

Actually, I love collaborating with people, whether it's Atom, Bruce, or Jeremy [Podeswa]. It's much more fun than making your own film because you don't have to wait, raise the money, sweat it out, and all the other things that go into getting a film off the ground. The pleasure of shooting a film is fantastic, but that pleasure isn't enough for me. I guess somewhere in my deepest soul it is not where I want to be, just shooting a film, being a medium for someone else. For me, the issues are issues to do with personal vision and engagement with the world. If you are a medium for another person, you can only go so far. But it's also great to be a servant, helping other people, and in a way you are liberated by doing that. Sometimes I think I would like to go back to doing that.

DRUGS

it's like a medium in itself. And as a medium it is also similar to the unconscious or (depending on the drug) it lets the unconscious surface with a logic of its own i.e. a dream state. In a simplistic way, you can see how the drug state functions organically or chaotically because it breaks down our ability to structure things intellectually in references that we are familiar with. It cracks a lot of our patterns of thinking, which are all things I like to do in cinema, that intrigue me. In terms of the thematics of *Gambling, Gods and LSD*, in referencing Roger (half of the couple from the Switzerland segment), a different drug can take you to a place that is very peaceful, whereas if you meditated, it may take you ten years to achieve a like state of mind. But while many of these drugs place man in great danger all these drugs can be abused so quickly and many are addictive and ultimately give a flash perspective on something. If abused, one can lose touch of a functional base of reality. It is an intense experience like many others, not unlike a car accident, which will hopefully teach you something in the end. That's why it was quite difficult (in the film) to find the right balance of how to present the two drug users in Switzerland, because I wanted to present them as people, not as junkies—people who use drugs. One of Christine's last lines in the Switzerland episode was that the drug experience was enticing, beautiful, and it absolved her need to search, but at the same time it took her into a place of horror and terror. And while she had the good fortune of getting out of it, her last statement is that it was a very valuable experience. She's glad she went through it because it took her further in the end. She was lucky because this doesn't usually happen to most heroin abusers. And I don't want to end up promoting the use of heroin by saying that. Albert Hofmann (the scientist from the same episode) talks about experience too, and how every experience changes you and the more profound the experience the more there is to learn from it. I had to tip my hat to LSD, and thank it for a few things. I think it was significant for tuning me in to a certain kind of vision. For me, it was a turning point, turning the invisible visible. Drugs are addressed in the film, but never LSD directly. It's more about the sensibility of the drug. There is a scene with Albert Hoffman, the man who invented LSD. He's ninety-four and still living in Switzerland. Hoffman is neutral about the effects of the drug he invented. He discovered this psycho-chemical thing from nature and released this whole new consciousness on the world, but he is not at all sure what it all means.

Balifilm





ATOM EGOYAN

I was studying at Ryerson and at the time I met Atom I was finishing *Scissere* (1982). He was at University of Toronto making short films, while studying political science. He was looking for someone to work with, came to Ryerson, saw *Scissere* and really liked it. We started talking and he asked me to shoot for him. And it was a really interesting exchange, because he had very little experience with film language per se; he was coming from a theatrical, historical and literary background and I was coming from a much more sensorial domain, so we actually merged quite well. It [my relationship to Atom] was and still is a friendship and we're always exchanging ideas, but I think we work very differently. We both admire what the other does, but we do different things. We can relate to each other and we talk about that in terms of how a piece is built, how its structured, what the character of the camera is, or how the vision is presented. He gave me more of an appreciation of script ideas, or structural and plot ideas while I think I offered him a sensorial or visual approach; how to tell a story visually.

ANDREAS ZÜST

I was in Switzerland showing *Tectonic Plates* and I was staying at a friend's house. Züst was invited over for dinner. He's an obsessed meteorologist and his whole life he has wanted to record the Northern Lights on film. We had hit it off rather well and during that evening he proposed we make a film together. I said, "Yeah, great idea but I don't want to produce it. I don't want to spend three years finding the money to make it. If you can find the money to make it, I'll gladly do it". He said, "Okay, Peter". Then a couple of months later, he came back to me and said, "Okay, I've got enough money to go". He had raised the money from a wealthy Swiss artist who was now living in Germany. Actually, it all happened quite quickly, and suddenly we had to get ready to go to Churchill, Manitoba.

GAMBLING, GODS AND LSD

The first assembly was 55 hours long, and that was using what I felt was all good, usable material, with no repetition. It's all such very different subject matter, that's why it adds up to so much, so many people, so many different things. And when it was all put together it was that long. When we watched that – it took about a week – I had a strong feeling that this was actually the film as the truest reflection of the experience. And now how do I bring the essence of that 55 hours into something manageable? That was a big challenge, because originally we were commissioned to do something that was, maximum, two hours. We had to go back to all the television people and distributors with various demo cuts and get their continued support. Which they were happy to give. And more money, as well. But now I'd like to do something with that other material; I think there's potential to do a kind of series. And I've just now recently here in Switzerland been doing live performance, which has been really a completely different way of working with the material, where I have about seven different tape machines, with different videotapes in each machine. Basically, I do a live mix, a live

edit of these images. I've been doing it together with Fred Frith; it's a complete improvisation where he's doing the music, I'm doing the images, and we create a film. It's very exciting. And that's what I'm doing tomorrow in Zurich, at the Street Parade, where a million people just come and dance. I'm going to do it in a club for four or five hours, with different DJs, and see how that works.

THE FILM MACHINE AND THE OTHER MACHINES

One of the things that I tried to do with *Petropolis*, that came from the material, was to deal with this absurd situation of being up in a helicopter, this high tech machine, with extremely technical camera gear hanging on the nose of it, controlled by remote dials and knobs inside the helicopter, three of us, the pilot, the operator and me, all connected together, talking as one, trying to guide the camera. We were in this machine with a highly evolved technology, looking down on all these other machines, these massive trucks the size of houses, bulldozers, all the things they're doing to move the earth around— and I realized that we're one and the same. We're the consciousness of the machinery looking at itself. I wanted to amplify that concept somewhat. Therefore, in the final edited selection you see a lot of camera readjustment. You feel the robotics of the eye, the mechanization of the camera, the feeling of the helicopter. The absurdity is enhanced by the fact that the helicopter is fuelled by the resource they're taking out of the ground, oil. It's like this little infant is looking down at its mother, the source of its nourishment.

IMPROVISING

Jean Perret, who used to run the Nyon Visions du Réel Festival, offered to sponsor me at the Swiss National Expo. I told him that I wanted to improvise live with music and film. He agreed and we brought in Fred Frith (the avant garde guitarist) to spontaneously react musically to images and sounds I would put on a screen. I started with a series of video mixers and playback machines, cameras that would route through a hierarchy of mixers. I could combine eight channels in various ways. The material was playing back linearly on eight monitors. I'd respond to what I was seeing, cutting, mixing and effecting. Fred would react to what he was seeing, and I would react to what he was playing and it would go from there. It was a direct live improvisation around a collection of source material. That was the beginning of it. It answered a desire to improvise and respond with the medium to whatever situation was taking place. Previously I could do that, to a limited degree, with editing, but this was taking it to a musical type of performance dimension. It was and still is a very stimulating and inspiring realm to enter into, especially as a filmmaker who's used to constructing things over time with deliberation.

Fred is one of the most incredible improvisers [in the world]. It was such a treat for me to play my «language» with his—especially after working with him and envying what he does, including on films like *The Top of his Head* and *Gambling, Gods and LSD*. It's a pretty special domain, improvisation. You don't have time to think. You're reacting. What you have to react

with is your total experience of making films. You have ways of putting images together, ways of telling stories that are like patterns in your subconscious and they start coming out as you perform—but they can be rough or jagged. You can't always make the choices you would otherwise. Mistakes happen and you discover whole new ways that the language can work. That is what's so exciting about it.

MIXING VISUALS

I've continued to build libraries of footage while performing in different contexts, ranging from creating visuals to accompany George Crumb compositions played by the Art of Time Ensemble, to working with Shostakovich in an Andrea Nann dance piece, to improvising with Fred Frith, to "doing visuals" in various kinds of techno dance environments. They all have a different essence, and the idea is to create an audio-visual instrument that allows one to perform and adapt to the situation. About three years ago, I was introduced to Greg Hermanovic at Derivative who's well known for developing software; he did the CGI work on *Corpus Callosum* for Michael Snow. He's great, and we hit it off right away. For him, I'm a very demanding user/tester. When we first met, I had a lot of ideas about what I wanted in a software version of this visual improvising instrument. Derivative has been developing a lot of my wishes—alongside their wishes—in order to create an interface that allows you to perform in the ways I've been describing. It's not perfect but it gets better and better. It's funny because when I started doing this in 2002, it was a fairly obscure form and look at it now: there are VJ conferences everywhere, there are a lot of software possibilities. It's become an art form in its own right. If you look forward to what the software, not only this one but others, is capable of doing and combine it with the resource of images of the Internet, it could become a performance approach to browsing through a worldwide source of media. A lot of people remix culture in sound, but for images it's only in the last few years that it's become more widely embraced.

TRANCE/LIVE/MIX/TRANCE

Live mixing is a bit like going into a technological trance, letting things unfold and emerge while reacting to the things which are coming at you. I record the mixes on tape, because there's no way I can keep track of all that's happening. In reviewing it, I can start to see the embedded narratives and surprising juxtapositions. There is a logic within that is very different from anything the rational structuring mind would have come up with. I find that exercising associative perception like this can give you a finer appreciation of the relationships between things. Perhaps this different perspective has something to do with how an oracle works.

It grew naturally out of the associative and improvisational way that I make films. I like to mix like an alchemist juxtaposing elements that you wouldn't expect to find together, prompting the viewer to respond associatively. I constructed my last film, *Gambling, Gods and LSD*, through responding to situations and people I encountered during the filming and traveling

process. It was organized by themes, as opposed to a script or predetermined structure. Then I edited chronologically, maintaining the original relationships of the unfolding experience I was recording. Often, when I chose to film something, it was done as an intuition or an exploration, without yet understanding it intellectually or how it would function within the finished film. Sometimes it felt obvious that I had just filmed something important, but its meaning only emerged in the editing stage.

I've been planning a show in Toronto incorporating a gamelan orchestra, a cello player, live electronic beat performance, live video mixing, and a lighting designer. All these elements are to run through an eight-hour, coordinated sequence of phases, bringing different players into the foreground, creating different scenes throughout the night. One of the new things I'd like to try there is working with text. We'd project a set of questions, and people would write their answers on slips of paper and pass them in so that we could mix them into the imagery. This would create another channel for audience feedback, based on text.

DOCUMENTARY/DOCUMENTARIST

I don't really make documentaries in the traditional sense that we understand the genre, but I'm ok with the label. What I do is an engagement with the real world, perhaps an attempt to document consciousness or the way we see. It allows me to survive calling my films documentaries, even though they are experimental, and dramatic and essays and poetry – all these things mixed together. It gives me a frame to work in. In documentary today, the frame is expanding and I'm happy to be part of a new current that is mixing genres. We do compartmentalize things for practical reasons, but really it's chaos. The best thing is to find your own inner language in response to seeing and interacting with the world. The grammar isn't mine; the grammar belongs to the subject.

RAVE CULTURE

Rave culture is interesting in this way. People come together, all ages, all types – there's a lot of crossover. They share in a kind of ritualized active emotional experience driven by music. Sometimes it's a party experience, sometimes it's art, or even a political statement. There's an interaction being produced, which combines everybody together, and often it isn't centered around or focused on performers as stars. Sometimes you don't even know who the DJ is, and you're usually not concerned with what track their playing. People are most interested in collectively creating a heightened state of celebration.

BARRIERS

The barriers are there, definitely, but only on the outside. You have the narrative ideology, you've got the experimental community, and you've got the documentary faction. And within those groups and factions you have people saying you have to do things like this or that.



Balifilm

What I have always found a challenge is that I don't fit into any of those categories, yet I fit all of them. There is the outer world of how things appear, then there is an inner world of what I want to do. The inner world is quite easy if you don't have to deal with the outer world. You just find the voice and a way of doing things. There's a whole combination of things that influence your language, but when you get into a position where you have to defend yourself to get the film made – such as with the Canada Council, which won't give you the money because the film is too big or too dependent on narrative; or Telefilm Canada, which won't give you the money because the film is too experimental; or television documentary shows, which won't show your films because they don't fit the form of documentaries – you have to convince these people using their own language. The same thing that happens when the film finally does get made. People approach it from their own frame of reference.

CINEMA

The thing about cinema is that you can do anything with it, but it is so pushed into the corner of what is considered marketable that very little is allowed to be done with it. It's remarkable that we have a medium that is so vast that it can almost incorporate anything, yet we're stuck in these formulas. We're told to work in these formulas, which is fine, but they are certainly not the only thing you can do with cinema. There is so much more.

ISTANTANEE: BREVE BIOGRAFIA DI PETER METTLER

GIONA A. NAZZARO

Nel 1952 i giovani genitori di Peter Mettler abbandonano la Svizzera alla volta del Canada. "Mio padre e mia madre erano molto poveri quando si sono trasferiti in Canada", ricorderà il regista in più di un'occasione. Sei anni più tardi, nel 1958, Peter Mettler nasce a Toronto. I contatti con la comunità svizzera della periferia residenziale della città permettono al ragazzo di iniziare a sviluppare gli interessi interculturali che successivamente diventeranno una caratteristica fondante del suo fare cinema. Cosa cui contribuisce in maniera determinante anche la professione del padre, il quale per motivi di lavoro si reca sovente in India e torna in Svizzera regolarmente per visitare familiari e parenti.

A partire dall'età di cinque anni, Peter inizia a scattare fotografie e a prendere lezioni di pianoforte che prosegue sino a diciassette anni.

A sedici anni, invece, incomincia a frequentare l'Highschool Filmclub dove prende confidenza con il super-8. Il diploma lo consegue presso il Canadian College di Losanna, in Svizzera e approfondisce il suo interesse per la fotografia. Questa permanenza elvetica permette al giovane Mettler di scoprire la sua vocazione nomade. Si reca quindi per la prima volta in Nord Africa.

Di ritorno in Canada, si iscrive alla scuola di cinema Ryerson (Ryerson Polytechnical Institute) dove trascorre cinque anni. D'estate ritorna in Svizzera per lavorare allo smistamento bagagli dell'aeroporto di Zurigo. Nel corso di un'interruzione di un anno della sua frequentazione del Ryerson, Peter Mettler si reca come osservatore in una clinica di recupero per tossicodipendenti presso Neuchâtel. Dall'incontro con uno dei pazienti della clinica nasce il suo film di diploma, *Scissere* che, caso più unico che raro, considerato che si tratta di un film «di scuola», viene selezionato personalmente dalla curatrice Kay Armatage e presentato al Toronto Film Festival nell'ambito della sezione New Directors/New Directions. Tra i numerosi riconoscimenti che il film ottiene, si segnala il prestigioso Norman McLaren Award conferito da Le conservatoire d'art cinématographique Montréal.

Grazie alla notorietà ottenuta con *Scissere*, il nome di Peter Mettler inizia a girare molto nell'ambito della nascente nouvelle vague canadese. Richiesto come direttore della fotografia, inizia a lavorare con registi ormai affermati a livello internazionale come Atom Egoyan, Bruce McDonald, Patricia Rozema e Jeremy Podeswa.

Nel 1987, dopo numerosi viaggi in Europa e in Asia, dai quali si sviluppa il film *Eastern Avenue*, Mettler decide di cimentarsi con la realizzazione di *The Top of His Head*, film prodotto dalla Rhombus Media e suo primo tentativo di lavorare nel contesto di una relativamente grande produzione cinematografica. Film di finzione a tutti gli effetti, cui il regista tenta di conferire alcune delle sue ossessioni teoriche e formali, l'esperienza risulterà estremamente impegnativa per il regista e la lavorazione complessiva si protrarrà per quattro anni. Dopo questa esperienza che rafforza in lui la convinzione di non potere lavorare all'interno di una macchina che essenzialmente è al servizio del solo versante economico del film, Mettler si cimenta con la riduzione cinematografica di *Tectonic Plates* di Robert Lepage. La lavorazione del film si svolge ancora una volta a cavallo di più paesi ed è durante questo periodo che Mettler incontra il meteorologo

*Petropolis: Aerial Perspectives
on the Alberta Tar Sands*



svizzero Andreas Züst che gli suggerisce di realizzare un film sulle luci dell'Aurora Boreale così come è possibile vederle a Churchill, una minuscola cittadina antica nel Manitoba. Mettler accoglie di buon grado la proposta, ma dichiara subito di non avere intenzione di sprecare tre anni nel tentativo di convincere eventuali finanziatori. Züst dichiara di potersi occupare dell'aspetto produttivo del film e poco dopo, fra il 1991 e 1992, nel corso di due viaggi, vengono effettuate le riprese che risulteranno poi nel film *Picture of Light*, uno degli esiti maiuscoli del cinema mettlariano. La lavorazione del montaggio di *Picture of Light*, durata ben due anni, si svolge nell'isolamento del Canton Appenzell. Nello stesso periodo il regista fonda la Grimthorpe, la sua casa di produzione, in collaborazione con Mike Munn, Alexandra Gill e Ingrid Veninger. Per prendere fiato rispetto allo straordinario impegno di *Picture of Light*, Mettler realizza il cortometraggio *Balifilm*, nel corso delle cui riprese sperimenta un nuovo tipo di comunione con i luoghi e le persone del film grazie a uno spettacolo di luci e ombre che gli permette di approfondire ulteriormente ciò che lui intende ottenere dal cinema. Dopo una serie di lavori come direttore della fotografia, tra i quali figurano anche *Bin ich schön* di Doris Dörrie e *Krapp's Last Tape* di Atom Egoyan tratto da Samuel Beckett, Peter Mettler s'avventura nella lavorazione di *Gambling, Gods and LSD*, al momento il lavoro che riassume al meglio sia le sue preoccupazioni estetiche, formali e tecnologiche che le relative implicazioni etiche e morali. Ottenuto da una mole impressionante di girato per un totale di circa 55 ore, il regista riesce con grande fatica e attraverso un processo complesso che comprende anche una esposizione dei materiali filmati, a ottenere finalmente un film della durata di 180 minuti. Riflessione sulla trascendenza, il film anticipa in maniera inquietante tutte le domande relative alla fede sorte nell'angoscia del dopo 11 settembre. Dopo un'altra serie di lavori come direttore della fotografia, Peter Mettler accetta di collaborare con Greenpeace Canada per realizzare un film sulle Tar Sands dell'Alberta. Nasce così *Petropolis*, vista aerea di un'enorme area devastata dall'escavazione petrolifera che getta una luce terribilmente inquietante, soprattutto alla luce della tragedia della Louisiana, sulla nostra civiltà del petrolio.

STILLS: SHORT BIOGRAPHY OF PETER METTLER

GIONA A. NAZZARO

In 1952, Peter Mettler's young parents left Switzerland for Canada. "My father and my mother were very poor when they moved to Canada," Mettler often recalls. Six years later, in 1958, Peter Mettler was born in Toronto. His family entertained contacts with the Swiss community living in the suburbia, which fostered inter-cultural interests in the boy and later became a hallmark of his film-making. Another factor was his father's job, who often travelled to India and would go back to Switzerland on a regular basis to visit their relatives.

Peter began to take photographs and piano lessons since he was five years old. He gave up the latter at seventeen.

At sixteen, he began to attend the Highschool Filmclub, where he became familiar with the Super-8. He obtained a leaving certificate from the Canadian College in Lausanne, Switzerland, where he could explore his interest in photography. What's more, this experience in Switzerland let young Mettler perceive his nomadic inclination. He went to North Africa for the first time.

Back to Canada, he enrolled in the Ryerson Polytechnical Institute for five years. He would go back to Switzerland during the summer to work at the Zurich airport baggage clearing. He took a one-year break from the Ryerson, and stayed as an observer at the Neuchâtel rehabilitation clinic for drug addicts. His meeting with one of the patients gave birth to his graduation film, *Scissere*. One of a kind: even though it's just a «school film», it was chosen by curator Kay Armatage and presented at the Toronto Film Festival in the section New Directors/New Directions. The film obtained several awards, including the Norman McLaren Award from Le conservatoire d'art cinématographique Montréal.

The notoriety that accompanied *Scissere* made the name of Peter Mettler familiar among the rising Canadian nouvelle vague. In the capacity of director of photography, he thus began to work with figures such as Atom Egoyan, Bruce McDonald, Patricia Rozema, and Jeremy Podeswa.

In 1987, following several travels to Europe and Asia – which inspired the movie *Eastern Avenue* – Mettler decided to embark in the realization of *The Top of His Head*, produced by Rhombus Media. This stands as his first attempt to work within a relatively big production company, and to create an actual feature film that re-elaborates a few of Mettler's theoretical and formal obsessions. This was a challenging experience for him and the film took four years for its completion. After that, it became clear to Mettler that he could not work inside a machine made almost only to make money, and approached the film adaptation of Robert Lepage's *Tectonic Plates*. This film production also took place across several countries, and during this period Mettler met the Swiss meteorologist Andreas Züst who suggested him to film the Northern Lights as they can be seen from Churchill, Manitoba, on the shore of the Hudson Bay. Mettler agreed, but he immediately declared he wouldn't spend three years in convincing possible sponsors. Züst said he would take care of this and after a little while, between 1991 and 1992, the shootings that will make up the movie *Picture of Light* were made, in two separate travels. This was to be one of the major outcomes of Mettler's: the editing was conducted in isolation in the Canton Appenzell and took two years. In the same period Mettler founded his own production company, in association with



*Petropolis: Aerial Perspectives
on the Alberta Tar Sands*



Mike Munn, Alexandra Gill, and Ingrid Veninger. To take some rest from the deep engagement implied in the making of *Picture of Light*, Mettler realized the short *Balifilm*. During the shooting, he experimented with a new type of communion with the sites and the persons of the film by using light and shadow in such a way as to go deeper inside the medium. Then followed a few works where he is credited as director of photography, including Doris Dörrie's *Bin ich schön*, and Atom Egoyan's *Krapp's Last Tape* from Samuel Beckett. Later on, Peter Mettler embarked on the production of *Gambling, Gods and LSD*, to date the epitome of his aesthetic, formal, and technological concerns, and the related ethic and moral implications. Departing from an impressive quantity of footage that amounted to 55 hours, Mettler laboriously distilled a 180-minutes film through a multilayered process that also includes an exhibition of filmed materials. A reflection on transcendence, *Gambling, Gods and LSD* has a troubling quality because it foreshadows many questions related to faith that actually surfaced in the post 9-11 anguish. After more works as director of photography, Mettler agreed to work with Greenpeace Canada and make a movie about the Tar Sands in Alberta. Thus was made *Petropolis*, an aerial view of an enormous area ravaged by oil extraction, that casts a terribly unsettling light – especially after the tragedy in Louisiana – on our petro-civilisation.

Canada, 1980, 16mm, 22', b/n

Regia, sceneggiatura, fotografia, montaggio, suono: Peter Mettler
Musica: Sandy MacFayden, James Chance and the Contortions
Interpreti: Kevin Jamieson (riportato come Lancalot Freely)
Produzione: Ryerson Polytechnical Institute

Contatti: Grimthorpe Film Inc.
Tel: +1 416 9234206
Email: grimfilm@ca.inter.net

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

PETER METTLER LANCALOT FREELY



Cortometraggio realizzato quando il regista frequentava la scuola di cinema. Un ritratto forte e appassionato del suo amico Kevin Jamieson, che Mettler aveva perso di vista dai tempi dell'adolescenza. Lo ritrova sei anni dopo completamente cambiato. Kevin, ossia Lancalot, è diventato uno spacciatore di droga che vive ai margini della società nonostante (o forse a causa) delle sue origini altoborghesi. Considerato da alcuni critici dell'opera mettleriana come l'alter ego del regista, Kevin/Lancalot rappresenta forse il primo tentativo di indagare compiutamente un'area della percezione e della coscienza comunemente ritenuta inaccessibile o refrattaria all'immagine. "Quando ho mostrato il film al mio insegnante, R. Bruce Elder, lui si è molto arrabbiato e inquietato. Non riusciva a capire perché avessi voluto realizzare un film incentrato su una persona come Kevin". Nel tentativo di ottenere il maggior grado di oggettività possibile, Mettler affida addirittura la macchina da presa all'amico nel corso delle sue peregrinazioni notturne. Nella sua irruenza giovanile, *Lancalot Freely* esprime bene sia il tasso di novità introdotto da Mettler nel cinema sperimentale e documentario canadese che il rifiuto delle convenzioni vigenti in questi mondi. [g.a.n.]

A short made when its author still was at film school. A powerful and impassioned portrait of his friend Kevin Jamieson, whom he had lost touch with since adolescence. He met him again six years later, and found him totally changed. Kevin, a.k.a. Lancalot, has become a pusher who lives at the margins of society even though – or because – he is from bourgeois origins. Kevin/Lancalot is considered by Mettler experts as the filmmaker's alter-ego, and the movie as the first attempt to explore thoroughly an area of perception and of conscience that is commonly considered either inaccessible or refractory to pictures. "When I showed *Lancalot* to my instructor, Bruce Elder, he got very angry and troubled. He couldn't figure out why I would want to make a film about such a person as Kevin." Pursuing as much objectivity as possible, Mettler even gave his friend his camera to film his night wanderings. With its youthful energy, *Lancalot Freely* indicates the rate of novelty introduced by Mettler in Canadian experimental and documentary cinema, and takes a stand against the conventions ruling in both worlds. [g.a.n.]

PETER METTLER
GREGORY



Un uomo e una donna si svegliano nel cuore della notte. La donna è angosciata dai suoi incubi. Entrambi sono ossessionati dai loro fantasmi. Lei non si capacita dell'intangibilità della sua mente, al contrario del suo corpo, che avverte come pesante e pieno di limiti. L'uomo, invece, le racconta una storia che lo tormenta sin da quando era ancora bambino. Quando i suoi genitori gli impedivano di uscire a giocare con gli amichetti del quartiere, lui permetteva alla mente di abbandonare il suo corpo per sfuggire alle imposizioni della sua famiglia. Intorno a questa cornice narrativa si succedono una serie di elementi che apparentemente si svolgono nella testa dell'uomo e approfondiscono il tema della scissione fra mente e corpo. Un incontro con un epilettico, una prostituta e uno psicanalista demente sono i momenti chiave di un delirio psicotico sempre più intenso e apparentemente del tutto fuori controllo. Film realizzato allo Ryerson Polytechnical Institute, mette in luce la sempre maggiore autonomia tecnica e formale di Mettler che sperimenta con numerose tecniche nuove. Realizzato nel corso del terzo anno di studi, il film anticipa motivi che saranno sviluppati con maggiore consapevolezza in *Scissere*. [g.a.n.]

A man and a woman are woken up in the middle of the night. The woman is prey of her nightmares. Both are haunted by their own ghosts. She cannot make sense of her mind's intangibility, whereas her body is perceived as weighty and clumsy. The man tells her a story that has been tormenting him since he was a child. When his parents forbade him to go and play with his little friends, he would let his mind leave his body and escape his family's impositions. Against this narrative framework we see a series of elements that are seemingly happening in the man's mind and explore the notion of separation of body and mind. Meetings with an epileptic, a prostitute, and a demented psycho-analyst are the key moments of an ever more intense psychotic delirium that apparently goes out of control. A film realised at the Ryerson Polytechnical Institute, it shows Mettler's growing formal and technical autonomy while he experiments with numerous new techniques. It was made during the third year of school and anticipates motifs to be developed with more awareness in *Scissere*. [g.a.n.]

Canada, 1981, 16mm, 27', col. e b/n

Regia, sceneggiatura, suono,
montaggio: Peter Mettler
Fotografia: Peter Mettler, Henry
Jesionka
Musica: Weather Report, Codona,
Don Cherry
Interpreti: Greg Krantz, Christie
MacFayden, Peter Mettler, Kristin
Richards, Joey Hardin
Produzione: Ryerson Polytechnical
Institute

Contatti: Grimthorpe Film Inc.
Tel: +1 416 9234206
Email: grimfilm@ca.inter.net

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Canada, 1982, 16mm, 83', col. e b/n

Regia, sceneggiatura, fotografia, montaggio: Peter Mettler
Suono: Henry Jesionka, Bruce McDonald, Marsh Birchard
Musica: Meredith Monk, Ramayana Monkey Chant, Max Roach, Ornette Coleman; Gregorian Chant, Bruno Degazio
Interpreti: Greg Krantz, Natalie Olanick, Sandy MacFayden, Anthony Downes, Christie MacFayden, Joey Hardin
Produzione: Collaborative Effort Production
Distribuzione: Grimthorpe Film Inc.

Contatti: Grimthorpe Film Inc.
Tel: +1 416 9234206
Email: grimfilm@ca.inter.net

PETER METTLER **SCISSERE**



Un tossicodipendente (Sandy MacFayden), una giovane madre (Natalie Olanick) e un entomologo (Anthony Downes) intrecciano inconsapevolmente i loro percorsi esistenziali. Per la realizzazione del film, Peter Mettler si è ispirato a Bruno Scissere, un eroinomane conosciuto mentre prestava servizio in una clinica di disintossicazione a Münsterlingen, in Svizzera. "Il suo modo di essere mi affascinava profondamente. Il film però non è un ritratto di Bruno, ma un'emulazione del suo modo di essere gentile e aperto attraverso le possibilità offerte dal cinema". Alternando colore e bianco e nero, manipolando profondamente le riprese e la fotografia, Mettler si pone in un'area grigia dove lo sperimentalismo e il documentario s'intrecciano inestricabilmente, tentando di attingere a un grado di rivelazione capace di trascendere le limitazioni tecniche del dispositivo di riproduzione. Montato come una sinfonia audiovisuale, Mettler, che ambisce al film come musica e alla musica come film, rivela che la postproduzione di *Scissere* "è stata un dialogo ininterrotto fra musica e cinema". *Scissere* fu il primo film realizzato da uno studente di cinema presentato al Toronto Festival of Festivals (oggi Toronto International Film Festival). (g.a.n.)

A drug addict (Sandy MacFayden), a young mother (Natalie Olanick), and an entomologist (Anthony Downes) overlap their lives' journeys unaware. Peter Mettler took his inspiration for this film from Bruno Scissere, a heroin addict he met when he was serving at a rehabilitation clinic in Münsterlingen, Switzerland. "I was deeply charmed by his way of being. Nonetheless, the film is not a portrait of Bruno, but emulates that way of being kind and open-minded through the possibilities offered by film." Colour and B&W alternate, shots and photography are deeply manipulated: Mettler is positioned in a grey area where avant-garde and documentary are mingled inextricably, trying to achieve a degree of revelation that transcends the technical boundaries deriving from the medium. The film was edited like an audiovisual symphony. Mettler - who aspires to make film as music and music as film - admitted that *Scissere's* post-production "was like a never ceasing dialogue of music and film." *Scissere* was the first film realised by a film student ever presented at the Toronto Festival of Festivals (now Toronto International Film Festival). (g.a.n)

PETER METTLER

EASTERN AVENUE



"Nella primavera del 1983 ho intrapreso un viaggio attraverso la mia intuizione che mi ha condotto in Svizzera, Germania e Portogallo. Le immagini sono essenzialmente una reazione alle persone e ai posti che ho visto. Sono montate insieme seguendo il medesimo criterio impulsivo. Anche il suono è stato montato ottimizzando il medesimo principio". Dopo il tour de force intellettuale di *Scissere*, Peter Mettler reagisce con un film che tenta di mettere in gioco una modalità del fare cinema immediata e intuitiva. Il regista si è rapportato ai luoghi visitati e osservati attraverso la macchina da presa come un musicista, improvvisando le riprese alla stregua di jam session vive. Reallizzato nell'arco di tre mesi, il film si può considerare una sorta di diario di viaggio lirico. Mettler filma intrecciando formati e riprese, intervenendo direttamente sul processo di riproduzione, nel tentativo di evidenziare il punto in cui lo sguardo incontra il punto di rottura della macchina cinema. Analogamente anche la traccia sonora (ottenuta miscelando cinque nastri) anela un tipo di esperienza in grado di superare la presunta oggettività del documentario per abbracciare una percezione più ampia del mondo. (g.a.n.)

"In the spring of 1983 I made a journey across my insight which led me throughout Switzerland, Berlin, and Portugal. The pictures are essentially my response to the people and the sites I've seen. They are edited together following the same method based on impulse. The sound was edited according to this principle as well." After *Scissere's* intellectual tour de force, Peter Mettler tries his hand with a mode of film-making based on immediacy and insight. Mettler related himself with the sites visited and watched through the camera like a musician would, improvising the shots as if they were visual jam sessions. This film was made in three months, and can be considered as a sort of lyrical travel diary. Mettler did his filming by mixing formats and shots, but he also intervened directly in the playback process, trying to highlight the breaking point between subjective gaze and the film machine. Also the sound track, made by mixing five tracks, aims at a kind of experience that overcomes the presumed objectivity of the documentary and embraces a more comprehensive perception of the world. (g.a.n.)

Canada, 1985, 16mm, 55', col. e b/n

Regia, soggetto, fotografia,
montaggio: Peter Mettler
Suono: Peter Mettler, Judy Dryland
Musica: Jean-Marc Larivière,
Christie MacFayden, Joey Hardin,
The Harmonie Choir, Fred Frith
Produzione: Grimthorpe Film Inc.
con la collaborazione di National
Film Board of Canada

Contatti: Grimthorpe Film Inc.
Tel: +1 416 9234206
Email: grimfilm@ca.inter.net

Canada, 1989, 35mm, 110', col.

Regia, sceneggiatura: Peter Mettler
Fotografia: Tobias Schliessler,
Peter Mettler, Gerald Packer
Montaggio: Peter Mettler, Margaret
van Eerdewijk

Suono: John Martin, Hans-Peter
Strobl, Adrian Croll

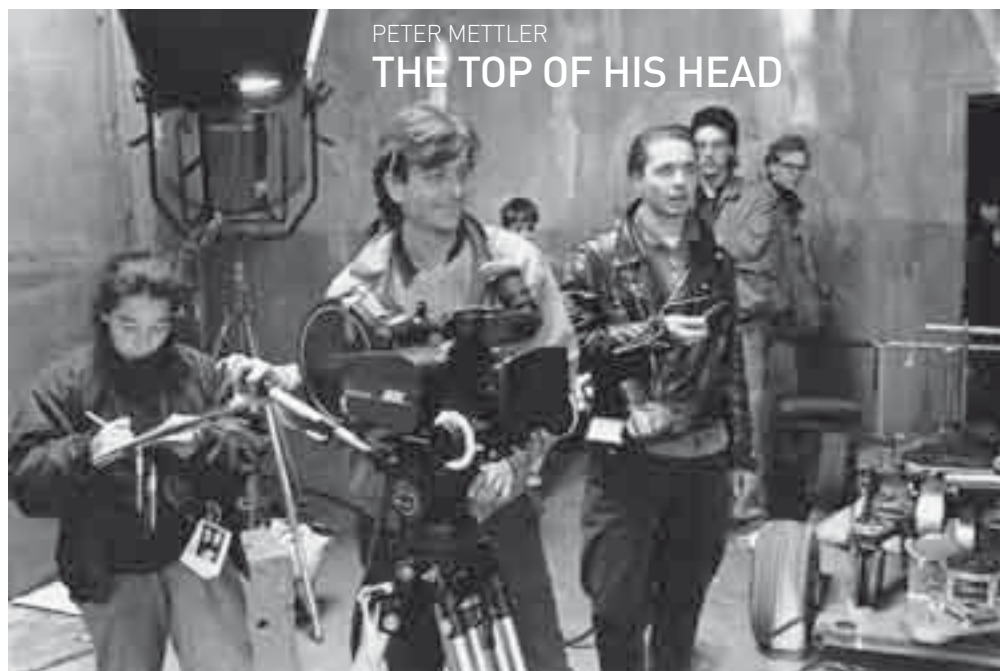
Interpreti: Stephen Ouimette, Gary
Reineke, Christie MacFayden,
David Fox, Julie Wildman, David
Main, Alexander Maidan, Diana
Barrington, John Paul Young,
Julian Richings, Joey Hardin

Musica: Fred Firth, Jane Siberry

Produzione: Rhombus Media,
Grimthorpe Film Inc.

Co-produzione: Telefilm Canada,
Ontario Film Development
Corporation, Canada Council,
Ontario Arts Council, National
Film Board of Canada

Contatti: Grimthorpe Film Inc.
Tel: +1 416 9234206
Email: grimfilm@ca.inter.net



Gus Victor (Stephen Ouimette) è rappresentante di antenne paraboliche satellitari la cui vita viene messa radicalmente in questione quando incontra casualmente la performance artist Lucy (Christie Mac Fayden) la cui strategia consiste nel coinvolgere persone ignare nei suoi eventi di terrorismo estetico. Attraverso Lucy e le sue azioni, la visione tecnocratica del mondo di Gus entra in crisi. I valori secondo i quali era solito pensare e organizzare la sua vita si rivelano nella loro inautenticità. Privo di un punto di orientamento, Gus tenta di ritrovare Lucy ma finisce per smarrirsi sempre più nella natura che circonda la sua città. Il film rappresenta il tentativo da parte di Mettler di calare le proprie strategie operative e poetica nel contesto più ampio dell'industria cinematografica canadese. Memore di certe atmosfere del cinema di Egoyan e dei primi cortometraggi sperimentali di Cronenberg, *The Top of His Head* rappresenta un ibrido potente e a tratti irrisolto fra le aspirazioni e le esigenze del regista e quelle dell'industria. "Realizzare questo film è stata una grande lezione. Quando disponi di molti soldi pensi di poter fare tutto. In realtà si verifica esattamente il contrario. Quei soldi erano una limitazione". (g.a.n.)

Gus Victor (Stephen Ouimette) is a seller of satellite dishes. His life is deeply shaken when he haphazardly meets performance artist Lucy (Christie Mac Fayden). Her strategy consists in involving unaware people in her performances of aesthetic terrorism. Following Lucy and her actions, Gus' technocratic outlook falls to pieces. The values that used to structure his life and thoughts are exposed in their inautentic nature. Having lost all sense of direction, Gus tries to find Lucy, but he ends up by getting lost in the wilderness surrounding his town. The film is an attempt on the part of Mettler to make his operative strategies and his poetics interact in a wider framework of film industry in Canada. Reminiscent of the atmosphere of Egoyan's films, and Cronenberg's early experimental shorts, *The Top of His Head* is a powerful and at times unachieved mongrel between the author's aspirations and needs, and industry. "To make this film was a big lesson. You think you can count on all that money and you can do everything. Reality proved to be the opposite. Money was a limitation." (g.a.n.)



PETER METTLER
TECTONIC PLATES

Canada, 1990, 35mm, 106', col.

Regia: Peter Mettler
Sceneggiatura: Peter Mettler
(tratta dall'omonima pièce
di Robert Lepage)
Fotografia: Miroslaw Baszak,
Peter Mettler
Montaggio: Mike Munn
Suono: Jack Buchanan, Catherine
Van Der Donckt
Musica: Michael Gosselin,
Frédéric Chopin, Yuval Fichman
Interpreti: Michael Benson,
Normand Bissonette, Céline
Bonnier, Boyd Clack, John Cobb,
Lorraine Côté, Richard Fréchette,
Emma Davie, Marie Gignac,
Robert Lepage
Produzione: Rhombus Media,
Hauer Rawlence Productions

Contatti: Rhombus Media
Tel: +1 416 9717856
Email: info@rhombusmedia.com

Avendo lavorato all'allestimento teatrale di *Tectonic Plates* di Robert Lepage ed essendo stato molto colpito dalle modalità partecipazionali attraverso le quali l'autore metteva in gioco il suo lavoro nell'interazione con le interpretazioni e le improvvisazioni degli attori, Mettler accetta l'incarico di adattare cinematograficamente il lavoro del drammaturgo. La metafora delle zolle tettoniche rappresenta le modalità sempre nuove e spiazzanti attraverso le quali le donne e gli uomini si perdono, si ritrovano, s'incontrano, si conoscono. La pittrice Madeleine (Marie Gignac) è innamorata del suo professore d'educazione artistica Jacques (Robert Lepage), ignara che lo è anche il bibliotecario sordomuto Antoine (Richard Fréchette). Quando Jacques scompare senza lasciare tracce, Madeleine si reca a Venezia progettando di togliersi la vita. Conosce però Constance (Céline Bonnier), una tossicodipendente con la quale intreccia una relazione molto forte. Ancora una volta, Mettler approccia la realizzazione del film con modalità simili all'improvvisazione musicale, "suonare è una strategia per visualizzare". Nonostante la struttura del testo di partenza di Lepage, il regista si muove con grande autonomia fra gli strati di una narrazione frammentata che anticipa la libertà formale dei suoi lavori successivi. (g.a.n.)

Mettler had worked in the staging of Robert Lepage's *Tectonic Plates*, and was struck by the participatory methods used by the author putting his play at stake in an interaction with the actors' acting and improvisation. Mettler then agreed to make a film adaptation of the play. The metaphor of the tectonic plates stands for the ever new and destabilising ways in which women and men separate, meet, and come to know each other. Painter Madeleine (Marie Gignac) is in love with her art history instructor Jacques (Robert Lepage). She doesn't know that so is deaf-mute librarian Antoine (Richard Fréchette). When Jacques disappears and leaves no trace behind, Madeleine goes to Venice aiming to commit suicide. There she meets Constance (Céline Bonnier), a drug addict whom she bonds with. Once again, Mettler's approach to film-making is similar to musical improvisation: "to play music is a strategy to see in pictures." Despite the structure given by Lepage's source text, Mettler finds his own pace between the layers of a fragmented narrative, foreshadowing the formal freedom of his next works. (g.a.n.)

Canada, 1994, super 16mm, 83', col.

Regia, sceneggiatura, fotografia:
Peter Mettler
Montaggio: Peter Mettler, Mike Munn
Suono: Leon Johnson, Gaston Kyriazi
Musica: Jim O'Rourke
Produzione: Grimthorpe Film Inc.,
Andrea Züst

Contatti: Grimthorpe Film Inc.
Tel: +1 416 9234206
Email: grimfilm@ca.inter.net

PETER METTLER
PICTURE OF LIGHT



Picture of Light è il tentativo, apparentemente prometeico, di filmare i colori e le immagini della Aurora Borealis. In realtà il film è soprattutto la riflessione sulla distanza che esiste tra un'immagine e la stessa immagine una volta che diventa un'immagine di cinema. Insieme all'amico meteorologo Andreas Züst, il regista intraprende un viaggio di tremila miglia in treno per recarsi a Churchill, nel Manitoba, l'estremo confine del nord canadese e del mondo civilizzato. Con un'attrezzatura testata artificialmente in laboratorio, per verificare che le macchine da presa possano essere in grado di reggere alla temperatura di 40° sotto zero, la troupe abbandona il mondo dell'elettricità con un carico di quasi 80 chili di batterie. L'impatto con il paesaggio è duro. La voce fuoricampo di Mettler ci informa che gli Inuit posseggono più di 170 parole per descrivere i vari stati del ghiaccio. Il proprietario del motel nel quale la troupe è accampata descrive Churchill come un luogo di intersezioni fra l'Oceano e la terra, i pellerossa e gli Inuit, gli alberi e la tundra, il vero nord e il sud civilizzato. Ottenuto da 18 ore di materiale filmato, il film ha avuto una gestazione di oltre un anno al montaggio. Per filmare i colori dell'Aurora Borealis sono stati impressionati tre fotogrammi al minuto che sono poi stati espansi artificialmente in fase di stampa. (g.a.n.)

Picture of Light was an apparently Promethean attempt to record the colours and the imagery created by the Northern Lights (Aurora Borealis). It actually is a reflection on the distance existing between an image and itself once it becomes a movie image. Along with friend Andreas Züst, Mettler's Swiss supporter, he embarked on a 3,000 miles journey on a train to go to Churchill, Manitoba, on the shore of the Bay of Hudson and far away from the civilised world. Their equipment had been artificially tested in a laboratory to be sure that the cameras could actually endure the temperature (-40°C). The crew left their power-driven world behind, and brought along an 80-kilo load in batteries. The impact with the landscape was harsh. Mettler's voice over informs us that the Inuit vocabulary counts more than 170 words to describe the different states of ice. The owner of the motel where the crew encamped describes Churchill as an intersection of ocean and land, redskins and Inuit, trees and tundra, true north and civilised south. Distilled from 18 hours of filmed material, the movie took more than a year for the editing. To record the colours of Aurora Borealis three frames per minute were exposed, and later blown up artificially in the printing phase. (g.a.n.)



PETER METTLER
BALIFILM

Canada, 1997, 16mm, 28', col. e b/n

Regia, fotografia, montaggio,
suono: Peter Mettler
Musica: Evergreen Club Gamelan
Ensemble
Produzione: Grimthorpe Film Inc.

Contatti: Grimthorpe Film Inc.
Tel: +1 416 9234206
Email: grimfilm@ca.inter.net

Dopo aver percorso l'estremo nord a caccia delle luci polari, Peter Mettler si trasferisce in India in un tentativo di espandere ulteriormente le sue riflessioni sul realismo filmico e la cosiddetta «magia» cinematografica. Girato fra il 1990 e il 1992, Mettler lavora con stock di pellicola inutilizzati e varie «code». Le riprese successivamente sono state riversate in video per il montaggio e poi riportate in pellicola. Lo sguardo mettleriano vaga alla ricerca di elementi e di epifanie, evocando per certi versi la pratica filmica di Stan Brakhage. L'improvvisazione acquista ulteriore importanza e la libertà con la quale il regista utilizza registri espressivi diversificati permette da un lato al film di riecheggiare i lavori precedenti di Mettler e dall'altro di indicare la sua sempre maggiore autonomia nei confronti del dispositivo di riproduzione. Ciò che maggiormente sta a cuore al regista è restituire l'unità di un luogo attraverso volti, gesti, suoni e immagini. Una connessione spirituale, prima che ancora cinematografica o intellettuale, che Mettler evoca ancora una volta alla stregua di un processo musicale vissuto come una scoperta e rivelazione. (g.a.n.)

After having explored the northernmost lands hunting for polar lights, Peter Mettler moved to India, still looking to expand his reflection about film realism and the so-called magic of film. The shootings took place between 1990 and 1992, but Mettler also employed unused film stock and several film leaders. The footage was reversed in video and later retransformed in film. Mettler's gaze wanders in search of elements and epiphanies, reminding Stan Brakhage's practice in some way. Improvisation becomes more significant, and the freedom with which Mettler now employs a variety of registers allows the film, on one hand, to echo his earlier works, and on the other hand to indicate his growing autonomy from the medium. What really matters to him is restore the unity of a place by means of faces, gestures, sounds, and images. It is a spiritual, rather than cinematic or intellectual, connection, evoked by Mettler once again as if it were a musical process experienced through discovery and revelation. (g.a.n.)

Svizzera/Canada, 2002,
Super 16mm, 180', col.

Regia, sceneggiatura e fotografia:
Peter Mettler
Montaggio: Peter Mettler, Ronald
Schlimme
Suono: Peter Bräker, Peter Mettler
Musica: Peter Bräker, Fred
Firth, Henryk Mikołaj Gorecki,
Jim O'Rourke, Dimitri de Perrot,
Fennesz e altri
Produzione: Maximage GmbH,
Grimthorpe Film

Contatti: Maximage GmbH
Tel: +41 1 2746688
Email: info@maximage.ch



PETER METTLER

GAMBLING, GODS AND LSD

Venuto letteralmente alla luce in condizioni a dir poco avventurose, questo film rappresenta al momento la summa delle ambizioni e dei risultati artistici ottenuti nel campo del cinema da Peter Mettler. Il film, ottenuto da oltre 50 ore di materiale, attraversa territori diversissimi tra loro come la Svizzera e l'India, il Canada e gli Stati Uniti. In un certo senso il film può essere considerato il «sulla strada» di Peter Mettler nel quale il suo approccio profondamente nomade si definisce anche in quanto discorso cinematografico. La pluralità dei piani del linguaggio diventa il territorio nel quale il suo sguardo si muove instancabile alla ricerca di forme di vita con le quali entrare in contatto. Da Albert Hoffman, lo scienziato che ha sintetizzato l'LSD, al proprietario di un sex shop fetish, passando per il gioco d'azzardo a Las Vegas e l'India, Mettler mette in scena molteplici piani del reale che si offrono più come ulteriori interrogativi che alla stregua di risposte. "Molte cose accadono semplicemente come realtà di fatto – per caso. È questo che mi piace: accade tutto troppo in fretta perché la parte razionale del cervello sia in grado di farci i conti sino in fondo". (g.a.n.)

This film literally came to light adventurously, and to date it constitutes the summa of Mettler's ambitions and artistic achievements in the field of cinema. More than 50 hours of footage span across extremely different territories such as Switzerland and India, Canada and the US. In some way *Gambling, God and LSD* can also be considered Mettler's *On the Road*, where his deeply nomadic approach becomes more defined also in terms of film strategy. The plurality of language levels becomes the territory where his gaze wanders untiringly, looking for forms of life with whom to establish contact. From Albert Hoffman, the scientist who invented LSD, to the owner of a fetish sex shop, passing through gambling in Las Vegas and then India, Mettler offers multiple levels of reality that are posited more as further questions than as answers. "Many things simply happen as a matter of fact – haphazardly. That's what I like: everything happens too quickly for the rational part of your brain to be able to fully account for it." (g.a.n.)

PETER METTLER

PETROPOLIS: AERIAL PERSPECTIVES ON THE ALBERTA TAR SANDS



Il petrolio di Alberta (Canada) non sgorga dal sottosuolo e per estrarlo non si usano né pompe né tubature. Bisogna scavare il terreno, raccogliere il bitume e impastarlo con apposite sostanze chimiche per favorirne la fluidità. I sottoprodotti della lavorazione delle Tar Sands sono quanto di più inquinante esista nel pianeta. Una volta ricco di lucci e trote arcobaleno, oggi il fiume Athabasca sembra una strada appena asfaltata popolata da strani pesci mutanti.

Girato principalmente da un elicottero, *Petropolis* offre uno sguardo unico sul più grande impianto di estrazione di bitume al mondo. L'impatto di questo impianto sull'ambiente e sulla società è impressionante: un deposito di catrame grande come l'Inghilterra viene percorso in volo tra immagini e suoni ipnotici. Ma il film realizzato da Peter Mettler su richiesta di Greenpeace è molto di più di una semplice denuncia di un disastro ecologico: è un viaggio suggestivo ed inquietante in un mondo deumanizzato e piegato unicamente al potere supremo del petrolio. La devastazione ambientale e sociale viene mostrata in tutta la sua terribile magnificenza, diventando uno spettacolo sublime ovvero, come scriveva Kant, l'espressione di una potenza annientatrice di fronte alla quale l'uomo prende coscienza del limite. (v.i.)

Oil in Alberta, Canada, does not spring from soil. It can neither be drilled nor pipelined. The soil must be excavated, bitumen must be collected and kneaded with ad-hoc chemicals that make it more fluid. The by-products of processing the Tar Sands rank among the most polluting factors of the globe. To fill one barrel of oil you need more than 1000 litres water mixed with hydrogen sulphide, nitrogen oxide, lead, and nickel. The mixture is then dumped in enormous holes in the sand, that form toxic lakes. *Petropolis* was shot for most part from a helicopter. It offers a unique outlook on the biggest bitumen extraction plant in the world. Its impact on the environment and on society is shocking: a tar deposit as large as England is flown over among hypnotic images and sounds. Peter Mettler was commissioned by Greenpeace to realize a movie that is much more than a mere reporting of an ecological disaster: it is also a suggestive and troublesome journey in a dehumanized world, entirely bent to big oil power. The environmental and social devastation is shown in all its blatancy and even touches on sublime. Or, as Kant wrote, the expression of an annihilating power before which man becomes aware of his limits. (v.i.)

Canada, 2009, HDCAM, 43', col.

Regia, fotografia: Peter Mettler
Montaggio: Roland Schlimme
Suono: Roland Schlimme, Peter Mettler

Musica: Gabriel Scotti, Vincent Hänni
Produzione: Greenpeace Canada
Distribuzione: AutLook Filmsales

Contatti: Autlook Filmsales GmbH
Ph: +43 720 346934
Email: welcome@autlookfilms.com

PETER METTLER

NOTATIONS (FOR THE END OF TIME)

Selezione di immagini intorno al nuovo progetto cinematografico *End of Time*.
Selection of images reflecting Peter Mettler's upcoming film, *End of Time*.

INAUGURAZIONE/OPENING

DOMENICA 14 NOVEMBRE ORE 11:30

SUNDAY 14TH NOVEMBER 11:30 AM

Museo Marino Marini, piazza San Pancrazio, Firenze

Orario dal 15 al 20 novembre: dalle 10:00 alle 17:00

(chiuso il martedì)

Exhibition hours from 15th to 20th November: from 10:00 am to 5:00 pm

(closed on Tuesday)

All'interno della mostra sarà proiettato il film

Inside the exhibition will be show the film

Petropolis: Aerial Perspectives on the Alberta Tar Sands

Festival dei Popoli

Evento realizzato in collaborazione con



SWISSFILMS



The promotion agency for Swiss filmmaking Zurich/Geneva

SWISSFILMS

moving movies

www.swissfilms.ch

CINÉMA DU RÉEL

33RD INTERNATIONAL DOCUMENTARY FILM FESTIVAL

MARCH 24TH TO APRIL 3RD 2011 PARIS / CENTRE POMPIDOU

INTERNATIONAL COMPETITION / FIRST FILMS /

FRENCH SELECTION / TRIBUTES AND RETROSPECTIVES

FILMS SUBMITTED CAN BE SHORT, MEDIUM OR FEATURE LENGTH

DOCUMENTARY FILMS. COPYRIGHTS MUST BE 2010 OR 2011

CHECK ON WWW.CINEREEL.ORG

CINRS Images /
Centre du Film ethnographique

Bibliothèque
Centre
Pompidou



indie LISBOA'11

8th International Independent Film Festival

5 - 15 May 2011 www.indielisboa.com

CALL FOR ENTRIES

deadline January 28th || submissions online

Shorts and features || Completed in 2009 or 2010
Fiction - Documentary - Animation - Experimental



MEDIA



EGEAC
Culturgest



zero

Produção Cultural, Lda

> www.doclisboa.org

doclisboa 2010

VIII International Film Festival 14 > 24 October

Olimpico, Cinema S6i Jorge, Cinema Londres, Cinema Da Gaiola, Avenida e Gramma Portuguesa



© Marcelo Siqueira

Organiza
apordoc

Patrocina
Culturgest

Patrocina
EGEAC



Patrocina
Lisboa

Patrocina
MC
Ministério da Cultura



Patrocina
MEDIA

Patrocina
Centro Geral de Experimentação



TEL-AVIV, 22-28 May, 2011

CoPro 13

The 13th Israel Market for International Co-Productions

JOIN US! www.copro.co.il

CoPro-Documentary Marketing Foundation (R.A), P.O.B 14581, Tel-Aviv 61143, Israel

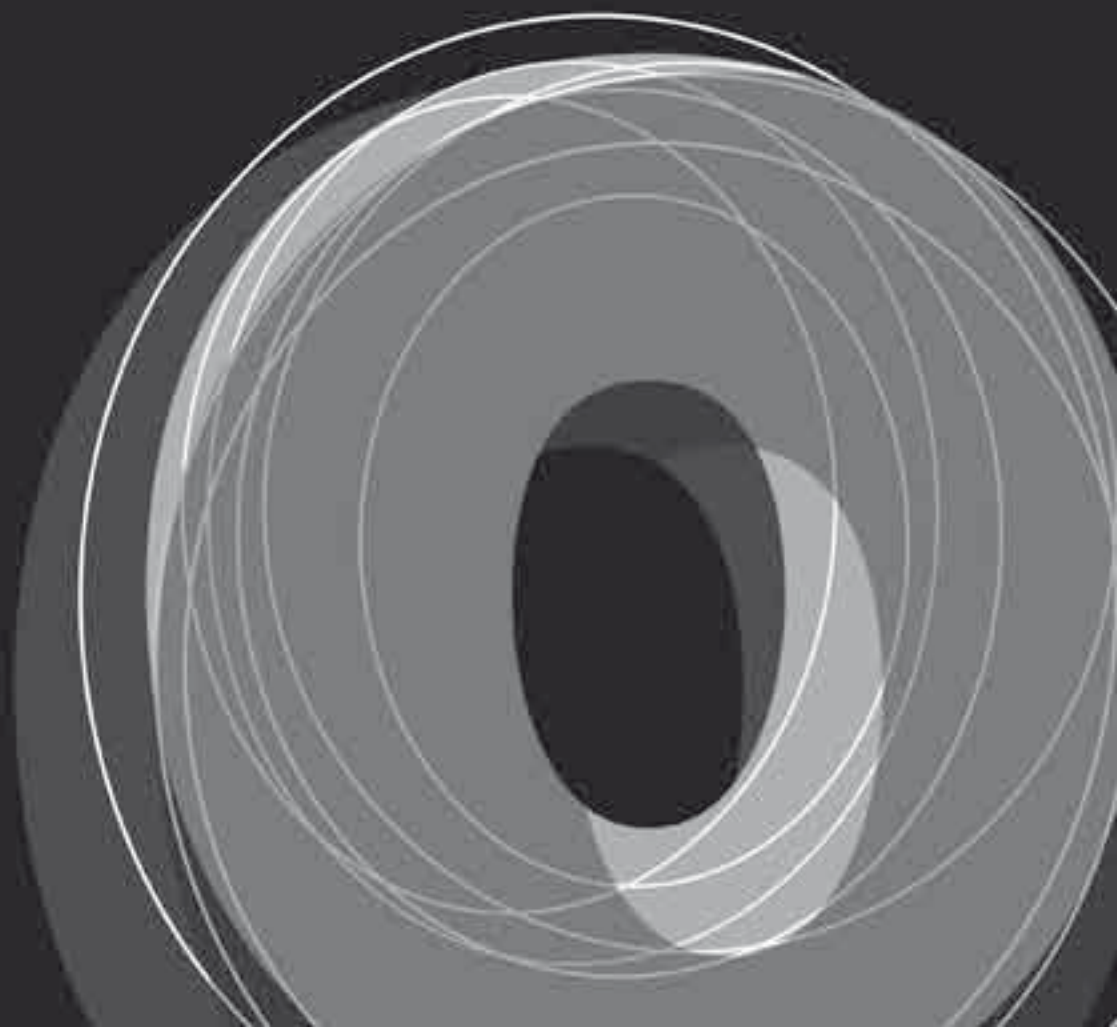
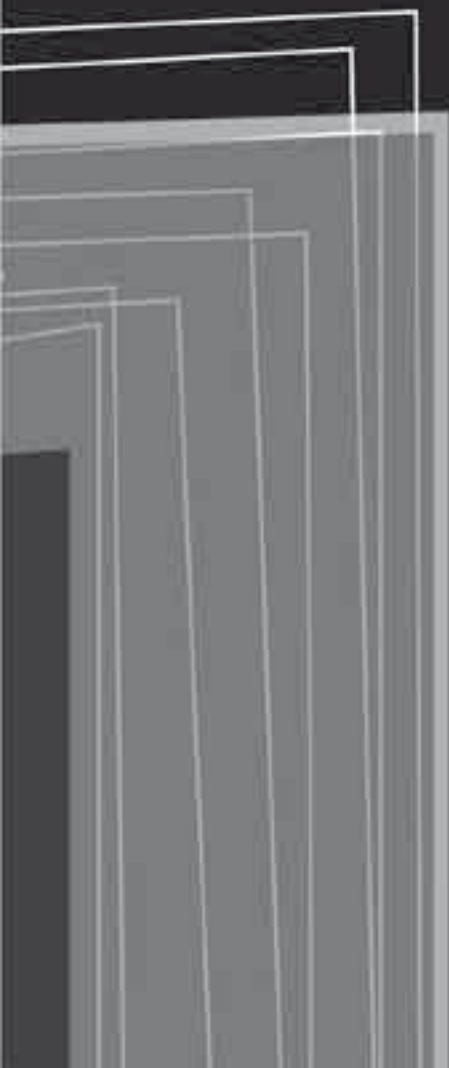
Tel: 972.3.6850315 Fax: 972-3-6869248

10TH DOCPOINT

HELSINKI DOCUMENTARY FILM FESTIVAL

10TH ANNIVERSARY 25TH-30TH JANUARY 2011

WWW.DOCPOINT.INFO



27.
**KASSELER
DOK FEST**
9-14. NOVEMBER 2010

DOKUMENTARY FILM VIDEOART

MORE THAN 250 INTERNATIONAL FILMS AND SHORTS

EXHIBITION MONITORING

14 MEDIA INSTALLATIONS

DOKFESTLOUNGE

ADDITIONAL PERFORMANCE PROGRAM AND TASTY

SYMPOSIUM INTERFICTION

GADGETY & GOGGOL MIMICRY GAGGLES TIME & SPACE

JUNGLES DOKFEST

WANDS AND UNDERWORLD DOCUMENTARY FILM

DOKFESTFORUM

EXHIBITION TALK VIDEO LIBRARY AND CAMP

EXTENSIVE PROGRAM INFORMATION AND CATALOG AVAILABLE AS OF OCTOBER 22, 2010.

FILMRAJON KASSEL P.V. | GOSTHOUS 33 | ERICH KASSEL | FINE WERKSTÄTTE 201 04 31 | DOKFEST@FILMRAJON.DE | WWW.FILMRAJON.DE/DOKFEST

L'Associazione DE GUSTIBUS è stata creata per chi ama viaggiare e scoprire, e vuol entrare in contatto con la realtà locale, spesso relegata in secondo piano dalle logiche del turismo di massa.

DE GUSTIBUS si propone di sviluppare una rete di persone "amiche", per valorizzare il territorio, le sue tradizioni e i suoi sapori, e per sostenere la varietà e la pluralità delle produzioni nel rispetto del luogo e della cultura di origine.

DE GUSTIBUS Association seeks to defend variety and plurality of flavors, tastes and qualities while respecting the place and culture of origin, bringing together the social tradition that produces these varied flavours and people who are curious to know and taste them. And if you don't agree, all we have to say is: De Gustibus non disputandum est!

Associazione De Gustibus

Via Caduti di Cefalonia, 71 50127 Firenze Italy

Tel. +39 335 1535965 / +39 340 5796207 / +39 349 2895233

www.de-gustibus.it • degustibus@de-gustibus.it



**DE
GUSTI
BUS**

SPETTACOLI NEL CARRELLO!

L'acquisto diretto dei biglietti per spettacoli ed eventi si fa presso il "Box informazioni" di 24 supermercati e ipermercati di Unicoop Firenze.
Tanti concerti, spettacoli, mostre e musei con lo sconto per i soci.

Per conoscerli
www.coopfirenze.it
alla sezione "tempo libero"





pavimenti - rivestimenti - design

PECCHIOLI

VIA GIOBERTI

nuovo showroom Via Gioberti, 8 Firenze 50121 tel 055 6266042

VIALE BELFIORE

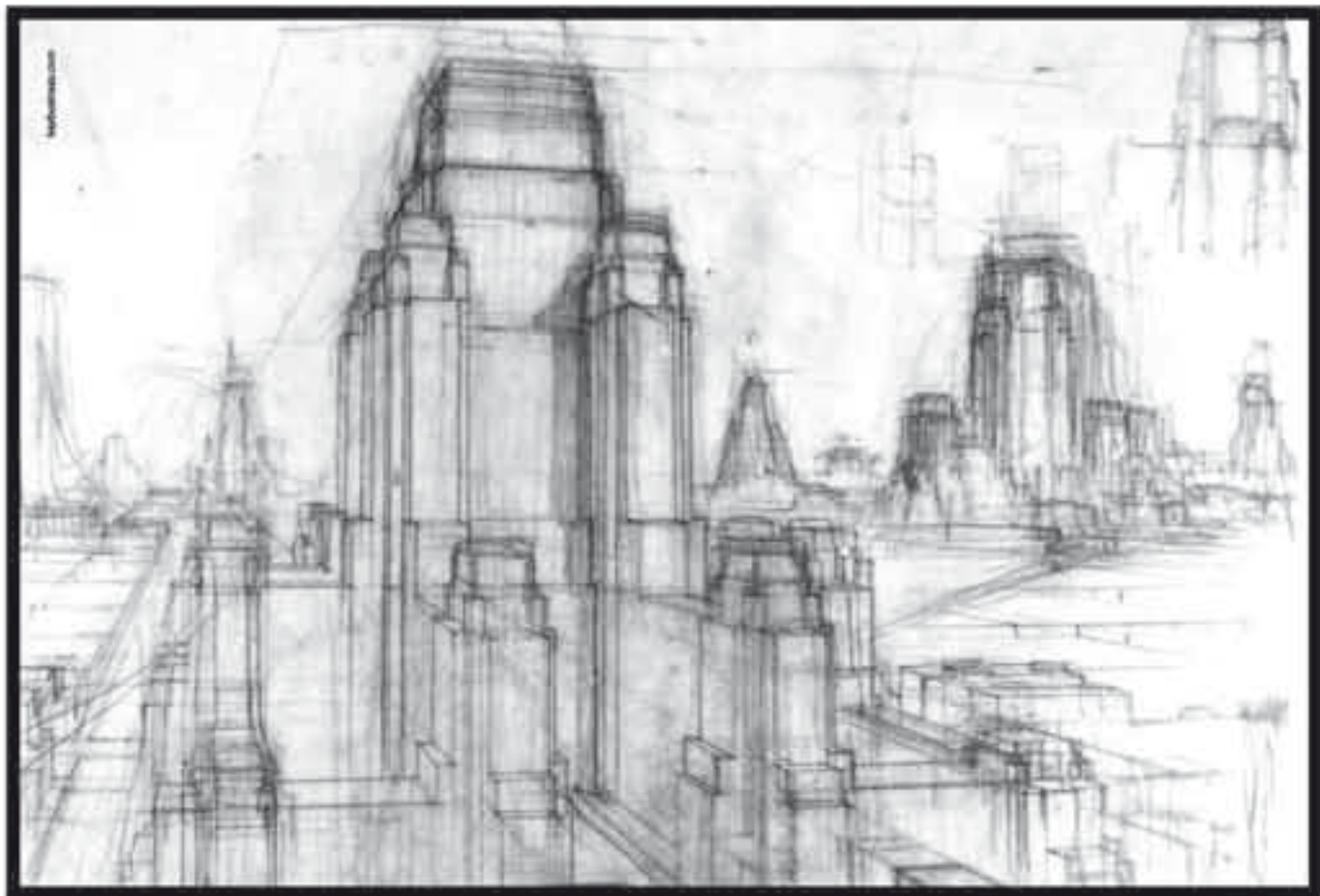


showroom '12 Stanze', 'Materiali', 'Outlet'
Firenze, viale Belfiore 30 r tel 0553905211

FABBRICA



showroom 'Pecchioli&Chini', Borgo San Lorenzo
viale IV Novembre, 69/1 tel 0558459359



tutta l'energia del sottotitolo

$$E=mc^2$$


microcinema®
sottotitoli virtuali

microcinema powered by

bATik 
Perugia Film Festival

microcinema pacarl
Perugia Roma Milano Torino

Tel +39 075 573 47 94
Fax +39 075 573 92 53
E-mail: sub3@microcinema.it
Web Site: www.mccinema.it

INDICE DEI FILM

INDEX OF FILMS

...e invece era una volpe	p. 70	Gregory	p. 193	Petropolis: Aerial Perspectives	
A falta que me faz	p. 36	Holding Still	p. 75	on the Alberta Tar Sands	p. 201
Amanar Tamasheq	p. 71	I Am Jesus	p. 102	Picture of Light	p. 198
Balifilm	p. 199	Il bacio di Tosca	p. 130	Premier jour	p. 138
Blue Sky. Dark Bread	p. 72	Il nous faut du Bonheur	p. 48	Red Shirley	p. 91
C'était hier	p. 155	Intérieurs du delta	p. 50	Requiem	p. 131
Český Mír	p. 94	Inwentaryzacja	p. 76	Retour aux éléments	p. 60
Chronique paysanne en Gruyère	p. 154	Irma	p. 77	Safar-e-sabz (Viaggio verde)	p. 82
Cielo senza terra	p. 100	Ju Tarramutu	p. 52	Scissere	p. 194
Content	p. 38	La Valle della Luna	p. 103	Si yo fuera tú, me gustaría	
Cotonov Vanished	p. 73	Lancalot Freely	p. 192	los Cicatriz	p. 83
Cuchillo de palo	p. 40	Left by the Ship	p. 54	Siamo italiani	p. 128
David Wants To Fly	p. 88	Les Hommes du port	p. 132	Soy libre	p. 62
Deus ex Boltanski	p. 89	Lovely Planet	p. 78	Storie mobili (Rita e Olinto)	p. 95
Eastern Avenue	p.195	Mais im Bundeshuus		Sur les pavés, l'Altai'	p. 84
El sicario room 164	p. 101	Le Génie helvetique	p. 137	Tectonic Plates	p. 197
Et si	p. 42	Maye et fils	p. 79	The Darkness of Day	p. 85
Explore - Traveling with Jihad	p. 97	Middle of the Moment	p. 133	The Oath	p. 92
Explore - Raindrops over Rwanda	p. 96	Milltown Montana	p. 80	The Top of His Head	p. 196
Face Addict	p. 139	My Reincarnation	p. 56	This Is My Land... Hebron	p. 64
Foreign Parts	p. 44	Nel giardino dei suoni	p.90	Tra terra e cielo	p. 105
Gambling, Gods and LSD	p. 200	Nostalgia de la luz	p. 58	War Photographer	p. 135
Genet à Chatila	p. 134	O estrangeiro	p. 81	When You're Strange	p. 93
Genpin	p. 46	Oro splendente – Ritorno in Cambogia	p. 104	Wiegenlieder	p. 66
Geschichte der Nacht	p. 129	Pas les flics, pas les noirs,			
Greek Salad	p. 74	pas les blancs	p. 136		

INDICE DEI REGISTI

INDEX OF DIRECTORS

Amati, Giulia	p. 64	Humbert, Nicolas	p. 133	Reed, Lou	p. 91
Annenberg Wingarten, Charles	p. 96, 97	Jankowski, Alexei	p. 48	Remunda, Filip	p. 94
Baldanzi, Simona	p. 95	Kawase, Naomi	p. 46	Riegel, Florian	p. 75
Bellon, Luc	p. 84	Klopfenstein, Clemens	p. 129	Rocha, Marilia	p. 36
Bellucci, Nicola	p. 90	Klusàk, Vít	p. 94	Roggon, Andrea	p. 62
Bertoglio, Edo	p. 139	Komers, Rainer	p. 80	Rosenblatt, Jay	p. 85
Bondi, Federico	p. 95	L'Espérance, Sylvain	p. 50	Rosi, Gianfranco	p. 101
Bron, Jean-Stéphane	p. 137	Lalou, Serge	p. 42	Rossi Landi, Emma	p. 54
Buccomino, Giovanni	p. 103	Locatelli, Alessandra	p. 70	Sacchetti, Leonardo	p. 95
Costa, Renate	p. 40	Łoziński, Paweł	p. 76	Sartorato, Heloisa	p. 102
DiCillo, Tom	p. 93	Maderna, Giovanni	p. 100	Schmid, Daniel	p. 130
Dindo, Richard	p. 134	Marti, Walter	p. 131	Seiler, Alexander J.	p. 128
Donfrancesco, Giovanni	p. 104	Maye, David	p. 79	Sieveking, David	p. 88
Dorigo, Linda	p. 82	Meier, Ursula	p. 136	Sniadecki, John Paul	p. 44
Escartín, Lluís	p. 71	Melgar, Fernand	p. 138	Sokurov, Aleksandr	p. 48
Fairbanks, Charles	p. 77	Mertens, Reni	p. 131	Taki, Jean-Claude	p. 74
Feindt, Johann	p. 66	Mettler, Peter	p. 192-201	Tanner, Alain	p. 132
Ferreira, Ivo M.	p. 81	Natanson, Stephen	p. 64	Tomashevich, Ilya	p. 72
Fontana, Andreas	p. 73	Paravel, Véréna	p. 44	Trampe, Tamara	p. 66
Fox, Jennifer	p. 56	Péaquin, Joseph	p. 105	Tur Moltó, Jorge	p. 83
Frei, Christian	p. 135	Penzel, Werner	p. 133	Van Zantvoort, Ton	p. 78
Gardner, Robert	p. 89	Petit, Chris	p. 38	Vendemmiati, Alberto	p. 54
Gibson, Ralph	p. 91	Pisanelli, Paolo	p. 52	Veuve, Jacqueline	p. 154, 155
Gudenus, Valerie	p. 102	Poitrás, Laura	p. 92	Viswanadhan, Velu	p. 60
Guzmán, Patricio	p. 58	Pozzoli, Sara	p. 100		

RINGRAZIAMENTI THANKS TO

Gaële Broze, Géraldine Hajez, Julie Vanherck (EACEA) - Giovanni Palumbo, Valerio Pelini, Leonardo Bieber (Comune di Firenze) - Massimiliano Pescini (Comune di San Casciano) - Manuele Braghero (Regione Toscana) - Dario Viganò, Antonio Urrata (Fondazione Ente dello Spettacolo) - Fabrizio Guarducci, Livia Tosi (Istituto Lorenzo de' Medici di Firenze) - Niccolò Manetti, Sergio Risaliti, Lisa Cigolini (Florens 2010) - Franziska Nori, Alessio Bertini, Riccardo Lami, Fiorella Nicosia (CCCS Strozzi) - Alberto Salvadori, Gabriella Sorelli (Museo Marino Marini) - Claudio Vanni, Daniela Mori, Antonio Comerci (Unicoop Firenze) - Micha Schiwow, Sabina Brocal, Francine Brücher, Hanna Bruhin, (Swiss Films) - Frédéric Maire, Chicca Bergonzi, Regina Bölsterli (Cinémathèque Suisse) - Edgar Kraft (Consolato Onorario di Svizzera) - Maria Chiara Donvito (Ambasciata di Svizzera) - Silvia Lelli, Mario Biggeri, Giovanna Ceccatelli Gurreri (Università di Firenze) - Valentina Brero, Raffaele Brunetti, Serena Podano, Lorenzo Burlando, Elisa Trento (Italian Doc Screenings) - James M. Bradburne, Alessandra Lotti Margotti, Lavinia Rinaldi (Palazzo Strozzi) - Enrico Acciai, Stefano Bartolini (pAssaggi di storia) - Federica Giovannola (Contrasto Italia) - Eva Bodinet (Magnum Photos) - Anita Dolfus (Istituto Francese di Firenze) - Vanessa Hall-Smith (British Institute of Florence) - Luca Zingaretti, Angela Dal Piaz (Hai visto mai) - Anna Kaslova (East Silver) - Ana Isabel Strindberg (IndieLisboa) - Piero Iervolino, Benedetta Valcareggi (Odeon Bistrot) - Francesca Chiavacci (Archi Firenze) - Gabriele, Stella, Maurizio (Hotel Medici) - Famiglia Boldrini (Hotel Pendini) - Eric Franssen (Wallonie Bruxelles Images) - Youn Ji (Autlook Film Sales GmbH) - Ernesto De Pascale (Il Popolo del Blues) - Manuela Buono (Taskovski Films) - Maëlle Guenegues (CAT&Docs) - Oliver Laehndorf (Filmfest Hamburg GmbH) - Jean-Pierre Rehm, Rebecca De Pas, Anai's Desrieux, Guillaume Ortiou-Campion (FIDMarseille) - Helena Mielonen, Emma Huikari (DocPoint - Helsinki Documentary Film Festival) - Daniela Elstner, Hwa-seon Choi (Doc & Film International) - Tess Girard (Grimthorpe Film Inc.) - Julia Basler (German Films) - Keith Griffith, Simon Field (Illuminations Films) - Viviana Queirolo Bertoglio (Downtown Pictures S.r.l.) - Raf Valvola, Serena Zonca (ShaKe Edizioni) - Carmen Hof (Cineteca del Goethe-Institut in Italia) - Katayoon Shahabi (Sherazad Media International) - Rebecca Berry (ContentFilm) - Brie Greenberg (Sister Ray Enterprises) - Ina Rossow (Deckert Distribution) - Bernardo Bergeret (INCAA - Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales) - Eva Zaoralová, Karel Och, Nikola Paggio (Karlovy Vary International Film Festival) - Francesco Fadda, Raffaello Gherardini, Claudia Tomassini, Tanja Meding, Martina Veltro (Festival dei Popoli - New York Documentary Film Festival) - Sergio Tréfaut, Cinta Pelejà, Ana Jordão (DocLisboa), Miquel M. Martí Freixas (Blogs&Docs) - Dimitri Eipides (Thessaloniki Documentary Film Festival) - Elisabetta Fanti (Milano Film Festival) - Riccardo Biadene, Christian Carmosino, Gaia Silvestrini (Cinema.doc) - Lisa Chiari, Roberto Ruta (Map of Creation) - Michele Dreassi (Tipografia Senese) - Massimiliano Baroncelli - Pascale Ramonda - Armando Bacchetti - Andres Bayona - Paolo Bertolin - Bruno Bettati - Cis Bierinckx - Leonardo Bigazzi - Matteo Boscarol - Giorgia Brianzoli - Gabriela Bussman - Paulo Roberto de Carvalho - Franco Cervelin - Marie-Pierre Duhamel - Sergio Fant - Tiziana Finzi - Michel Lipkes - Helvécio Marins Jr - Andrea Martini - Mathias Meyer - Sirkka Moeller - Olaf Moeller - Luca Mosso - Carlos Muguero - Alena Schumakova - Staff Agenzia Baiana S.r.l. - Staff del Cinema Spazio Uno.

Un ringraziamento particolare a Stefania Ippoliti, Sveva Fedeli, Camilla Toschi, Raffaella Conti, Michele Crocchiola, Marta Zappacosta, Elisabetta Vagaggini, Emilio Bagnasco, e tutto lo staff della FST - Mediateca Toscana e del cinema Odeon Firenze.

Infine ringraziamo i Documentaristi Anonimi e facciamo loro un grande in bocca al lupo per le future iniziative dell'Associazione Documentaristi Toscani.

Finito di stampare nel mese di novembre 2010
presso Tipografia Senese, Siena
per conto di Festival dei Popoli, Firenze