

This is the peer reviewed version of the following article:

52° Festival dei Popoli / Iervese, Vittorio. - STAMPA. - (2011), pp. 1-175.

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.

20/04/2024 08:02

(Article begins on next page)

Festival dei Popoli

FESTIVAL
INTERNAZIONALE
DEL FILM
DOCUMENTARIO



Festival dei Popoli

Istituto Italiano per il Film di Documentazione Sociale ONLUS

Borgo Pinti, 82rosso

50121 Firenze - Italia

tel. +39 055 244778

fax +39 055 241364

festivaldeipopoli@festivaldeipopoli.191.it

www.festivaldeipopoli.org

COMITATO DIRETTIVO | BOARD OF DIRECTORS

Claudio Giua, PRESIDENTE | PRESIDENT

Augusto Cacopardo, VICE PRESIDENTE | VICEPRESIDENT

Lucia Landi, VICE PRESIDENTE | VICEPRESIDENT

Sandro Bernardi

Sandra Binazzi

Giorgio Bonsanti

Vittorio Iervese

Claudia Maci

Angelo Migliarini

Mario Simondi

Lorenzo Targetti

Tullio Seppilli, PRESIDENTE ONORARIO | HONORARY PRESIDENT

AMMINISTRAZIONE | ADMINISTRATION

Massimo Martini

DIREZIONE | FESTIVAL DIRECTORS

Maria Bonsanti

Alberto Lastrucci

COMITATO DI SELEZIONE | SELECTION COMMITTEE

Carlo Chatrian, COORDINATORE | SELECTION COMMITTEE COORDINATOR

Sandra Binazzi

Maria Bonsanti

Daniele Dottorini

Vittorio Iervese

Alberto Lastrucci

Claudia Maci

Giona A. Nazzaro

UFFICIO PROGRAMMAZIONE | PROGRAMMING OFFICE

Claudia Maci, RESPONSABILE | MANAGER

Lorenzo Dell'Agnello

UFFICIO OSPITALITÀ | HOSPITALITY OFFICE

Azzurra Padovano, RESPONSABILE | MANAGER

Margot Mecca

PROGETTI SPECIALI | SPECIAL PROJECTS

Sandra Binazzi

UFFICIO STAMPA NAZIONALE | NATIONAL PRESS OFFICE

Arianna Monteverdi, Studio Sottocorno

UFFICIO STAMPA TOSCANA | PRESS OFFICE TUSCANY

PS Comunicazione, di Antonio Pirozzi e Jacopo Storni
con la collaborazione di Claudia Farci

NUOTARE TRA LE IMMAGINI: IL CINEMA DI ISAKI LACUESTA

Daniele Dottorini, CURATOR | CURATOR

Claudia Maci, COORDINAMENTO PROGRAMMA | PROGRAMME COORDINATOR

Sandra Binazzi, RELAZIONI CON I PARTNER | RELATIONSHIPS WITH PARTNERS

Ilaria Costanzo, ORGANIZZAZIONE WORKSHOP | ORGANIZATION OF THE WORKSHOP

Evento in collaborazione con Istituto Ramon Llull, Catalan

Films, Università Pompeu Fabra

Si ringrazia Cinema Spagna - Festival del Cine Español

MODERATORI DIBATTITI IN SALA | DEBATES MODERATORS

Carlo Chatrian

Daniele Dottorini

Vittorio Iervese

Giona A. Nazzaro

CORRISPONDENTE | CORRESPONDENT

Miquel Martí Freixas

CERIMONIALE FESTIVAL | FESTIVAL CEREMONIAL

Lucia Landi

SEGRETARIA DI GIURIA | SECRETARY OF JURY

Edith Güntert

TUTOR GIURIA PREMIO LORENZO DE' MEDICI

TUTOR OF THE LORENZO DE' MEDICI JURY

Paolo Grassini

UFFICIO ACCREDITI | ACCREDITATION OFFICE

Margot Mecca

PERSONALE DI SALA | THEATER STAFF

Marta Zappacosta, DIRETTORE DI SALA ODEON

Virginia Sodi, DIRETTORE DI SALA SPAZIO UNO

Valerio Capecchi

Scilla De Flaviis

Valeriana Rizzuto

VIDEOLIBRARY

Marco Cipollini

SITO WEB | WEBSITE

Lorenzo Meriggi, Digitaldesign

COMUNICAZIONE WEB | WEB COMMUNICATION

Sara Terreni

GRAFICA PROMOZIONALE | PROMOTIONAL GRAPHICS

Michele Causero

Marco Cipollini

VIDEOSIGLA | CLIP VIDEO

Michele Causero

FOTOGRAFI | PHOTOGRAPHERS

Lorenzo Carlomagno

Ilaria Costanzo

RIPRESE VIDEO E WEB TV | WEB TV AND CAMERA

Cristina Casini

Michele Causero

Studenti della scuola Anna Magnani

coordinati da Federico Micali

CONTROLLO COPIE | COPY CONTROL

Jacopo Lapi

Serena Di Pietro

PROIEZIONI VIDEO | VIDEO PROJECTIONIST

Alessandro Maffei

RUNNER FILM | FILM RUNNER

Marco Nocentini

AUTISTI | DRIVERS

Jacopo D'Annibale

Marco Nocentini

INTERPRETI | INTERPRETERS

Assointerpreti Toscana

SOTTOTITOLI | SUBTITLES

Microcinema, Perugia

ASSICURAZIONE FILM | FILM INSURANCE

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

CATALOGO | CATALOGUE

Sandra Binazzi

PROGETTO GRAFICO | GRAPHIC DESIGN

Paolo Rubei

CONSULENZA REDAZIONALE | EDITORIAL ADVISOR

Carlo Chatrian

REDAZIONE | EDITORIAL BOARD

Maria Bonsanti (m.b.)

Carlo Chatrian (c.c.)

Daniele Dottorini (d.d.)

Vittorio Iervese (v.i.)

Alberto Lastrucci (a.l.)

Giona A. Nazzaro (g.a.n.)

TRADUZIONE TESTI | TEXTS TRANSLATORS

Lorenzo Grandi

Carla Scura

FOTOLITO, IMPIANTI E STAMPA | PHOTOLITHOGRAPH, PLANT AND RELEASE

Tipografia Senese

© Copyright 2011 Festival dei Popoli

© Copyright 2011 Edizioni Tipografia Senese

su licenza Festival dei Popoli

Tutti i diritti riservati. Riproduzione vietata

ISBN: 978-88-902-328-79

VOLONTARI | VOLUNTEERS

Gaia Bardelli

Mauro Bucci

Marco Cervi

Giada Chemeri

Debora Cinganelli

Raffaella Corsini

Elvia Criscuolo

Mirko Di Fonso

Mara Martinoli

Marica Matteini

Alla Muchenbach

Margherita Novelli

Silvia Pampaloni

Giulia Pasero

Diletta Paoletti

Desirée Righi

Caterina Suggelli

Valentina Toscirci

Alice Troise

LUOGHI DEL FESTIVAL

Cinema Odeon. Piazza Strozzi 2, Firenze

Cinema Spazio Uno, Via del Sole 10, Firenze

Istituto Francese di Firenze, Piazza Ognissanti 2, Firenze

Le Murate Caffé Letterario Firenze, Piazza delle Murate, Firenze

Mediateca Regionale Toscana, Via San Gallo 25, Firenze

IMMAGINE DI COPERTINA | COVER

© Maria Antonietta Mameli

Courtesy Maria Antonietta Mameli

and Bruce Silverstein Gallery

SOMMARIO

CONTENTS

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

Ugo Di Tullio
Vice Presidente e Consigliere Delegato Fondazione Sistema Toscana
9

Claudio Giua
Presidente Festival dei Popoli
11

Maria Bonsanti
Co-direttrice Festival dei Popoli
15

Alberto Lastrucci
Co-direttore Festival dei Popoli
19

Giurie e Premi
Juries and Awards
24

SELEZIONE UFFICIALE: CONCORSO LUNGOMETRAGGI
OFFICIAL SELECTION: FEATURE LENGTH DOCUMENTARY COMPETITION
30

SELEZIONE UFFICIALE: CONCORSO CORTOMETRAGGI
OFFICIAL SELECTION: DOCUMENTARY SHORT COMPETITION
46

SELEZIONE UFFICIALE: FUORI CONCORSO
OFFICIAL SELECTION: OUT OF COMPETITION
62

SELEZIONE UFFICIALE: PANORAMA
OFFICIAL SELECTION: PANORAMA
72

NUOTARE TRA LE IMMAGINI: IL CINEMA DI ISAKI LACUESTA
SWIMMING IN A SEA OF IMAGES: THE CINEMA OF ISAKI LACUESTA
82

EVENTI SPECIALI
SPECIAL EVENTS
146

ADOTTA UN DOC
154

ALTRI EVENTI
OTHER EVENTS
158

Indice dei film | Index of Films
173

Indice dei registi | Index of Directors
174

L'Europa ama i festival europei.

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 le nazioni e stimolare la competitività dell'industria cinematografica.

Il programma MEDIA riconosce inoltre il valore culturale, formativo, sociale ed economico dei festival e per questo ogni anno contribuisce finanziariamente a sostenere più di 90 di essi, con una programmazione di più di 20 000 film europei, visti da un pubblico di quasi 3 milioni di persone in tutta Europa.

Questo anno il programma MEDIA celebra il suo ventesimo compleanno e siamo perciò particolarmente orgogliosi di guardarci indietro e constatare quanto l'industria cinematografica Europea sia cresciuta e si sia sviluppata in questi anni, e di riaffermare il nostro impegno a continuare a sostenerla per il futuro.

MEDIA è lieta di sostenere l'edizione 2011 del Festival dei Popoli e augura a tutti coloro che saranno presenti un piacevole e stimolante evento.

Europe loves European festivals.

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 circulation of films outside their own borders and to foster audiovisual industry competitiveness.

The MEDIA Programme acknowledges the cultural, educational, social and economic role of festivals by co-financing more than 90 festivals each year, programming more than 20 000 screenings of European works to nearly 3 million audience across Europe.

This year the MEDIA programme is celebrating its 20th Birthday so we are especially proud to look back on how much the European film industry has developed over this period, and to stress our continued commitment to supporting the EU film industry in the future.

MEDIA is pleased to support the 2011 edition of the Festival dei Popoli and we extend our best wishes to all of the festival goers for an enjoyable and stimulating event.

MEDIA PROGRAMME

European Union

Per maggiori informazioni su MEDIA vi invitiamo a visitare il sito:

For more information on MEDIA please visit our website:

<http://ec.europa.eu/media>



Ci sarà il cinema del reale, che scavalca i confini del documentario per contaminarsi con altri generi cinematografici, dalla finzione all'animazione passando per il film sperimentale. Il Festival dei Popoli è tutto questo e anche di più. È un luogo dell'incontro, una finestra sul mondo contemporaneo che coglie sfumature mai viste, o semplicemente mai colte. La Regione Toscana accoglie con rinnovata gioia la *kermesse*, divenuta ormai motivo di orgoglio per il panorama culturale nazionale. Una manifestazione che ha travalicato i confini della regione, accreditandosi a livello internazionale come la più importante rassegna documentaristica.

Il Festival dei Popoli spegne quest'anno 52 candeline, ma se le porta benissimo. È giovane, vivace, e dà davvero spazio alla creatività. L'obiettivo della Regione è di rafforzare il legame con la manifestazione, sostenendola in tutti i modi possibili, perché ne riconosciamo l'importanza e il valore artistico. Non a caso è uno degli eventi di punta della 50 Giorni di Cinema Internazionale a Firenze.

Con gli anni il Festival è cresciuto e si sta evolvendo sotto i nostri occhi. Sta diventando un vero e proprio laboratorio permanente, con un'attenzione particolare ai giovani autori e alle produzioni più innovative. Scorrendo il programma, si resta colpiti dalla concentrazione di novità e dall'originalità delle opere. Basti pensare alla prima retrospettiva italiana, curata da Daniele Dottorini, dedicata a Isaki Lacuesta, giovane ma già affermato regista catalano. Tra gli eventi speciali, verrà presentato un travolgente documentario musicale di Davis Guggenheim e quattro omaggi a grandi maestri: Fred Wiseman, Werner Herzog, Jean Rouch, Raoul Ruiz. Ed un ospite d'onore: Edgar Morin.

Ma oggi il Festival dei Popoli va oltre, cavalca i tempi, entra nella contemporaneità e ci accompagna verso una riflessione su pacifismo e ribellione con due focus dedicati, "Declining Democracy" e "Adotta un Doc". E in un momento così complesso della vita nazionale, e mondiale, tutto ciò che favorisce lo scambio tra culture o semplicemente tra punti di vista differenti è da accogliere con entusiasmo. Perché solo dal confronto, un popolo cresce e matura.

È con immenso piacere quindi che voglio dare il mio saluto a tutti i partecipanti di questa spettacolare edizione del Festival dei Popoli, convinta che sarà una vera e propria scossa elettrica per chiunque voglia svegliarsi da quel torpore culturale che minaccia la democrazia.

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

There will be documentary cinema going beyond its own borders to mix with other film genres, from fiction to experimental film to animation. The Festival dei Popoli is all of this and much more. It is a place where people meet and look at the contemporary world, getting to notice things which had never been seen – or simply never noticed – before. The Region of Tuscany is once again happy and proud to host the Festival, which has now become one of the main cultural events in Italy. It is an event which has gone well beyond the regional borders to gain international acclaim and become the most important documentary film festival.

This year the Festival dei Popoli turns 52, but it does not look its age. It is young, lively and it really gives space to creativity. The objective of the Region is to tighten its relationship with the Festival, supporting it in all possible ways, because we recognize its importance and artistic value. It is no accident that the Festival dei Popoli is one of the top events of the initiative "50 Giorni di Cinema Internazionale a Firenze" (50 Days of International Cinema in Florence).

Over the years the Festival has grown and it is still evolving under our eyes. It is becoming an actual permanent laboratory, paying attention in particular to young authors and to the most innovative productions. Looking at the programme, it is impressive to notice the number of novelties and the originality of works. Suffice it to mention the first Italian retrospective, curated by Daniele Dottorini, dedicated to Isaki Lacuesta, a young, yet already well-known, Catalan director. Among the special events there are a thrilling music documentary by Davis Guggenheim and tributes to great masters like Fred Wiseman, Werner Herzog, Jean Rouch, and Raoul Ruiz. And a really special guest: Edgar Morin.

But today the Festival dei Popoli goes even further: it keeps abreast with the times to focus on the contemporary age and it guides us to reflect upon pacifism and rebellion through two dedicated sections, "Declining Democracy" and "Adotta un Doc". In such a complex time of the national and global life, everything that promotes exchange between cultures, or simply between different points of view, must be welcomed with enthusiasm, because it is only through exchange and debate that a people can grow up and mature.

So it is a great pleasure for me to welcome all the participants in this spectacular edition of the Festival dei Popoli and I am sure that it will be like a real electric shock for anyone who feels the need to react to the cultural lethargy which threatens democracy.

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

UN FESTIVAL CHE SI RINNOVA OGNI ANNO

Parlare del Festival dei Popoli ha per me un significato tutto particolare, fatto di ricordi, di serate e proiezioni organizzate al Palazzo dei congressi e in altre sale cittadine – prima che arrivasse alla Casa del Cinema – di foto in bianco e nero e poi a colori, di incontri con amici, di cose imparate grazie ai tanti documentari che via via sono stati ospitati a Firenze dagli organizzatori che si sono avvicendati negli anni, a partire da quel lontano 1959. Un Festival che ha da sempre esercitato un fascino particolare sui fiorentini e sul pubblico di ogni parte del mondo che, grazie alla manifestazione, ha imparato a conoscere ed apprezzare il genere documentario e, attraverso di esso, i popoli dell'intero pianeta. Altra caratteristica che lo ha da sempre contraddistinto è stata quella di saper guardare in avanti, senza mai tradire l'obiettivo di indagine sociologica che sottendeva la sua fondazione, mettendosi al passo con l'evoluzione dei linguaggi, rivolgendosi ad un pubblico sempre nuovo. Parlare ai giovani e proporre il cinema dei nuovi autori, sono infatti gli obiettivi del Festival, che da quest'anno vede un nuovo presidente e due nuovi condirettori prendere il testimone della manifestazione.

Fondazione Sistema Toscana, che dal 2010 ha ereditato le attività di Mediateca Regionale Toscana, sostiene con convinzione il Festival, uno dei più accreditati nel genere documentario a livello internazionale, una manifestazione culturale che dimostra di saper accrescere di anno in anno la qualità dei contenuti proposti, di pari passo con gli sviluppi imprevedibili che il documentario ha conosciuto. L'esplosione dei nuovi linguaggi, del web, delle tecnologie digitali, invece che decretare la fine del genere, come si sarebbe potuto pensare, ha portato ad una vera e propria proliferazione di documenti video: sperimentali, auto-prodotti, immediati, vicini alla realtà e condivisi nei canali social. Quest'ultimo aspetto rappresenta un valore aggiunto ed un motivo in più, per Fondazione Sistema Toscana, per guardare con attenzione al Festival e continuare con convinzione a supportare le sue attività.

Ugo di Tullio

Vice Presidente e Consigliere Delegato
Fondazione Sistema Toscana

A FESTIVAL THAT RENEWS ITSELF EVERY YEAR

Talking about the Festival dei Popoli has a very special meaning to me, because it brings me back memories of evenings and screenings organized in the Palazzo dei Congressi and in other venues (before getting to the Casa del Cinema), of black-and-white and then of color photos, of meetings with friends, of things I learnt thanks to the many documentaries hosted in Florence by the various organizers since the first edition, back in 1959. It is a festival which has always fascinated the people of Florence and of the entire world who, thanks to it, have come to know and to appreciate the documentary genre and, through it, the peoples of the whole world. Another characteristic which has always distinguished the Festival is that it constantly looks ahead, without forgetting the objective of sociological research underpinning its foundation, and it is always up-to-date with the evolution of languages and appealing to an always new audience. Speaking to the youth and presenting the works of new authors are indeed the objectives of the Festival, which this year has a new president and two new co-directors to continue its tradition.

The foundation "Fondazione Sistema Toscana", which in 2010 took over the activities of the Mediateca Regionale Toscana, firmly supports the Festival, one of the most important ones at an international level for the documentary genre, and a cultural event which has improved the quality of its contents year after year, always keeping abreast of the unforeseeable developments of documentary filming. Far from causing the end of the genre, as one might have thought, the explosion of new languages, of the web and of digital technologies has actually led to the proliferation of video documents – experimental, self-produced, immediate, close to reality and shared on the social web. The last aspect is an added value and an additional reason for the Fondazione Sistema Toscana to have an interest in the Festival and to keep on firmly supporting its activities.

Ugo di Tullio

Vice President and Managing Director
Fondazione Sistema Toscana

Bisognava fossero davvero indignati per fondare nel 1959 un festival internazionale dedicato alla promozione e allo studio del cinema di documentazione sociale. Indignati per le troppe differenze tra il Nord e il Sud del paese e del mondo, tra le donne e gli uomini, tra gli operai e i padroni. Indignati per i gap di cultura tra chi poteva imparare a leggere e scrivere e chi no, tra chi aveva viaggiato e chi non aveva mai visto il mare, tra chi era consapevole d'averne qualche diritto e chi conosceva, da sempre, solo i propri doveri. Indignati per la cancellazione di identità antiche provocata da esodi biblici dalle aree più povere, dall'avvio della massificazione per mano televisiva, dalla distruzione dei simboli che avevano tenuto insieme popoli interi per secoli.

Erano indignati e trovarono il modo per dirlo grazie al cinema documentario, che era allora il mezzo più efficace di denuncia e propaganda. Badate bene: tanto efficace quanto talvolta contraddittorio. In quei primi anni, per esempio, alcuni film di grande impatto anche visivo arrivarono a Firenze dai paesi del socialismo reale, la cui vera natura repressiva veniva celata da eccellenti documentaristi che – forse per sopravvivere – descrivevano con realismo i progressi sociali nell'Est europeo e tacevano le violenze ch'erano costati. Oppure, come ha ricordato Tullio Seppilli nel catalogo del Festival del cinquantenario, succedeva che l'edizione d'esordio e quelle immediatamente successive fossero occasioni di mondanità fiorentina, con tanto di ballo finale dove lo smoking era obbligatorio. Rivoluzionari in sala di proiezione, borghesi nel salone delle danze.

Erano indignati e basta, non importa se comunisti o democristiani. Parecchi dei fondatori del Festival s'erano formati nel secondo dopoguerra alternando razioni massicce di film a riunioni fiume nelle sedi del Pci. Altri, come Edoardo Speranza, erano invece democristiani che frequentavano le stanze del potere governativo e quelle della curia d'Oltretevere. Nonostante muri e cortine, tra loro si parlavano quando c'era da costruire qualcosa. Neppure la bufera del '68 riuscì a travolgere tutto.

Indignati coltissimi, peraltro. Nella giuria del 1959 c'era il meglio della sociologia, della filosofia e della cinematografia dell'epoca, da Cesare Zavattini, sceneggiatore di *Miracolo a Milano* e *Ladri di Biciclette*, a Edgar Morin (che, ultranovantenne, sarà quest'anno a Firenze alla proiezione di *Chronique d'un film*, rivisitazione di *Chronique d'un été* del 1961), da Jean Rouch, autore di *Moi, un noir*, a Ernesto De Martino, l'antropologo più sensibile ai riti del Sud Italia. Quasi tutti giovani: Morin aveva 38 anni, Rouch 42, Tullio Seppilli addirittura 31. Di quell'età, oggi, trovi solo precari, se s'ostinano a occuparsi di ricerca e cultura.

Forse il più indignato di tutti era però il sindaco di Firenze, Giorgio La Pira, grande sponsor del Festival dei Popoli. Siciliano di Pozzallo, membro dell'Assemblea costituente, cattolico in odore di santità, difensore senza remore dei lavoratori. Di lui si ricorda sempre l'intervento con cui salvò

mille posti al Pignone, ma la sua impronta più visibile è negli insediamenti urbani popolari di periferia – l’Isolotto, soprattutto – pensati e progettati per svilupparsi senza mortificare la socializzazione e la condivisione. La forte connotazione etnografica e sociologica del Festival, con molti documentari provenienti dalle aree più diseredate del pianeta, era fortemente ispirata dal sindaco terziario francescano che aveva a cuore i destini dei popoli africani, asiatici, sudamericani, che l’Occidente aveva sfruttato per secoli e, alla fine degli anni Cinquanta, stava abbandonando, cacciato dalle guerre di liberazione.

Insomma, l’indignazione è nel DNA del Festival dei Popoli. Da sempre. D’indignazione, peraltro, non ce n’è mai abbastanza (esattamente come i fondi che gli enti pubblici e i privati continuano purtroppo a tagliarci).

In questi tempi di crisi globale e di lotte per mantenere tassi decenti di dignità personale e collettiva, il Festival numero 52 sa di poter dare un contributo non marginale. Che è fatto, come nel 1959 e in tutti gli anni successivi, di documentazione attenta, di proposte di soluzione, di momenti di puro divertimento. In concorso e nelle rassegne ci sono opere che mostrano la realtà da angolazioni inusuali. Capiremo perchè l’internazionalizzazione dei commerci risponda a criteri di solo profitto; vedremo come nei paesi della più recente industrializzazione, quelli del BRIC (Brasile, Russia, India, Cina) si continui a vivere secondo logiche tribali; scopriremo che una culla della civiltà occidentale e della democrazia tratta gli immigrati clandestini come gli appestati nel Seicento; ritroveremo guerre dimenticate eppure mai spente; vivremo un’estate indimenticabile nell’era degli sms e di Facebook; andremo a scavare tra i segreti del nume ispiratore delle rivoluzioni colorate degli ultimi anni. Qui e là, a darci respiro, grande musica soprattutto rock, incursioni di altre arti, a chiudere persino una visita nel tempio dell’erotismo patinato di luci, ombre e paillettes.

Per me, che sono da pochi mesi alla Presidenza del Festival, è una prima occasione di confronto con gli autori e il pubblico. Per i nuovi direttori Maria Bonsanti e Alberto Lastrucci – che con i loro collaboratori hanno allestito un’edizione del Festival che meriterà d’essere ricordata – è una prova del fuoco già superata.

Il giudizio ultimo tocca però a voi che siete o sarete in sala, nello splendido Odeon o altrove. Sappiamo che la vostra indignazione e il vostro entusiasmo sono gli stessi che abbiamo provato noi preparando la cinquantaduesima edizione del nostro Festival.

Claudio Giua
Presidente del Festival dei Popoli

They had to be really indignant to find in 1959 an international festival dedicated to the promotion and study of social documentary films. Indignant about the too many differences between North and South of Italy and of the world, between men and women, between owners and workers. Indignant about the cultural gap between those who had the opportunity to learn to read and write and those who had not, between those who had traveled and those who had never seen the sea, between those who were aware of having rights and those who had only always known about their duties. Indignant about the disappearance of ancient identities caused by massive migration from the poorest areas, indignant about the beginning of social standardization through television, indignant about the destruction of symbols which had kept entire peoples united for centuries.

They were indignant and they found a way to communicate their outrage through documentary films, which were at the time the most effective means of denunciation and propaganda. Let's be careful: documentary films were then just as effective as sometimes contradictory. For instance, during the first years of the Festival, some films with a strong (also visual) impact arrived to Florence from the countries of real socialism, whose actual repressive nature was concealed by excellent documentary filmmakers, who – maybe to survive – realistically described social progress in Eastern Europe and showed nothing about the violence it had cost. Or, as mentioned by Tullio Seppilli in the catalogue of the 50th edition of the Festival, the first edition and the immediately following ones were actually social gatherings for the Florentine high society, with final ball where a tuxedo was required: revolutionaries in the projection room, bourgeois in the ballroom.

They were simply indignant, it does not matter if they were Communists or Christian Democrats. Many of the Festival founders had grown up in the years after the Second World War alternating huge numbers of films with interminable meetings in the headquarters of the Italian Communist Party. Others, like Edoardo Speranza, were instead Christian Democrats who were familiar with the corridors of political power and of the Vatican. Despite divisions and walls, they talked to each other when they wanted to build something. Not even the storm of the 1968 protests managed to sweep everything away.

They were indignant, but also very cultivated. In 1959 the jury included the best of sociology, philosophy and cinema of the time: Cesare Zavattini, screenwriter of *Miracle in Milan* and *Bicycle Thieves*; Edgar Morin (who, now over 90 years old, will be in Florence this year for the projection of *Chronique d'un film*, a remake of *Chronique d'un été*, 1961); Jean Rouch, author of *Moi, un noir*; Ernesto De Martino, the most sensitive anthropologist to the rituals of Southern Italy. Almost all of them were young: Morin was 38 years old, Rouch 42, and Tullio Seppilli even 31. Of that age, today, you can only find precarious workers, if they insist on working in the fields of research and culture.

But maybe the most indignant of all was the mayor of Florence, Giorgio La Pira, a great sponsor of the Festival dei Popoli: a Sicilian born in Pozzallo, member of the Constituent Assembly, a Catholic considered a saint, and a strong advocate for workers' rights. He is always remembered

for his intervention which saved 1,000 jobs in the Pignone factory, but the most visible mark he left are the social housing districts in the suburbs – the Isolotto above all – which were designed to develop without hindering socialization and sharing. The strong ethnographic and sociological character of the Festival, with many documentaries coming from the poorest areas of the world, was strongly inspired by the mayor, a Franciscan tertiary who had the fate of African, Asian and South American peoples at heart – peoples which the Western world had exploited for centuries and which it was abandoning in the late Fifties after being thrown out by the wars of liberation.

In short, indignation is and has always been in the DNA of the Festival dei Popoli. And there is never enough indignation (just like we never receive enough funds from public and private institutions, which unfortunately keep on cutting them).

In this time of global crisis and of fighting to maintain decent levels of individual and collective dignity, the Festival number 52 knows it can make a significant contribution. Just like in 1959 and in all the following years, it is a contribution made of careful documentation, solution proposals and moments of pure fun. The competition and the special selections include works which show reality from unusual perspectives. We will understand why the internationalization of trade only responds to criteria of mere profit; we will see how in the newly industrialized countries, the so-called BRIC countries (Brazil, Russia, India, China), people keep on living according to a tribal model; we will find out that a cradle of Western civilization and democracy treats illegal immigrants like plague victims in the seventeenth century; we will re-discover forgotten, yet ongoing wars; we will experience a wonderful summer at the time of text messages and Facebook; we will explore the secrets of the spirit inspiring the colored revolutions of the recent years. Here and there, to give us a break, there will be great music, mostly rock'n'roll, forays into other arts and, in conclusion, even a visit to the temple of eroticism made of lights, shades and sequins.

Since I have only chaired the Festival for few months, for me this will be the first opportunity to speak with the authors and with the audience. For the new directors Maria Bonsanti and Alberto Lastrucci – who, together with their collaborators, have organized an edition of the Festival which will deserve to be remembered – it is a crucial test which they have already passed.

But the final judgment lies with you who are or will be in the wonderful Odeon cinema or elsewhere. We know that your indignation and your enthusiasm are the same we have felt as we were preparing the 52nd edition of our Festival.

Claudio Giua
President of the Festival dei Popoli

Il Festival dei Popoli ha intrapreso negli ultimi anni un percorso di rilancio che ci auguriamo di non interrompere, sempre e comunque convinti che la sua prima, grande peculiarità sia il respiro internazionale. Col passaggio di testimone, la prima domanda che ci siamo posti è stata quale era il compito principale che ci veniva trasmesso: la risposta è stata quella dell'impegno a far sì che il Festival dei Popoli continui, in qualche modo, ad anticipare i tempi, come ha fatto dall'epoca della sua fondazione nel 1959. È necessario continuare a guardare avanti e, di conseguenza, render conto delle mille istanze, dei numerosissimi spunti che si affacciano nei territori del cinema della realtà. Vogliamo offrire una panoramica che non fotografi solo il centro, ma anche i confini.

Per questo, abbiamo voluto pensare al Festival come un laboratorio, uno spazio in cui il documentario viene costruito e destrutturato. *In primis* abbiamo attuato una scelta ben precisa per la personale: Isaki Lacuesta autore giovane, ma che può vantare già un elevato numero di lavori, si è sempre messo in gioco con un continuo processo di rielaborazione del proprio materiale, da cui trae ogni volta nuovi spunti. A proposito di rielaborazione siamo lieti di aprire il festival con la proiezione evento di *Chronique d'un film*. A distanza di 52 anni, Edgar Morin tornerà a Firenze per presentare un progetto cui sta collaborando insieme a tre videoartisti, che hanno avuto la possibilità di rimontare materiale non utilizzato di *Chronique d'un été*, che proprio a Firenze ha visto la sua genesi, durante la prima edizione in cui il grande sociologo francese era presente in giuria, insieme tra gli altri, a Jean Rouch. Dalla nascita del documentario moderno ad un cinema aperto, che rielabora il passato e se ne riappropria per dar vita ad un prodotto artistico difficilmente classificabile.

Tra creazione e memoria va collocato anche il nuovo appuntamento con Storie Mobili, che vedrà il festival presente stavolta anche nella veste di co-produttore: durante i primi due giorni di festival saranno raccolte interviste agli spettatori del Cinema Odeon, che ripercorreranno le proprie memorie cinematografiche, legate alla frequentazione delle sale del centro. Una delle interviste sarà proposta nel corso della serata di premiazione.

Tutti i nostri sforzi sono andati nel cercare di portare a Firenze, durante il festival, il maggior numero di professionisti del settore, per far sì che per otto giorni a Firenze si parli la lingua del documentario. Questo impegno è indubbiamente rafforzato dalla rinnovata collaborazione con gli Italian Doc Screenings, il mercato del documentario italiano: quattro giornate in cui ci si occupa di cinema a venire.

Il Festival-laboratorio si arricchisce anche e soprattutto grazie alle collaborazioni: dopo quattro anni, la partnership con CCC Strozziina cresce e diventa un vero e proprio focus, che affronta, attraverso tre documentari, l'argomento della mostra *Declining Democracy* in atto a Palazzo

Strozzi, sul ripensamento della democrazia tra utopia e partecipazione. Sulle stesse tematiche, da parte nostra, proponiamo per Adotta un doc due rarissimi film dell'archivio del festival. Del resto, l'idea del luogo di confronto prende corpo in quei numerosi fili rossi che attraversano la rassegna nelle sue varie sezioni. A dieci anni dall'11 settembre, nell'anno che ha visto la primavera araba, gli input per riflettere su ribellione, pacifismo, dissidenza (in particolare negli USA ieri e oggi), sono arrivati continui, e non possono non riemergere nei film proposti. In Panorama presentiamo un work in progress che ci riporta all'11 settembre, da dove parte il nostro discorso. Un cerchio dunque, per contenuti e struttura. Altra forte presenza nei film del festival – non a caso forse, dato che si parla di utopia e dunque di futuro – è l'adolescenza, raccontata dai concorsi in maniera inedita. Nello specchio dello schermo, è riflesso l'altro volto di un'età che ci viene spesso raccontata per luoghi comuni. Mi fermo: questi sono solo un paio dei percorsi tematici che attraversano il programma e dato che si è parlato di partecipazione, a ciascun spettatore il compito – e, speriamo, il piacere – di trovarne altri!

Infine, un'ultima nota: quello che vedrete è il frutto di un lavoro di squadra, bello e appassionato. Almeno nel nostro piccolo, la partecipazione non è un'utopia!

Maria Bonsanti
co-direttrice del Festival dei Popoli

In the last years the Festival dei Popoli has been gradually re-launched and we hope to be able to continue in this direction, as we have always been firmly convinced that the primary, main peculiarity of the Festival is its international dimension. When we became the new directors of the Festival, we first asked ourselves what was the main task we had been given: our reply is that we should do our best in order for the Festival dei Popoli to keep on somehow anticipating times, as it has always done since its foundation in 1959. It is necessary to keep on looking ahead and, as a result, to give voice to the various situations and to the many ideas described and put forward in documentary films. We want to explore the whole of the territory of documentary cinema and to give an overview not only of its center, but also of its borderlands.

This is why we decided to consider the Festival as a sort of laboratory, a space where the documentary is constructed and deconstructed. First of all, we made a very precise choice for the retrospective: Isaki Lacuesta, a young author who can already boast a great number of works, has always challenged himself by constantly reworking his own material, from which he gets every time new inspiration and ideas. Speaking of reworking, we are happy to open the festival with the special projection of *Chronique d'un film: 52 years later*, Edgar Morin will come back to Florence to present a project on which he is collaborating with three video artists, who have had the opportunity to re-edit unused material of *Chronique d'un été*. The latter had its genesis right here in Florence, during the first edition of the Festival, when the great French sociologist was a member of the jury, together with – among others – Jean Rouch. From the birth of modern documentary to an open cinema which revises the past and absorbs it to create a work of art that is difficult to classify.

At the border between creation and memory is also the new initiative *Storie Mobili*, in which the Festival will act as co-producer: during the first two days of the Festival, the spectators of the Cinema Odeon will be interviewed and asked about their cinema memories linked to their attendance of the cinemas in the center. One of the interviews will then be projected during the award ceremony.

All our efforts have been directed towards attracting as many professionals as possible to Florence during the Festival, in order for the town to speak for eight days the language of documentary. Our efforts are obviously reinforced by the renewed collaboration with the Italian Doc Screenings, the Italian documentary market – four days in which experts discuss the cinema of the future.

The Festival-laboratory is also and above all enriched by its collaborations: after four years, the partnership with CCC Strozzi is strengthened, giving origin to a special section, which includes three documentaries and focuses on the subject of the exhibition *Declining Democ-*

racy (taking place in Palazzo Strozzi): rethinking democracy between utopia and participation. The same topics are also addressed in two very rare films from our archives, which we will show in the section Adotta un doc. The idea of the Festival as a place of debate and exchange becomes a reality through the many common threads characterizing the various sections of the festival. Ten years after 9/11, in the year of the Arab Spring, we constantly received new inputs to think about rebellion, pacifism and dissidence (in particular in the USA, yesterday and today), so these topics are inevitably present also in the films we selected. In the section Panorama we present a work in progress which takes us back to 9/11, the starting point of our considerations – thus creating a circle, in terms of both contents and structure. Another strong presence in the films of the Festival – maybe not by chance, given that we speak of utopia, thus of future – are teen-agers, portrayed in a new way in the competitions. The mirror represented by the screen will reflect the other face of an age which is often described through clichés. I will stop here: these are only a couple of the common threads you can find in our program...and since I mentioned the idea of participation, every spectator will have the task – and hopefully the pleasure – to find other threads!

To conclude, one last note: what you will see is the result of wonderful and enthusiastic teamwork. At least in our own small way, participation is not a utopia!

Maria Bonsanti
co-director of the Festival dei Popoli

Esplorare i territori del cinema documentario è stato il principio fondativo del Festival dei Popoli e continua ad esserlo ancora oggi. Questa edizione porta le firme di Maria Bonsanti, che considero compagna in questo viaggio, e del sottoscritto, ma ad esse vanno senz'altro aggiunte quelle di tutti i nostri collaboratori. Insieme ci siamo voluti spingere ai limiti di questo sorprendente continente per esplorarne le zone di confine, i punti di incontro e di scambio tra il documentario e gli altri generi cinematografici: il film di finzione, l'animazione, il cinema sperimentale.

Nel corso dei mesi dedicati alla preparazione del festival è stato lo stesso oggetto della nostra analisi ad innescare in noi la curiosità per questo genere di ricerca, ad esigere che ci muovessimo in questa direzione. Un elevatissimo numero di opere ci mostravano, oltre ad una straordinaria ricchezza narrativa, l'originalità di linguaggi appositamente messi a punto per esprimere concetti nuovi. I risultati di questa ricognizione ci sono sembrati sorprendenti e nutriamo la speranza che sapranno affascinare il pubblico come hanno conquistato noi.

Si rimane meravigliati dai risultati conseguiti nel tentativo di misurare quanto vasta possa essere l'estensione della terra del documentario e quanto varia possa essere la sua geografia. Pur rimanendo in ultima analisi una faccenda squisitamente cinematografica, il documentario rivela legami di parentela fortissimi con l'intero universo narrativo: può essere romanzo, diario, novella, fiaba, poesia, epistolario, saggio socioeconomico, trattato di geopolitica, libro di storia, album fotografico, atlante. Tutto questo e molto altro ancora.

I protagonisti dei film che si affacceranno, uno dopo l'altro, dagli schermi della nostra rassegna, mi affiorano alla mente in una moltitudine di volti, sguardi, frasi, sonorità di lingue mai ascoltate, gesti compiuti in una sola occasione nella vita o cento volte nella stessa giornata, regalati – una volta e per sempre – a quella memoria di tutti che è la memoria cinematografica. L'insieme compone una galleria imperdibile di tipi umani che, se lo consentirete, entreranno a far parte dei vostri ricordi, del vostro immaginario, proprio come se si trattasse di incontri reali. Quale che sia la loro età, condizione sociale, provenienza geografica, queste persone sono accomunate da un unico denominatore: considerarsi abitanti di questo pianeta ed essere fieri protagonisti delle loro esistenze diventate storie. Se una verità attraversa questi film è come sia connaturato all'umanità il non arrestarsi di fronte a nessuna frontiera – siano essi i confini stabiliti dalle nazioni o quelli, ancor più dannosi, posti alla creatività, alla conoscenza e alla libertà. I popoli del mondo hanno per vocazione il volersi mescolare, hanno l'istinto a fondersi gli uni con gli altri per potersi comporre in combinazioni sempre nuove. Qualsiasi tentativo di sovvertire questa legge di natura è destinato, nel lungo periodo, a rivelarsi solo una breve pausa, fastidiosa ma irrilevante; un rallentamento di quello che è invece un fluire perpetuo, un battito inarrestabile, perfettamente inscritto nell'ordine delle cose.

Non potevamo essere più fortunati: abbiamo trovato il simbolo che sintetizza tutto questo con chiarezza ed eleganza. Mi riferisco all'immagine scelta per questa 52ª edizione. Dono impagabile di un'artista – appunto senza frontiere – conosciuta quando abbiamo presentato il Festival dei Popoli al pubblico di New York: Maria Antonietta Mameli, autrice dell'opera che potete ammirare nel manifesto e grande amica del nostro festival.

Alberto Lastrucci
co-direttore del Festival dei Popoli

Exploring the territory of documentary cinema was the founding principle of the Festival dei Popoli and it is still so today. This edition is directed by Maria Bonsanti, whom I consider a traveling companion, and myself, but we would like to thank all our collaborators for their precious contribution. Together we decided to venture to the limits of this surprising continent, in order to explore its borderlands, as well as the points of contact and exchange between the documentary and the other film genres: fictional film, animation, experimental cinema.

During the months of preparation of the festival it was the subject itself of our analysis which aroused our curiosity for this type of research and forced us to go in this direction. A huge number of works were not only extremely interesting from a narrative point of view, but they were also characterized by a very original language, which was specially elaborated to express new concepts. The results of this search looked surprising to us and we hope that they can fascinate the audience just like they conquered us.

It is astonishing to look at the results achieved in the attempt to measure how big the "territory" of documentary cinema and how varied its geography can be. Despite remaining in the final analysis an essentially cinematographic thing, the documentary reveals a very close relationship with the whole of narrative: it can be a novel, a journal, a novella, a fairy tale, a poem, an exchange of letters, a socioeconomic essay, a treatise on geopolitics, a history book, a photo album, an atlas – all this and much more.

The protagonists of the films who will appear one after the other on screen come to my mind in a multitude of faces, eyes, words, sounds of languages never heard before, gestures made only once in life or a hundred times in a day. All of these have once and for all been donated through cinema to collective memory, to the memory of all of us. These protagonists make up a gallery of human types not to be missed: if you allow them to do so, they will become part of your memories, of your imagery, as if you had really met them. Whatever their age, social status, geographical origin, these people all have one thing in common: they consider themselves inhabitants of this planet and they are the proud protagonists of their lives turned into stories. A truth that permeates all of these films is that it is in human nature not to stop in front of any frontier – be it the borders established by nations or the even more damaging limitations imposed on creativity, knowledge and freedom. The peoples of the world have a natural disposition to mix with one another, an instinct to merge with one another in order to always create new combinations. Any attempt to go against this natural law is destined in the long term to become only a short, annoying, yet insignificant pause; a slowing down in what is actually a perpetual flow, an unstoppable beat, perfectly inscribed in the order of things.

We could not have been any luckier: we found the symbol which epitomizes all this with clarity and elegance. I am referring to the picture chosen for the 52nd edition. It is the priceless gift of an artist – indeed without borders – we met when we presented the Festival dei Popoli in New York: Maria Antonietta Mameli, author of the work which you can admire in the poster and a good friend of our festival.

Alberto Lastrucci
co-director of the Festival dei Popoli

DOCUMENTARISTI ANONIMI – ASSOCIAZIONE DOCUMENTARISTI TOSCANI

STATI GENERALI DEL DOCUMENTARIO IN TOSCANA – SECONDA EDIZIONE

FIRENZE SABATO 26 NOVEMBRE 2001, AUDITORIUM SANT'APOLLONIA, via san Gallo 25/a.

Ore 10,45-13 e 14,45-18.30. Info su www.documentaristianonimi.it

Un anno fa la prima edizione degli Stati generali ha aperto un tavolo di confronto e progettazione tra tutti gli interlocutori possibili del cinema del reale in Toscana, chiamando documentaristi, professionisti, Regione, istituzioni, associazioni e privati, a discutere sulla situazione del documentario in Toscana e a formulare delle proposte concrete da mettere in opera.

Nel convocare la seconda edizione il 26 novembre, l'Associazione intende fare il punto sulle aspettative che si sono create, monitorare l'evoluzione della situazione, e arricchire il discorso con ulteriori proposte.

La Regione Toscana negli ultimi anni ha compiuto scelte politiche ed economiche impegnative che lasciano intendere la volontà di intervenire a sostenere la crescita artistica, culturale, economica e sociale del settore documentaristico.

Dal canto suo, in questo primo anno di attività, l'Associazione ha agito come efficace strumento di connessione tra energie umane, arricchendo così il potenziale di un ambiente da più parti stimolato e nel quale va delineandosi un vero e proprio "sistema cinema toscano". A partire dagli sforzi congiunti effettuati, è quanto mai opportuno in questo momento riprendere pubblicamente una riflessione sulle scelte strategiche di natura politica necessarie a dare nuovo slancio al settore.

La seconda edizione degli Stati Generali giunge in un delicato periodo di snodo che si riscontra sia nella vita associativa che in quella amministrativa.

Il Fondo Cinema Toscano, stanziato per il triennio 2009/2011, attende la metà del 2012 per essere riattivato; la nuova Casa del Cinema al Teatro della Compagnia entrerà in funzione ufficialmente non prima del 2013; un piano per la distribuzione digitale e in particolare per la distribuzione digitale del documentario è in via di definizione.

Dunque, è auspicabile la massima partecipazione a quello che si può definire un secondo e obbligato appuntamento per tutti quegli attori che, a vario titolo, si muovono nell'ambito del cinema del reale. Scopo dell'iniziativa è innanzitutto la conoscenza reciproca e il confronto tra le varie realtà operanti sul territorio, in modo tale da avere un quadro aggiornato su iniziative, azioni e prospettive riguardanti il settore. In secondo luogo gli Stati Generali si ripropongono di stimolare il dibattito attorno a specifiche scelte politiche a livello di istituzioni, al fine di perfezionare una efficace strategia di crescita economica e culturale del cinema documentario.

STATES-GENERAL OF DOCUMENTARY CINEMA IN TUSCANY – SECOND EDITION

FLORENCE, SATURDAY 26 NOVEMBER 2011, AUDITORIUM SANT'APOLLONIA, via san Gallo 25/a.
10,45-13 and 14,45-18.30. Info on www.documentaristianonimi.it

Last year the first edition of the “States-General of Documentary Cinema in Tuscany” opened a debate and promoted the exchange of views and proposals between all the stakeholders of documentary filmmaking in Tuscany: documentary filmmakers, professionals, the Region of Tuscany, institutions, associations and private individuals discussed the situation of documentary cinema in Tuscany and made concrete proposals to be implemented in the near future.

In announcing the second edition scheduled for 26 November, the Association of Tuscan Documentary Filmmakers intends to analyze if expectations have been met, to monitor the evolution of the situation and to enrich the debate with new proposals.

In recent years the Region of Tuscany has made important political and economic decisions which show its willingness to support the artistic, cultural, economic and social growth of documentary filmmaking. For its part, in this first year of activity, the Association has effectively promoted networking of human resources, thus increasing the potential of an environment which has been stimulated by many and which is developing into a systematic whole of Tuscan cinema. Starting from these joint efforts, it is now very appropriate to resume a public debate on the strategic choices needed to give new impetus to the sector.

The second edition of the “States-General” comes at a key, delicate moment both in the life of the association and at an administrative level.

The “Fondo Cinema Toscano”, the funds for Tuscan cinema earmarked in the 2009-2011 period, will not be re-activated before mid-2012; the new “Casa del Cinema” at the Teatro della Compagnia will officially come into operation not earlier than 2013; a plan for digital distribution and in particular for the digital distribution of documentaries is currently under preparation.

Therefore, we hope that participation will be high in what could be defined as a second, mandatory meeting for all the different stakeholders involved in documentary filmmaking.

The aim of the initiative is first of all to promote mutual knowledge and exchange between the various people and institutions working in Tuscany, in such a way to have an up-to-date overview of initiatives, actions and prospects of the sector. Secondly, the “States-General” are intended to encourage debate on specific political choices by the institutions, in order to promote an effective strategy of economic and cultural growth of documentary cinema.

IDS Rich in History, Rich in Stories
Firenze 16-19 Novembre 2011

Quest'anno la manifestazione sarà orientata principalmente verso l'analisi delle maggiori tendenze del mercato nazionale ed internazionale alla luce dei nuovi scenari che coinvolgono tutti i broadcasters, con particolare attenzione alla produzione di specialist factual (Storia antica e recente, Geopolitica, Inchiesta e Crime).

Come ogni anno la manifestazione vedrà il coinvolgimento dei rappresentanti di tutti i maggiori canali europei e di un grande numero di professionisti di settore: produttori, registi, distributori, istituzioni, sponsor, fondazioni.

IDS Rich in History, Rich in Stories è infatti organizzata in quattro momenti principali:

- **CONFERENZE** sul mondo della produzione di opere 'non fiction' (durante la mattina del 17 e 18 Novembre)
- **TO 1 PITCHING FORUM** di progetti preselezionati tra quelli corrispondenti al tema della manifestazione (pomeriggi del 17 e 18 Novembre)
- **WORKSHOP – Trailer Mechanics, how to make your fundraising demo**, a cura di Fernanda Rossi
- **VIDEO LIBRARY** con accesso locale e remoto

L'evento è promosso ed organizzato da DOC/IT con la collaborazione di Mediateca Regionale Toscana, SKY e Festival dei Popoli.

IDS Rich in History, Rich in Stories
Florence 16-20 November 2011

IDS this year will be focused on **History, Geopolitics, Investigation and Crime**.

This edition will attempt at reflecting the evolving international broadcasting scene. More specialist factual programmes will be discussed, we will examine how to transform social issues documentary and local stories into a global product or story that could potentially have a future on the international market.

The meeting will involve representatives of TV channels from all Europe and all professionals involved in the production of this genre of documentaries: producers, authors, distributors, institutions, sponsors, foundations.

The IDS Rich in History, Rich in Stories is organised in four main areas:

- **CONFERENCES** on the current non-fiction landscape (17/18 November)
- **TO 1 PITCHING FORUM** of pre-selected projects, corresponding to the theme of this edition (17/18 November)
- **WORKSHOP – Trailer Mechanics, how to make your fundraising demo**, by Fernanda Rossi
- **VIDEO LIBRARY** with remote access

Meet colleagues and partners and enjoy the traditional Italian hospitality!

IDS is promoted and organized by DOC/IT, with the cooperation of Mediateca Regionale Toscana, SKY and Festival dei Popoli.



GIURIE E PREMI

JURIES AND AWARDS

La Giuria Internazionale, composta da tre membri, assegna il Premio dei Popoli al Migliore Film (Euro 8.000) e il Premio dei Popoli alla Migliore Regia (Euro 3.500), assegnando anche la Targa "Gian Paolo Paoli" al miglior film etno-antropologico.

La Giuria Internazionale assegna inoltre il Premio dei Popoli al Migliore Cortometraggio (Euro 2.500).

Una Giuria composta da studenti dell'Università degli Studi di Firenze e dell'Istituto Lorenzo de' Medici assegna ad uno dei cortometraggi in concorso il Premio Lorenzo de' Medici (Euro 1.000).

I film italiani inclusi nella Selezione Ufficiale concorrono al premio Cinemaitaliano.info – CG Home Video, assegnato dalla Redazione di Cinemaitaliano.info (Stefano Amadio, Antonio Capellupo, Carlo Griseri, Simone Pinchiorri). Il premio consiste nella pubblicazione in DVD del film vincitore con distribuzione su tutto il territorio nazionale.

I film inclusi nella selezione del Concorso Internazionale Lungometraggi e Panorama Italiano concorrono al premio attribuito dal pubblico.

The International Jury, made up of three members, awards the Premio dei Popoli for Best Film (Euro 8,000) and the Premio dei Popoli for Best Director (Euro 3,500), as well the Premio "Gian Paolo Paoli" for the best ethno-anthropological film.

The International Jury awards the Premio dei Popoli for the Best Short Film (Euro 2,500) as well.

A Jury made up of students from the Università degli Studi di Firenze and 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 Cinemaitaliano.info – CG Home Video Award, awarded by the editorial board of Cinemaitaliano.info (Stefano Amadio, Antonio Capellupo, Carlo Griseri, Simone Pinchiorri). The Award consist of the production of the DVD of the film and its distribution in all of Italy.

All films included in the Feature Length Documentary Competition and Panorama will compete for the Audience Award.

GIURIA UFFICIALE

OFFICIAL JURY

RENATE COSTA

Nata ad Asunción, in Paraguay, nel 1981, Renate Costa Perdomo si è laureata in Regia degli audiovisivi e Produzione presso il Paraguayan Professional Institute; in seguito si è specializzata in regia documentaria alla scuola internazionale di cinema San Antonio de los Baños a Cuba. Ha inoltre frequentato il Master in Documentario Creativo dell'Università Pompeu Fabra di Barcellona. È la regista di *Cuchillo de Palo* (2010), film prodotto dalla Playtime di Marta Andreu, che ha girato per molti festival internazionali: Berlinale, Cannes, Viennale, IDFA, Bafici. Il film ha vinto numerosi premi in diverse parti del mondo, tra cui il Premio dei Popoli per il migliore film alla 51esima edizione del Festival dei Popoli, ed è diventato un film importante per l'industria cinematografica del Paraguay. Al momento sta ultimando la post-produzione di *Tatarê*, un cortometraggio codiretto con la regista finlandese Salla Sorri per il CPH:LAB. Come produttrice ha collaborato ai film: *18 cigarrillos y medio*, *Paraguayan Hammok* and in *Cándido López, Los campos de batalla*.

Born in Asunción, Paraguay in 1981. Renate Costa Perdomo graduated in Audiovisual Direction and Production from the Paraguayan Professional Institute. Specialize in Documentary Filmmaking at the International Film School of San Antonio de los Baños (EICTV, Cuba). She obtained a Master in Creative Documentary from Pompeu Fabra University. She is the director of *Cuchillo de Palo* (2010) produced by Marta Andreu (Playtime), shown at Berlinale, Cannes, Viennale, IDFA, Bafici. The film won several prices around the world including the Best Film Award at the 51st edition of the Festival dei Popoli and became very important in the Paraguay film industry. Now she is closing the post-production of *Tatarê* a short film co-directed with Salla Sorri (Finland) for the CPH:LAB. As a producer she collaborated on *18 cigarrillos y medio*, *Paraguayan Hammok* and in *Cándido López, los campos de batalla*.



TIZZA COVI

Nata a Bolzano nel 1971, Tizza Covi ha vissuto a Parigi e Berlino, prima di trasferirsi a Vienna per studiare fotografia. Grazie ai suoi lavori come fotografa ha vinto varie borse di studio. Nel 2004 ha fondato, insieme al regista Rainer Frimmel, la casa di produzione *Vento film*, per poter produrre indipendentemente i loro film, che hanno spesso codiretto. I loro documentari hanno vinto numerosi premi. Il film *Babooska* ha vinto il Wolfgang-Staudte-Award alla Berlinale e il Premio al Miglior Documentario Italiano al 47° Festival dei Popoli. *La Pivellina*, loro primo lavoro di fiction, ha girato per più di 150 festival internazionali nel mondo e ha ricevuto 39 premi. È inoltre stato selezionato come film candidato per l'Austria agli Oscar 2011.

Born in Bolzano in 1971, Tizza Covi lived in Paris and Berlin before studying photography in Vienna. After finishing her studies she went to Rome where she worked as a photographer. She has won several scholarships for her photographic work. In 2004 Tizza Covi founded with her co-director Rainer Frimmel their own film production company *Vento Film* to produce their films independently. They have won several awards for their documentaries, including the Wolfgang-Staudte-Award at the Berlinale and the Best Italian Documentary Award at the 47th Festival dei Popoli for *Babooska*. *La Pivellina* is their first fiction feature film and has been screened worldwide in more than 150 International Film Festivals and has received 39 international awards. *La Pivellina* has been selected as Austria's candidate for the 2011 Oscars.



NUNO SENA

Nato a Lisbona nel 1969, Nuno Sena è uno dei fondatori e selezionatori dell'IndieLisboa – Festival Internazionale di Cinema Indipendente di Lisbona, quest'anno alla sua ottava edizione. Si è laureato in Scienze della Comunicazione specializzandosi in Cinema. Ha lavorato come assistente alla Direzione presso l'Istituto Portoghese di Cinema ed è stato responsabile per la programmazione e l'editoria alla Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema. Dal 2004 al 2006 ha svolto il lavoro di selezionatore anche per Doclisboa – Festival Internacional de Cinema Documental. Attualmente, oltre ad essere uno dei direttori di IndieLisboa, insegna storia del cinema all'università e occasionalmente scrive di cinema su quotidiani e riviste.



Born in Lisbon in 1969, Nuno Sena is one of the founders and chief programmers of IndieLisboa – Festival Internacional de Cinema Indipendente, now on its eight edition. He graduated in Communication Sciences with a specialization in Cinema. Formerly he has worked as assistant to the Direction of the Portuguese Institute of Cinema and he was responsible for the programming and publishing department of the Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema. He has also been a programmer of Doclisboa – Festival Internacional de Cinema Documental from 2004 to 2006. Currently, besides co-directing IndieLisboa, he teaches film history in the university and writes occasionally about film for newspapers and magazines.

PREMIO LORENZO DE' MEDICI

Giunto al sesto appuntamento, l'Istituto Lorenzo de' Medici bandisce il Premio omonimo che sarà assegnato al miglior film della Selezione Ufficiale – Concorso Cortometraggi del 52° Festival dei Popoli. Il premio è assegnato da un giuria composta da studenti internazionali, provenienti da diversi contesti culturali, dell'Istituto Lorenzo de' Medici.

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 oltre 2.400 presenze annue. Attualmente conta più di 200 docenti qualificati per 400 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 diretto da CAMNES (Centro di studi antichi ricerca e formazione del mediterraneo e del vicino oriente), 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, che 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 Raddomante*, ed 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 trentotto 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 52ª edizione del Festival dei Popoli.



THE LORENZO DE' MEDICI PRIZE

For the sixth year running, the Lorenzo de' Medici Institute is pleased to announce the Premio Lorenzo de' Medici, which will be awarded to the best film chosen from the Official Selection of the Short Film Competition at the 52nd Festival dei Popoli. The prize is awarded by a jury composed of international students of Lorenzo de' Medici who come from diverse cultural contexts.

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 over 2,400 students annually. Currently it has over 200 qualified instructors for 400 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, directed by CAMNES (Center for ancient Mediterranean and Near Eastern Studies) 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 38 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 52nd edition.





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

L'estate di Giacomo



Polonia, 2011, 35 mm, 56', col.

Regia, sceneggiatura e fotografia:
Wojciech Staroń
Montaggio: Wojciech Staroń,
Zbyszek Osiński
Suono: Malgorzata Staroń
Musica: Agata Steczkowska,
Sergio Gurrola
Produzione: Staroń Film, TVP1
Distribuzione: TVP S.A

Contatti: TVP S.A
Tel: +48 22 547 6774
Email: aleksandra.biernacka@tvp.pl

PRIMA ITALIANA ITALIAN PREMIERE

Nato nel 1973, Wojciech Staroń si è laureato presso la scuola statale di cinema di Łódź. Ha lavorato come direttore della fotografia per film di fiction e documentari, tra i quali *Savior's Square* di J. Kos-Krauze e K. Krauze, *Six Weeks* di M.J. Krawczyk, *Vodka Factory* di J. Śladkowski e *El Premio* di P. Markovitch, con il quale ha vinto l'Orso d'argento per la migliore fotografia alla Berlinale 2011. È inoltre regista di numerosi documentari.

Born in 1973, Wojciech Staroń graduated from the State Film School in Łódź. Cinematographer of numerous feature and documentary films, like *Savior's Square* by J. Kos-Krauze and K. Krauze, *Six Weeks* by M. J. Krawczyk, *Vodka Factory* by J. Śladkowski, or *El Premio* by P. Markovitch – the one that earned him the Silver Bear for the Best Cinematography at the Berlinale 2011. He is director of several documentary films.

Filmografia

2011: *Argentyńska Lekcja*
2007: *W stronę świata*
2005: *Pani Nikifor*
2005: *Na chwile*
2004: *Babilon.pl*
2000: *El Misionero*
1998: *Czas trwania*
1998: *Syberyjska lekcja*

WOJCIECH STAROŃ ARGENTYŃSKA LEKCJA ARGENTINEAN LESSON



Janek, 8 anni, è partito da Varsavia con la sua famiglia per giungere in un piccolo paese nel nord dell'Argentina abitato da discendenti di emigrati polacchi. La mamma di Janek terrà dei corsi di lingua e cultura polacca agli abitanti del paese. Suo padre è un cineasta. Il bambino si trova circondato da un mondo completamente nuovo, in mezzo a persone di cui non conosce né lingua né abitudini. Con il tempo stringe amicizia con una ragazzina del luogo, Marcia, e inizia con lei un percorso di scoperta che cambierà la vita di entrambi. Costruito come un viaggio di formazione, *Argentyńska Lekcja* è un film poetico in cui la storia dell'intensa amicizia tra due ragazzi offre l'occasione per soffermarsi su un momento particolare della vita, esaltante e malinconico al tempo stesso: il passaggio dall'infanzia all'età adulta. (d.d.) "Janek segue la sua nuova amica Marcia che affronta da sola i suoi problemi familiari, la malattia mentale della madre e l'assenza del padre. (...) Entra gradualmente nell'affascinante mondo delle fantasie infantili e sarà introdotto nel mondo amaro di un'infanzia prematuramente contaminata dai problemi dell'età adulta". (W. Staroń)

Janek, an 8-year-old child, left Warsaw with his family to arrive in a small village in Northern Argentina which is inhabited by descendants of Polish migrants. Janek's mother will hold Polish language and culture classes for the village inhabitants. His father is a filmmaker. The child finds himself surrounded by a completely new world, among people whose language and habits are unknown to him. Over time he strikes up a friendship with a local girl, Marcia, and with her he initiates a process of discovery which will transform the lives of both. Constructed as an educational journey, *Argentyńska Lekcja* is a poetic film in which the story of the strong friendship between two children is the starting point for a reflection on a particular moment in life, which is exciting and melancholic at the same time: the transition from childhood to adult age. (d.d.) "Janek is following his new friend Marcia who fights alone through the family crisis, mother's mental disease and father's absence. (...) he enters the fascinating world of child fantasy, and is introduced to the bitterness of the childhood prematurely contaminated with the problems of the grown-ups." (W. Staroń)

BLAISE HARRISON

ARMAND 15 ANS L'ÉTÉ SUMMER GROWING UP



Armand è un ragazzo un po' robusto rispetto alla media dei suoi coetanei. I suoi movimenti non sono però impacciati, ma lenti e pacati. Armand non è a disagio nel suo corpo, e nemmeno con i suoi coetanei. Un *coté* femminile molto sviluppato gli consente di condividere emozioni e sensazioni di un'estate con le altre ragazzine. L'estate è per gli adolescenti un momento di scoperte e nuove esperienze: lontano dai cliché su questa fase così delicata, Armand, attraversa la crescita con forza e serenità. La solitudine e la sua 'diversità' non gli fanno paura: forse gli altri ragazzi non lo sentono nemmeno diverso, e sono gli adulti a non capire. "Mi piace fare film sull'adolescenza. In qualche modo cerco di rappresentare l'adolescenza che ho vissuto io, le stesse atmosfere e sensazioni. È come se gran parte delle immagini e dei ricordi che costituiscono il materiale del film provenissero da lì." (B. Harrison) L'autore, ispirandosi dichiaratamente a Gus Van Sant e Larry Clark, gioca con l'estetica americana per ribaltarne i contenuti. Da un'altra parte rispetto ad un *Paranoid Park* reale e immaginario, a 15 anni un'estate nel sud della Francia può avere come colonna sonora il suono dei grilli, dei messaggi del cellulare e dei fuochi d'artificio, senza particolari drammi e conflitti: semplicemente, ad Armand, lo skate non interessa. (m.b.)

Armand is a bit plump in comparison with his peers. However, his movements are not clumsy, but slow and calm. Armand does not feel uncomfortable with his body, nor with his peers. A strongly developed feminine side allows him to share the emotions and feelings of a summer holiday with the other girls. Summer is for adolescents a time of discovery and of new experiences: far from the clichés about this very delicate phase, Armand faces this period of growth with confidence and serenity. Solitude and his 'diversity' do not scare him: maybe his friends do not even perceive him as different, and it is adults who do not understand. "I like making films about adolescence. I'm looking in some way to represent the adolescence that I experienced, in terms of atmosphere and impressions. It's as if most of the images and memories that provide the material for a film come from there." (B. Harrison) The author, who openly draws on the work of Gus Van Sant and Larry Clark, plays with American aesthetics to overturn its principles. Far from a real and fictitious *Paranoid Park*, at 15 years of age a summer in Southern France can have the sound of crickets, of text messages and of fireworks as its soundtrack, without any particular tragedy or conflict: Armand is simply not interested in skateboarding. (m.b.)

Francia, 2011, HDCAM, 50', col.

Regia e fotografia: Blaise Harrison
Montaggio: Gwénola Héaulme
Suono: Pascale Mons
Montaggio sonoro: Olivier Touche
Produzione: Les Films du Poisson
Coproduzione: Arte France
Distribuzione: Les Films du Poisson

Contatti: Les Films du Poisson
Tel: + 33 (0) 1 42 02 54 80
Email: contact@filmsdupoisson.com

PRIMA ITALIANA ITALIAN PREMIERE

Blaise Harrison ha studiato regia alla scuola d'arte di Losanna. Ha diretto vari cortometraggi tra i quali *Bibeleskaes*. È anche direttore della fotografia e cameramen e ha diretto diversi film per la serie di documentari *Cut Up* in onda su Arte.

Blaise Harrison studied film directing at the Lausanne Art School. He directed several short films among which *Bibeleskaes*. He is also DoP/cameramen and has directed several films for the documentary series *Cut Up* broadcast on Arte.

Filmografia
2011: Armand 15 ans l'été
2006: Bibeleskaes
2003: Ne10

Romania/Polonia, 2011, HD, 73',
b/n e col.

Regia, sceneggiatura: Anca Damian
Animazione: Dan Panaitescu,
Raluca Popa, Dragos Stefan,
Roxana Bentu, Tului Oltean
Fotografia: Ilija Zogowski
Montaggio: Catalin Cristutiu
Suono: Piotr Witkowski,
Sebastian Włodarczyk
Musica: Piotr Ziubek
Interpreti: Vlad Ivanov, Jamie Sives
Produzione: Aparte Film
Coproduzione: Fundacja im.
Ferdynanda Magellana, Romanian
Ministry of Culture and the
Romanian Heritage/Editura Video,
Krakow Festival Office
Distribuzione: WIDE Management

Contatti: WIDE Management
Tel.: + 33 (0) 153 95 04 64
Email: infos@widemanagement.com

PRIMA ITALIANA ITALIAN PREMIERE

Nata in Romania nel 1962, Anca Damian è stata direttore della fotografia per *Forgotten by God* (1991), *The Way of Dogs* (1992) e altri film. Tra le sue regie: *Eminescu, truda întru cuvânt* (1996), *Atâta liniste-i în jur* (2000), entrambi co-diretti con Laurentiu Damian, *Eu si cu mine* (2006). *A Very Unsettled Summer* il suo prossimo film.

Born in 1962 in Romania, Anca Damian was a Director of Photography for *Forgotten by God* (1991) *The Way of Dogs* (1992) and other films. She directed *Eminescu, truda întru cuvânt* (1996), *Atâta liniste-i în jur* (2000), both co-directed with Laurentiu Damian, *Eu si cu mine* (2006). *A Very Unsettled Summer* is her next one.

Filmografia

2011: Crulic – Drumul spre dincolo
2008: Intalniri incrucisate
2006: Eu si cu mine
1999: Atâta liniste-i în jur
1993: Eminescu, truda întru cuvânt



ANCA DAMIAN

CRULIC – DRUMUL SPRE DINCOLO CRULIC – THE PATH TO BEYOND

Disegni, fotografie, materiale televisivo danno voce a Claudiu Crulic, giovane immigrato rumeno accusato del furto di un portafoglio e morto nelle prigioni di Cracovia dopo un lungo sciopero della fame. Non è la prima volta che al cinema un defunto racconta la propria storia, ma stavolta il racconto è più vero del vero, perché consapevole della propria impossibilità di essere: l'animazione dà volto ai ricordi di Crulic, che, ormai pacificato, recupera immagini della propria vita, dall'infanzia al decesso. Quando possibile, si aiuta con fotografie o con altro materiale reale, altrimenti lascia che le animazioni, mutando di tecnica e di stile (disegno a mano, collage, stop motion, cut&cut), illustrino le sue emozioni. "La storia di Crulic mi ha sempre affascinata, in particolare la sua morte: mentre, giorno dopo giorno, il suo corpo abbandonava questo mondo, la sua anima resisteva. L'animazione mi ha permesso di rappresentare tale abisso." (A. Damian) L'ironia è la chiave del racconto, quasi che Crulic, dall'aldilà, abbia ormai preso atto dell'assurdità della propria vicenda: un biglietto del bus, timbrato in Italia al momento del furto, se ritrovato, avrebbe potuto salvargli la vita. Un documentario capace di dar forma ad una vicenda attuale attraverso la memoria del protagonista, cui presta la voce l'attore rumeno Vlad Ivanov. (m.b.)

Drawings, photos and television material give voice to Claudiu Crulic, a young Romanian immigrant who was accused of having stolen a wallet and who died in the prisons of Krakow after a long hunger strike. This is not the first film in which a dead person tells his/her own story, but this time the story is more real than reality, because of the awareness of its impossibility to exist: animation portrays the memories of Crulic, who, now at peace, recalls images of his life, from childhood to death. Whenever possible, he does so with the help of photos or of other real material; otherwise, he lets animation illustrate his feelings with different techniques and styles (hand drawings, collage, stop motion, cut&cut). "Claudiu Crulic's story has always fascinated me, especially his death: he could see his body leaving this world with each passing day, while his soul was still there. The idea of doing an animation allowed me to represent this abyss." (A. Damian) Irony is the key to the story, almost as if in the afterlife Crulic had now understood the absurdity of his case: if found, a bus ticket stamped in Italy at the time of theft could have saved his life. This documentary vividly portrays a recent case through the memories of its protagonist, whose voice in the film is the one of Romanian actor Vlad Ivanov. (m.b.)

ROBERT GREENE

FAKE IT SO REAL



North Carolina. Un gruppo di wrestler che orbita nel circuito professionale si prepara a un importante show per il fine settimana. Nonostante lo spettacolo sia pianificato nei dettagli, l'impegno fisico, la disciplina e, soprattutto, il dolore sono reali. I lottatori mostrano la loro personalità. Tutti hanno alle spalle delle storie che vengono esorcizzate, ogni volta daccapo, sul ring. Sullo sfondo di una crisi finanziaria devastante, il film mette in scena una comunità di soli uomini alle prese con un lavoro da svolgere e uno spettacolo da realizzare. Inevitabilmente anche le problematiche inerenti al gender sono portate alla luce, affrontate e messe in scena nell'ambito di un lavoro che è lo spettacolo di un conflitto. Con grande precisione il film mette in relazione la comunità dei lottatori come una *bande à part*, impegnata a portare a termine un lavoro rispettando un'etica che sta alla base stessa della fondazione degli Stati Uniti. Robert Greene, riallacciandosi con forza e autonomia alla lezione del cinema classico americano, da Howard Hawks a Robert Aldrich, coglie i vincoli di solidarietà che intrecciano i corpi con il lavoro e la comunità. (g.a.n.) "Ciò che siamo stati in grado di catturare, credo, è la vera anima del wrestling: le contraddizioni maschili, l'artificio, la lotta, l'agonismo, la performance, la fraternità". (R. Greene)

North Carolina. A group of wrestlers participating in the professional tour is preparing for an important show on the weekend. Even if everything in the show is carefully planned, the physical effort, the discipline and, above all, the pain are real. The wrestlers show their personalities. All of them have histories which are exorcized every time they get on the ring. Against the background of a devastating financial crisis, the film portrays a community made up only by men who have to do their job and put on a show. Gender-related issues are also inevitably brought to light, dealt with and displayed in the framework of an activity presented as a fight show. The film very accurately portrays the community of wrestlers as a *bande à part* committed to completing their work, complying with the ethical principles which are at the very basis of the creation of the United States. Robert Greene refers back with force and autonomy to the tradition of classic American cinema, from Howard Hawks to Robert Aldrich, and he captures the bonds of solidarity which tie bodies with work and the community. (g.a.n.) "What we were able to capture, I believe, is the real heart of wrestling: male contradictions, artifice, struggle, athleticism, performance, fraternity." (R. Greene)

USA, 2011, miniDV, 92', col.

Regia e montaggio: Robert Greene
Fotografia: Sean Price Williams,
Robert Greene
Musica: Nikki Shapiro
Produzione: 4th Row Films
Distribuzione: 4th Row Films

Contatti: : Charlie Poekel, 4th Row
Films
Email: charlie@4throwfilms.com

PRIMA ITALIANA ITALIAN PREMIERE

Robert Greene produce documentari ed è responsabile per la post produzione per la 4th Row Films. Il suo primo documentario, *Owing the Weather* (2009) è stato presentato al Full Frame Documentary Film Festival, mentre il secondo, *Kati with an I* (2010) è stato al Doc NYC, al True/False Film Festival e a Visions du Réel. *Fake it So Real* (2011) è il suo terzo film da regista.

Robert is Post-Production Supervisor and documentary producer at 4th Row Films. His first documentary, *Owing the Weather* (2009) was presented at the Full Frame Documentary Film Festival, while his second feature documentary, *Kati with an I* (2010) was at the Doc NYC, at the True/False Film Festival and at the Visions du Réel Film Festival. *Fake it So Real* (2011) is his third film as a director.

Filmografia
2011: Fake it so Real
2010: Kati with an I
2009: Owing the Weather

Italia/Belgio/Francia, 2011, Super
16 mm, 78', col.

Regia e sceneggiatura:
Alessandro Comodin
Fotografia: Tristan Bordmann,
Alessandro Comodin
Montaggio: João Nicolau,
Alessandro Comodin
Suono: Julien Courroye
Musica: AA. VV.
Produzione: Faber Film, Les Films
Nus, Les Films d'Ici
Coproduzione: Centre de
l'Audiovisuel à Bruxelles, Wallpaper
Productions, Tucker Film
Distribuzione: Faber Film

Contatti: Paolo Benzi, Faber Film
Email: paolobenzi@faberfilm.it

PRIMA ITALIANA ITALIAN PREMIERE

Alessandro Comodin è nato nel 1982 a San Vito al Tagliamento (Pordenone). Ha studiato lettere a Bologna poi cinema a Parigi, quindi all'INSAS di Bruxelles. Nel 2009 ha realizzato il suo film di diploma, *Jagdfieber*, un documentario sulla caccia, presentato alla 50esima edizione del Festival dei Popoli. Con *L'estate di Giacomo* (2011), il suo primo lungometraggio, ha vinto il concorso Cineasti del presente al Festival di Locarno 2011.

Alessandro Comodin was born in 1982 in San Vito al Tagliamento (Pordenone), Italy. After studying Humanities in Bologna, he went to Paris to study film, and subsequently at INSAS in Brussels. In 2009, he completed his graduation film, *Jagdfieber*, a documentary about hunting presented at the 50th Edition of the Festival dei Popoli. With *L'estate di Giacomo* (2011), his first feature film, he won the competition Cineasti del presente in Locarno 2011.

Filmografia
2011: *L'estate di Giacomo*
2008: *Jagdfieber*

ALESSANDRO COMODIN L'ESTATE DI GIACOMO SUMMER OF GIACOMO



Giacomo e Stefania, due adolescenti, sono in escursione sulle rive del Tagliamento. La gita prende presto il sapore eccitante dell'avventura: non solo per la scoperta dei segreti del bosco, per l'esplorazione delle anse del fiume e dei casolari abbandonati ma, più di tutto il resto, per la sbocciante curiosità nei confronti l'uno dell'altra. La pelle comincia a bruciare, non solo a causa del calore del sole. Tra vicinanza e allontanamenti, scherzi dispettosi e sfide agonistiche, il film cattura l'imprevedibile e delicatissimo fluire di emozioni che colora i volti dei protagonisti e ne anima ogni gesto, ogni movimento, ogni parola. L'incanto dura fino a quando il passaggio dell'ala della malinconia adombra lo splendore di un sorriso. L'estate è una stagione della vita. (a.l.) "Ho conosciuto Giacomo quando era bambino, era il fratellino del mio migliore amico. Giacomo era sordo. Istantaneamente ho messo Giacomo in luoghi e situazioni dove non si sarebbe mai trovato altrimenti. I luoghi erano quelli dove mi rifugiavo quando avevo la sua età, quelli in cui mi sentivo bene: i luoghi della mia memoria, dei miei ricordi." (A. Comodin)

Giacomo and Stefania, two teenagers, are hiking along the banks of the Tagliamento river. The excursion soon becomes for them an exciting adventure: not only for the discovery of the secrets of the wood, for the exploration of the river bends and of the abandoned cottages, but, above all, for the growing curiosity towards each other. The skin begins to burn, not only because of the heat of the sun. Between closeness and separations, spiteful tricks and competitive challenges, the film captures the unpredictable and very delicate flow of emotions which colors the protagonists' faces and inspires each of their gestures, movements and words. The magic lasts until the shade of melancholy comes to obscure the brightness of a smile. Summer is a season of life. (a.l.) "I met Giacomo when he was still a child, he was the little brother of my best friend. Giacomo was deaf. I instinctively put Giacomo in places and situations where he would never have found himself otherwise. The places were those where I had taken refuge when I was his age, those where I had felt good: the places of my memory." (A. Comodin)

ARIANE DOUBLET

LA PLUIE ET LE BEAU TEMPS SUNSHINE AND RAIN

Campi di lino spettinati dal vento fanno da sfondo ai camion con rimorchio con la scritta "China Shipping". La Normandia contribuisce al 40% della produzione mondiale di lino, avendo la Cina come acquirente unico. Seguendo un procedimento di esemplare linearità, il film mostra le fasi di lavorazione e commercio del prodotto grezzo, fornendo un esempio concreto di regole di mercato ed economia globalizzata. Grazie alla collaborazione a distanza tra la regista e il cineasta Wen Hai, lo scenario francese si alterna ripetutamente con quello cinese. Se il prezzo altalenante del lino impensierisce i responsabili commerciali, ai due poli opposti del processo produttivo (e del pianeta) troviamo la stessa umanità: imprenditori e lavoratori che guardano con preoccupazione ad un futuro incerto. (a.l.) "Il mio metodo di lavoro prevede di incontrare le persone, quelle di cui si parla di rado, quelle a cui non si dà mai la parola. Ho pensato che era meglio trovare un cineasta disposto a lavorare in parallelo. Ho visto che nei film di Wen Hai c'è questo mettersi in relazione con le persone che assomiglia un po' al mio modo di lavorare. Ci siamo incontrati, poi ciascuno a fatto i suoi sopralluoghi. Il progetto ha richiesto quattro anni per essere completato". (A. Doublet)



Flax fields are ruffled by the wind in the background, while we see trucks with trailers bearing the sign "China Shipping". Normandy accounts for 40% of the world production of flax, with China as the only purchaser. Following a perfectly linear path, the film shows the processing and trade of the raw material, giving a concrete example of market rules and globalized economy. Thanks to the long-distance collaboration between the director and filmmaker Wen Hai, the French scenario repeatedly alternates with the Chinese one. While the fluctuating prices of flax worry sales managers, at the two opposite poles of the production process (and of the planet) we find the same humanity: businessmen and workers who are worried about an uncertain future. (a.l.) "My way of working is always to go and meet the people, the ones about whom we only rarely talk and who are never given the opportunity to speak. So I thought it would be better to find a filmmaker willing to work in parallel. I first watched Wen Hai's films. I noticed that he has a way to relate to people that is quite similar to my way of working. We met, then each of us made our own field visits. The project took four years to be completed". (A. Doublet)

Francia, 2011, HDV, 74', col.

Regia: Ariane Doublet
Fotografia: Ariane Doublet, Wen Hai
Montaggio: Marie-Julie Maille
Suono: Graciella Barrault,
Philippe Lecoeur, You Song,
Philippe Welsh
Produzione: Quark Productions

Contatti: Dan Weingrod, Quark
Productions
Email: dan@quarkprod.com

PRIMA INTERNAZIONALE INTERNATIONAL PREMIERE

Ariane Doublet ha diretto vari film, tutti ambientati nello stesso territorio: i Pays de Caux. Di questa piccola regione ha osservato attentamente il lavoro degli uomini che la abitano, i valori e la cultura che la caratterizzano e il modo in cui l'agricoltura e l'industria ne hanno influenzato il paesaggio. Dal 2002, ha iniziato a lavorare anche in un piccolo villaggio del nord del Benin con il Dr. Moussa Maman.

Ariane Doublet directed several films on a same territory, the Pays de Caux. From this little piece of land, she looks carefully to man's work, what culture and values are carried through it, how agricultural activity and industry shape a territory. Since 2002, she also started a work on a little village in North Benin with Dr. Moussa Maman.

Filmografia
2011: La Pluie et le beau temps
2009: Fièvres
2005: La maison neuve
2003: Les sucriers de Colleville
2001: Les Bêtes
2000: Les Terriens
1995: La petite parade
1993: Jours d'été
1991: Terre-Neuvas

Italia, 2011, MiniDV, 75', col.

Regia: Claudia Cipriani
Fotografia: Claudia Cipriani,
Valentina Barile
Montaggio: Valentina Andreoli
Suono: Massimo Parretti
Produzione: Koska sas, Ghira Film
Film realizzato con il contributo
di Filmmaker Festival, Vita
Magazine, Innovasjon Norge
Produzione: Koska sas

Contatti: Niccolò Volpati
Tel: +39 02 46 88 63
Email: niccolvolpati@fastwebnet.it

PRIMA MONDIALE WORLD PREMIERE

Claudia Cipriani si è laureata in filosofia a Milano, frequentando i corsi della Scuola Civica di Cinema, Tv e Nuovi Media. Giornalista per diversi anni prima di dedicarsi alla regia come freelance per alcuni canali Sky-Italia, è stata anche consulente per mostre allestite presso la Triennale di Milano ed è regista di film musicali, videoclip, pubblicità e *reportages*. Tra i suoi lavori, i documentari *Ottoni a Scoppio* (2003, menzione speciale Premio Bizzarri), *La guerra delle onde* (2008 – Ceska Tv).

Claudia Cipriani graduated in philosophy and got a diploma at the Scuola Civica di Cinema, Televisione e Nuovi Media in Milan. Before working as a director, she was a professional journalist. She worked as director and author with Sky-Italy Tv and collaborated as a consultant for various exhibitions at the Museum "Triennale" in Milan. She is a free-lance director of musical films, videos, commercials and reportages. Among her documentary works: *Ottoni a Scoppio* (2003, special mention Bizzarri), *La guerra delle onde* (2008, Ceska Tv).

Filmografia

2011: *Lasciando la baia del re*
2008: *La guerra delle onde*
2003: *Ottoni a scoppio*
2004: *Danae*

CLAUDIA CIPRIANI

LASCIANDO LA BAIJA DEL RE LEAVING KING'S BAY



Baia del Re, quartiere popolare alla periferia di Milano. In una scuola-non scuola i destini di una ragazzina e di un'insegnante s'incrociano. Valentina e Claudia si conoscono e imparano l'una dall'altra, affidandosi sempre più al mezzo filmico per scambiarsi pensieri, parole e sguardi. Lentamente il rapporto maestro-allievo si tramuta in una relazione di amicizia che verrà messa alla prova dalla vita e dalle sue imprevedibili svolte. Fino ad un viaggio – reale e sognato al tempo stesso – verso l'ultimo avamposto umano nel mare Artico. *Lasciando la baia del Re* racchiude e alterna diverse trame: il racconto doloroso e terapeutico di una perdita, il diario di una relazione che si sviluppa e si approfondisce giorno dopo giorno, il ritratto di una comunità 'difficile', la cronaca di un viaggio intrapreso tra le meraviglie dell'Artico e la minaccia costante degli orsi polari. Il film è un'opera unica, frutto di un'esperienza irripetibile. (c.c.) *Lasciando la baia del Re* "è una dichiarazione di amore e di rabbia". (C.Cipriani)

"Baia del Re" is a neighbourhood on the outskirts of Milan. In a particular kind of school the destinies of a young girl and a teacher cross each other. Valentina and Claudia start learning from each other, also by using the filmic mean, every day more and more, in order to exchange thoughts, words, looks. Slowly the relationship between the teacher and the student becomes a friendship that will have to face the hardship of life and its unpredictable turns. They also will take a trip until the last human settlement in the Arctic. *Lasciando la baia del Re* contains several plots: the painful and therapeutic story of a loss, the diary of a relationship that grows and deepens day by day, the portrait of a 'difficult' community, the chronicle of a travel through the wonders of the Arctic, with the constant threat of polar bears. A unique film, that comes from a unique experience. (c.c.) *Lasciando la baia del Re* is "a declaration of love and anger." (C.Cipriani)

MARTÍN SOLÁ
MENSAJERO
MESSENGER



Ambientato tra le montagne e gli altipiani del nord dell'Argentina, il film testimonia l'esperienza, al tempo stesso spirituale e fisica, degli abitanti del territorio, sospesi tra la ricerca materiale di un lavoro e il ricorso alla religione come cura, come iniezione di speranza. La storia di Rodrigo, messaggero di una comunità locale che decide di andare a lavorare in una salina, diventa il punto di partenza per un viaggio visionario, in cui sono la vita stessa delle persone, le loro speranze e i loro pensieri, ad essere elaborati in uno stile ipnotico e quasi astratto, senza per questo perdere di crudo realismo. (d.d.) "Sono interessato a mostrare un viaggio che non sia solo spostamento fisico, temporaneo, di un personaggio. Voglio che il protagonista lavori come un mezzo, un veicolo, che percorra spazi differenti, nei quali la luce, il suono e il tempo sono combinati (...). Cerco di portare il pubblico verso quel sentimento primigenio dell'unione tra le persone e lo spazio che ci circonda". (M. Solá)

Set in the mountains and in the plateaus of Northern Argentina, the film displays the spiritual and physical experience of the inhabitants of the region, caught between the material search for a job and the recourse to religion as a cure, as an injection of hope. The story of Rodrigo, the messenger of a local community who decides to go to work in a salt evaporation pond, becomes the starting point for a visionary journey, in which the lives of individuals, their hopes and thoughts are re-elaborated in a hypnotic and almost abstract style, which still remains starkly realistic. (d.d.) "I'm interested in showing a journey that isn't only the physical, temporary movement of a character. I want the protagonist to work as a thread, as a vehicle, for covering different spaces, in which lights, sounds and time are combined (...). I seek to transport the audience to that primitive feeling of the union between people and the space that surrounds us." (M. Solá)

Argentina/Germania/Spagna,
2011, HDV, 85', b/n

Regia e sceneggiatura: Martín Solá
Fotografia: Gustavo Schiaffino
Montaggio: Martín Solá,
Sergio Subero
Suono: Jonathan Darch, Jordi
Juncadella, Omar Mustafá
Produzione: 996 films,
Observatorio, Weltfilm, Imposible
Distribuzione: 996 films

Contatti: Mario Durrieu
Tel: + 54 11 4773 7792
Email: m.durrieu@996films.com.ar

**PRIMA INTERNAZIONALE
INTERNATIONAL PREMIERE**

Martín Solá è nato in Argentina nel 1980. Ha ottenuto il diploma in Documentario di creazione presso l'Observatorio di Barcellona, dove insegna dal 2008. Nel 2010 è stato responsabile del laboratorio del Master in Documentario di creazione della URJC e dell'Observatorio di Madrid.

Martín Solá was born in Argentina in 1980. He received a degree in Documentary of creation at the Observatorio in Barcelona, where he is also teaching since 2008. In 2010 he was head of the laboratory of the Master in Documentary of creation of URJC and of Observatorio in Madrid.

Filmografia
2011: Mensajero
2008: Caja Cerrada
Ápat a casa de familia

Spagna, 2011, HD, 114', col.

Regia: Mercedes Álvarez
Sceneggiatura e soggetto:
Mercedes Álvarez, Arturo Redín
Fotografia: Alberto Rodríguez
Montaggio: Pablo Gil Rituerto
Suono: Marisol Nievas,
Amanda Villavieja
Musica: Sergio Moure
Produzione: IB Cinema,
Leve Producers

Contatti: Mercedes Álvarez
Email: mercealvaes@yahoo.es
IB Cinema
Email: produccion@ibicinema.com
Eva Serrats, Leve Producers
Email: leve@levenet.com

PRIMA ITALIANA ITALIAN PREMIERE

Il primo lungometraggio di Mercedes Álvarez, *El cielo gira* (2005) ha ottenuto numerosi riconoscimenti in Spagna e premi nei maggiori festival internazionali come Rotterdam IFF, Cinema du Réel, Infinity IFF, Fipresci e BAFICI. Con *Mercado de Futuros* (2011), suo secondo lungometraggio, ha vinto il premio Regard Neuf al Festival Visions du Réel e la menzione speciale della giuria al BAFICI.

Mercedes Álvarez's first feature, *El cielo gira* (2005) has won numerous awards in Spain and at major international film festivals such as Rotterdam IFF, the Cinema du Réel, the Infinity IFF, the FIPRESCI and BAFICI. With *Mercado de Futuros* (2011), her second feature film, she won the Regard Neuf award at Visions du Réel Film Festival and the special jury mention at BAFICI.

Filmografia
2011: Mercado de Futuros
2005: El cielo gira



MERCEDES ÁLVAREZ

MERCADO DE FUTUROS

FUTURES MARKET

Di che materia sono fatti i sogni e che forma avranno una volta trasformati in mercanzia? Se, come sosteneva Victor Hugo, "la forma è quando il fondo risale in superficie" il futuro che ci racconta Mercedes Álvarez non ha alcuna forma, solo superfici sulle quali disegnare sogni effimeri. Scivolano su superfici lucide e fragili le promesse di paradisi artificiali nelle fiere immobiliari, le parole del guru di turno, i gesti nervosi dei broker. A queste si contrappongono visioni opache e dense: quelle di una vecchia casa che deve essere liberata dei suoi oggetti prima di essere demolita, quelle delle trame delle tele di Mantegna e Hieronymus Bosch, quelle di Jesus Castro che non vende la sua merce per non doverla abbandonare. Visioni, gesti e parole diverse per mondi in antitesi. *Mercado de Futuros* parla di tutto questo e di molto di più. In modo fine e sottile, questo film s'insinua nelle pieghe del nuovo capitalismo virtuale, in cui la vita diventa merce e la merce nient'altro che rappresentazione spettacolare. Attraverso un sapiente uso delle immagini e dei dialoghi, Mercedes Álvarez riesce a comporre un'opera di grande fascino sui sogni e sulle passioni ridotti a pura merce. (v.i.)

What matter are dreams made of and what form will they have once transformed into merchandise? If, as Victor Hugo stated, "form is essence brought to the surface", the future that Mercedes Álvarez describes us has no form, but only surfaces where to draw ephemeral dreams. The promises of artificial paradises in real estate trade shows, the words of the various gurus, the nervous gestures of brokers all slip on shiny and fragile surfaces. In contrast with them are the opaque and dense images of an old house which must be emptied before being demolished, of the weaves of Mantegna's and Hieronymus Bosch's canvases, and of Jesus Castro, who does not sell his merchandise because he does not want to abandon it. Different images, gestures and words from antithetical worlds. *Mercado de Futuros* is about all this and much more. This film acutely and subtly explores the recesses of the new virtual capitalism, in which life becomes merchandise and merchandise nothing else than spectacular representation. Through a skillful use of pictures and dialogs, Mercedes Álvarez succeeds in making a very fascinating film about the dreams and passions which have been reduced to mere merchandise. (v.i.)

BORIS GERRETS

PEOPLE I COULD HAVE BEEN AND MAYBE AM

Sandrine è una donna molto attraente proveniente dal Brasile che si trova a Londra nella speranza di trovare un marito. Di lei s'innamora Steve, un senzatetto che ha alle spalle una storia di tossicodipendenze e altri problemi. Tra i due si mette anche Precious, una poetessa, e soprattutto ex fidanzata di Steve. Attraverso l'obiettivo di un telefono cellulare, il regista osserva le vite di questi tre esseri umani, sempre più incerto sul proprio ruolo: semplice osservatore o addirittura parte attiva della storia che intende documentare? (g.a.n.) "Non c'era alcuna sceneggiatura di partenza alla base del film", racconta il regista, "il film nasce esclusivamente dal mio desiderio di documentare la vita delle persone coperte dall'anonimato delle città nelle quali viviamo. In questo modo il film si sarebbe offerto come uno spazio sociale da abitare e da condividere da parte di coloro che vivono ai margini. Non è un caso che la maggior parte del film sia stata realizzata in luoghi dove le persone passano velocemente, luoghi di transizione. Filmare un momento significa sempre la distruzione di quello precedente o successivo. È questa la paradossale verità che lega il cinema alla realtà". (B.Gerrets)



Sandrine is a very attractive woman from Brazil who is in London with the hope to find an husband. Steve, a homeless man who previously had drug addiction issues and other personal problems, falls in love with her. But there is also Precious, a poet and, above all, Steve's ex girlfriend. Through the camera of a cell phone, the director observes the lives of the three human beings, while becoming more and more uncertain about his role: shall he be a mere observer or take an active part in the story he wants to document? (g.a.n.) "There was no initial script at the basis of the film – tells the director – The film originates only from my desire to document the lives of people who are hidden by the anonymity of the cities we live in. In this way the film would have become a sort of social space to be inhabited and shared by those who are marginalized. It is no accident that most of the film is shot in places where people quickly pass by – places of transition. Filming a moment always entails the destruction of the previous or of the following one. This is the paradoxical truth which links cinema to reality." (B.Gerrets)

Paesi Bassi, 2010, mobile phone, 54', col.

Regia e sceneggiatura: Boris Gerrets
Montaggio: Boris Gerrets
Suono: Boris Gerrets
Produzione: Pieter van Huystee Film e Pippaciné
Distribuzione: Taskovski films

Contatti: Taskovski films
Email: festivals@taskovskifilms.com

PRIMA ITALIANA ITALIAN PREMIERE

Boris Gerrets è regista, montatore e video artista di riconosciuto talento. Definisce i suoi film "esplorazioni biotopiche": primi piani di ambienti particolari con i quali entra in contatto. *People I Could Have Been and Maybe Am* ha ricevuto molti riconoscimenti e premi, tra cui quello per il miglior mediometraggio all'IDFA e al Visions du Réel FF.

Boris Gerrets is a filmmaker, a visual artist and film-editor. His films are close-ups of local environments, which he describes as 'biotopic explorations'. *People I Could Have Been and Maybe Am* has garnered critical acclaim worldwide, receiving IDFA Best Mid-Length Doc Award, Visions du Réel Best Direction Mid-Length Doc.

Filmografia
2010: People I Could Have Been and Maybe Am
2006: Driving Dreams
2005: Threatened! A Moment in Time
2004: Garden Stories
2002: Critical Utopians
2002: In Conversation with Michael Lin
2003: D'Après le Sacre
2003: Go No Go
2000: FSCHMeN- Dancefilm with Kenzo Kusuda
2000: Ritual
1999: Souvenirs Entomologiques
1997: Invisible
1995: Postnuclear Winterscenario
1995: White City
1990: Ici, Maintenant ou Jamais/Here, Now or Never
1987: Pompeii

Lettonia, 2011, HD, 58', col.

Regia: Audrius Stonys
Sceneggiatura: Givi Odisharia,
Audrius Stonys
Fotografia: Audrius Kemezys
Produzione: Vides Filmu Studija
Distribuzione: Taskovski Films

Contatti: Taskovski Films
Email: festivals@taskovskifilms.com

PRIMA ITALIANA ITALIAN PREMIERE

Nato in Lituania nel 1966, è uno dei registi lituani più conosciuti a livello internazionale. Ha realizzato come regista e produttore 16 film che gli sono valsi numerosi premi internazionali, tra i quali il premio dl pubblico a Visions du Réel, il Grand Prix a Split e premi a Bornholm, Bilbao, Festival dei Popoli, Oberhausen, San Francisco. Nel 1992 il film *Earth of the Blind* ha vinto lo European Academy Award "FELIX" per il miglior documentario europeo dell'anno.

Born in Lithuania in 1966, is one of the most internationally-recognized Lithuanian directors. He has made 16 films as an independent filmmaker and producer, earning him a number of prizes at international film festivals; among them the audience Award in Nyon, the Grand Prix in Split, awards in Bornholm, Bilbao, Festival dei Popoli, Oberhausen and San Francisco. In 1992, his film *Earth of the Blind* won the European Film Academy Award "FELIX" for the Best European Documentary of the year.

Filmografia selezionata

2011: Ramin
2010: I Walked Through Fire,
You Were With Me
2007: The Bell
2006: Uku Ukai
2002: Last Car
2000: Alone
2000: 510 Seconds of Silence
1995: Antigravitation
1992: Earth of Blind



AUDRIUS STONYS
RAMIN

Gloria della lotta libera georgiana, giunto ad un'età in cui i ricordi iniziano a pesare, Ramin intraprende un viaggio che si svolge tanto nello spazio del suo paese quanto nel tempo della sua esistenza. Tra sere trascorse con un inseparabile gatto e incontri con giovani lottatori, nel commovente tributo sulla tomba della madre o negli interminabili brindisi con gli amici, emerge il ritratto di un uomo che oltre alla sua immagine di eroe nazionale "dalla presa di ferro" dispone di un'animo sensibile. "Quando ho incontrato Ramin per la prima volta, la sua stretta da wrestler mi ha quasi spezzato una mano. Quando ho ascoltato la storia della ragazza di cui si era innamorato cinquant'anni fa, mi si è spezzato il cuore." (A.Stonys) Fedele al suo stile dove lo sguardo sul reale è filtrato da una precisa coscienza linguistica, Stonys ci consegna un altro affascinante "monologo interiore". *Ramin* è un racconto dove le prospettive si intersecano, dove descrizione ed evocazione finiscono per fare tutt'uno. Mescolando presa diretta e recupero di archivi del passato, rompendo il flusso lineare delle immagini, Stonys realizza un'opera in cui – come accade in tutto il grande cinema – il viaggio verso il futuro e il ripiegamento sul passato si sovrappongono. (c.c.)

Ramin, a former wrestling legend from Georgia, has now reached an age at which he begins to feel the burden of memory. He embarks on a journey through space – across his homeland – and time – the time of his life. The pictures of the evenings spent with an inseparable cat, of the meetings with young wrestlers, of the moving tribute to his mother's grave, and of the endless toasts with friends portray a man who, besides his image as a national hero "with an iron grip", also has a sensitive mind. "When I met Ramin for the first time, his wrestler's handshake nearly broke my hand. When I heard his story about the girl he loved 50 years ago, it broke my heart." (A. Stonys) Always faithful to his style, in which the observation of reality is filtered by a precise linguistic consciousness, Stonys produces another fascinating "internal monologue". *Ramin* is a story in which different points of view intersect and description and evocation end up being one and the same. Mixing field recording and archive material, breaking the linear flow of pictures, Stonys makes a film in which – as happens in all great films – the journey to the future and retreat into the past overlap each other. (c.c.)

PIERRE-YVES VANDEWEERD
TERRITOIRE PERDU
LOST LAND

"In origine il progetto era concepito sotto forma di rilievi topografici da una parte e dall'altra del muro. Questi rilievi dovevano ricostituire la storia politica del Sahara occidentale. Su questa base ho fatto dei sopralluoghi nei territori sotto l'occupazione marocchina, nei campi rifugiati in Algeria e nelle zone liberate dal Polisario". (P.Y. Vandeweerd) Pierre-Yves Vandeweerd prosegue il suo tributo al popolo saharawi. Lo fa con un film in Super 8 che inizia immerso nel vento da cui emerge un ricordo tratto da Erodoto e finisce con le registrazioni telefoniche delle donne saharawi resistenti. *Territoire perdu* è un film che assomiglia ad una nave del deserto, naviga senza punti di riferimento e tuttavia un po' alla volta il suo centro di gravità viene a definirsi nella maniera più precisa. (c.c.) "Spesso mi si domanda perché i Saharawi lottano per un territorio vuoto. Al di là degli ovvi motivi economici, io ho sempre pensato che le persone si battono in nome dell'attaccamento verso un territorio. La maggior parte di loro fino all'esilio non era abituata a confrontarsi con le frontiere. Nel film ho voluto dar conto di questo pensiero nomade che nasce dalla vita in movimento, da un quotidiano totalmente iscritto in un territorio e nella sua natura." (P.Y. Vandeweerd)



"The project was originally thought of as a series of land surveys on both sides of the wall. Such surveys should have helped reconstruct the political history of Western Sahara. On these grounds I went to visit the areas under Moroccan occupation, the refugee camps in Algeria and the territories liberated by the Polisario Front." (P.Y. Vandeweerd) Pierre-Yves Vandeweerd continues his tribute to the Sahrawi people. He does so with a film, shot on Super 8, which begins immersed in the wind, from which memories taken from Herodotus emerge, and which ends with the phone recordings of women of the Sahrawi resistance. *Territoire perdu* is a film which resembles a ship in the desert. It sails without any point of reference and yet, its center of gravity is slowly defined in the most accurate way. (c.c.) "I am often asked why the Saharawis fight for an empty territory. Besides the obvious economic reasons, I have always thought that people fight in the name of their attachment to a territory. Most of them were not used to the idea of frontiers until exile. In this film I wanted to show this nomadic way of thinking, which stems from life on the move and from the total immersion in a territory and in its nature." (P.Y. Vandeweerd)

Belgio/Francia, 2011, Super 8 mm, 75',
b/n e col.

Regia, soggetto, sceneggiatura,
fotografia: Pierre-Yves Vandeweerd
Montaggio: Philippe Boucq
Suono: Alain Cabaux
Musica: Richard Skelton
Produzione: Zeugma Films, Cobra Films
In associazione con: ARTE - La Lucarne
Coproduzione: CBA (Centre bruxellois
de l'Audiovisuel)
Distribuzione: Zeugma Films

Contatti: CBA
Tel.: +32 (0) 2 227 2234
Email: cba@skynet.be

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Pierre-Yves Vandeweerd (Liegi, 1969) ha girato gran parte dei suoi film in Africa (Mauritania, Sahara occidentale, Sudan). Dal 2008 insegna all'IHECS (Institut des Hautes Etudes de Communication Sociale) a Bruxelles. Dal 2010 è direttore artistico della collezione *Fragments d'une oeuvre* pubblicata in Francia da Doc Net Films. Nel 2011 ha supervisionato la sezione *Uncertain Viewpoints* agli Etats Généraux du Documentaire film festival di Lussas.

Pierre-Yves Vandeweerd (Liège, 1969) is a Belgian filmmaker. His films, for the most part, have been shot in Africa (Mauritania, Western Sahara, Sudan). Since 2008, he has been professor at the IHECS (Institut des Hautes Etudes de Communication Sociale), in Brussels and since 2010, he is the artistic director of the *Fragments d'une oeuvre* collection published by Doc Net Films Editions, in France. As of 2011, he will oversee the *Uncertain Viewpoints* section of the Etats Généraux du Documentaire film festival, in Lussas, France.

Filmografia
2011: Territoire Perdu
2009: Les Dormants
2007: Le Cercle des Noyes
2004: Closed District
2002: Racines Lointaines
2000: Nemadis, des années sans nouvelles

Francia, 2011, Super 8 mm, 66',
b/n e col.

Regia: Eric Baudelaire
Fotografia: Eric Baudelaire
Montaggio: Eric Baudelaire
Suono: Diego Eiguchi, Philippe
Welsch

Contatti: Eric Baudelaire
Email: info@baudelaire.net

PRIMA INTERNAZIONALE INTERNATIONAL PREMIERE

Eric Baudelaire è nato a Salt-Lake-City, USA, nel 1973. Vive e lavora, come regista e artista, a Parigi.

Eric Baudelaire was Born in Salt-Lake-City, USA, in 1973. He lives and works, as a film-maker and artist, in Paris.

Filmografia

2011: The Anabasis of May
and Fusako Shigenobu,
Masao Adachi and 27 Years
Without Images
2010: The Makes
2009: [SIC]
2007: Sugar Water

ERIC BAUDELAIRE

THE ANABASIS OF MAY AND FUSAKO SHIGENOBU, MASAO ADACHI AND 27 YEARS WITHOUT IMAGES

Sullo sfondo della firma per il trattato della collaborazione tra Giappone e Stati Uniti alla fine degli anni Sessanta, fortemente contestata dal movimento studentesco e dalla Nouvelle Vague del cinema nipponico, nasce nel 1971, fondata da Fusako Shigenobu, l'Armata Rossa Giapponese (ARG, Nihon Sekigun). Tra i cineasti che guardavano con grande interesse all'ARG c'erano Nagisa Oshima, Koji Wakamatsu e Masao Adachi. Quando l'Armata stringe i suoi rapporti con il Fronte Nazionale di Liberazione Palestinese e si trasferisce a Beirut, Masao Adachi li raggiunge vagheggiando l'idea di realizzare un film su di loro seguendo i precetti estetici e politici del *fûkeiron*, ossia rintracciare nel paesaggio i segni dell'onnipresenza delle strutture repressive del potere. Durante il periodo di clandestinità a Beirut, nasce May, la figlia di Fusako. Masao Adachi, nel frattempo, inizia a collaborare sempre più strettamente con l'ARG e viaggia tra il Libano e il Giappone usando un numero incredibile di passaporti falsi. Dopo l'arresto, Masao Adachi viene condannato. Non può più abbandonare il Giappone e deve rinunciare a fare cinema. L'incontro con Eric Baudelaire, intenzionato a raccontare la sua storia, è l'occasione per tornare a lavorare con le immagini. (g.a.n.)



Against the background of the signature of the Treaty of Mutual Cooperation between Japan and the United States in the Sixties, which was strongly opposed by student movements and by the Nouvelle Vague of Japanese filmmakers, in 1971 Fusako Shigenobu founded the Japanese Red Army (JRA, Nihon Sekigun). Some of the filmmakers who looked at the JRA with interest were Nagisa Oshima, Koji Wakamatsu and Masao Adachi. When the JRA tightened its ties with the Popular Front for the Liberation of Palestine and moved to Beirut, Masao Adachi joined them. He toyed with the idea of making a film about them, following the aesthetic and political rules of *fûkeiron*, i.e. to find the signs of the pervasiveness of the repressive structures of power in the landscape. During the period of clandestinity in Beirut, May, Fusako's daughter, is born. In the meantime, Masao Adachi begins to collaborate more and more closely with the JRA and travels between Lebanon and Japan using an incredible number of fake passports. Once arrested, Masao Adachi is convicted. He can no longer leave Japan and he must give up making films. The meeting with Eric Baudelaire, who wants to tell his story, is the opportunity to work with images again. (g.a.n.)



FERNAND MELGAR
VOL SPÉCIAL
SPECIAL FLIGHT

Frambois è un centro di detenzione che ha sede a Ginevra. All'interno di questo carcere non vivono criminali, ma persone dichiarate clandestine da una legge che rifiuta loro il diritto a permanere dentro i confini della Svizzera: persone incarcerate senza processo né condanna. Frambois è solo la tappa di un percorso che si concluderà con un rimpatrio forzato: "Nel corso delle proiezioni del mio precedente film nelle scuole, il termine «richiedente asilo» era, per la maggior parte degli adolescenti, sinonimo di delinquente e l'asilo nient'altro che una forma di abuso del bene sociale. Per questo motivo, incarcerarli per poi espellerli pareva loro normale. Mi è quindi parso urgente realizzare un film che mostrasse la realtà sconosciuta della detenzione amministrativa e delle espulsioni forzate." [F. Melgar] Immergendosi totalmente in una quotidiana eccezionalità, questo film racconta le relazioni di amicizia e odio, rispetto e ribellione tra le guardie e i detenuti di Frambois con un'intensità a tratti insostenibile; al contempo descrive lucidamente la logica ottusa dei rimpatri forzati, atto estremo per difendere quelle 'fortezze' che oramai sono diventati i nostri Paesi. (v.i.)

Frambois is a detention center located in Geneva. In this prison there are no criminals, but people who have been declared illegal immigrants in virtue of a law which does not grant them the right to remain within the Swiss borders: these people have been sent to jail without standing trial or being convicted. Frambois is just one stage in a process which will eventually lead to forced repatriation: "At screenings of my previous film in schools, the term "asylum applicant" was, for a majority of teenagers, synonymous with "offender", and asylum merely a form of abuse of the social good. So confining asylum applicants in order to deport them seemed normal to these teenagers. I considered it urgent to make a film about the unknown reality of administrative detention and deportation." [F. Melgar] By plunging into daily exceptionality, this film displays relations of friendship and hatred, respect and rebellion between the guards and the inmates of Frambois, with an intensity which is sometimes unbearable. The film also clearly exposes the obtuseness of forced repatriation, an extreme measure taken to defend the 'fortresses' our countries have turned into. (v.i.)

Svizzera, 2011, HDCAM, 103', col.

Regia: Fernand Melgar
Fotografia: Denis Jutzeler
Montaggio: Karine Sudan
Suono: Christophe Giovannoni
Musica: Wandifa Njie
Produzione: Climage
Coproduzione: RTS, SRG SSR,
ARTE G.E.I.E

Contatti: Fernand Melgar, Climage
Email: fernand@climage.ch

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Fernand Melgar è nato nel 1961 in una famiglia di anarco-sindacalisti esiliati a Tangeri. Nel 1963 la sua famiglia emigra clandestinamente in Svizzera. Melgar, regista e produttore autodidatta e indipendente, fa parte dell'associazione Climage, che costituisce un punto di riferimento per il cinema documentario in Svizzera. Con *La forteresse* ha ottenuto il Pardo d'oro al Festival Internazionale di Locarno così come numerosi riconoscimenti internazionali.

Fernand Melgar was born in 1961 into a family of anarcho-sindicalist Andalusian exiles in Tangier. He accompanied his parents when they emigrated illegally to Switzerland in 1963. This self-taught independent filmmaker and producer has been part of Climage, an association that is a documentary reference in Switzerland. With *La forteresse* he obtained the Golden Leopard at the Locarno International Film Festival as well as numerous international awards.

Filmografia selezionata
2011: Vol Spécial
2008: La forteresse
2005: Exit – le droit de mourir
2002: Remue-ménage
2000-2003: Collection Premier Jour
1998: Classe d'acceuil
1993: Album de famille
1991: Je zappe donc je suis
1990: Chroniques cathodiques





**SELEZIONE
UFFICIALE
CONCORSO
CORTOMETRAGGI**

**OFFICIAL
SELECTION
DOCUMENTARY
SHORT COMPETITION**

Paesi Bassi, 2010, HD, 21', col.

Regia: Catherine van Campen
Fotografia: Aage Hollander
Montaggio: Albert Markus
Suono: Mark Wessner,
Marc Schmidt
Produzione: Zuidenwind
Filmproductions
Distribuzione: NPO RNW Sales

Contatti: Zuidenwind
Filmproductions
Tel: +31 76 51 40 871
Email: rob@zuidenwind.nl

PRIMA ITALIANA ITALIAN PREMIERE

Catherine van Campen è nata nel 1970 a Eindhoven, nei Paesi Bassi. Ha lavorato come regista e presentatrice di programmi per la radio nazionale olandese. Dal 2006 ha cominciato a dedicarsi sempre di più alla produzione filmica. *Anne Vliegt* è stato premiato come miglior cortometraggio documentario sia al festival HOT DOCS 2011 di Toronto che a Visions du Réel in Svizzera.

Catherine van Campen was born in 1970 in Eindhoven, The Netherlands. She worked as a director and presenter for the Dutch Public Radio. Since 2006, her main focus shifted more towards filmmaking. *Anne Vliegt* was awarded for Best Short Documentary at HOT DOCS 2011 in Toronto and for Best Short Documentary at Visions du Réel in Svizzera.

Filmografia
2010: *Anne Vliegt*
2009: *Drona & me*
2007: *Eternal Mash*



CATHERINE VAN CAMPEN **ANNE VLIEGT** **FLYING ANNE**

Anne è una splendida bambina di undici anni che, all'apparenza, sembra avere tutto. Eppure la sua vita è segnata profondamente dalla sindrome di Tourette, un'affezione che spinge il suo corpo a compiere gesti involontari, come leccare le superfici di oggetti o fare movimenti improvvisi. A scuola Anne vive nel timore di essere presa in giro dai suoi compagni di classe, motivo per cui tenta di trovare un modo per spiegare la natura dei suoi comportamenti che altri potrebbero ritenere 'strani'. Gli unici momenti in cui Anne è libera di essere pienamente se stessa è quando riesce a librarsi in volo, ossia a correre in bicicletta oppure giocando con il suo amico del cuore. Il film compone un ritratto lirico di un bambina alle prese con la forza di gravità che tiene ancorato il suo corpo alla terra e il suo desiderio di alzarsi al di sopra della sua esistenza quotidiana. Nell'interazione con il mondo degli adulti e dell'istituzione scolastica Anne deve trovare le chiavi della sua individualità e autonomia. Un film incantato nel quale emergono echi del cinema di François Truffaut e di Jean Vigo. (g.a.n.)

Anne is a wonderful 11-year-old girl, who apparently has everything. Yet, Anne's life is deeply affected by Tourette syndrome, a disease which causes her body to make involuntary gestures such as licking the surfaces of objects or making sudden movements. At school, Anne lives in the fear of being made fun of by her classmates, which is why she tries to find a way to explain them the nature of her 'strange' behaviors. The only moments in which Anne is free to entirely be herself are when she manages to take flight, i.e. to ride her bike or to play with her best friend. In this way the film depicts a lyrical portrait of a girl struggling with the force of gravity, which anchors her body to earth, and her desire to soar above her daily life. In her interaction with the world of adults and of school, Anne must find the keys to her individuality and autonomy. An enchanted film echoing the cinema of François Truffaut and Jean Vigo. (g.a.n.)



SOFÍA BROCKENSHIRE, VERENA KURI
EPECUÉN

Argentina, 1985. Una località turistica sulla riva del lago Epecuén. All'improvviso, la furia della natura colpisce, il lago straripa e la città viene distrutta, sepolta dall'acqua e dal fango. Di quello che era, rimangono solo alcune immagini, brevi sequenze di film amatoriali, sgranate, quasi indecifrabili. Una voce fuori campo commenta queste immagini e, lentamente, quelle tracce labili prendono vita, diventano storie, corpi, passioni, amori. Il racconto, però, corrisponde alla vera storia di quei volti e quei corpi filmati, o riflette piuttosto la necessità di ricostruire il passato raccontando delle storie che abbiano come punto di partenza le tracce che ci sono rimaste, i fantasmi che agitano quei pochi fotogrammi rimasti? (d.d.) "Quelle immagini erano come sospese nel tempo e non avevano niente a che fare con quelle del presente. Il nostro compito è stato quello di creare un ponte tra i due periodi. Non si è cercato solamente di creare un equilibrio fra fatti e finzione, così da dare un significato alle immagini trovate e create, ma anche di rendere omaggio ad un tempo ed un luogo che avevano perso la loro identità". (V. Kuri, S. Brockenshire)

Argentina, 1985. A tourist town on the shore of the Epecuén lake. Suddenly, the fury of nature hits this holiday resort, the lake overflows and the town is destroyed, buried by water and mud. Only few images, short sequences of amateur films – grainy and almost impossible to decipher – are left of the past. As the voice-off presents the pictures, those faint traces slowly become alive, they are transformed into stories, bodies, passions, love affairs. But does the story correspond to the real histories of the filmed faces and bodies? Or does it actually reflect the need to reconstruct the past by telling stories which start from the traces we have left, from the ghosts that appear in the few remaining frames? (d.d.) "These images were suspended in time and had no actual relation to images of the present. Our task was to create a bridge between the two periods of time. It was not only a balancing act between fact and fiction, which would give significance to the images we had created and found, but also to pay homage to a time and place that had lost its own identity." (V. Kuri, S. Brockenshire)

Argentina, 2011, MiniDV, 8', col.

Regia: Sofía Brockenshire,
Verena Kuri
Fotografia: Roman Kasseroller,
Andrés Hilarión
Montaggio: Sofía Brockenshire,
Verena Kuri
Suono: Andrés Polonsky
Produzione: NABIS FILM

Contatti: Sofía Brockenshire,
NABIS FILM
Email: nabisfilm@gmail.com

**PRIMA INTERNAZIONALE
INTERNATIONAL PREMIERE**

Sofía Brockenshire è nata nel 1988 in Canada. Nel 2007 ha iniziato gli studi cinematografici all'università di cinema di Buenos Aires. *Epecuén* è il suo film di debutto come regista.

Sofía Brockenshire was born in 1988 in Canada. She began her studies in film direction at the Universidad del Cine in Buenos Aires in 2007. *Epecuén* is her debut as director.

Filmografia
2011: *Epecuén*

Verena Kuri è nata nel 1979 in Germania. Ha studiato antropologia alla Humboldt di Berlino. Nel 2007 ha iniziato gli studi cinematografici all'università di cinema di Buenos Aires. *Epecuén* è il suo film di debutto come regista.

Verena Kuri was born in 1979 in Germany. She studied anthropology at the Humboldt University in Berlin. In 2007 she began film direction at the Universidad del Cine in Buenos Aires. *Epecuén* is her debut as director.

Filmografia
2011: *Epecuén*

Germania, 2011, MiniDv, 37', b/n

Regia: René Frölke
Fotografia: René Frölke
Montaggio: René Frölke
Suono: Robert Nickolaus
Produzione: joon film

Contatti: Ann Carolin Renninger,
joon film
Tel.: +49 17 62 40 89 634
Email: acf@joonfilm.de

PRIMA ITALIANA ITALIAN PREMIERE

René Frölke è nato nel 1978 nella Repubblica Democratica tedesca. Dal 1999 lavora, da freelance, come direttore della fotografia e montatore per la televisione e per progetti di film documentari. Recentemente ha lavorato come montatore per il film *Material* di Thomas Heise. *Von der vermählung des salamanders mit der grünen schlange* è il suo primo lungometraggio, con cui ha vinto il premio: "Arte-Documentary" nel 2010.

René Frölke was born 1978 in German Democratic Republic. Since 1999 he works as a freelance cinematographer and editor for television and documentary film projects. His latest works as an editor include *Material* by Thomas Heise. *Von der vermählung des salamanders mit der grünen schlange* is his first feature-length film, which won the Arte-Documentary Award in 2010.

Filmografia

2011: Führung
2010: Von der vermählung
des salamanders mit
der grünen schlange
2008: Ropinsalmi
2007: Der Gast
2007: Jour de grève

RENÉ FRÖLKE FÜHRUNG GUIDED TOUR



Tappeti rossi, sorrisi alla folla, sèguito ossequioso, riverenze. Ogni visita ufficiale viene messa in scena seguendo un preciso codice. Come negli apparati medicei, la rappresentazione del potere si nutre di rituali. Nel 2008, l'allora presidente federale Horst Köhler visita una delle scuole di eccellenza della Germania, il College of Design di Karlsruhe, dove si studiano arte, tecnologia, video. In poco più di mezz'ora gesti, parole, sguardi di uomini che ricoprono ruoli importanti – il politico, il filosofo, lo scienziato – sono registrati a poca distanza, da un 'infiltrato' tra i cortigiani, per rappresentare l'eccellenza delle arti e del sapere e, al contempo, la piccolezza dei rapporti di potere tra gli uomini. Tra i vari dipartimenti della scuola, vi è anche quello di cinema documentario, dove è docente Thomas Heise, cui il festival dei Popoli ha dedicato la retrospettiva nel 2010, e di cui Frölke è un collaboratore. Di Heise, Frölke condivide la stessa capacità di raccontare un'epoca attraverso stralci di realtà. (m.b.) "Nell'ottobre 2008, al culmine della crisi economica, il più alto ufficiale di stato visita una scuola d'arte. Un documento della sua epoca". (R. Frölke)

Red carpets, smiles to the crowd, a deferential entourage, obeisances. Every official visit is staged following a precise code. Like in a Medicean Court, the representation of power is made up of rituals. In 2008, the then Federal President Horst Köhler visited one of the German schools of excellence, the College of Design of Karlsruhe, an institution teaching art, technology and filmmaking. Gestures, words and expressions of people having important roles – the politician, the philosopher, the scientist – are captured in slightly more than 30 minutes of film at a short distance by an 'infiltrator' among courtiers, with the aim to represent the excellence of arts and knowledge and, at the same time, the pettiness of power relations between human beings. Among the school departments there is also the one on documentary filmmaking. One of the professors there is Thomas Heise, to whom the Festival dei Popoli dedicated a retrospective in 2010. Frölke, one of Heise's collaborators, shares with him the same ability to describe an era through bits of real life. (m.b.) "In October 2008, at the height of an economic crisis, the stat's highest official visits an art school. A document of its times." (R. Frölke)



NATASHA MENDONCA

JAN VILLA

Il viaggio a Mumbai di Natasha Mendonca, una giovane regista che dopo le inondazioni del 2005 fa ritorno a Jan Villa, sua città natale, disegna una personale geografia emozionale che sovrappone storie intime a quelle pubbliche, la memoria privata al retaggio post-coloniale. Grazie ad un montaggio dialettico basato sulle 'attrazioni', che raccoglie e rinnova la lezione di Eizenstejn, questo potente e immaginifico lavoro riesce a cogliere i battiti di un mondo decadente, una realtà urbana intrisa di umori e di corpi ibridi. Il risultato è un film che, in modo non narrativo, restituisce il volto meno scontato dell'India contemporanea, lontana dall'eccitazione della crescita economica come dalla rappresentazione folkloristica che spesso la riguarda. Come i monsoni da cui prende spunto, *Jan Villa* è un vortice di immagini che travolge lo spettatore e lo porta in un altrove sensoriale. (v.i.) "La fonte d'ispirazione di tutto il mio lavoro è l'interesse che ho verso le idee che riguardano il concetto di ambiguità, come fonti, reali o potenziali, di disagio psicologico o di minaccia e come modo diverso di pensare o contenere la memoria. I confini di tale contenimento sono come permeabili, e permettono uno scambio e un incontro tra le diverse espressioni della memoria". (N. Mendonca)

Natasha Mendonca is a young filmmaker who goes back to Jan Villa, her birthplace, after the 2005 floods. Her trip to Mumbai outlines a personal emotional geography which brings together intimate and public stories, private memories and post-colonial heritage. Thanks to a dialectical montage based on 'attractions', which draws on and updates Eisenstein's theory, this powerful and imaginative work captures the beat of a declining world, of an urban context full of hybrid bodies and moods. The result is a film which, in a non-narrative style, displays the less known side of contemporary India, far from the excitement of economic growth and from the folkloric representation which is often made of the country. Like the monsoons from which the film starts, *Jan Villa* is a vortex of images which overwhelms spectators and carries their senses away. (v.i.) "The sources and inspiration for all my work is my interest in ideas around ambiguity – as actual or potential sources of psychological discomfort or threat and a distinct way of thinking about or containing memory – the edges of containment are porous, enabling encounters between different expressions of memory." (N. Mendonca)

India/USA, 2010, 16 mm, 20', b/n e col.

Regia: Natasha Mendonca
Fotografia: Natasha Mendonca
Montaggio: Natasha Mendonca
Produzione: Natasha Mendonca

Contatti: Natasha Mendonca
Email: natasha.mendonca@gmail.com

PRIMA ITALIANA ITALIAN PREMIERE

Natasha Mendonca è una video artista di Bombay. Nel 2003, aggirando la dura censura delle leggi indiane in materia di omosessualità, è stata tra i fondatori di *Larzish*, il primo festival di film e video dedicato ai temi della sessualità e del *gender* esistente in India, con base a Bombay. Da allora è stata selezionatrice per altri festival tra cui il Berlin Lesbian FF e il Queer Zagreb, in Croazia. *Jan Villa* ha vinto il Tiger Award al Rotterdam IFF 2011. Al momento sta lavorando al suo primo lungometraggio: *Ajeeb Aashiq*.

Natasha Mendonca is a visual artist from Bombay. In 2003, she overcame India's tough censorship laws around homosexuality and co-founded *Larzish*, the nation's first international film and video film festival on sexuality and gender based in Bombay. Since then she has also programmed for other festivals including the Berlin Lesbian FF and Queer Zagreb, Croatia. *Jan Villa* won the Tiger award at the Rotterdam IFF 2011. She is currently working on her first feature film, *Ajeeb Aashiq*.

Filmografia
2010: Jan Villa
2008: Watercolors
2008: Fragments
2006: Madsong

Svizzera, 2011, HDV, 16', col.

Regia: Jan Czarlewski
Montaggio: Jan Czarlewski con la supervisione di Guerric Catala et de Jean-Stéphane Bron
Suono: Jan Czarlewski
Montatore del suono: Laurent Kempf
Produzione: ECAL (Ecole cantonale d'art de Lausanne – Département Cinéma)

Contatti: Rachel Noel, Jean Guillaume Sonnier, ECAL
Tel.: +41 213 169 266
Email: rachel.noel@ecal.ch, jean_guillaume.sonnier@ecal.ch

PRIMA ITALIANA ITALIAN PREMIERE

Jan Czarlewski, di origine polacca, è nato a Parigi nel 1988. Ha studiato cinema alla Sorbona e attualmente frequenta l'ECAL (Ecole cantonale d'art de Lausanne). È l'autore di *Tomek*, una commedia caustica, realizzata con la supervisione di Sébastien Lifshitz, e di *L'Ambassadeur & moi*.

Jan Czarlewski, of Polish origin, was born in Paris in 1988. He studied cinema at the Sorbonne and he's currently attending the ECAL (Ecole Cantonal d'art de Lausanne). He is the author of *Tomek*, a caustic comedy, under the supervision of Sébastien Lifshitz, and *L'Ambassadeur & moi*.

Filmografia
2011: *L'Ambassadeur & moi*
2011: *Tomek*

JAN CZARLEWSKI L'AMBASSADEUR & MOI THE AMBASSADOR & ME



L'Ambassadeur & Moi inizia con una partita a tennis: padre e figlio palleggiano dando prova di un certo accanimento. La sequenza è ludica ma anche rivelatrice della forma che assumerà il cortometraggio. Come in una gara a due, fatta di accelerazioni improvise ma anche di resistenze, il regista e il diplomatico provano a prendere il sopravvento. Il primo in cerca di un'immagine meno formale del padre, il secondo nel tentativo di pilotare il film verso la forma di un documentario più convenzionale. Lavoro che trova la sua forma nell'atto dell'interrogarsi, *L'Ambassadeur & Moi* è molto più che un racconto in prima persona: la messa in scena, al contempo drammaturgica e simbolica, dell'eterno conflitto tra l'uomo con la macchina da presa e il suo soggetto. (c.c.) "Sua Eccellenza l'Ambasciatore plenipotenziario della Repubblica di Polonia nel Regno del Belgio, ha consacrato tutta la sua vita al suo paese. In compenso, non ha mai avuto tempo per me, suo figlio. Ho quindi deciso di andare a Bruxelles per cercare di recuperare il tempo perduto". (J. Czarlewski)

L'Ambassadeur & Moi begins with a tennis match: father and son exchange shots with a certain determination. It is a play sequence which also reveals how the short film will develop. Like in a one-on-one contest, marked by sudden accelerations and requiring a lot of stamina, the filmmaker and the diplomat try to prevail. The former is in search of a less formal image of the father, the latter tries to direct the film towards a more conventional form of documentary. *L'Ambassadeur & Moi*, a work based on introspection, is much more than a first-person story: it is the dramaturgic and symbolic staging of the eternal conflict between a man with a camera and his subject. (c.c.) "His Excellency, the plenipotentiary Ambassador of the Republic of Poland to the Belgian Crown sacrificed his entire life for his country. His dedication came with a price: he never really had time for me, his son. I thus, decide to come to Brussels to try to make up for lost time." (J. Czarlewski)



photo Eduardo Baggio

RAFAEL URBAN

OVOS DE DINOSSAURO NA SALA DE ESTAR DINOSAUR EGGS IN THE LIVING ROOM

Ragnhild Borgomanero, una donna di 77 anni, si è messa a studiare fotografia digitale e ha seguito corsi di Photoshop e di Premiere con l'obiettivo di trovare il modo di mantenere viva la memoria del suo defunto marito Guido, insieme al quale, nel corso degli anni ha costruito la più grande collezione privata di fossili in tutta l'America Latina. Il film segue i movimenti di Ragnhild, ne racconta la storia, soffermandosi sul desiderio che anima e rende vive le scelte di questa anziana donna: il desiderio di trovare una forma, un supporto che mantenga viva la memoria. (d.d.) "Ho guardato indietro, lungo la storia del cinema, da Flaherty a Straub-Huillet, da Maysles a Rouch, da Eugène Green a Pedro Costa. È stato veramente meraviglioso scoprire nuovi film e rivisitare quelli amati. Guardarli mi ha aiutato a focalizzare il film che volevo fare. Se il cinema è una costruzione di idee, poesia e utilizzo di un equipaggiamento tecnico da parte di un gruppo di persone che svolgono un sacco di preparativi prima delle riprese e che partono con delle idee già formate su quello che vogliono, in realtà questo film non si sarebbe mai potuto fare se il suo personaggio principale non si fosse sentita totalmente coinvolta". (R.Urban)

Ragnhild Borgomanero, a 77-year-old woman, began to study digital photography and attended Photoshop and Premiere courses with the aim of finding a way to keep alive the memory of her deceased husband Guido, with whom she had built over the years the biggest private collection of fossils in Latin America. The film follows Ragnhild's movements and tells her story, focusing in particular on the desire which guides and inspires the choices of this old woman: the desire to find a way, a medium which would keep memory alive. (d.d.) "I looked back into the history of cinema, from Flaherty to Straub-Huillet; Maysles to Rouch; Eugène Green to Pedro Costa. It was truly wonderful to discover new movies and revisit old beloved ones. Watching them helped me envision the film I was intending to make. If cinema is a construction of ideas, poetry and technical use of equipment by a team, which has a lot of pre-shooting preparation/pre-thoughts involved, this film could not have been done unless the main character was absolutely up to it". (R.Urban)

Brasile, 2011, video, 12', col.

Regia e sceneggiatura:

Rafael Urban

Fotografia: Eduardo Baggio

Montaggio: Ana Lesnovski

Suono: Robertinho de Oliveira

Produzione: TU i TAM Filmes

Distribuzione: Moro Filmes

Contatti: TU i TAM

Email: tuitamfilmes@gmail.com

PRIMA INTERNAZIONALE INTERNATIONAL PREMIERE

Rafael Urban ha diretto cinque cortometraggi: *João e Maria* (2006), *Atrizes* (2008), *Uma volta no Parque* (2008) *Ovos de dinossauro na sala de estar* (2011), *Bolpebra* (2011). Al momento sta montando il suo primo lungometraggio, il documentario *Saída para o Pacífico*, codiretto con Guilherme Marinho e João Castelo Branco. Ha inoltre coordinato per tre edizioni il Curitiba's University FF e prodotto le ultime due edizioni del Brazil Super 8 IFF.

Rafael Urban has directed five short films: *João e Maria* (2006), *Atrizes* (2008), *Uma volta no Parque* (2008) *Ovos de dinossauro na sala de estar* (2011), *Bolpebra* (2011). He is now editing his first feature film, the documentary *Saída para o Pacífico* alongside codirectors Guilherme Marinho and João Castelo Branco. He also coordinated for three editions the Curitiba's University FF and produced the last two editions of Brazil Super 8 IFF.

Filmografia

2011: *Ovos de dinossauro na sala de estar*

2011: *Bolpebra*

2008: *Uma volta no Parque*

2008: *Atrizes*

2006: *João e Maria*

Francia, 2011, Super 8, 15', col.

Regia: Arnaud Gerber
Fotografia: Arnaud Gerber
Montaggio: Arnaud Gerber
Suono: Arnaud Gerber
Musica: Bach, Sylvaine Billier-Giros
Produzione: Arnaud Gerber

Contatti: Arnaud Gerber
Email: arnofilm@gmail.com

PRIMA INTERNAZIONALE INTERNATIONAL PREMIERE

Arnaud Gerber è un regista sperimentale. È nato nel 1971 in Francia e vive attualmente a Berlino. Ha lavorato come *copywriter*, montatore e direttore del suono per Canal Plus, France 5, France 2, TV5Monde, TCM (Parigi). È stato anche giornalista e ricercatore presso L'Institute for the Media di Düsseldorf.

Arnaud Gerber is an experimental filmmaker. He was born in 1971 in France and is currently living in Berlin. He worked as a copywriter, cutter and speak/sound director for Canal Plus, France 5, France 2, TV5Monde, TCM (Paris). He has been also a Journalist and a Researcher at the European Institute for the Media, Düsseldorf.

Filmografia Selezionata
2011: Post-Industrie
2010: Silent Night
2009: Berlin Berlin
2008: Vampire(s)
2007: Speechless
2006: Beyond Language(s)
2006: Terra(e) Incognita(e)
2005: Passage(s)



ARNAUD GERBER

POST-INDUSTRIE

POST- INDUSTRY

Ricreare la prima inquadratura del primo film della storia del cinema: *L'uscita dalle fabbriche Lumière*. Come rendere oggi il rapporto tra lavoro e il lavoro del cinema in un mondo profondamente modificato dai principi neoliberalisti? I vecchi stabilimenti Renault di Boulogne-Billancourt, ripresi frontalmente, nello specifico la fabbrica dismessa de l'Île Seguin, diventano il teatro dell'azione. La ripresa non è più frontale, ma di tre quarti. Al posto della fabbrica sorgerà un parco, probabilmente un centro culturale. Le attività del tempo libero sostituiscono il lavoro. Che ne sarà degli operai? (g.a.n.) "Il mio film è nato dall'idea di ritrovare una delle inquadrature originali del cinema. Un treppiedi, una macchina da presa, tre riprese, degli operai che escono da una fabbrica. Ma gli operai non ci sono più. Che cosa è successo? Questa è la domanda del mio documentario, che riproduce la scena del film dei Lumière in diversi siti degli ex stabilimenti della Renault. Dal topografo al pensionato passando per il vigile, ho incontrato realmente (fuori campo) tutte le persone che evoco nella voce *off*. I dialoghi sono la trascrizione quasi integrale delle conversazioni che ho avuto con loro." (A. Gerber)

To recreate the first shot of the first film in the history of cinema: workers leaving the factory in the Lumière's film. How to depict today a relationship between work and the work of cinema in a world that has been radically changed by Neoliberalism? The old Renault plant of Boulogne-Billancourt, shown in a frontal shot, and in particular the dismantled factory of Île Seguin become the scene of action. The shot is no longer frontal, but three-quarter. The factory will be replaced by a park, probably by a cultural center. Spare time activities replace working activities. What will become of the workers? (g.a.n.) "My film comes from the idea of recreating one of the original shots of cinema. A tripod, a camera, three shots, workers leaving a factory. But the workers are no longer there. So what happened? This is the question raised in my documentary, which reproduces the scene of the Lumière brothers' film in different areas of the former Renault plant. I really met (off-screen) all of the people I mention in the voice-off, from the topographer to the traffic policeman to the pensioner. The dialogues are the almost complete transcription of the conversations I had with them." (A. Gerber)

PAOLO VITTORE PARVIS

SCHI(Z)ZO

In una casa spoglia, che porta ancora visibili i segni di un incendio che l'ha devastata, il regista ingaggia un dialogo serrato con la sorella. Ricordi, proposte, intuizioni si mescolano senza soluzione di continuità, mentre un *graffiti writer* comincia la sua performance. Un film per curare uno spazio dalle sue ferite. Un film per trovare un colore con cui comunicare i propri desideri e il proprio affetto. Un film per parlare altrimenti di emarginazione, solitudine, ma anche di vicinanza e di condivisione. In altre parole, per dare forma ad una casa. (c.c.) "La casa dove sono cresciuto è occupata ora da mia sorella, affetta da schizofrenia e in attesa da 18 anni di una efficace terapia. La mia famiglia, composta da sei persone, dopo varie disgrazie ridotta a quattro elementi, è stata vittima nel 2006 di un incendio che ha portato via una percentuale altissima di ricordi. Per stemperare l'attesa di una soluzione decente nei confronti di questo disastro, dopo un confronto con il mio amico Neve, s'è giunti all'idea di portare a casa mia i tre colori con cui dipinsi la mia camera, prima dell'incendio (Rosso, Bianco e Nero), l'ascolto e le nostre esperienze personali." (P.V. Parvis)

In an empty house, still bearing the signs of a fire which has devastated it, the filmmaker is deep in conversation with his sister. Memories, proposals, intuitions are seamlessly mixed, while a graffiti writer begins his performance. A film to cure the wounds of a space. A film to find a color through which to communicate one's wishes and love. A film to talk differently about marginalization, loneliness, but also about closeness and sharing. In other words, a film to give shape to a house. (c.c.) "The house where I grew up is now occupied by my sister, who suffers from schizophrenia and who has been waiting for 18 years for an effective therapy. In 2006 my family, which was originally made up of six members and reduced to four after a series of accidents, was victim of a fire which destroyed most of our memories. In order to defuse the situation while waiting to find a reasonable solution to this disaster, after talking with my friend Neve, we came to the idea to take home the three colors with which I had painted my room before the fire (Red, White and Black) and to exchange our personal experiences." (P.V. Parvis)



Italia, 2011, HD, 14', col.

Regia: Paolo Vittore Parvis
Montaggio: Carlotta Cristiani,
Bruno Oliviero
Con la consulenza di: Bruno
Oliviero, Carlotta Cristiani,
Alessandro Rossetto, Luca Mosso
Produzione: Officine Cinema

Contatti: Paolo Vittore Parvis
Email: parvakimix@hotmail.it

PRIMA MONDIALE WORLD PREMIERE

Paolo Vittore Parvis è nato nel 1984 a Milano. Si è diplomato come perito in arti grafiche e vive con specializzazione in fotografia e cinema. Ha svolto uno stage a *La Macchina del Tempo*, programma televisivo di documentari della rete Mediaset. Nel 2006 ha frequentato il corso *Filmmaker* alla scuola Cineway di Milano. Nel 2011 ha ottenuto una borsa di studio grazie alla quale ha frequentato, presso l'Istituto Europeo di Design, il corso dal titolo *Filmmaker: il documentario come sguardo*, diretto da Bruno Oliviero, Carlotta Cristiani, Alessandro Rossetto, Silvio Soldini e Luca Mosso.

Paolo Vittore Parvis was born in 1984 in Milan. He graduated from high school as an expert in graphic and visual arts with a specialization in photography and film. He did an internship at *La Macchina del Tempo*, a documentary television program broadcasted on Mediaset. In 2006 he attended the course *Filmmaker* at the school Cineway of Milan. In 2011 he obtained a scholarship thanks to which he attended, at the European Institute of Design, the course entitled *Filmmaker: il documentario come sguardo* directed by Bruno Oliviero, Carlotta Cristiani, Alessandro Rossetto Silvio Soldini and Luca Mosso.

Filmografia
2011: Schi(z)zo

Germania, 2011, 16 mm, 37', b/n

Regia: Levin Peter
Soggetto e sceneggiatura: Levin Peter, Elsa Kremser, Yunus Roy Imer
Fotografia: Yunus Roy Imer
Montaggio: Stephan Bechinger
Suono: Stefan Kolbe, Hendrik Schalansky
Musica: John Gürtler, Sarah Neef
Produzione: Filmakademie Baden-Württemberg

Contatti: Elsa Kremser,
Filmakademie Baden-Württemberg
Tel.: 49 151 50 63 52 52
Email: elsa.kremser@filmakademie.de

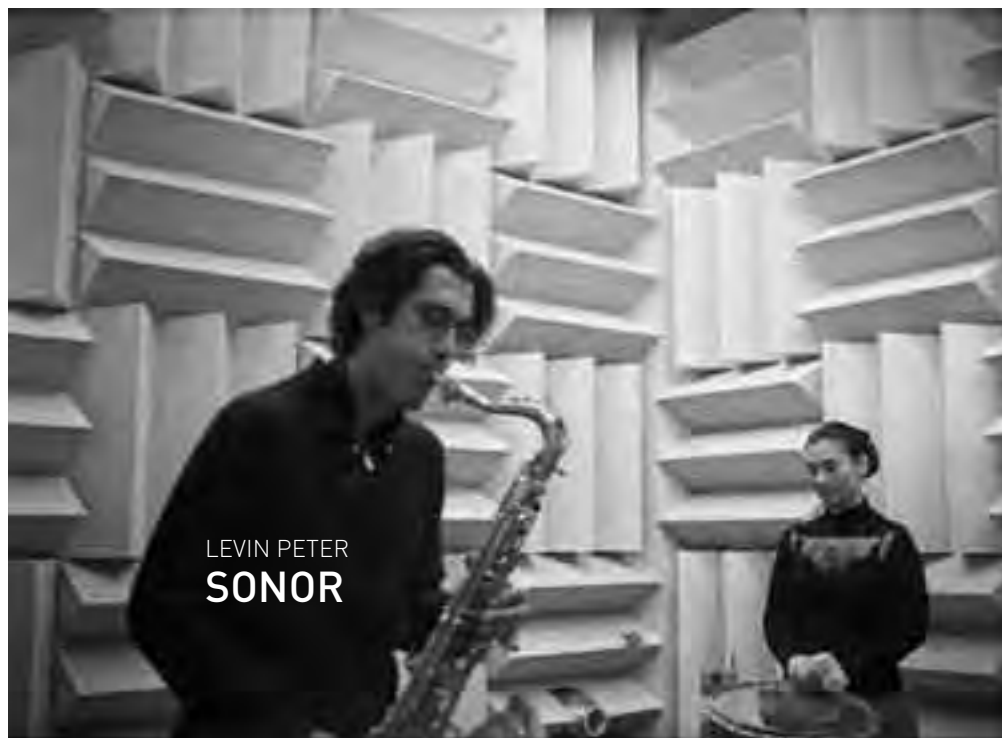
PRIMA ITALIANA ITALIAN PREMIERE

Levin Peter (Jena 1985) ha realizzato un documentario sulla rivolta del 17 giugno 1953 nella RDT e ha lavorato per diverse società di postproduzione. Nell'agosto del 2006 ha visitato Prestes Maia a São Paulo ed è nato il documentario omonimo, sul più grande edificio occupato di tutta l'America Latina. Il film è codiretto con Jonas Ginter e realizzato in coproduzione con ZDF/ARTE nel 2008. Nel settembre dello stesso anno ha iniziato a frequentare la Filmakademie Baden-Württemberg.

Levin Peter (Jena 1985) made a documentary about the national uprising of 17th June 1953 in the GDR. After that, he started to work in different postproduction companies. In August 2006 he visited Prestes Maia in São Paulo, an experience that inspired him a documentary about the biggest squatted building in the whole Latin America, co-directed with Jonas Ginter, and realised in co-production with ZDF/ARTE in 2008. In September 2008 he started to study at the Filmakademie Baden-Württemberg.

Filmografia

2011: Sonor
2009: Night Forest
2008: Prestes Maia
2006: Abflug-Chegada
2005: The 17th June 1953



Un musicista incontra una ballerina non udente dalla nascita. Insieme partono alla scoperta dei suoni del mondo. Poco alla volta la loro relazione si sviluppa nella direzione di una vera e propria improvvisazione musicale. L'ambiente urbano inizia a risuonare di melodie inedite, alla stregua di una partitura misteriosa, portata poco alla volta alla luce. Calato in un bianco e nero memore del lavoro di Raoul Coutard, il film è un viaggio alla scoperta di tutto ciò che sfugge alla nostra percezione quotidiana. Attraverso la relazione dei due personaggi, il film si sposta impercettibilmente sul terreno delle affinità elettive, dove il linguaggio è costantemente rielaborato e reinventato attraverso altri segni e altri suoni. In questo modo il film compone la sinfonia di una grande città scoperta attraverso un'educazione sentimentale che, a sua volta, diventa l'immagine di una nuova possibilità di alfabetizzazione. Un percorso iniziatico in una dimensione dove i suoni, come le parole, servono a evocare le possibilità di esistenze alternative alla ricerca di tutte quelle sonorità che non sono ancora state scoperte e ascoltate. (g.a.n.)

A musician meets a dancer who was born deaf. It is the beginning of a relationship revolving around the discovery of world sounds, which slowly evolves into real musical improvisation. The urban environment begins to resound with new melodies, like a mysterious score which is slowly brought to light. Shot in a black and white reminiscent of Raoul Cotard's work, the film is a journey, a discovery of all that goes unnoticed in our daily lives. Through the relationship between the two characters, the film imperceptibly shifts to the field of elective affinities, in which the language is constantly re-elaborated and re-invented through other signs and other sounds. In this way, the film also becomes a symphony of a large town discovered through a sentimental education, which becomes in its turn the image of a new possibility of literacy. It is an initiation process, in a dimension in which sounds as well as words help to evoke the possibilities of an alternative existence, in search of all the sounds which have not yet been discovered and listened to. (g.a.n.)



JAY ROSENBLATT
THE D TRAIN

Dedicato al padre Jerome, *The D Train* è la riflessione commossa di una vita che corre velocemente, come un treno sui binari, dalla nascita alla morte. Dai primissimi passi di un bambino che impara a camminare, alle esperienze scolastiche sino all'innamoramento e poi al matrimonio, Rosenblatt compone una sinfonia malinconica di una vita che scorre come attraverso i fotogrammi di una pellicola consunta. Il suo sguardo commosso non arretra di fronte alla rivelazione della biologia e dell'apparato riproduttivo, evidenziando il legame che ci unisce alle altre creature viventi mentre lo sguardo triste e distante del vecchietto che viaggia, forse per l'ultima volta, su un treno scruta qualcosa in lontananza oltre il perimetro dell'inquadratura. "Osservando mia figlia che cresce e la morte di mio padre, qualche anno fa, rimango sconvolto dalla rapidità con cui tutto scorre. Questo film parla della mortalità, una vita in cinque minuti. Dedicato a mio padre". (J.Rosenblatt) Ritmato dalla musica di Shostakovich, *The D Train* porta l'arte del *found footage* di Jay Rosenblatt ad un livello di grazia inaudito. (g.a.n.)

Dedicated to the director's father Jerome, *The D Train* is an emotional reflection of a life which runs fast from birth to death, like a moving train. From the very first steps of a baby who learns how to walk, to school experiences, falling in love and the wedding day, Rosenblatt composes a melancholic symphony of a life passing by as through the frames of an old film. His emotional look does not shy away from revealing biology and the reproductive system, showing the connection between us and the other living creatures, while the sad and distant look of the old man who travels on a train – maybe for the last time – is directed towards something far off, out of shot. "As I watch my daughter grow up and watched my father die a few years ago, I am amazed at how it all seems to go by so quickly. This is a film about mortality. A life in five minutes that is dedicated to my dad." (J.Rosenblatt) Accompanied by Shostakovich's music, *The D Train* takes Jay Rosenblatt's found footage art to an unprecedented level of grace. (g.a.n.)

USA, 2011, 16 mm, 5', b/n e col.

Regia e soggetto: Jay Rosenblatt
Montaggio: Jay Rosenblatt
Musica: Shostakovich

Contatti: Jay Rosenblatt
Email: jayr@jayrosenblattfilms.com

**PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE**

Jay Rosenblatt è un artista riconosciuto a livello internazionale. Dal 1980 lavora come regista indipendente e ha realizzato più di 25 film. I suoi lavori hanno ricevuto oltre 100 premi e sono stati mostrati in tutto il mondo.

Jay Rosenblatt is an internationally recognized artist who has been working as an independent filmmaker since 1980 and has completed over twenty-five films. His films have received over 100 awards and have screened throughout the world.

Filmografia selezionata
2011: The D Train
2009: The Darkness of Day
2008: Beginning Filmmaking
2006: I Just Wanted
to be Somebody
2006: Afraid So
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
1990: Short of Breath

Polonia, 2010, HDCAM, 12', col.

Regia, soggetto e sceneggiatura:
Marta Prus
Fotografia: Mateusz Wajda
Montaggio: Cecylia Pacura
Produzione: Lodz Film School
Distribuzione: KFF

Contatti: Katarzyna Wilk
Tel.: +48 12 29 46 945
Email: katarzyna@kff.com.pl

PRIMA ITALIANA ITALIAN PREMIERE

Marta Prus è nata a Varsavia nel 1987. Dopo aver frequentato la facoltà di storia dell'arte all'Università di Varsavia, studia regia presso la scuola nazionale di Cinema a Łódź. Si è diplomata, specializzandosi in cinema documentario alla scuola di regia Andrzej Wajda Master School.

Marta Prus was born in 1987 in Warsaw. Since 2009 she is a student of directing department at the Polish National Film School in Łódź, previously studied history of art at University of Warsaw. She graduated, with a specialization in documentary cinema, at Andrzej Wajda Master School of Film Directing.

Filmografia
2010: Vakha i Magomed

MARTA PRUS VAKHA I MAGOMED

Vakha si occupa del piccolo Magomed in ogni momento della giornata: in casa, agli allenamenti di kickboxing, nelle pause di svago, a passeggio per la città, a fare la spesa. Si percepisce che tra i due c'è un'intesa profonda che va oltre le parole ma che è possibile rintracciare in ogni gesto, in ogni sguardo. Vakha e Magomed sono profughi ceceni che hanno trovato rifugio a Varsavia. Non ci viene raccontato cosa sia successo loro nel passato o come siano arrivati lì, ma si intuisce che hanno vissuto momenti molto drammatici. Il film preferisce scorrere tutto nel presente: un presente fatto di pace, di piccole certezze quotidiane e di amore. L'amore, luminosissimo, tra un padre e un figlio. (a.l.) "Fin dall'inizio volevo realizzare un film che mostrasse la vita dei rifugiati in una prospettiva differente. Sono rimasta molto colpita da Vakha, che faceva tutto il possibile per dare a suo figlio un'infanzia normale e per prepararlo alla vita adulta. In ogni situazione mantenevano la loro dignità, e la dignità è la forza della vita". (M.Prus)

Vakha takes care of the little Magomed in every moment of the day: at home, at kickboxing training, during spare time, while walking in town and while doing the shopping. Between the two there is clearly a very good relationship, which goes beyond words, but which can be found in every gesture and in every look. Vakha and Magomed are Chechen refugees who have found asylum in Warsaw. We are not told what happened in their past, nor how they got there, but we can sense that they had to go through something tragic. The film prefers to focus entirely on the present: a present made of peace, of small daily certainties and of love – the shining love of a father and son. (a.l.) "From the very beginning I wanted to make a movie about refugees that would show them from a different perspective. I was strongly impressed by Vakha, who made everything he could to create a normal childhood for his son and tried to prepare him for an adult life. They maintained in every situation the dignity, and the dignity is the power of human's life." (M. Prus)



FLORIAN HEINZEN-ZIOB

WACHSTUM

GROWTH



L'albero di ciliege del giardino dei nonni era il più bello di tutto il quartiere. Ha accompagnato il protagonista per tutta l'infanzia, scandendo il ritmo delle stagioni con le sue metamorfosi: spoglio durante l'inverno, stracolmo di frutti a primavera, quando le ciliegie erano prese d'assalto dagli uccelli e si temeva che non bastassero per la conserva. Il fenomeno della crescita innesca nel bambino una catena di acute osservazioni e di riflessioni alimentate da quello che impara a scuola: la nascita della vita sulla terra, l'evoluzione della razza umana, la crescita dei risparmi depositati in banca. Esplorare questa galassia complicata è un'impresa ardua per una mente così giovane: ecco allora arrivare in soccorso l'equipaggio di Star Trek. Realizzato con una tecnica di animazione ingegnosa ed efficace, il film si dirama in una moltitudine di direzioni diverse, tante quanto sono i significati e le applicazioni del termine 'crescita'. (a.l.) "Fin da bambino sognavo di fare esperimenti pericolosi e ricerche con libri difficili, cose che nessun altro avrebbe capito. *Growth* mi ha permesso di fare proprio questo: ricerche, esperimenti ed inediti accostamenti tra idee. Nonostante questo, non è venuto fuori niente di davvero pericoloso". (F. Heinzen-Ziob)

The cherry tree in the grandparents' garden was the most beautiful one in the whole neighborhood. It accompanied the protagonist for his whole childhood, marking the seasons through its metamorphoses: bare in winter, full of fruits in spring, when the birds came to eat loads of cherries and the family feared there would not be enough to make preserves. The phenomenon of growth leads the child to make a series of acute observations and considerations, which are nourished by what he learns in school: the beginning of life on earth, the evolution of the human race, the growth of savings deposited into the bank account. Exploring this complicated galaxy is a difficult feat for such a young mind: so here comes to the rescue the Star Trek crew. Made with an ingenious and effective animation technique, the film follows many different directions, as many as the meanings and uses of the term 'growth'. (a.l.) "Since I was a child I dreamed of doing dangerous experiments and research with complicated books, no one else would understand. The film *Growth* allowed me to do exactly this, researching, experimenting and connecting ideas in a new way. Even though, none of this was very dangerous." (F. Heinzen-Ziob)

Germania, HD, 2011, 23', col.

Regia, soggetto e sceneggiatura:

Florian Heinzen-Ziob

Disegni: Florian Heinzen-Ziob,

Katharina Huber, David Jansen

Fotografia: Florian Heinzen-Ziob

Montaggio: Florian Heinzen-Ziob

Suono: Marcus Zils

Musica: Andreas Kächer, Julia

Kortowski

Con la consulenza di: Dietrich Leder

Produzione: Academy of Media

Arts Cologne

Contatti: Florian Heinzen-Ziob

Email: heinzen-ziob@gmx.de

PRIMA ITALIANA ITALIAN PREMIERE

Florian Heinzen-Ziob è nato a Düsseldorf nel 1984. Ha lavorato come assistente alla regia e montatore per produzioni teatrali, animatore e *graphic designer* presso una società di postproduzione di Amburgo. Dal 2006 studia presso l'Accademia di Media Art a Colonia. Nel 2007 ha girato un documentario dal titolo *Konserwacja* sul campo di concentramento di Auschwitz-Birkenau in Polonia. Nel 2010 ha partecipato a due mostre sul tema delle migrazioni, a Royan e a Berlino.

Florian Heinzen-Ziob was born 1984 in Düsseldorf. He worked as assistant director for theatre productions and as cutter, animator and graphic designer at a postproduction company in Hamburg. Since 2006 he studies at the Academy of Media Art Cologne. In summer 2007 he filmed at the former extinction camp Auschwitz-Birkenau Poland the documentation *Konserwacja*. In the year 2010 he took part in two exhibitions on the topic migration in Royan and in Berlin.

Filmografia

2011: Wachstum

2008: Kubus

2008: Praktikant

2008: Konserwacja

2006: sms

Gran Bretagna, 2011, HD, 34', col.

Regia e sceneggiatura: Kristof Bilsen

Fotografia: Kristof Bilsen

Montaggio: Eduardo Serrano

Suono: George Lingford

Musica: Jon Wygens

Produzione: Kristof Bilsen,
National Film and TV School,
Beaconsfield, UK

Contatti: National Film and TV
School/Kristof Bilsen

Email: festivals@nfts.co.uk/ info@
kristofbilsen.com

PRIMA ITALIANA ITALIAN PREMIERE

Kristof Bilsen ha lavorato come direttore della fotografia, montatore e regista per spettacoli di teatro e danza. Il suo primo documentario, *Three Women*, un film sulle donne recluse nella prigione di Ghent, in Belgio, è andato in onda sulla televisione nazionale belga. Ha inoltre girato un documentario, *Fez-return-ticket*, sui matrimoni misti in Marocco. È membro del collettivo Kitchen Sink documentary.

Kristof Bilsen worked as a cinematographer, editor and director in contemporary theatre and dance. His first documentary was *Three Women*, a film about female detainees in Ghent prison (Belgium), which was shown on Belgian National Television. He also made the short documentary *Fez-return-ticket*, about a mixed marriage in Morocco. He is member of the new Kitchen Sink documentary collective.

Filmografia

2011: *White Elephant*
(*Inzoku ya pembe*)

2011: *The Perfect Belgian*

2008: *Fez-return-ticket*

2005: *Three Women*

KRISTOF BILSEN

WHITE ELEPHANT (NZOKU YA PEMBE)

L'ufficio postale di Kinshasa è una struttura imponente nella quale il tempo pare essersi fermato. Retaggio del passato coloniale, questo ufficio è un pachiderma difficile da alimentare: un *White Elephant* in cui si sovrappone l'identità belga a quella congolose. Henriette è un'impiegata premurosa quanto disillusa, responsabile di uno sportello a cui non si rivolge quasi più nessuno. Vorrebbe fuggire altrove ma continua imperterrita a compiere il suo lavoro, giorno dopo giorno. Christelle è una giovane studentessa alle prese con una ricerca sul servizio postale, che vorrebbe difendere dai burocrati e dalla diffidenza degli utenti. Attraverso le aspirazioni e le frustrazioni di queste due donne si dipana una storia che descrive con toni surreali la complicata transizione di un Paese africano, stretto tra contraddizioni interne e legami con un passato di sottomissione e subalternità. (v.i.) "Dare una struttura definitiva di questo lavoro è stata una vera sfida. Dopo un lungo periodo di montaggio siamo infine giunti a creare un film che speriamo rifletta sia l'apatia che l'umanità di quei lavoratori che tentano di sfuggire al circolo vizioso in cui un decadente ufficio pubblico li intrappola." (K. Bilsen)

The post office in Kinshasa is a huge building in which time seems to have stopped. A legacy of the colonial past, this office resembles a pachyderm which is difficult to nourish – a *White Elephant* in which the Belgian identity is superimposed on the Congolese one. Henriette is a solicitous, yet disenchanted clerk who works at a counter where almost no one goes. She would like to escape elsewhere, but she keeps on doing her job anyway, day after day. Christelle is a young student doing research on the mail service, which she would like to defend from bureaucrats and from the mistrust of customers. Through the ambitions and frustrations of these two women, the film describes in a surreal way the difficult transition of an African country, characterized by internal contradictions and by its ties to a past of submission and subordination. (v.i.) "This film was very challenging to structure. After a long editing period we finally achieved a film that we hope reflects both the apathy and the humanity of the workers trying to escape the vicious circle into which the decadent Office Building traps them." (K. Bilsen)



28. KASSELER DOK UMENTAR FILM UND VIDEO FEST 8.-13. NOVEMBER 2011

DOCUMENTARY *FILM* *VIDEO* ART
EXHIBITION MONITORING
AUDIOVISUAL PERFORMANCE
SYMPOSIUM INTERFICTION
JUNGES DOKFEST
DOKFESTFORUM

PROGRAM AND CATALOG ARE AVAILABLE AS OF OCTOBER 24, 2011.





**SELEZIONE UFFICIALE
FUORI CONCORSO**

OFFICIAL SELECTION
OUT OF COMPETITION

USA, 2011, HD, 80', col.

Regia: Alma Har'el
Fotografia: Alma Har'el
Montaggio: Joe Lindquist
Suono: Dror Mohar
Musica: Zach Condon
Produzione: Alma Har'el, Boaz Yakin
Distribuzione: Roco Films

Contatti: Alex Hulsey
Email: alexhulsey@gmail.com

PRIMA ITALIANA ITALIAN PREMIERE

Alma Har'el è nata a Tel Aviv, dove ha cominciato a lavorare come fotografa e video artista. Ha diretto numerosi video musicali e la sua collaborazione con il cantante Zach Condon dei Beirut le ha portato riconoscimenti in diversi festival internazionali. Al momento vive a Los Angeles e *Bombay Beach* è il suo primo film.

Alma Har'el was born in Tel Aviv and there began her work as a photographer and a video artist. She directed several music videos and the collaboration with the singer Zach Condon of the band Beirut brought her several nominations in festivals around the world. Currently she lives in LA and *Bombay Beach* is her first film.

Filmografia
2011: *Bombay Beach*

ALMA HAR'EL BOMBAY BEACH



Un poderoso e immaginifico ritratto di un luogo ai margini di qualsiasi Occidente. Un mosaico di esistenze che evocano i tre stadi della vita di un uomo. La fervida fantasia e l'anima turbata del piccolo Benny, affetto da disturbo bipolare, vengono sedate con manciate di Ritalin e Litio. CeeJay è un adolescente che aspira a diventare un campione di football per evitare di finire come il cugino, ucciso a Los Angeles da un gang giovanile. Red è provato dal wisky, dal fumo e dagli anni di lavoro su una piattaforma petrolifera che lo hanno avvizzito ma non gli hanno sottratto la gioia di vivere. Esistenze fragili, perturbate, disilluse ma piene di bellezza. *Bombay Beach* è un film che tra il pietismo e la denuncia sceglie... la danza! Un film che utilizza diverse tecniche che lo rendono un'opera ibrida ai margini del documentario convenzionale. Con le musiche di Bob Dylan e dei Beirut, questo documentario surreale e stralunato mostra il volto sghembo e tumefatto dell'America contemporanea. (v.i.) "Lo stato delle cose nell'America di oggi è affascinante. Si può constatare come il sogno non sia solamente morto, ma si sia trasformato in una fantasia distorta che alimenta situazioni e simbologie stupefacenti". (A. Har'el)

A powerful and imaginative portrait of a site at the extreme border of the West. A mosaic of existences evoking the three stages in the life of a man. The lively imagination and troubled soul of little Benny, affected by a bipolar disorder, are sedated with handfuls of Ritalin and lithium. CeeJay is an adolescent who aspires to become a champion of football to avoid ending up like his cousin, killed by a youth gang in Los Angeles. Red is exhausted by years of drinking, smoking, and working on an oil platform, that made him wither but not lose his zest. Fragile, disturbed, disillusioned lives, still rich in beauty. Between pietism and denunciation, *Bombay Beach* chooses... dance! This film uses several techniques that make it a hybrid, on the fringes of conventional documentary. Accompanied by the music of Bob Dylan and Beirut, this surreal and bewildering documentary exposes the twisted and tumefied face of contemporary America. (v.i.) "The state of things in America now is fascinating. You see how the dream not only died but turned into a twisted fantasy that feeds all sorts of astonishing and symbolic situations." (A. Har'el)

GÖRAN HUGO OLSSON

THE BLACK POWER MIXTAPE 1967-1975



Basato sui 16mm girati da operatori svedesi alla fine degli anni Sessanta e arricchito da una colonna sonora, prodotta da Ahmir Khalib, che raggruppa alcuni dei maggiori esponenti della *black music* contemporanea (Harry Belafonte, Talib Kweli, Erykah Badu), il film indaga il movimento delle Pantere Nere, restituendo il sentimento di quegli anni. *Leaders* carismatici come Angela Davis, Stokely Carmichael, Bobby Steale, testimoniano un cambiamento radicale avvenuto nel modo di concepire il diverso. L'inizio di un'epoca di conflitto che ha coinvolto tutte le società occidentali. Il regista ha adottato una forma originale che si ispira al formato *mixtape* di moda in quegli anni. "Questo film è un *mixtape*, non un *remix*. Ci tenevo a conservare il senso intimo dei materiali, senza farne un semplice collage, anche perché il mio rispetto per i protagonisti e coloro che li hanno filmati è assoluto. Sono persone che hanno cambiato in meglio il mondo. E non solo per i neri in America, o per altri gruppi ai margini della società, ma per tutti." (G.Olsson). Film di denuncia, *The Black Power Mixtape* è anche un viaggio tra più culture interne agli USA e attraverso i riflessi che quel movimento ha suscitato nei registi occidentali. (c.c.)

Based on the 16mm films shot by Swedish cameramen in the late Sixties and enriched by a soundtrack, produced by Ahmir Khalib, which gathers some of the most important figures in contemporary black music (Harry Belafonte, Talib Kweli, Erykah Badu), the film examines the Black Panthers movement, depicting the atmosphere of those years. Charismatic leaders like Angela Davis, Stokely Carmichael, Bobby Steale are representative of a radical change in American society and in the way to look at others. It was the beginning of a period of fight and conflict which involved all Western societies. To make this film, the director used an original form which is inspired by the mixtape format which was in vogue in those years. "The film is a mixtape, not a remix. I wanted to keep the feeling of the material, not cut it into pieces. My respect for not only the personalities in the images, but also for the filmmakers, is total. The people in the film changed the world for the better. Not only for black people in America, or any marginalized group, but for all people." (G.Olsson). *The Black Power Mixtape*, a film exposing the issues of that period and recovering part of its memories, is also a journey through different cultures existing in the US and through the reactions which that movement provoked among Western filmmakers. (c.c.)

Svezia, 2011, 16 mm, 92', b/n e col.

Regia: Göran Hugo Olsson
Montaggio: Göran Hugo Olsson,
Hanna Lejonqvist
Suono: Anders Nyström
Musica: Ahmir Questlove
Thompson, Om'Mas Keith
Produttrice: Annika Rogell
Produzione: Story AB
Coproduzione: Louverture Films
Con il supporto di: Swedish Film
Institute, Swedish Television,
Nordisk Film & Tv Fond, Media
Programme dell'Unione Europea,
ZDF/ARTE, NRK, YLE, RTS e ERT.
Distribuzione: WIDE Management

Contatti: WIDE Management
Tel: +33 1 53 95 04 64
Email: infos@widemanagement.com

PRIMA ITALIANA ITALIAN PREMIERE

Göran Hugo Olsson è nato in Svezia nel 1965. Lavora come regista di documentari e direttore della fotografia. È stato l'ideatore di due programmi di cortometraggi documentari per la televisione svedese, *Ikon e Elbyl*. È tra i fondatori della casa di produzione Story AB ed è membro di Ikon South Africa, una piattaforma per promuovere il documentario creativo in Sud Africa.

Göran Hugo Olsson was born in 1965 in Sweden. He is a Documentary filmmaker and cinematographer. He was editor, as well as founder of two short documentary television programs, *Ikon and Elbyl*, for the Swedish Television. He is a co-founder of the production company Story AB. Olsson is a member of Ikon South Africa – a platform for the creative documentary in South Africa.

Filmografia
2011: *The Black Power Mixtape 1967-1975*
2009: *Am I Black Enough for You*
1998: *Fuck You, Fuck You Very Much*
1992: *Kl:k*

Svizzera, 2011, 35mm/HD, 89',
b/n e col.

Regia: Martin Witz
Fotografia: Pio Corradi, Patrick
Lindenmaier
Montaggio: Stefan Kälin
Suono: Russ Jaquith, Roland
Widmer, Guido Keller
Musica: Marcel Vaid
Produttore: Andres Pfaeffli
Produzione: Ventura Film
Coproduzione: RSI-
Radiotelevisione svizzera,
Teleclub, Lichtblick
Filmproduktion, Spotlight Media
Productions
Distribuzione: Outlook Filmsales GmbH

Contatti: Stephanie Holzhuber,
Outlook Filmsales GmbH
Tel: +43 720 34 69 34
Email: welcome@outlookfilms.com

PRIMA ITALIANA ITALIAN PREMIERE

Nato nel 1956, Martin Witz lavora prima come sceneggiatore di film di finzione, per poi dedicarsi al documentario. Attivo anche come montatore e microfonista, debutta alla regia con due documentari per Arte: *Malaria* (2002) e *Indische Regen-Ernte* (2005), mentre con *Dutti der Riese* (2007) realizza la sua prima pellicola per il grande schermo, presentata in anteprima al 60esimo Festival del film Locarno.

Born in 1956 in Switzerland, Martin Witz works as a screenwriter. Martin Witz later turned to documentary. Concurrently working as an editor and sound recordist, he has also directed documentaries for Arte, such as *Malaria* (2002), *Indische Regen-Ernte* (2005). *Dutti der Riese* (2007) is his first film directed for the big screen and also presented at Locarno.

Filmografia
2011: *The Substance*:
Albert Hofmann's LSD
2007: *Dutti der Riese*

MARTIN WITZ

THE SUBSTANCE – ALBERT HOFMANN'S LSD

LSD. Basta la parola per evocare una stagione di sperimentazioni audaci e di inaudite aperture politiche e sociali. Tutto inizia con la scoperta di un chimico svizzero: Albert Hofmann. In cerca di un rimedio per curare la schizofrenia e altre malattie mentali, lo scienziato fa accidentalmente una scoperta sensazionale. Osservando casualmente della segale, nota l'esistenza di un fungo parassita, l'ergot, dal quale in seguito, nel 1938, nei laboratori Sandoz di Basilea, viene sintetizzato l'acido lisergico. Il nome LSD è un'abbreviazione della parola tedesca *Lysergesäurediethylamid* (diethylamide-25 dell'acido lisergico). In quel momento Hofmann non poteva assolutamente sospettare che il suo "metodo pericoloso" avrebbe condotto a quella che sarebbe diventata nel giro di qualche decennio la *Summer of Love*. Attraverso i Merry Pranksters di Ken Kesey, che si dedicano ad un intenso apostolato acido, e Timothy Leary, il profeta dell'acido, LSD diventa la sostanza psicotropa per eccellenza di un'intera generazione stanca delle regole della generazione precedente e ansiosa di aprire tutte le porte della percezione. Ed è sempre dall'LSD, e dalla sua criminalizzazione voluta da un politico di nome Ronald Reagan, che inizia il controverso capitolo della guerra alle droghe. (g.a.n.)



LSD. Just the word evokes a season of bold experimentation and untold social and political possibilities. It all starts with the discovery of a Swiss chemist named Albert Hofmann. In search of a remedy to treat schizophrenia and other mental illnesses, the scientist makes a breakthrough discovery. He accidentally notices, while observing some rye, the existence of a parasitic fungus, called ergot, from which later, in 1938, the Sandoz Laboratories in Basel, is synthesized the lysergic acid. The name LSD is an abbreviation of the German word *Lysergesäurediethylamid* (diethylamide-25 of the lysergic acid). At that moment, Hofmann could not possibly suspect that his "dangerous method" would have led to what would become in a few decades, the "Summer of Love". Through Ken Kesey's Merry Pranksters, who devoted themselves to an intense acid apostolate, and Timothy Leary, the prophet of the acid, LSD became the psychotropic drug chosen by a generation tired of the rules of the previous generation and eager to open all the doors of perception. And it's just starting from LSD, and its criminalization, designed by a politician named Ronald Reagan, that the controversial chapter in the war on drugs began. (g.a.n.)

JÉRÔME DE MISSOLZ WILD THING

Un'indagine condotta nei meandri della musica rock. Da nomi relativamente *underground* – come Reg Presley dei seminali Troggs, artefici del brano che dà il titolo al film – a star note a tutti come Iggy Pop. Cos'è quell'energia che scuote viscere e intelletto e non lascia scampo sin dal primo giorno in cui Elvis mosse il suo bacino in tv? L'indagine diventa un viaggio nella cultura che maggiormente ha plasmato vite e destini nel corso del Novecento. Il rock'n'roll non viene osservato attraverso una lente che amplifica la nostalgia, ma indagato nel suo essere presente nelle vite di persone che hanno scritto pagine fondamentali della musica popolare e che sono scomparse nel nulla. Selezionando accuratamente brani epocali e gemme oscure, il film intervalla frammenti illuminanti di interviste e filmati di repertorio, offrendosi in definitiva come un percorso antropologico attraverso quelle energie di cui il rock'n'roll è stato un elemento catalizzatore. Proprio come il cinema, il rock ha plasmato trasformazioni e ne è risultato a sua volta trasformato in profondità. *Wild Thing* è un viaggio a ritroso che punta direttamente al futuro del rock'n'roll. (g.a.n.)



A search into the twists and turns of rock music. From relatively underground names – like Reg Presley of The Troggs, authors of the song which gives the title to the film – to stars known to everyone like Iggy Pop. What is that energy which stirs body and soul and which has inevitably captured everyone since the first day when Elvis shook his pelvis on TV? The film becomes a journey in the culture which most influenced lives and fortunes in the twentieth century. Rock 'n' roll is not observed through a lens which amplifies nostalgia, but it is investigated as an element characterizing the lives of people who wrote fundamental pages in the history of music and who vanished into thin air. In addition to the accurate selection of epoch-making songs and unknown gems, the film alternates enlightening sequences of interviews and stock footage, essentially becoming an anthropological study into the energies for which rock 'n' roll acted as a catalyst. Just like cinema, rock music shaped transformations and was in its turn deeply transformed. *Wild Thing* is a journey backwards heading directly for the future of rock 'n' roll. (g.a.n.)

Francia, 2010, HDCAM, 104', col.

Regia e sceneggiatura: Jérôme de Missolz

Fotografia: Jérôme de Missolz
Montaggio: Elisabeth Juste
Suono: Myriam René, Guillaume Solignat, Matthew Földes
Produzione: Ina
Distribuzione: Ina

Contatti: Michèle Gautard, Ina
Email: mgautard@ina.fr

PRIMA ITALIANA ITALIAN PREMIERE

Spaziando dal documentario alla finzione, dai lungometraggi ai cortometraggi, dalla TV al cinema, dalle arti plastiche e la musica alla politica, Jérôme de Missolz è principalmente uno sperimentatore delle forme, un regista che non smette mai di rompere i codici, le norme, e gli insegnamenti tradizionali per arrivare a capire una società che sempre più controlla gli individui.

From documentary to fiction, from feature film to short, from TV to cinema, from plastic art and music to politics, Jérôme de Missolz is primarily someone who experiments with forms, an independent director who spares no effort to break down codes, norms and received wisdom, and to try to understand a society which increasingly controls individuals.

Filmografia selezionata
2010: Four Beats to the Beat
and no Cheating
2010: Wild Thing
2007: High Tech Babies
2004: Four Walls
2003: A King in New York
2002: Edna O'Brien
2000: Laurent Terzieff
1998: Reflections NY/Paris
1996: Nusrat Fateh Ali Khan,
le dernier prophète
1994: Yves Saint Laurent,
tout terriblement
1993: Chercheurs de disparus
1992: You'll Never Walk Alone
1980: Celluloid Heroes



FOCUS: DECLINING DEMOCRACY

How to Start a Revolution

Il CCC Strozina e il Festival dei Popoli rinnovano e rafforzano la loro collaborazione in occasione della 52ª edizione del Festival, presentando un ciclo di tre film che approfondiscono e ampliano i temi affrontati dalla mostra *Declining Democracy. Ripensare la democrazia tra utopia e partecipazione* (fino al 22 gennaio 2012, CCC Strozina, Palazzo Strozzi, Firenze), che propone una riflessione sul declino e le possibili declinazioni dei principi della democrazia attraverso gli occhi di dodici artisti contemporanei. I documentari presentati affrontano casi specifici ma esemplificativi di una rinnovata recente riflessione sul tema della democrazia, come le nuove prospettive sul potere della collettività in Iran, il caso del processo a Kaing Guek Eav, uno dei membri dei Khmer Rossi in Cambogia, e la figura di Gene Sharp, autore del celebre testo *From Dictatorship to Democracy*, punto di riferimento per le recenti rivoluzioni in Medio Oriente e Nord Africa.

Franziska Nori
Direttore CCC Strozina

The CCC Strozina and the Festival dei Popoli renew and strengthen their cooperation during the 52nd edition of the Festival, presenting a series of three films that deepen and broaden the topics addressed by the exhibition *Declining Democracy. Ripensare la democrazia tra utopia e partecipazione* (until January 22nd, 2012, CCC Strozina, Palazzo Strozzi, Firenze), which proposes a reflection on the decline and possible variations of the principles of democracy through the eyes of twelve contemporary artists. The documentaries deal with specific cases of a recently renewed reflection on the theme of democracy, as for example the new perspectives on the power of the community in Iran, the case of the trial of Kaing Guek Eav, a member of the Khmer Rouge in Cambodia, and the figure of Gene Sharp, author of the famous text *From Dictatorship to Democracy*, a point of reference for the recent revolutions in the Middle East and North Africa.

Franziska Nori
Director CCC Strozina



ANONIMO

FRAGMENTS D'UNE RÉVOLUTION

FRAGMENTS OF A REVOLUTION

Un'esule iraniana segue da Parigi l'insurrezione che sta sconvolgendo il suo Paese durante le elezioni presidenziali. Tra preoccupazione e frustrazione, questa regista, che rimane anonima, partecipa alle proteste collegata in rete, montando tra di loro diversi frammenti della rivoluzione: video clandestini girati con un telefonino e caricati su youtube, dibattiti elettorali, immagini rubate agli angoli delle strade e filmati governativi. Da una parte migliaia di giovani che protestano contro i brogli e contro la politica autoritaria di Ahmadinejad, dall'altra i Bassidji, i guardiani della rivoluzione, che reprimono violentemente le proteste. Nonostante ciò, il monologo del regime viene sopraffatto da una pluralità di voci e sguardi e la creatività riesce ad aggirare i meccanismi di controllo. Ogni cittadino si trasforma in un media, ogni media fornisce un frammento, schegge sfuggite alla censura del potere. Questo film è una grande operazione collettiva e allo stesso tempo intima e dolorosa, che descrive la forza della partecipazione democratica e mostra il retroscena di fatti che i media tradizionali non riescono più a raccontare. (v.i.)

An Iranian exile in Paris follows the insurrection that is devastating her country during the presidential elections. Torn between worry and frustration, this anonymous female film director takes part in the protest by way of the Internet, editing different fragments of the revolution together: clandestine videos filmed with cell phones and uploaded on YouTube, electoral meetings, images stolen from the streets, and government footage. On one hand, thousands of young people protesting against rigged elections and the authoritarian policy by Ahmadinejad, on the other hand the Bassidji, the guardians of the revolution, who repress the protest with violence. Nonetheless, the monologue of the regime is defeated by the plurality of voices and gazes; creativity manages to bypass controlling mechanisms. *Fragments d'une revolution* is a major collective work as well as an intimate and painful film, describing the strength of democratic participation and the backstage of events that are now out of reach for conventional media. (v.i.)

Francia, 2011, DV, 55', col.

Regia: Anonimo

Produzione: Mille et Une Films

Distribuzione: Andana Films

Contatti: Gilles Padovani,

Mille et Une Films

Email: contact@mille-et-une-films.fr

PRIMA ITALIANA

ITALIAN PREMIERE

USA/Gran Bretagna/Egitto/Serbia/
Montenegro, 2011, Digibeta, 82',
col.

Regia e sceneggiatura: Ruaridh
Arrow

Fotografia: Philip Bloom

Montaggio: Mike Crozier

Produttore: Richard Shaw

Produttore esecutivo: James Otis

Distribuzione: TVF International

Contatti: Richard Shaw

Email: richard.shaw@liontv.co.uk

PRIMA ITALIANA ITALIAN PREMIERE

Ruaridh Arrow è regista e
produttore. Ha iniziato come
giornalista di quotidiani ed è
poi diventato produttore per Sky
News e per i notiziari di Channel
4. Ha inoltre prodotto programmi
per BBC News, More4 News e
The Financial Times. Durante
le riprese a Il Cairo, quando è
scoppiata la rivoluzione egiziana, è
stato il corrispondente della BBC
da piazza Tahrir.

Ruaridh Arrow is a director
and producer. He trained as a
newspaper journalist before
moving to Sky News as a
producer and then to Channel 4's
Dispatches programme. He has
also produced programmes for
BBC News, More4 News and The
Financial Times. While filming
in Cairo he reported for the BBC
from Tahrir Square during the
Egyptian revolution.

Filmografia

2011: How to Start a Revolution

RUARIDH ARROW

HOW TO START A REVOLUTION



Cosa accomuna la rivoluzione "arancione" in Ucraina e "l'onda verde" in Iran? Qual è il legame che tiene insieme le proteste per le strade di Belgrado e quelle nelle piazze del Cairo? Secondo i diretti protagonisti dietro questi movimenti ci sarebbero le ispirazioni e i suggerimenti di Gene Sharp, autore di manuali diffusi in tutto il pianeta che spiegano nel dettaglio come organizzare una rivoluzione senza fare ricorso alle armi. Secondo il celebre *From Dictatorship to Democracy*, libro tradotto in più di 40 lingue, sono 198 i passi da fare per sollevare un regime. Un passo dopo l'altro, le rivoluzioni "colorate" hanno così divelto dal loro trono diversi dittatori. Con interviste a testimoni diretti e ad esperti internazionali, questo film presenta la controversa figura di Gene Sharp, il "Machiavelli della non violenza", figura carismatica ed enigmatica, da alcuni ritenuto un profeta della democrazia partecipativa e della liberazione dei popoli, da altri semplicemente un agente della CIA; di certo uno degli attori più rappresentativi nel quadro dei cambiamenti politici internazionali degli ultimi anni. (v.i.)

What do the 'orange' revolution in the Ukraine and the 'green wave' in Iran share? Is there a link between the protests in the streets of Belgrade and those in the squares of Cairo? According to the actual protagonists, these movements are allegedly inspired from the advice of Gene Sharp, author of manuals read worldwide that explain in detail how to organize a revolution without resorting to weapons. His famous *From Dictatorship to Democracy*, a book translated in more than 40 languages, foresees 198 steps to upturn a regime. Step after step, the 'coloured' revolutions have thus deposed several dictators. Rich in interviews with first-hand witnesses and international experts, this film presents the controversial Gene Sharp, the 'Machiavelli of non-violence', a charismatic and mysterious figure that some consider a prophet of democratic participation and the liberation of peoples, others merely a CIA agent - certainly one of the most representative characters in the framework of the international political change of the past few years. (v.i.)

BERNARD MANGIANTE

LE KHMER ROUGE ET LE NON-VIOLENT



Per l'ultimo processo della sua carriera François Roux, avvocato specializzato nella difesa di attivisti non-violenti e difensore dei diritti civili, sceglie di spingersi ai confini del diritto e della morale. Kaing Guek Eav, detto Douch, è ritenuto uno dei più sanguinari aguzzini del nostro tempo. Douch ha diretto dal 1975 al 1979 il campo di detenzione S21 a Phnom Penh ed è accusato di aver torturato e giustiziato più di 15.000 persone. Kar Savuth, con un passato di detenzione nelle carceri dei Khmer Rossi, è l'avvocato che affianca Roux nella difesa di Douch. Da una parte il discepolo di Gandhi, dall'altra il seguace di Pol Pot, in mezzo un giovane assistente. Tre soggetti diversi per storia e atteggiamenti, uniti in un complesso rapporto in cui niente è scontato, nemmeno termini quali "colpevolezza", "responsabilità" e "rimorso". Dalla fase di preparazione della linea di difesa a quella dell'arringa finale, questo film mostra i retroscena nascosti di uno dei processi internazionali più importanti degli ultimi anni, accettando senza remore di confrontarsi con la banalità del male e di mettere in discussione l'idea assoluta di bene. (v.i.)

For the last trial in his career François Roux, a lawyer specialized in the defence of non-violent activists and a supporter of civil rights himself, chose to explore the boundaries of the law and the morals. Kaing Guek Eav, aka Douch, is considered one of the bloodiest torturers of our times. Douch, who directed the detention centre S21 in Phnom Penh from 1975 to 1979, is accused of torturing and executing more than 15,000 people. Kar Savuth, who was detained in the jails of the Red Khmers, is the lawyer assisting Roux in the defence of Douch. On one side Gandhi's disciple, on the other Pol Pot's follower, and in the middle a young aide. The three figures are separated by their stories and attitudes, but bound by a complex relationship where nothing is taken for granted, including terms like 'guilt', 'responsibility', and 'remorse'. From the preparation of the defence strategy to the final pleading, this film follows the backstage of one of the major international trials in the last few years and without any hesitation confronts the banality of evil, challenging the absolute notion of 'good'. (v.i.)

Francia, 2011, HDV, 90', col.

Regia e sceneggiatura: Bernard Mangiante

Fotografia: Bernard Mangiante

Montaggio: Catherine Gouze

Suono: Bernard Mangiante

Musica: Mieczyslaw Weinberg

Produzione: Les Films d'Ici

Distribuzione: Les Films d'Ici

Contatti: Les Films d'Ici

Email: celine.paini@lesfilmsdici.fr

PRIMA INTERNAZIONALE INTERNATIONAL PREMIERE

Bernard Mangiante è nato a Marsiglia nel 1957. Dal 1978 al 1987 ha vissuto a Berlino Est, dove ha studiato cinema e televisione presso la Deutsche Film- und Fernsehakademie. Ha lavorato come traduttore e direttore artistico per la realizzazione della versione francese di documentari tedeschi, spagnoli e italiani distribuiti da SEPT / ARTE. Tra il 2004 e il 2008 ha tenuto un corso sulla pratica del documentario presso l'Università Parigi-VIII.

Bernard Mangiante is a French director, born in Marseilles in 1957. From 1978 to 1987 he lived in East Berlin, where he studied film and television at the Deutsche Film- und Fernsehakademie. He worked as a translator and artistic director for the realization of the French version of the German, Spanish and Italian documentaries, distributed by SEPT / ARTE. Between 2004 and 2008 he taught a course on the practice of the documentary at the University Paris-VIII.

Filmografia selezionata

2011: Le Khmer Rouge et le Non-Violent

2009: Cuba entre deux cyclones

2005: Sant'Egidio ou la patience géologique

2002: A l'écoute de la police

2001: Les diawara du bois de l'étang

1999: Sucre amer à Santa-Lucia

1998: La havane

1997: L'oeuvre du temps

1995: Les gens du Havane

1994-95: Galilee, au nom des pierres

1990: Inventaire avant fermeture

1987-89: Les camps du silence

SELEZIONE UFFICIALE PANORAMA

OFFICIAL SELECTION
PANORAMA





Hit the Road, nonna

Italia, Francia, 2011, DV, 55', col.

Regia: Leonardo Di Costanzo
Sceneggiatura: Leonardo Di Costanzo, Maurizio Braucci
Fotografia: Alessandro Abate, Renaud Personnaz, Leonardo Di Costanzo
Montaggio: Carlotta Cristiani, Bruno Oliviero
Suono: Max Gobiet
Produzione: Tempesta Film, Les Films d'Ici

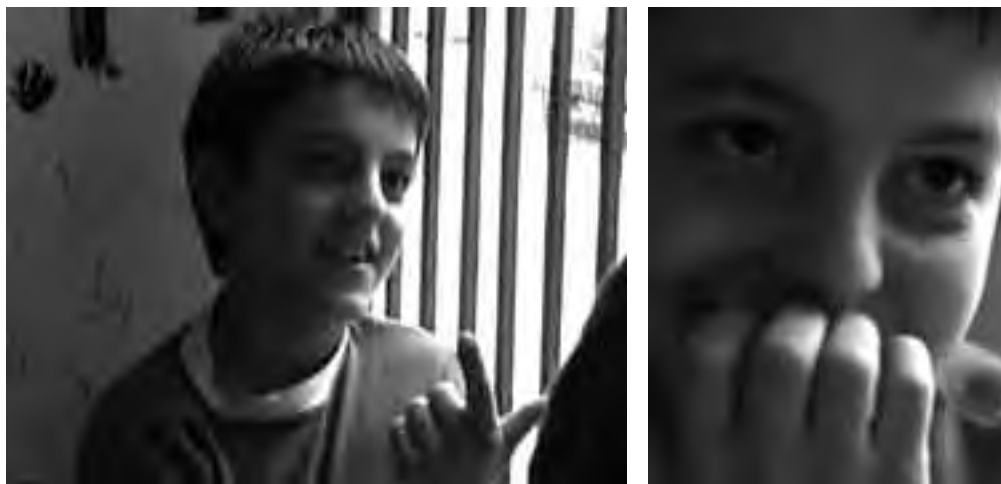
Contatti: Tempesta Film
Email: laura@tempestafilm.it

Leonardo Di Costanzo è nato a Ischia nel 1958. Dopo essersi laureato all'Orientale di Napoli, si è trasferito a Parigi, dove ha seguito la scuola di documentario Atelier Varan. In seguito ha girato alcuni film collettivi, esperienza che lo ha fatto entrare in contatto con i protagonisti della rinascita del documentario degli anni ottanta e novanta: C. Simon, D. Incalcaterra, D.Gheerbrandt, R. Copans. Insegna all'Atelier Varan.

Leonardo Di Costanzo was born in Ischia (Naples) in 1958. After graduating at the "Orientale" in Naples, he moved to Paris where attended the Atelier Varan Documentary School. Later, he took part in some collective movies that put him in touch with the protagonists of the documentary renewal of the 80s and 90s: C. Simon, D. Incalcaterra, D.Gheerbrandt, R. Copans. He then was part of the Atelier Varan pedagogic team.

Filmografia selezionata
2011: L'intervallo (in produzione)
2011: Cadenza d'inganno
2007: I diari del ritorno: houcine
2006: Odessa
2000: A scuola
1999: Prove di Stato
1994: Viva l'Italia
1993: "Atelier 256" (ritratti di artisti)
1988: Mon Lointain Voisin

LEONARDO DI COSTANZO CADENZA D'INGANNO



Nel 2000, Leonardo di Costanzo decide di realizzare un film sugli adolescenti a Napoli, un argomento sul quale i media speculano da sempre. Nel corso della lavorazione il regista incontra Antonio e nasce l'idea di costruire il film intorno al ragazzo. Tra i due si instaura una forte complicità, cosa che permette al regista di entrare nella vita di Antonio, osservare da vicino le sue difficoltà quotidiane e raccogliere le sue confidenze. Un giorno Antonio scompare senza fornire nessuna spiegazione. Le richieste di incontrarsi cadono nel vuoto e il progetto subisce una brusca interruzione. Per dieci anni il film è sospeso, finché un giorno Antonio torna a farsi vivo: si sta per sposare. Di Costanzo riprende il film in mano ma la realtà è cambiata, ormai. *Cadenza d'inganno* è una sconcertante dichiarazione poetica sull'impossibilità di realizzare un film 'documentario' e, allo stesso tempo, un'acuta riflessione sulle contraddizioni che la transizione da persona a personaggio provoca nel corso della lavorazione di un film. Nel prendere nelle mani il destino della propria immagine, nell'ostinarsi a restare una persona, Antonio sfida il cinema a seguirlo su un terreno vertiginoso, dove non esistono regole. (g.a.n.)

In 2000, Leonardo di Costanzo decides to make a film about the adolescents of Naples, a topic about which the media have always speculated. During shooting the director meets Antonio and he decides to make the boy the central figure of the film. The two become good friends, so the director has the opportunity to enter the life of Antonio, to closely observe his daily problems and to hear his secret feelings. One day Antonio disappears without giving any explanation. The requests for a meeting fall on deaf ears and the project is abruptly interrupted. The film is suspended for ten years, until one day Antonio gets once again in touch: he is about to get married. Di Costanzo goes back to work on the film, but the situation has now changed. *Cadenza d'inganno* is a disconcerting poetic statement on the impossibility to make a 'documentary' film and, at the same time, an acute meditation on the contradictions which the transition from person to character brings about during film production. Through his decision to take the destiny of his image in his own hands and through his determination to remain a person, Antonio challenges cinema to follow him on a dangerous ground, where there are no rules. (g.a.n.)

EMILIANO MONACO

DOPOTUTTO, NON SONO UN BEL PAESAGGIO

I AM NOT SUCH A BEAUTIFUL LANDSCAPE



Le ultime uscite in mare (ma saranno veramente le ultime?) di Sigfus (Siffi) e del suo amico Hjalti, due pescatori in pensione di Hofsos, un piccolo paese di circa 200 persone nel nord dell'Islanda. L'uno combatte contro il diabete, giunto ad uno stadio molto avanzato che lo affatica e gli procura forti dolori; l'altro è alle prese con l'accettazione della vecchiaia e il conseguente declino di quel vigore sul quale ha fatto affidamento per tutta la vita. In mezzo a loro: un giovane cineasta pieno di curiosità per un mestiere di antica tradizione che sembra non essere più amato dalle nuove generazioni. [a.l.] "Il film è raccontato con tecnica prettamente di osservazione, senza una sceneggiatura, descrivendo l'abbandono del ruolo di pescatore – portato avanti per più di 50 anni – e l'emergere di una personalità più morbida, capace di mostrare dei sentimenti finora rimasti nascosti dietro il ruolo sociale". [E. Monaco]

The latest boat trips (are they really the latest?) of Sigfus (Siffi) and his friend Hjalti, two retired fishermen from Hofsos, a small village with about 200 inhabitants in Northern Iceland. The one fight against diabetes, which has reached a very advanced stage and gives him severe pain and fatigue and the other is struggling with the acceptance of the old age and consequently the decline of the force, on which he relied for the whole life. Among them: a young filmmaker full of curiosity about a traditional activity that seems forgotten by the new generations. [a.l.] "The film is told with pure observational technique, without a script, describing the abandonment of the role of a fisherman – continued for more than 50 years – and the emergence of a softer personality, capable of showing feelings so far remained hidden behind the social role." [E. Monaco]

Italia, Islanda, 2011, MiniDV, 63', col.

Regia, soggetto e sceneggiatura:

Emiliano Monaco

Fotografia: Emiliano Monaco

Montaggio: Emiliano Monaco

Suono: Ingvar Lundberg

Produzione: Astarte ehf, Biohljóó ehf

Distribuzione: Vivo film

Contatti: Vivo film

Email: info@vivofilm.it

PRIMA MONDIALE WORLD PREMIERE

Emiliano Monaco è nato a Roma nel 1975, e vive e lavora tra Roma e Reykjavik. È insegnante di storia del cinema, artista e regista.

Emiliano Monaco was born in 1975 in Rome and currently lives and works between Reykjavík and Rome. He is a film history teacher, an artist and a filmmaker.

Filmografia

2011: Dopotutto, non sono un bel paesaggio

Italia, 2011, HD, 64', b/n e col.

Regia: Duccio Chiarini
Sceneggiatura: Duccio Chiarini,
Ottavia Madeddu
Fotografia: Carlo Rinaldi
Montaggio: Chiara Griziotti, Davide
Vizzini
Musica: Alberto Becucci
Interpreti: Delia Ubaldi, Duccio
Chiarini, Alberto Chiarini, Gioietta
Di Prete, Klaus Voit
Produzione: Mood Film
Con il supporto di: Ministero
per i Beni e le Attività Culturali -
Regione Toscana
In collaborazione con: Toscana
Film Commission, La règle du jeu
Distribuzione: Mood Film

Contatti: Tommaso Arrighi, Mood Film
Email: info@moodfilm.com

Duccio Chiarini è stato assistente alla regia di Peter Del Monte e di Spike Lee in *Miracolo a Sant'Anna*. Inoltre, collabora con Radio 3 come autore di documentari radiofonici. *Hit the Road, Nonna* è stato presentato alle Giornate degli Autori 2011 a Venezia. Sta preparando il suo film d'esordio, *I divani degli altri*, scritto con Roan Johnson e Davide Lantieri, la cui sceneggiatura è stata finalista al premio Franco Solinas 2011.

Duccio Chiarini worked as Assistant Director for Peter Del Monte and Spike Lee (*Miracle at St. Anna*). He works as author of radio documentaries for Radio 3. *Hit the Road, Nonna* was presented at the Venice Days 2011. He is currently preparing his debut film, *I divani degli altri*, written with David Johnson and Roan Lantieri, and whose screenplay was finalist at the 2011 Franco Solinas Award.

Filmografia

2011: Hit The Road, nonna
2008: Lo Zio
2007: Dopodomani
2006: Fine Stagione
2005: Alone Together
2004: Troppo caldo per Birillo

DUCCIO CHIARINI

HIT THE ROAD, NONNA HIT THE ROAD, GRANNY



"A vederla oggi, mia nonna Delia sembra solo un'innocua anziana novantenne. Eppure fino a pochi anni fa era la figura più temuta e controversa di tutta la famiglia". (D. Chiarini) Con un pizzico di ironia e una buona dose di fegato, Duccio Chiarini affronta la figura centrale del microcosmo costituito dalla sua famiglia. La signora Delia è stata una delle prime imprenditrici nel settore dell'abbigliamento italiano per la grande distribuzione internazionale. Avendo sfidato tutte le convenzioni, il 'regolare' maschilismo dell'ambiente di lavoro e per aver rinunciato (senza rimpianti?) ad essere moglie e madre a tempo pieno, Delia è una figura emblematica del mutamento del ruolo della donna nella società italiana del dopoguerra. Il risultato della sua scelta anticonformista è stato una vita sempre in viaggio e un piccolo impero commerciale che ha conosciuto la sua consacrazione nel film cult *American Gigolò*, dove Richard Gere fa il suo ingresso nel negozio di New York della catena di nonna Delia. Cosa rimane oggi di tutto questo? A parte il patrimonio, ormai sfumato, restano dissapori familiari di origine antica che fanno fatica ad acquietarsi. (a.l.)

"You see her today and you think my grandmother Delia is just an harmless old lady. Yet, a few years ago she still was the most dreaded and controversial figure of the whole family." (D. Chiarini) With a pinch of irony and a good deal of guts, Duccio Chiarini portrays the central figure of the microcosm constituted by his family. Madame Delia was one of the first women entrepreneurs in the sector of the Italian clothing destined to international large-scale retail trade. She challenged all conventions, including the 'regular' machismo in her working milieu, and gave up (without any regrets?) being a full-time housewife and mother. Therefore, Delia can be considered an emblem of the change in the role of woman in Italian society after the war. The result of her nonconformist choice was a life on the road and a small commercial empire that found its consecration in the cult movie *American Gigolò*, when Richard Gere goes to the New York store of grandma Delia's chain. What remains of all this today? The fortune has been squandered, and the family is left with some old unpleasantness. (a.l.)

Nell'Europa del trattato di Schengen esistono luoghi che sfuggono alle delimitazioni stabilite dalle frontiere. Lungo il non-confine fra Istanbul e il Bosforo si origina un viaggio che ci conduce a Kaliningrad, ex Königsberg, ossia l'ex capitale della Prussia orientale: oggi 'solo' un pezzo di Russia inserito nel cuore dell'Europa, tra Polonia e Lituania. Due donne, esiliate in un pezzo di URSS fuori dal tempo, rievocano la loro vita. Interrogativi destinati a restare senza risposta: "Chi siamo noi? Siamo russi o europei? Russi o tedeschi? Questo luogo è a Occidente o a Oriente? La Russia è dentro l'Europa?". Il viaggio prosegue verso Tropojë, nel nord dell'Albania, "uno dei più remoti angoli d'Europa, un luogo che fino a non molto tempo fa era la capitale del banditismo". Il film osserva con occhio partecipe l'umanità che esiste "al di fuori dell'orto dell'Occidente", retta dalle leggi del Kanun. (g.a.n.) "Ho voluto provare a raccontare due luoghi geograficamente lontani, ma con affinità sostanziali, a farli specchiare l'uno nell'altro. I luoghi chiusi di questo mondo sono laboratori dove le contraddizioni della contemporaneità raggiungono il proprio estremo". (P. Piacenza)

In the Europe of the Schengen Treaty there are places which defy the boundaries established by frontiers. The non-border between Istanbul and the Bosphorus is the start of a journey which leads us to Kaliningrad, the former Königsberg, i.e. the former capital of East Prussia: today it is 'only' a piece of Russia inserted in the heart of Europe, between Poland and Lithuania. Two women, exiled in a piece of Soviet Union outside of time, recall their lives. Their questions are destined to receive no answer: "Who are we? Are we Russian or European? Russian or German? Is this place in the West or in the East? Is Russia part of Europe?" The journey then continues to Tropojë, in Northern Albania, "one of the most remote corners of Europe, a place which until not long ago was the capital of bandits". The film looks with an interested eye at the people living "outside the garden of Europe", under the Kanun law. (g.a.n.) "I wanted to try to describe two places which are geographically distant and yet essentially similar, to make them mirror one another. The enclosed areas of this world are laboratories where the contradictions of the contemporary age reach an extreme." (P. Piacenza)



PAOLA PIACENZA

IN NESSUNA LINGUA DEL MONDO IN NO LANGUAGE IN THE WORLD

Italia, 2011, DV, 64', b/n e col.

Regia: Paola Piacenza
Soggetto: Paola Piacenza, Stefano Copelli
Fotografia: Paola Piacenza
Montaggio: Sabina Grasso
Suono: Stefano Breda
Musica: Painé Cuadrelli, Luca Bacherini
Produzione: Minnie Ferrara

Contatti: Minnie Ferrara
Email: info@minnieferrara.it

Paola Piacenza è giornalista dal 1990 e attualmente lavora al *Corriere della Sera*. Scrive di cinema, di cultura e di esteri. Dal 2011 collabora alla selezione della sezione: "Colpe di Stato" del Milano Film Festival e dal 2003 con Radio3 Rai. Il suo corto, *The Land of Jerry Cans* ha vinto il Premio "Ucca - venti città" alla 50esima edizione del Festival dei Popoli. *In nessuna lingua del mondo* è il suo primo lungometraggio.

Paola Piacenza is a journalist since 1990 and currently works for the Italian newspaper: *Corriere della Sera*. She writes about cinema, culture and foreign affairs. From 2011 she collaborates with the Milano Film Festival in the selection for the section: Colpe di Stato. Since 2003 she collaborates with the radio channel Radio3 Rai. Her short film *The Land of Jerry Cans* won the "Ucca - venti città" Award at the 50th edition of the Festival dei Popoli. *In nessuna lingua del mondo* is her first feature film.

Filmografia
2011: *In nessuna lingua del mondo*
2009: *The Land of Jerry Cans*

Italia, 2011, HD, 95', col.

Regia: Film collettivo coordinato da Bruno Oliviero e Luca Mosso
Soggetto: Bruno Oliviero e Luca Mosso
Fotografia: Autori vari
Montaggio: Carlotta Cristiani e Valentina Andreoli
Suono: Massimo Mariani
Consulenza tecnica: Alberto Saibene e Paola Piacenza
Produzione: Filmmaker Associazione Culturale
Distribuzione: Filmmaker Associazione Culturale

Contatti: Bruno Oliviero
Email: Oliviero.bruno@gmail.com

Filmmakers che hanno realizzato il progetto:

Valentina Andreoli, Leonardo Andreozzi, Lucia Andreucci, Riccardo Apuzzo, Yuki Bagnardi, Tommaso Barbaro, Giuseppe Baresi, Pietro Belfiore, Chiara Bellosi, Paolo Benvenuti, Bruno Bigoni, Chiara Brambilla, Stefano Breda, Giovanni Calamari, Ugo Carlevaro, Carlo Cattadori, Bruno Chiaravalloti, Valentina Cicogna, Gabriele Cipolla, Stefano Conca, Bonizzoni, Filippo Cordone, Carlotta Cristiani, Tonino Curagi, Piero De Vecchi, Federico Frascherelli, Giacomo Gatti, Gaia Giani, Gigi Giustiniani, Anna Gorio, Antonella Grieco, Teresa Iaropoli, Marco Lamera, Mirko Locatelli, Jacopo Loiodice, Giovanni Maderna, Alina Marazzi, Massimo Mariani, Alice Messa, Matteo Mossi, Luca Mosso, Jacopo Mutti, Simone Oliviero, Bruno Oliviero, Enrico Ortu, Andrea Parolin, Claudio Pastafiglia, Gianfilippo Pedote, Daniela Persico, Paola Piacenza, Maria Chiara Piccolo, Carlo Prevosti, Antonio Puhalicov, Titta Cosetta Raccagni, Raffaele Rezzonico, Stefania Rossi, Luca Sabbioni, Paolo Sabini, Alberto Saibene, Giuseppe Salerno, Alberto Sansone, Massimo Schiavon, Veronica Scotti, Gabriele Sossella, Marina Spada, Tekla Taidelli, Giuditta Tarantelli, Guido Targetti, Alessandro Torchiani, Daniele Vascelli, Luigi Vitiello, Stefano Zoja

FILM COLLETTIVO

MILANO 55,1 CRONACA DI UNA SETTIMANA DI PASSIONI



“Quando ho incontrato Luca Mosso, poche ore dopo l’ufficializzazione dei risultati del primo turno delle elezioni municipali, mi è sembrato naturale che fosse lui la persona con cui attraversare questo racconto (...). Lì di notte, al teatro Elfo Puccini, quartier generale del candidato della sinistra Giuliano Pisapia, abbiamo fantasticato delle linee guida da seguire e dei possibili personaggi. Così Matteo Salvini, della Lega, e Stefano Boeri, del PD, sono diventati i nostri protagonisti”. (B. Oliviero) *Milano 55,1 cronaca di una settimana di passioni* segue questi due protagonisti, rappresentanti delle opposte coalizioni, fino alla vittoria, il 30 maggio 2011, di Giuliano Pisapia sul sindaco uscente Letizia Moratti. Il progetto di un film sui sette giorni che hanno coinvolto e appassionato non solo i cittadini milanesi ma tutti gli italiani, ha visto la partecipazione di settanta filmmaker – registi affermati fianco a fianco con studenti appena usciti dalle scuole di cinema – per documentare un momento di svolta della vita politica italiana. “Sono tante le scoperte che hanno illuminato questa esperienza, davvero collettiva, che ha restituito a noi e a chi ha lavorato con noi il senso, un po’ smarrito, dell’operare insieme.” (L. Mosso)

“When I met Luca Mosso, a few hours after the formalization of the results of the first round of municipal elections, it seemed natural to me that he was the right person to go through this story with (...). There, at night, at Elfo Puccini theater, headquarters of the candidate of the left Giuliano Pisapia, we dreamed about guidelines to follow and the possible main characters. That’s how Matteo Salvini, candidate of the *Lega Nord*, and Stefano Boeri, the one of the *Partito Democratico*, have become our characters.” (B. Oliviero). *Milano 55,1 cronaca di una settimana di passioni* follows these two candidates, representatives of the opposing coalitions, until the victory, on May the 30th, 2011, of Giuliano Pisapia on the former mayor Letizia Moratti. The making of the film about seven days of a campaign that involved and passionate not only Milan citizens but all the Italians, has seen the participation of seventy filmmakers – established directors side by side with students fresh out of film schools – to document a turning point in the Italian political life. “There are many discoveries that have illuminated this experience, a really collective one, which has given us back the meaning, that sometimes seems lost, of working together on a project.” (L. Mosso)

RAFFAELE BRUNETTI
MOTHER INDIA

Un racconto è una coerenza che si basa su una o più contraddizioni. Ed è a partire dalle numerose contraddizioni dell'India contemporanea che Raffaele Brunetti ha scelto di raccontare alcuni aspetti del nostro tempo intrecciato che molti chiamano globalizzazione. In questo caso, all'interno di un Paese con uno dei tassi di natalità più alti del mondo si svolgono storie di maternità frustrate ed altre ridondanti. Seguendo la tortuosa strada di alcune coppie che tentano di avere un figlio, questo film si inoltra negli interstizi dell'India, fertile madre di mille contraddizioni. Da una parte le sempre più numerose cliniche specializzate nella fecondazione assistita e, dall'altra, donne che mettono a disposizione il proprio grembo come fonte di sopravvivenza. Storie diverse che sovrappongono forme rituali e costose consulenze, il vergognoso stigma della sterilità e la solidarietà tra donne di classi sociali e caste differenti unite dal medesimo desiderio di maternità. Storie che si dipanano lungo nove mesi di passione, inquietudine, speranze, delusioni e gioie che aprono la porta ad altre storie. [v.i.]



A story is something coherent, based on one or more contradictions. It is starting from the many contradictions of contemporary India that Raffaele Brunetti decided to describe some aspects of our interwoven age, which many call "globalization". In this case, in a country with one of the highest birth rates in the world, there are stories of frustrated and of redundant motherhood. Following the complex path of some couples who try to have a baby, this film penetrates into the interstices of India, fertile mother of a thousand contradictions. On the one hand, the growing number of fertility and IVF centers; on the other hand, the women who place their wombs at others' disposal as a source of survival. The stories told by the film combine rituals and expensive professional advice, the shame and stigma of infertility and the solidarity between women of different social classes and castes who are united by the same desire for motherhood. The stories span nine months made of passion, anxiety, hopes, letdowns and joys opening the door for other stories. [v.i.]

Italia, 2011, HD, 62', col.

Regia, soggetto e sceneggiatura:
Raffaele Brunetti
Fotografia: Gianni Maitan
Montaggio: Ilaria de Laurentis
Suono: Domenico Rotiroli
Musica: Alfonso D'Amora
Produzione: B&B Film
Distribuzione: B&B Film

Contatti: Serena Podano, B&B Film
Email: production@bbfilm.tv

**PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE**

Raffaele Brunetti è regista e produttore di film-documentari. Ha ricevuto due importanti nomination (BANFF e Shanghai) e vinto il Globo d'Oro. Il suo film *Hair India* è stato selezionato da IDFA, Festival dei Popoli, Full Frame FF, Hot Docs e Premio Italia e ha vinto il premio della giuria al festival di Guangzhou. Dal 2005 al 2010 è stato nel consiglio direttivo dell'Associazione Doc/it e ha diretto gli IDS.

Raffaele Brunetti is a director and producer of documentary films. He received two major nominations (BANFF and Shanghai) and won the Golden Globe. *Hair India* was selected by IDFA, Festival dei Popoli, Full Frame FF, Hot Docs and Premio Italia and won the jury prize at the Guangzhou festival. From 2005 to 2010 he was on the board of directors of the Doc / it and directed the IDS.

Filmografia

2011: *Mother India*
2010: *L'Altra Rivoluzione, Gorkij e Lenin a Capri*
2009: *Housing*
2008: *Hair India*
2007: *Che Guevara, il corpo e il mito*
2005: *Mitumba*
2002: *Segreti Sommersi, lo sbarco dimenticato*

Italia, 2011, HD, 65', b/n e col.

Regia: Alessandro Baltera,
Matteo Tortone
Soggetto: Alessandro Baltera
Sceneggiatura: Alessandro
Baltera, Matteo Tortone
Fotografia: Matteo Tortone
Montaggio: Alessandro Baltera,
Enrico Giovannone
Suono: Nicolò Angelino
Musica: Plus (minus & plus)
Produzione: Babydoc film
Distribuzione: Olmo produzioni

Contatti: Alessandro Baltera,
Olmo produzioni
Email: olmo produzioni@hotmail.it

PRIMA MONDIALE WORLD PREMIERE

Alessandro Baltera, dopo aver
studiato filosofia, ha fatto diversi
lavori prima di dedicarsi al cinema.

Alessandro Baltera, after studying
philosophy, has done several jobs before
devoting himself to making movies.

Filmografia

2011: White Men
2008: How to Disappear
Completely (on St. John's Day)
2007: La sala da the

Matteo Tortone è nato a Pinerolo
(Torino) nel 1982. Grazie
all'associazione "OfficinaKoiné"
lavora come videomaker.

Matteo Tortone was born in
Pinerolo (Turin) in 1982. Thanks to
the Association "OfficinaKoiné" he
works as a filmmaker.

Filmografia

2011: White men
2009: Autonomi
2009: Vest
2008: Habitat (video-installazione)
2008: How to Disappear
Completely (on St. John's Day)
2008: Un autre Mali
2007: Balon Mundial
2007: La sala da the
2004: L'andata



ALESSANDRO BALTERA, MATTEO TORTONE

WHITE MEN

Gli "uomini bianchi" in Africa non sono solo i discendenti dei colonizzatori o turisti in cerca di esotico, ma anche persone la cui esistenza è minacciata ogni giorno. Braccati in nome di antiche credenze, secondo le quali le loro ossa sono taumaturgiche, gli albinosi africani conducono una vita di emarginati. Affidandosi per lo più ad una ripresa diretta della realtà, filtrata però da uno sguardo originale, *White Men* sviluppa un ritratto di quattro giovani albinosi alle prese con i loro desideri di riuscita e integrazione e la paura per una società che li emargina e perseguita. (c.c.) "Di fronte a quelle vite quasi normali, torturate dallo spettro della morte oltre che dalla malattia, rimane spazio solo per un cinema essenziale. Quindi il bianco e nero, l'assenza di musica, la sospensione del giudizio. Nell'orrore ci si scopre inermi perché vengono disarmate le proprie categorie mentali. Non esiste più l'apertura alle due strade cui siamo abituati a pensare come vie di fuga: l'angoscia e la speranza. Rimane solo l'esercizio della vita che si coniuga in una sorta di resistenza. E delle riprese che non sono altro che un residuo. Un film minimo." (A.Baltera, M.Tortone)

"White men" in Africa are not only the descendants of colonists or tourists in search of the exotic, but mainly people whose life is threatened every day. Hounded in the name of ancient beliefs – their bones are allegedly thaumaturgical – African albinos are like outcasts. *White Men*, relying mainly on an immediate take on reality without forgoing an original outlook, portraits four young albinos coping with their desires for success and integration, and their fear of a society that emarginates and persecutes them. "Facing those almost normal lives, tortured by the ghost of death besides illness, there's only room for an essential cinema. Hence the b/w, hence the absence of music, the suspension of judgment. Plunged in horror, you find you're powerless, because your mental categories are disarmed. No opening is left onto the two roads that we are used to consider ways of escape: anguish and hope. You're left with the mere exercise of life, combined with a sort of resistance. And a few takes, another little remnant. A minimal film". (A.Baltera, M.Tortone)



GIOVANNI BUCCOMINO YANQUI

Quella di Kurt Sonnenfeld è una versione alternativa della tragedia dell'11 settembre. Nel 2001 Sonnenfeld è il videografo ufficiale del governo USA ed è l'unico cameraman cui sia stato consentito accesso illimitato a Ground Zero subito dopo il crollo delle torri. In seguito al suicidio della moglie, la vita dell'uomo subisce una brusca svolta. Accusato di omicidio, si ritrova senza lavoro e i suoi rapporti con il governo statunitense s'incrinano irrimediabilmente. Per questo motivo Kurt decide di abbandonare il suo paese e rifugiarsi in Argentina. Con sé l'uomo porta però tutto il materiale che ha girato a Ground Zero. Invano gli Stati Uniti da sette anni ormai chiedono l'estradizione di Sonnenfeld. Il governo argentino, pur avendo rifiutato di cedere alla richiesta americana, non ha concesso a Kurt e alla sua famiglia l'asilo politico, ma solo lo status di rifugiato politico provvisorio. Il film di Buccomino mette in scena una storia completamente rimossa dai *mass media* ufficiali che proietta una nuova luce sulla tragedia dell'11 settembre e rivela al tempo stesso l'esistenza di numerosi documenti filmati mai rivelata prima al pubblico. [g.a.n.]

The one of Kurt Sonnenfeld is an alternative version of the tragedy of 9/11. In 2001 Sonnenfeld was the official videographer of the US Government and the only cameraman who was given unlimited access to Ground Zero soon after the collapse of the towers. Following his wife's suicide, Kurt's life changes abruptly. Accused of murder, he finds himself without a job and his relations with the American Government deteriorate irreparably. For this reason Kurt decides to leave his country and flee to Argentina. But he also brings with him all the material which he had shot in Ground Zero. The United States have requested Sonnenfeld's extradition for seven years now, but without success. Despite refusing the American extradition requests, the Argentinian Government has never given Kurt and his family political asylum, but only the status of temporary political refugee. Buccomino's film shows a story which is completely absent in the official media and which sheds new light on the tragedy of 9/11 and also reveals for the first time the existence of a large quantity of unknown footage. [g.a.n.]

Italia, 2011, dvcpro HD, 64', b/n e col.

Regia: Giovanni Buccomino
Sceneggiatura: Giovanni Buccomino, Alberta Aureli
Fotografia: Marco Serrecchia
Footage originali di Ground Zero: Kurt Sonnenfeld
Montaggio: Santi Minasi
Suono: Stefano Gramitto Ricci
Musica: Dario Cesarini, Giovanni Buccomino
Produzione: Giulietta Chiesa

Contatti: Giovanni Buccomino
Email: gionauts@yahoo.it

WORK IN PROGRESS

Giovanni Buccomino è nato a Roma nel 1974. Si è laureato in filosofia alla Sapienza e ha lavorato come fonico in ambito musicale. Nel 2004, in Egitto, ha vissuto la sua prima esperienza da documentarista. Nel 2006 ha collaborato ad un documentario sulla musica e i bambini, in cui figurano tra gli altri, Edwin Gordon, Stefano Bollani, Paolo Fresu, Roman Vlad. Nel 2010 ha presentato il suo film, *La valle della luna*, nella sezione Panorama Italiano della 51ª edizione del Festival dei Popoli.

Giovanni Buccomino was born in Rome in 1974. He graduated in philosophy at the Sapienza University (Rome) and worked as a sound engineer. In 2004, he worked on his first documentary in Egypt. In 2006 he collaborated for a documentary about music and children, featuring, among others, Edwin Gordon, Stefano Bollani, Paolo Fresu, Roman Vlad. In 2010 he presented his film, *La valle della luna*, in the Panorama Italiano section of the 51st edition of the Festival dei Popoli.

Filmografia
2011: Yanqui (work in progress)
2010: La valle della luna



**NUOTARE TRA LE IMMAGINI:
IL CINEMA DI ISAKI LACUESTA**

SWIMMING IN A SEA OF IMAGES:
THE CINEMA OF ISAKI LACUESTA

L'IMMAGINE APERTA SUL CINEMA DI ISAKI LACUESTA

DANIELE DOTTORINI

*Se ricolloco l'immagine davanti a me,
essa apre la porta o piuttosto la scardina.*
(Georges Bataille)

L'immagine è aperta in più di un senso: le immagini si aprono e si chiudono come i nostri corpi che le guardano, afferma Didi-Huberman, esse ci abbracciano, "si aprono a noi e si richiudono su di noi nella misura in cui suscitano in noi qualcosa che potremmo chiamare un'esperienza interiore"¹. Il rapporto è tutto tranne che di distacco; nell'immagine evocata dal filosofo e storico dell'arte francese, c'è un rapporto implicito tra il ritmo del corpo – ma anche dello sguardo, del pensiero – e l'immagine, mai univoca, chiusa, unilaterale. L'immagine non smette di frammentarsi, di aprirsi, appunto, come un corpo, e il suo pulsare ritmico, come il batter d'occhi di cui parla Walter Murch, crea lo strano accordo tra il nostro sguardo, il nostro pensiero e il cinema stesso. L'immagine non è mai una, non è mai tutta. È da questo punto di vista allora che essa è condannata a riaprirsi, ad essere potenzialmente inserita in nuovi circuiti di montaggio, in nuove possibilità di vita. In questa prospettiva l'immagine – ogni immagine – è sempre aperta perché sempre legata all'incontro con un corpo e uno sguardo. Il tempo dell'immagine non è mai dato una volta per tutte. Il cinema che si muove lungo questa linea assume allora il nome di contemporaneo. Come il cinema di Isaki Lacuesta.

SPETTRI

L'immagine è aperta anzitutto perché abitata da figure spettrali. Se c'è un aspetto che corre trasversalmente lungo tutta l'opera di Isaki Lacuesta è proprio la volontà di interrogare l'immagine, di mostrarne la costitutiva apertura, il ritmo interno (ed esterno) che si attiva ad ogni incontro con essa. Il cinema – e anche ciò che si pone ai confini del cinema stesso, o al suo centro, vale a dire l'immagine contemporanea in tutte le sue forme – non è un *luogo* già dato, già previsto, sempre uguale; è, al contrario, il luogo di un incontro. L'incontro tra uno sguardo cinematografico e le immagini che ne risultano; l'incontro tra le immagini prodotte da altri e lo sguardo che è chiamato ad organizzarle; l'incontro, infine, tra questo rapporto e chi (lo spettatore) è chiamato ad assistervi. Fin da *Cravan vs Cravan* (2002), il meccanismo è già dispiegato. Il personaggio che dà il titolo al film, il boxeur-poeta Arthur Cravan è un protagonista assente o, meglio, un'immagine assente che, come tale, deve invece essere ritrovata, ricostruita, finanche immaginata. Cravan non è unico, non è uno, ma è molti, come lo sono i tentativi di avvicinarlo, di ripercorrerne le tracce.

Il cinema è allora anzitutto indagine, *quest* o *detection* delle e con le immagini, attraverso le immagini, siano esse poche o innumerevoli. I percorsi dialogano l'uno con l'altro, i film si richiamano, al di là delle loro diversità. In questo senso, contrappunto necessario all'indagine sospesa di *Cravan vs Cravan*, è un'altra indagine, un altro mistero: quello proposto in *La noche que no*

*acaba*² (2010). Un salto in avanti nel tempo, dal lungometraggio d'esordio a un film recentissimo; un salto che è anche il segno di un legame particolare che caratterizza le opere di Lacuesta e che le pone in una sorta di dialogo continuo l'una con l'altra. Ne *La noche* è l'immagine di Ava Gardner a permanere, ripetutamente, in un luogo, in uno spazio che è quello, anzitutto, della memoria. Le immagini della diva hollywoodiana tornano ossessivamente in un montaggio che le fa rivivere e le interroga, appunto. Ava Gardner è, come Cravan, un'immagine spettrale, ma il cinema può e deve raccontarne la vita, i desideri, i misteri. Il cinema di Lacuesta abbonda di spettri "viventi" (Jean Rouch, Chaplin, Naomi Kawase, Chris Marker): si tratta spesso di spettri di cinema, di immagini che continuano a dialogare, malgrado tutto.

Il montaggio – o, meglio, il rimontaggio – delle immagini è ciò che permette ancora una volta alle immagini di aprirsi, di riattivare il loro potere, di farsi segno, senso, ricettacolo di emozioni, pensieri, tempo e sensazioni. *La noche que no acaba* è, in fondo, il titolo ideale per descrivere la potenza delle immagini come sogno, desiderio potenzialmente infinito. Lo spettro di Ava Gardner si aggira ancora nei luoghi da lei amati in Spagna ma, soprattutto si aggira nelle pieghe di quelle immagini, nelle foto rubate, nei fotogrammi di un film, nello sguardo di chi l'ha conosciuta o incontrata, sia pure per una sola volta, nelle parole di chi la ricorda. Il cinema è una questione di spettri, prima di tutto. Lo si è detto.

INCONTRI

Non solo. L'immagine è aperta perché costitutivamente proiettata verso più sguardi, in più direzioni. Il cinema comunica se è intimo, personale, come una lettera. Una 'lettera aperta', diceva Serge Daney. Quando si filma si incontra sempre qualcosa o qualcuno e si proietta questo incontro verso qualcosa o qualcuno. In *Las variaciones Marker* (2007), il punto di partenza sono le immagini dei film di Chris Marker, già di per sé frutto di un incontro, già di per sé riprese altrove. Dunque perché non prenderle, ripensarle di nuovo, rivederle per creare un nuovo spazio di visione? Il film nasce da altri film, da altre immagini che, a loro volta, suscitano interrogativi, riflessioni. La voce fuori campo non commenta le immagini, ma costruisce un nuovo percorso con esse, reinventa un nuovo sguardo sul mondo, mostrandole in una nuova configurazione, in un nuovo montaggio, appunto. Cinema epistolare, intimo e pubblico al tempo stesso. La 'lettera aperta' di cui parlava Daney è anzitutto una missiva indirizzata a chi si fa 'autore' delle immagini; ma 'autore' in un senso molto ampio. È un discorso che si apre, che permette di ripensare e commentare quelle immagini: in ultima istanza, un'operazione critica. Se *Las variaciones Marker* è quindi una *critica* delle immagini (intendendo allora la critica come ulteriore apertura delle immagini stesse) è la forma della lettera a rendere il cinema al tempo stesso intimo e universale. In *Between Days* (2009) è appunto un epistolario cinematografico tra Lacuesta e la cineasta giapponese Naomi Kawase. Come sempre, l'occasione è quella di un incontro, fuggevole, minimo ma significativo. Un incontro fra due sguardi, un incontro che lascia una traccia e che permette ad un film di nascere. Ancora una volta, si tratta di fare sì che le immagini scorrano non come qualcosa di riconoscibile, scontato, già dato, ma come uno spazio e un tempo che si apre alla riflessione, alla scoperta, all'esperienza prima, allo stupore poi. Lo spazio del reale si dispiega a partire da uno sguardo, da un doppio sguardo (quello dei due registi che si incrociano, si cercano, si rispondono l'un l'altro): cinema del soggetto o dei soggetti. Da qui ogni percorso è possibile:



In Between Days è uno spazio dove i sentieri si moltiplicano, le occasioni di incontro altrettanto. Un film potenzialmente infinito, *In Between Days*, in cui ogni sequenza sorprende, lascia incantati, perché l'incontro molteplice, stratificato degli sguardi inaugura l'apertura (e dunque la sorpresa, lo stupore) di ogni immagine.

Cravan vs Cravan

CONFINI (LABILI)

C'è un ulteriore modo di pensare l'apertura dell'immagine che si affaccia all'orizzonte nelle opere di Lacuesta e che ancora di più ne mostra la dimensione contemporanea. C'è una linea sottile che da sempre congiunge (anziché dividere) due categorie sin troppo abusate, come quella di fiction e di documentario. Lacuesta, in questo perfettamente interno alla linea feconda del cinema catalano contemporaneo, si muove sin dall'inizio negando tale distinzione, interrogando l'immagine già di per sé come aperta alla sua ambiguità, al tempo stesso totalmente oggettiva e totalmente soggettiva, come diceva Pasolini. Ecco, Pasolini: è alla grande intuizione teorica

pasoliniana – la soggettiva libera indiretta – che ci si rivolge con la memoria di fronte alla immagini del cinema di Lacuesta. La soggettiva libera indiretta: la capacità del cinema di giocare liberamente dentro e fuori lo sguardo soggettivo del regista e dei personaggi, dentro e fuori l'oggettività assoluta (la flagranza del reale) di ciò che viene filmato e, al tempo stesso, dentro e fuori la sua soggettività, il fatto cioè che ogni immagine è sottomessa allo sguardo, ne è permeata, trasformata, riaperta.

Marte en la Tierra (2007) è, da questo punto di vista, un percorso teorico (e al tempo stesso profondamente poetico) sul doppio regime delle immagini. Un luogo, un territorio desertico della Spagna, famoso per la sua somiglianza con il pianeta Marte, diventa l'occasione per un viaggio visionario, al tempo stesso esplorazione del reale e rivelazione della sua visionarietà. Il territorio si anima: un uomo e una donna che ne registrano il suono, perdendosi nei meandri delle gole e dei canyon; altri personaggi, che sembrano provenire da un tempo sospeso, si aggirano in quel luogo misterioso; scienziati ed esperti che studiano da tutta una vita la conformazione di quel territorio: corpi, personaggi e luoghi al tempo stesso immaginari e reali, che contribuiscono alla costruzione di un film visionario e mobile e, al tempo stesso, capace di entrare nella densità, anche materiale, del reale (basti pensare all'uso del dettaglio, del primissimo piano capace di immergersi nei colori, nelle forme e nella consistenza di un paesaggio).

Cosa c'è di più reale della terra? Non tanto il pianeta (per il quale avremmo usato la T maiuscola), ma la 'terra', il suolo, la materia sulla quale siamo sospesi, camminiamo, viviamo, ridiamo. Un cinema del reale non può non fondarsi sulla terra, non può non *stare* sulla terra. Ma stare sulla terra significa osservarla, mostrarne la densità, certo, ma anche la storia, i segreti, la memoria. Strani cortocircuiti si creano allora tra due film apparentemente diversi come *Soldados anónimos* (2008) e *Los condenados* (2009); un film (il primo) che documenta la ricerca, da parte di alcuni giovani studiosi, di reperti in una fossa comune risalente alla guerra civile spagnola, e un altro film (il secondo), che racconta la ricerca di un corpo nascosto e dimenticato, come la guerra che ha combattuto. In entrambi i casi la terra nasconde e svela la memoria, la speranza, il segreto tenuto per troppo tempo nascosto. In entrambi i casi, il confine tra fiction e documentario si confonde, diventa sempre più labile. Due film che si richiamano l'un l'altro, che riecheggiano l'uno nell'altro come i più recenti *Los pasos dobles* (2011) e *El cuaderno de barro* (2011). Partito per il Mali per filmare l'opera del pittore Miquel Barceló, Lacuesta si rende conto che il film previsto deve diventare un doppio film; l'immagine si apre ancora una volta e, ancora una volta, è l'incontro a determinare il cinema, la sua forma o, meglio, le sue forme. Le immagini continuano a dialogare tra loro, a richiamarsi, spezzando le barriere tra fiction e documentario. Come ne *La leyenda del tiempo*. Un film con dei personaggi è una narrazione, si potrebbe obiettare, una finzione, un film a soggetto. Certo, ma il soggetto non è altro che il tempo che cambia, modifica, trasforma i corpi; quello di Israel anzitutto, il ragazzino gitano che scopre la musica e che noi seguiamo durante le trasformazioni dell'adolescenza, nel cambiamento della voce e del suo canto. E intorno a lui si muovono altri personaggi, còliti, incontrati in un luogo, seguiti nel loro peregrinare, aspettare, sospendere, il tempo come lo spazio. *La leyenda del tiempo* si pone dunque al di là del confine, dell'idea stessa di una distinzione tra finzione e documentario; è, esplicitamente, cinema del reale.

Fare un cinema del reale significa fare un cinema che interroga la realtà come qualcosa di non scontato, mostrando immagini che si aprono continuamente a nuove interrogazioni, mostrando lo scarto che si crea ogniqualvolta nasce un'immagine, lo scarto tra ciò che si filma e il mondo.

IMMAGINI DIETRO ALTRE IMMAGINI

Nel percorso che corre parallelo lungo l'opera di Isaki Lacuesta, lo scarto tra l'immagine e il reale si concentra spesso sulle forme dell'artificio, su quelle immagini che nascondono più che mostrare, che costruiscono una rappresentazione apparentemente lineare e coerente, ma che si scontrano con le crepe, le fratture del reale. *Lugares que no existen (Goggle Earth 1.0)* (2008-2009) è, da questo punto di vista, il lavoro che raccoglie tali istanze, rilanciandole in un'opera che è anche un gesto teorico particolare. Sospeso tra cinema e installazione, *Goggle Earth*³ lavora su una doppia immagine, quella dell'applicazione/satellite digitale più famosa del mondo (Google Earth, appunto) e uno spazio che non è visibile dal satellite, che non è segnato sulle sue mappe virtuali. Spazio che è anche uno spazio di reclusione, di esclusione, un campo di contenimento di persone che hanno perso il loro *status*, che sono confinate contro la loro volontà. Muovendosi, dentro e fuori dalla forma cinematografica, *Goggle Earth* esplora la possibilità dello sguardo di esplorare le zone invisibili dello spazio mediatico contemporaneo. Opera politica, *Goggle Earth* riflette teoricamente sul rapporto tra visibilità e capacità discorsiva, possibilità di essere visti e di poter presentare la propria voce. È su questa dialettica, sospesa tra visibilità e presenza reale, che si snoda il lavoro di Lacuesta nell'ambito dell'installazione e dei cortometraggi, lavori che sospendono la credenza nell'immagine senza negare la fede nel mondo: dall'iperrealismo in *El rito* (2011) al raddoppiamento dello stesso volto e dello stesso corpo in *2012* (2010); dalla serie di film corti sulle forme artificiali dell'immagine – *Teoria dels cossos* (2004), *Esbozo* (2003), *Microscopías* (2003), *Ressonàncies magnètiques* (2003) – al montaggio simultaneo di immagini e schermi nell'installazione *Traços/Traces* (2007): il montaggio diventa sempre più frammentario e articolato, svelando non più solo l'immagine come forma aperta, ma l'immagine come frammento, traccia, residuo e scarto di un flusso continuo, il flusso della contemporaneità.

Gli stracci e gli scarti, però, non si gettano mai, da essi può sempre aver luogo una redenzione (del mondo). Ecco allora disegnarsi il senso di un'interrogazione continua dell'immagine, del suo ruolo e del suo statuto attuale. Un'interrogazione che rende, ancora una volta, giustizia al cinema e alla sua potenza (di sguardo e di smarrimento).

NOTE

1. G. Didi-Huberman, *L'Image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Gallimard, 2007.
2. Traduzione: La notte che non finisce.
3. Nel titolo Lacuesta gioca sull'assonanza tra *google* e *goggle*, che in inglese significa "paraocchi".

THE OPEN IMAGE ABOUT THE CINEMA OF ISAKI LACUESTA

BY DANIELE DOTTORINI

*Whenever I confront the image,
it opens the door, or rather takes it off its hinges.*
(Georges Bataille)

The image is open in more than one sense: images open and close as our bodies do, according to Didi-Huberman. They embrace us, “they open to us and then close on us to the extent that they stimulate something in us that resembles an inner experience”.¹ The relation is all but detached; in the image evoked by the French philosopher and art historian there is an implicit relation between the rhythm of the body – of the gaze, and of the thought – and a never univocal, closed, unilateral image. The image never ceases to break down, to open – exactly like a body. Its pacing rhythm, exactly like blinking one’s eyes – according to Walter Murch – creates an eerie match with our gaze, our thinking, and the cinema itself. The image is never one, and is never all. This is why it is condemned to re-open, and is subjected to potential re-use in new circuits of editing, new possibilities of life. In this view, the image – every image – is always open, because it is always bound to encounter a body and a gaze. The time of the image is never given once and for all. The cinema moving along this line can then be called contemporary – like the cinema of Isaki Lacuesta.

GHOSTS

The image is open especially because it is inhabited by ghosts. One aspect certainly runs along the entire work of Isaki Lacuesta, i.e. his willingness to question the image, to expose its constitutive openness, and the inner (and outer) rhythm that is activated whenever this encounter takes place. Film – and whatever is posed within its boundaries, or at its centre, i.e. the contemporary image in all its forms – is not a self-evident, foreseen, unchanging *site*. On the contrary, it is the site of an encounter: encounter of a cinematic gaze and the images resulting; encounter of the images produced by others and the gaze of those who will organize them; last, encounter of this relation and those (the viewers) that will watch it. Beginning from *Cravan vs. Cravan* (2002), the mechanism is already in place. The character after whom the film is entitled, the boxer-poet Arthur Cravan, is an absent protagonist since the beginning, or rather an absent image, and as such it must be found, reconstructed, if not imagined. Cravan is not unique, is not one, but is many, exactly like the attempts to find him, and get closer to him.

Therefore, film is mainly an investigation, quest, or detection, *of* and *with* the images, *through* the images, be they scarce or abundant. The paths interact with each other, the films echo each other, regardless of their differences. In this regard, the necessary counterpoint to the bated investigation of *Cravan vs Cravan* is another investigation, another mystery, like that of *La noche que no acaba* (2010).² A considerable jump in time, spanning from the debut feature to a very recent film. This suggests that there is a special connection between the works of Lacuesta, that makes them interact



incessantly with each other. In *La noche* the image of Ava Gardner lingers somewhere, some space that belongs to memory first. The pictures of the Hollywood star keep on coming back hauntingly thanks to an editing which makes them live again but also questions them. Ava Gardner too, like Cravan, is a ghostly image, but cinema can and must tell their lives, their desires, and their mysteries. The cinema of Lacuesta is rich in 'living' ghosts (Jean Rouch, Chaplin, Naomi Kawase, Chris Marker): they often are film ghosts, images that keep on interacting, in spite of everything.

La leyenda del tiempo

Editing – or rather re-editing – images is that which allows images to open once again, to reactivate their power, to become sign, meaning, receptacle of emotions, thoughts, time, and sensations. *La noche que no acaba*, in the end, is the ideal title to describe the power of images as potentially infinite dream, desire. Ava Gardner's ghost haunts the places she used to love in Spain, but especially haunts the folds of those images, the stolen photographs, the frames of a movie, the gazes of those who knew her or simply met her once, and the words of those who remember her. Film is about ghosts, as was already mentioned.

ENCOUNTERS

That's not all. The image is open because it's constitutively projected onto more gazes and in more directions. Film communicates whether it is an intimate, a personal one, as a letter does. An 'open letter', said Serge Daney. When you shoot you always encounter something or someone and you

project this encounter onto something or someone. In *Las variaciones Marker* (2007), the point of departure is the images taken from Chris Marker's films – i.e., the result of an encounter in themselves, something already found somewhere else. Therefore, why not get them, re-think them, watch them again and create new room for vision? The film is born departing from other films, from other images that arouse in turn more questions and more reflections. The voice over is not a comment on the images, but helps shape a new path with them and re-invents a new outlook on the world by displaying them in a new configuration, a new editing strictly speaking. A letter-film, both intimate and public. The 'open letter' mentioned by Daney is basically a letter addressed to those who become 'authors' of the images – authors in a very, very broad sense. Speech opens, and allows re-thinking and commenting on those images: an operation of criticism, ultimately. Therefore, if *Las variaciones Marker* is a criticism of the images (with criticism meaning further opening of the images), then the form of the letter makes film both intimate and universal. *In Between Days* (2009) is exactly a cinematic correspondence between Lacuesta and the Japanese film-maker Naomi Kawase. As usual, the opportunity was provided by a fleeting, minimal, but meaningful encounter. An encounter of two gazes, an encounter that left a mark, and allowed a movie to grow. Once again, we should let the images flow as if they weren't something recognizable, taken for granted, self-evident; on the contrary, as if they were some space and some time open to reflection, to discovery, to experience first, and to amazement afterwards. The space of reality unfolds beginning from a gaze, from a double gaze (the two film-makers coming by each other, looking for each other, answering each other): a cinema of the subject or of the subjects. Henceforth, all roads are possible: *In Between Days* is a space where paths multiply, as do opportunities for encounters. *In Between Days* is a potentially infinite film, where every sequence is a surprise, an enchantment, because the manifold and multilayered encounter of the gazes paves the way for the opening (and the surprise, and the amazement) of every image.

(THIN) BOUNDARIES

There is one more way to consider the openness of the images to be found in Lacuesta's works, which reveals their contemporary quality even further. A thin line has always joined – rather than divided – two abused categories, fiction and the documentary. Perfectly coherent with the fertile Catalan contemporary production, Lacuesta has been denying this distinction since his earlier works. He has been questioning the image as if it were open to ambiguity in itself, both totally objective and totally subjective, as Pasolini said. Exactly, Pier Paolo Pasolini: our mind, exposed to the images of Lacuesta's cinema, goes back to the great theoretical achievement of Pasolini, the free indirect POV shot. The free indirect POV shot is where film is capable of freely playing inside and outside the point of view of the director and of the characters, inside and outside the absolute objectiveness – the flagrancy of reality – of what is being filmed and, at the same time, inside and outside its subjectiveness. The free indirect POV shot means that every image is subjected to someone's gaze, and is therefore pervaded, transformed, and re-opened by it.

From this point of view, *Marte en la Tierra* (2007) is a theoretical (and profoundly poetical) road-map about the double regime of images. A visit to a desert territory in Spain, famous for its resemblance with the planet Mars, turns into a visionary travel – an exploration and at the same time a revelation of its visionary quality. The territory becomes animated: a man and a woman record the sound, and get lost in the meanders of its gorges and canyons; other characters, apparently coming from elsewhere, wander about that mysterious site; there are scientists and

experts, who have been studying the morphology of the site all their life. Bodies, characters, and places, both imaginary and real, contribute to the making of a visionary and mobile film capable of scanning the density of reality on all levels [just think of the use of the detail shot, the extreme close-up sinking in the colours, the shapes, and the texture of a landscape].

What is more real than the earth? Not only the Earth, the planet, but earth, the ground, the stuff above which we are suspended, we walk, live, and laugh. A cinema of the real cannot but be founded on earth, cannot not 'stay down to earth'. Staying down to earth means to watch it, to show its density, but also its history, secrets, and memory. Eerie short-circuits are then created between two apparently different films like *Soldados anónimos* (2008) and *Los condenados* (2009). The former records the search, conducted by some young scholars, for finds in a mass grave of the Spanish Civil War; the latter records the search for a corpse, hidden and forgotten like the war he fought. In both, the earth hides and then unravels the memory, the hope, the secret kept for too long. In both, the boundary between fiction and documentary is blurred and gets ever thinner. Two films recalling each other, echoing each other as the latest two do: *Los pasos dobles* and *El cuaderno de barro* (2011). Lacuesta left for Mali to film the work of the painter Miquel Barceló, but then he realized that the subject matter needed two films instead of one; the image opened once again, and once again it is an encounter that determines the cinema, its form, or rather its forms. The images keep on interacting, recalling each other, breaking the barriers between fiction and documentary. The same happens in *La leyenda del tiempo* – a feature with characters, and a story, it might be objected. Fiction. Still, the subject is time, changing, altering, transforming bodies – Israel's body, firstly, a gypsy kid who discovers music and whom we follow throughout the transformations of adolescence, and the changes in his voice and his singing. Around him, more characters, encountered and caught somewhere, followed in their wanderings, waiting and bating time as well as space. *La leyenda del tiempo*, therefore, is beyond the boundary and the notion of a distinction between fiction and documentary; it is plain *cinéma du réel*, cinema of the real.

To make a cinema of the real means to make films that question reality as if it weren't self-evident, and show images that are constantly open to new questions as well as the gap created whenever a new image is produced, i.e. the gap between what is being filmed and the world.

IMAGES BEHIND OTHER IMAGES

In the path running along the work of Isaki Lacuesta, the gap between the image and reality is often focused on the forms of artifice, on those images showing less than they conceal, constructing an apparently linear and coherent representation, but clashing with the cracks and the fissures of reality. From this point of view, *Lugares que no existen [Goggle Earth 1.0]* (2008-2009) is the work where these issues come together and are elaborated in a peculiar theoretical film-gesture. In-between film and installation, *Goggle Earth* works on a double image: on one hand, the images created by the most popular digital satellite/application in the world (Google Earth, of course); on the other hand – hence the pun – a space that is not visible from the satellite and therefore is not visible on its virtual maps. This is a space of seclusion and exclusion, a camp for people who lost their status and were confined against their will. Moving inside and outside the form of cinema, *Goggle Earth* explores the potential of the gaze to scan invisible areas of the contemporary media space. A political work, *Goggle Earth* is a theoretical reflection on the



El cuaderno de barro

relation between visibility and capacity of speech, between the possibility of being seen and that of presenting one's voice. Lacuesta's work in the realm of installations and short films is based on this dialectics between visibility and real presence. These works suspend the belief in the image without denying the faith in the world: see the hyperrealism of *El rito* (2011), but also how the same face and the same body are doubled in *2012* (2010); see the series of shorts about the artificial forms of the image – *Teoria dels cossos* (2004), *Esbozo* (2003), *Microscopías* (2003), *Ressonàncies magnètiques* (2003) – but also the simultaneous montage of images and screens in the installation *Traços/Traces* (2007): montage becomes ever more broken and more complex, thus exposing not only the image as open form, but also the image as fragment, trace, remain and waste of a continuous flow, the flux of contemporary times.

Rags and remains are never discarded, though. They can still give way to redemption (of the world). Thus, the meaning of a continuous questioning of the image, of its role, and its current status takes shape. This questioning does justice, once again, to cinema and its potency of the gaze, and of loss.

NOTES

1. G. Didi-Huberman, *L'Image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Gallimard, 2007.
2. *All Night Long*.
3. *google/goggle*, pun intended.

“NUOTARE TRA LE IMMAGINI” CONVERSAZIONE CON ISAKI LACUESTA

A CURA DI DANIELE DOTTORINI

L'insieme delle tue opere mostra come il tuo cinema segua diverse direzioni, che si incrociano spesso, ma che non rappresentano una modalità unica di lavoro con l'immagine e sull'immagine. Per cui, prima di tutto volevo chiederti come hai iniziato a lavorare in questo senso, se avevi già chiaro in mente questo tipo di pratica dell'immagine o se si è sviluppata nel corso del tempo.

Si è sviluppata lungo il percorso. Non è un'idea preesistente, premeditata, ma qualcosa che è emerso in modo naturale. Non ho mai creduto all'idea del cinema “puro”, l'idea cioè, secondo la quale esiste un cinema puro a cui si aggiungono poi la letteratura, la pittura, la musica. Credo invece che il cinema nasca come un'arte bastarda, meticcia, e credo che questo suo essere una continua mescolanza e ibridazione sia la sua forza, credo che vada a suo vantaggio. È una cosa che scopro via via che continuo a lavorare. Credo che questo abbia a che fare con la necessità di trovare una certa intensità, che è ciò che si ottiene quando si inizia a fare qualcosa di nuovo, la prima volta che ci confrontiamo con una forma nuova, sia come registi che come spettatori; credo che in questo tipo di incontri l'intensità sia maggiore. Ed è questo quello che più mi interessa: trovare questa intensità quando lavoro. Ho iniziato lavorando ad un tipo di cinema documentario, ma più sono andato avanti e più sento che continuo a lavorare perché ho la necessità, la curiosità di provare sempre qualcosa di diverso.

Infatti, guardando alla tua produzione, è abbastanza evidente come emerga con forza la necessità di fare sempre qualcosa di nuovo, di diverso. Allo stesso tempo però si creano tra i vari lavori dei legami particolari. A volte si ha l'impressione che alcuni film parlino tra loro...

Questo concetto mi piace molto, l'idea che ci sia un dialogo tra opere diverse, è una cosa che mi interessa molto, sia per quanto riguarda i miei lavori, quando scopro a poco a poco l'opera che sta nascendo, o anche quando lo scopro nei lavori di altri artisti o cineasti. Mi interessa molto, ad esempio, vedere questo nei film di altri registi, come questo o quel regista lavora su un'immagine, come l'immagine può collegarsi ad un quadro di un determinato pittore o alla musica di un artista. E questo tipo di relazioni si creano ogni volta. Quindi, così come ci sono registi che, in ognuno dei loro film, cercano di realizzare un autoritratto, io credo che, se mai farò un mio autoritratto, lo farò alla fine, quando tutti i punti potranno unirsi. Mi piace pensare che questa attività sia come uno di quei giochi enigmistici in cui devi unire tutti i puntini numerati e alla fine uscirà fuori una figura, che non sappiamo ancora a chi assomiglierà; potrebbe somigliare a me o al diavolo, chi lo sa.

In questo senso è interessante quello che dici a proposito del rapporto – del dialogo – non solo tra i film, ma anche tra le opere di altri registi, perché uno degli aspetti costanti del tuo cinema è che spesso i film sono costruiti come delle conversazioni, spesso di tipo diverso: a volte sono delle lettere, delle conversazioni epistolari, come In Between Days, o delle conversazioni molto particolari come Las variaciones Marker...



El cuaderno de barro

Da questo punto di vista anche i due film fatti con Barceló sono di fatto legati ad una forma di conversazione particolare, così come anche le parti visive che fanno parte di *Traços/Traces*¹, in cui cerco di dialogare con artisti diversi, di sollecitarne lo sguardo, come quando improvvisamente compaiono le immagini di quel gol di Ronaldinho, coreografato dal ballerino Cesc Gelabert. Sono sempre forme di incontro, di passaggio da una forma all'altra. Credo che tutto questo abbia a che fare da un lato con il desiderio di ampliare i propri orizzonti, dall'altro di tentare di lavorare a partire da idee suggerite da altri. Per esempio mi ricordo che Frank Zappa disse una volta che scrivere un testo critico sulla musica per lui era come tentare di danzare sull'architettura. E lo diceva ironicamente, contro la critica musicale, per dimostrare come fosse impossibile l'idea stessa di una critica della musica. Eppure io trovo questa idea dell'incontro, dell'incrocio, assolutamente stimolante per me, perché è sempre capace di far nascere qualcosa di nuovo. Mi viene da pensare ad esempio come possiamo tradurre al cinema una coreografia, come fare poesia con il cinema. Ad esempio quando Edward Cummings, il poeta, cercava di comporre qualcosa pensando a concetti "coreografici". Queste "traduzioni" sono sempre delle fonti di ispirazione perché oltrepassiamo il nostro abituale territorio di lavoro. Per quanto riguarda i dialoghi che collegano i vari film, credo che questo abbia a che fare con un certo modo di lavorare che ha a che fare con il jazz, con il rock'n'roll, con l'idea di movimento continuo. Quando ho iniziato a fare cinema, ho iniziato a fare documentari perché sentivo che mi faceva paura l'idea di un cinema controllato, deciso dalla prima all'ultima inquadratura. Conoscendomi, è parte del mio carattere. E non avrei fatto dei film leggeri, ma al contrario avrei iniziato a fare cose molto rigide, pesanti. Pensai che non sarebbe stato conveniente, e iniziai a fare documentari proprio perché il fatto di non dover far recitare chi sta di fronte a me, ma di dover interagire con lui, mi avrebbe spinto ad eliminare le mie idee preconcepite e a darmi a ciò che stava accadendo di fronte alla macchina da presa. Tutto questo, per dirla con un'immagine, somiglia di più a fare surf piuttosto che ad attraversare a nuoto il canale della Manica. Mi sembra che questo accade quando qualcuno interagisce con te e tu sei obbligato a rispondere, ed è qui che possono sorgere dei momenti particolarmente potenti, momenti che hanno un'energia particolare, che mi interessano molto. Il documentario ti obbliga a dialogare con chi hai di fronte, come tutti quei dialoghi con pittori, musicisti, ballerini. Tutto questo risponde a quell'esigenza, a quel desiderio: cercare quell'energia, quell'ampliamento dell'esperienza, che è ciò che mi interessava. In un certo qual senso, è come allargare il campo di battaglia.

Sin da Cravan vs Cravan, il tuo primo lungometraggio, c'è in atto un'invasione di territori, un continuo passaggio di forme all'interno dello stesso percorso.

Sì, e credo che questo abbia molto a che fare con il desiderio di imparare che avevo. Quando rivedo *Cravan*, per me è chiaro ora che è un film di apprendistato, in cui c'era il desiderio di sperimentare stili diversi, di fare un film all'interno del quale variare quanti più stili possibili. Poter giocare e

fare parodie dei film di pugilato, al tempo stesso lavorare sulla forma dell'intervista, o riprendere sequenze di uno spettacolo di circo. Tutto questo era per me un modo per tentare di imparare il più possibile. Poi mi sono reso conto che questa pratica della variazione, di stili e di forme, continuava a riproporsi film dopo film. Anche in *Los pasos dobles*, il mio ultimo lungometraggio, uno dei personaggi passa attraverso innumerevoli trasformazioni, metamorfosi, che lui stesso racconta nel film. Tornando a Cravan, a un certo punto, c'è un riferimento a un poema, nel quale Cravan scrive che gli piacerebbe essere qualsiasi tipo di cosa, ogni nome possibile, ogni animale possibile. Il poema dice: "...vorrei stare a Vienna e a Calcutta, prendere ogni barca, mangiare ogni piatto, svolgere ogni possibile attività". E le sue attività sono tante, poeta, boxeur, ginnasta, dongiovanni, lord, aristocratico, vagabondo, chimico... le attività si moltiplicano a dismisura, anche se alla fine diventa impossibile. Ma il cinema ci permette in parte di giocare ad allargare il campo delle possibilità, giocare a poter essere altro, per un po', fino alla fine del film, fino a quando non torniamo a casa. Io credo molto in questa idea del cineasta e dell'artista in generale come camaleonte.

Mi piacerebbe approfondire questo aspetto, perché il significato dell'artista camaleonte cambia anche di film in film. per esempio tra Cravan e La leyenda del tiempo, il tuo secondo lungometraggio passano diversi anni, ma non sono anni di inattività, anzi. In quel periodo hai sperimentato forme e linguaggi diversi, ulteriori metamorfosi dell'immagine. E quando hai realizzato La leyenda del tiempo, questa capacità di cambiare forma, di costruire narrazioni in cui la struttura non è decisa in anticipo si è concretizzata in un film alla fine molto diverso da Cravan. La leyenda del tiempo infatti aveva soprattutto a che fare con i personaggi che vivevano le loro esperienze di fronte alla macchina da presa. Vorrei che mi parlassi di questo percorso...

Sicuramente. Anche perché il tempo che è passato tra *Cravan* e *La leyenda del tiempo*, è anche un tempo in cui ho vissuto la difficoltà del fare cinema in Spagna, che non credo sia diversa da quella che si vive in Italia. In Spagna, il tempo che passa prima che un progetto ottenga i finanziamenti diventa sempre più lungo, ed è dura vivere questo tempo di attesa. Guardo sempre con invidia quei grandi registi che riuscivano a fare film velocemente, pensa ai grandi maestri della Nouvelle vague, o ai cineasti classici nel sistema degli studios, che facevano film rapidamente, uno dopo l'altro. Solo con molta pratica si può dominare un mestiere: come qualsiasi forma di artigianato. Quella di ottenere i finanziamenti è l'attività più sfiancante per un cineasta, per questo è importante sviluppare la capacità di girare in modo più pratico possibile, senza troppi condizionamenti, anche sul set. Per me era importante, mentre lavoravo per ottenere i finanziamenti per il lungometraggio, imparare a lavorare su tutti gli elementi del cinema: sviluppare la mia conoscenza della fotografia, il colore e il bianco e nero, imparare a filmare le azioni e i gesti dei personaggi. Tutti i lavori che ho fatto in questo periodo rispondevano a questa esigenza. E alla fine, nel tempo passato tra *Cravan* e *La leyenda*, il mio modo di fare cinema è cambiato profondamente. Quando ho fatto *Cravan*, stavo lavorando al tipico film di chi è appena uscito da una scuola di cinema, che si pone questioni più astratte, teoriche, problemi di linguaggio. Quando l'ho terminato, mi sono reso conto che ciò che mi interessava di più nel cinema non era questo, ma quegli eventi particolari che scaturiscono quando entri in relazione con le situazioni, con le persone; quelle emozioni, quei sentimenti, quelle energie che vengono fissati sullo schermo. Quindi pensai che il film successivo doveva essere qualcosa che aveva a che fare con questo, che si sviluppava a partire da tutto ciò, e doveva essere *La leyenda del tiempo*, dove ciò che ti preoc-

cupa è ciò che sta di fronte alla macchina da presa, non quello che c'è dietro. E questo significa fare un film che non abbia una struttura prestabilita, l'applicazione di idee preesistenti, ma far sì che le idee nascano in modo spontaneo dalla situazione che si ha di fronte.

Pensando ai tuoi lavori di quel periodo, a partire da quello che mi stai raccontando, colpisce il fatto che spesso – e penso a film come Ressonàncies magnétiques o Microscopías – al centro del lavoro c'è un tipo di immagine particolare, un'immagine artificiale, quella che nasce dagli apparecchi elettronici, immagini automatiche, che sembrano prodursi a prescindere da uno sguardo. Questo tipo di artificialità dell'immagine la si ritrova poi in altri progetti, come ad esempio il progetto Goggle Earth. In Goggle Earth tu lavori su un gioco di parole particolare, complesso, perché goggle in inglese vuol dire paraocchi e anche strumento di puntamento, ciò che ti spinge a puntare l'occhio in una precisa direzione... C'è un percorso che si sviluppa e che mette in rapporto l'immagine artificiale con un reale che si disvela attraverso di essa...

Sono completamente d'accordo e si potrebbe tracciare una linea seguendo questa idea da *Ressonàncies magnétiques* fino a *Goggle Earth*, ma anche attraverso tutti quei film che ho girato in vari formati (16mm, 35mm, miniDV) attraverso i quali ci si rende conto che ogni supporto, ogni formato permette una diversa collocazione dell'immagine e un diverso uso di essa. Questo aspetto può avere vari significati, varie interpretazioni. Anzitutto c'è quello a cui facevi riferimento tu prima, vale a dire come si costruisce il realismo dell'immagine. Come succede che un'immagine iperrealista, scientifica, come quella di una risonanza magnetica possa lasciare spazio ad altre interpretazioni, ad una lettura poetica dell'immagine, tanto quanto un'immagine cinematografica in 35mm? Allo stesso tempo, un'immagine iperrealista e che si presuppone onnisciente come quella di Google Earth, lascia spazio, al contrario, all'impostura, alla falsificazione, all'autoinganno, perché per quanto ci piaccia crederlo, è falso che abbiano fotografato tutta la superficie del mondo. Nelle mappe del XIX secolo lasciavano in bianco le zone non esplorate, sconosciute. Ora coprono queste zone con il colore verde o azzurro, con il "taglia e incolla". E questo è un aspetto che mi interessa molto. In secondo luogo il significato di questo percorso è legato al passare del tempo in relazione all'immagine. Mi piacciono quei film in cui il regista tenta di dare all'immagine una particolare dimensione temporale, quei film che, vedendoli non sai quando sono stati filmati, perché l'immagine potrebbe appartenere al passato come al presente o al futuro. Mi vengono in mente alcune immagini dei film di Viktor Kossakovskij, di fronte alle quali ti chiedi se sono state filmate negli anni trenta, quaranta o duemila. Ecco, sono queste le immagini che mi incantano, e allo stesso tempo mi piacciono anche quelle che lavorano in senso opposto. Ci sono infatti dei registi le cui immagini sono più precisamente collocate nel tempo, e anche questo costituisce una forma particolare di fascinazione per me. Sentire e percepire che quelle immagini sono indissolubilmente legate ad un tempo (che sia il 2000, il 1970, il 2005), per la loro *texture*, per ciò che viene inquadrato, per come viene inquadrato, è particolarmente affascinante. Per questo ho cominciato a pensare che l'immagine più legata alla contemporaneità, l'immagine attuale per eccellenza è l'immagine tecnologicamente avanzata, l'immagine scientifica, l'immagine computerizzata, l'immagine dei videogiochi, delle macchine virtuali militari, le immagini di Google Earth appunto. Sono immagini profondamente collocate nel nostro tempo. Penso che tra alcuni anni, poniamo nel 2020, vedendo *Ressonàncies magnétiques* o *Goggle Earth* sapremo con certezza che le immagini che stiamo vedendo sono le immagini di questa

epoca; e questo perché immagino che nel 2020 l'immagine sarà completamente diversa. È come se paragonassimo Google Earth con le immagini di Pac-Man, le immagini contemporanee alle immagini della fine degli anni Settanta. È questo che mi sembra interessante: il fatto che l'immagine sia legata a qualcosa di concreto, ad un tempo. E noi abbiamo a che fare con le immagini contemporanee, sia per il supporto utilizzato sia per ciò che sta in questo momento di fronte alla macchina da presa. Non è un caso che il tipo di immagini che ho utilizzato per *Cravan* abbiano a che fare con la memoria del cinema più di quelle de *La leyenda del tiempo*: Cravan è un personaggio vissuto nell'epoca del cinema, non come i personaggi de *La leyenda* che vivono in un altro tempo. I personaggi de *Los Condenados*, per farti un altro esempio, vivono una strana situazione temporale: sono sospesi tra gli anni Settanta e la contemporaneità, per questo abbiamo girato il film in 16mm, che per me era il formato ideale che si poneva a cavallo di due epoche. Sono queste le cose che mi piace pensare, magari sono tipiche masturbazioni mentali da regista, però a qualcosa servono...

Sono anche masturbazioni mentali perfette per un critico...

Certo, altrimenti non staremmo qui a parlare di queste cose ora!

Prima hai citato Los condenados in relazione al tempo sospeso. Mi viene in mente che anche Los condenados (tu stesso lo hai detto in altre occasioni) intrattiene un dialogo segreto con un altro tuo film, Soldados anónimos. Sono due film molto diversi ma che hanno un forte legame.

Sì, assolutamente. Io direi che non solo questi due film sono profondamente legati tra loro, ma che intrattengono un dialogo profondo anche con l'ultimo cortometraggio che ho realizzato per un film collettivo, che aveva prima il titolo di *Despedida* e che ora ho preferito intitolare *Herencia* (2011).

Perché sembra un film sulla trasmissione, sul passaggio da una generazione all'altra...

Lo è, esplicitamente. Tornando al rapporto tra *Soldados anónimos* e *Los condenados*, il corto è un po' una spiegazione del perché ho poi fatto il lungometraggio seguente. *Soldados anónimos* nasce a partire da un'idea di Pere Vilá. Io sono andato ad aiutarlo come operatore. Questa era una cosa molto comune tra gli amici cineasti di Girona e Barcellona (perlomeno lo era quando non eravamo tutti molto occupati come ora; ma spero che non smetteremo di farlo). Ero andato a filmare il primo scavo che si faceva in Catalogna con criteri archeologici, scientifici (ed era la primavera del 2003! Sono dovuti passare 64 anni dalla fine della guerra). Uno scavo che venne poi chiuso dalla polizia, che non lo considerava "adeguato". Perché finché queste cose si facevano in Cile o in Argentina andava tutto bene, ma se si iniziava a scavare in Spagna la cosa risultava scomoda. Nel frattempo ho conosciuto alcune persone che avevano avuto in Argentina delle esperienze simili a quelle raccontate poi in *Los Condenados*; sono stato lì ad assistere ad alcuni scavi: tutti elementi che hanno portato alla realizzazione di *Los Condenados*. Ora questi passaggi sono dal mio punto di vista normali. Se lavori continuamente, ogni cosa che fai è come se fosse una nota scritta in un diario, diventa un'esperienza personale, anche se le cose a cui assisti, le storie che racconti e che mostri non sono direttamente autobiografiche; e all'improvviso incontri una storia, un'immagine, un film che è simile o si riflette in ciò che hai fatto in precedenza. A volte si incrociano immagini



Isaki Lacuesta

che ritornano, senza volerlo quasi, come le immagini di quelle sequenze che all'inizio girammo per Google Earth e che alla fine apparirono nella pellicola fatta insieme a Naomi Kawase.

Alcune delle cose che hai detto e molte delle immagini su cui hai lavorato mi fanno pensare ad un regista come Harun Farocki. In due sensi, soprattutto: da una parte l'idea di dialogo con e tra le immagini, dall'altra il rapporto tra il lavoro del cinema e quello delle installazioni. A proposito delle sue installazioni, Farocki (nel suo testo Cinema Like Never Before) parla delle immagini come se fossero un laboratorio cinematografico, l'installazione come una sala di montaggio, dove il flusso del cinema viene sperimentato in un altro modo, come "congelato". Non so se si può dire lo stesso delle tue installazioni oppure no...

Le installazioni di Farocki non le conosco, devo dire, però conosco i suoi film. Non tutti, ma ne ho visti parecchi alla retrospettiva che gli è stata dedicata al Bafici di Buenos Aires e i suoi film mi sono sembrati stupendi. Amo molto *Inextinguible Fire* così come i suoi film di found footage.

Però non ho mai visto le sue installazioni. La mia idea del rapporto tra l'immagine cinematografica e l'immagine di un'installazione direi che va nella direzione opposta rispetto a quello che dicevi: l'immagine di un'installazione è semmai quella di un cinema "scongelato". Quando lavoro a una installazione penso sempre al rapporto tra l'immagine, la sua fruizione e lo spazio espositivo a cui è destinata. Ciò che non sopporto è quando un film – il cui spazio più idoneo sarebbe il grande schermo – si ritrova ad essere sacrificato in uno spazio espositivo che non gli rende giustizia (perché il suo spazio ideale sarebbe una sala cinematografica, con schermo e poltrone). Per cui occorre pensare le installazioni come il frutto di un percorso, di un attraversamento dello spazio che le avvolge, che le accoglie. Il principio è quello di un percorso fatto in modo tale che sia lo spettatore a completare, con il suo movimento nello spazio, il montaggio. Questo avviene quasi letteralmente in *Retablo de las adivinaciones*, perché nell'idea che la sostiene – che è quasi quella di un gioco dei Tarocchi audiovisuale, interattivo, in cui lo spettatore può fare domande sul passato, il presente e il futuro – i quattro schermi sono messi in modo tale che lo spettatore deve posizionarsi guardando uno schermo e dando le spalle ad un altro, per cui deve scegliere, decidere cosa guardare, quando guardarlo e quale immagine sarà montata sulla precedente. La stessa cosa la si ritrova in altre installazioni come quella realizzata con Isa Campo, *Mullada Llum*. È strutturata come un percorso in cui lo spettatore attraversa spazi differenti e in ognuno di questi spazi ci sono punti di vista differenti. Questo tipo di immagini di visione e percezione delle immagini mi sembrano l'esatto contrario di un cinema "congelato". Non è un caso che molte installazioni, come *Mullada Llum* o *Luz azul*, sin dal titolo abbiano a che fare con l'acqua, con l'elemento fluido dell'acqua, perché sono installazioni in un certo senso "sottomarine": in esse c'è l'idea della visione come immersione, movimento, ampliamento della visione con lo schermo frontale...

L'atto della visione come se fosse un nuotare tra le immagini....

Non l'avevo mai pensata così, ma mi piace molto questa immagine; l'idea del nuotare tra le immagini mi piace. In spagnolo c'è un modo di dire, "nadar entre dos aguas", il cui significato può anche essere quello di uno che è un ipocrita, uno che tiene i piedi su due staffe. Ma io lo leggo diversamente, come l'immagine di qualcuno che è capace di nuotare seguendo differenti correnti.

Riprendendo il riferimento a Farocki, anche tu hai lavorato spesso con immagini d'archivio, found footage. In particolare ci sono due tuoi film costruiti su un particolare rapporto con le immagini d'archivio, Las variaciones Marker e La noche que no acaba. Al di là delle somiglianze, sono due lavori diversi, in particolare il lavoro del montaggio differisce molto, il lavoro della voice over anche. Sono in un certo senso due modi diversi di lavorare sulle immagini d'archivio. Mi piacerebbe che mi parlassi di questi due lavori.

Anzitutto c'è una relazione molto evidente, non solo tra i due film, ma anche con tutta una corrente del cinema che in questo momento è molto in voga e non per caso, perché è passato un secolo di storia del cinema, ed è un buon momento per prendersi una pausa e riflettere su tutta questa quantità di immagini che abbiamo accumulato. Non è un caso che la grande esplosione di questo tipo di cinema sia avvenuta proprio in occasione del centenario del cinema. Certo, ci sono stati anche prima degli esempi anche importanti, ma è stato in quel momento che si ha avuto la percezione chiara, la consapevolezza che si sono depositati tanti frammenti distinti che

possiamo riutilizzare. A me piacciono molto cineasti come Mathias Muller, Martin Arnold... Per quanto riguarda *La noche que no acaba*, il film capitava in un momento in cui sentivo che i miei film stavano sempre di più sviluppando una sorta di sguardo all'indietro, e capivo che era giunto il momento per riprendere in modo nuovo quello che avevo già sperimentato in parte con *Cravan* e, appunto, con *Las variaciones Marker*. Sentivo che avevo la possibilità di farlo per la seconda volta in modo diverso, mettendo a frutto quello che avevo appreso nel corso del tempo. La cosa che caratterizzava film come *Cravan*, *Las Variaciones Marker* o anche *Los pasos dobles* è che si tratta di film costruiti intorno all'idea del frammento, della congiunzione di frammenti secondo la logica del collage, del collage dadaista per intenderci. Invece ne *La noche que no acaba*, il senso del montaggio è dato dal sentimento, dallo stato d'animo che lega insieme i frammenti che costruisce il flusso del film, i suoi momenti drammatici o comici. Questo è stato un elemento al quale abbiamo lavorato molto e a cui non avevamo lavorato invece nei film precedenti.

Si nota molto questo tipo di lavoro nel film.

Anche perché è un film elaborato soprattutto al montaggio.

Infatti. Come hai lavorato al montaggio in questo film? La montatrice è Diana Toucedo, tu come hai lavorato con lei? Le davi le indicazioni e campo libero o lavoravi con lei al montaggio?

Abbiamo lavorato insieme. Dal punto di vista del montaggio, ci sono tre tipi di registi: c'è il regista che lascia tutto il materiale al montatore; c'è il regista che detta ogni singolo passaggio, ogni singolo taglio al montatore, che di fatto si trasforma in un operatore che sta ai suoi ordini. Infine c'è il rapporto che preferisco, che è il rapporto di collaborazione, aperto. Sia con Diana che con Sergi Dies o Domi Parra, che ha lavorato al montaggio di molti dei miei film, abbiamo lavorato così, fianco a fianco. Io, tra l'altro ho iniziato a fare cinema curando il montaggio dei lavori dei miei amici, ed è così che ho imparato. Ho iniziato come montatore, solo che io conoscevo il montaggio lineare, quel tipo di montaggio che se devi cambiare un'inquadratura devi cambiare tutto il film o perlomeno la sequenza. Mentre lavoravo a *Cravan* il sistema Avid iniziava a diffondersi e ho imparato a lavorare al montaggio non lineare da pochissimo tempo. Per cui spesso, lavorando al montaggio de *La noche que no acaba*, per la prima volta, in alcuni momenti, potevamo montare in parallelo su due computer; io mi trovavo su un lato del tavolo a fare una cosa, mentre Diana era nell'altro lato a farne un'altra: poi alla fine lavoravamo insieme su quello che avevamo fatto separatamente. Mi piace molto la pratica di montare a quattro mani e non credo che valga la pena da parte mia firmare il montaggio perché in quanto regista è normale che io sia presente attivamente nelle varie fasi della costruzione del film.

*Proseguendo il percorso di accostamenti tra le tue opere, giungiamo ad un doppio film che è la coppia costituita da *Los pasos dobles* e *El cuaderno de barro*. Due film filmati in Mali, uno dei quali nasce come eccedenza, come film inizialmente non previsto. Mi piacerebbe se raccontassi la storia di questi due film.*

Prima vorrei che mi dicessi tu che cosa pensi dei due film. Ancora non molta gente li ha visti e mi interessano i commenti. Che cosa ne pensi?



Los pasos dobles

Beh, posso dirti che Los pasos dobles mi ha sorpreso. È un film sorprendente, perché – ed è in fondo quello che è più interessante e affascinante nel cinema – è un film che si sviluppa in modo totalmente personale, in cui non si può prevedere quale sarà la sequenza successiva, l'inquadratura successiva.

Mi fa piacere che tu dica questo, perché per me *Los pasos dobles* è come un pacco sorpresa. Una scatola di cui non si conosce il contenuto finché non la si apre.

Sì, non solamente dal punto di vista teorico, ma anche dal punto di vista dell'esperienza visiva.

Ti sembra complesso da seguire?

All'inizio sì. Poi i vari percorsi cominciano ad assumere un loro senso, ad organizzare una struttura che è quella del film, come se lo spettatore fosse chiamato a scoprire da sé la relazione tra i personaggi, le narrazioni, le immagini. In più, in un certo senso, è come se ci si trovasse di fronte ad un film iperrealista in cui però i corpi reali avessero perso la loro consistenza, fossero come dei fantasmi.

Curiosa questa cosa. Sarebbe come filmare un corpo e lasciar intravedere un fantasma che gli sta dietro. Il fatto è che molto spesso il senso di un film, la sua logica interna diventano chiari solo alla fine del film stesso; per cui l'ideale sarebbe vedere un film più di una volta, ma è impossibile ovviamente...

Spesso lo è, sì. Passando a El cuaderno de barro, mi è sembrata straordinaria l'attenzione ai gesti, agli spazi e alla ricerca di un pittore come Barceló. E la performance che viene filmata è straordinaria. E anche qui, come ne Los pasos dobles si ha a che fare con una materia in continua trasformazione.

Sì, assolutamente. Il processo di *El cuaderno de barro*, con tutta questa creta che viene piegata, deformata, modellata trasformata, capace di assumere mille forme. È una buona immagine del cinema, anche. Sarebbe bello se il cinema fosse questo, se ogni film fosse sempre ri-filmabile, trasformabile. È interessante questo perché è importante sapere come viene visto un film che non ha avuto ancora diffusione. L'idea del film nasce da una produttrice, Luisa Matienzo, che mi aveva proposto di fare un film su Barceló in Africa. Da più di 25 anni Barceló passa lunghissimi periodi in Mali, ed è uscito anche un libro, *Cuadernos de Africa*, una sorta di diario del suo lavoro laggiù, in cui Barceló parla delle sue ricerche, dei suoi studi pittorici, del suo lavoro con la ceramica. Era molto tempo che diversi cineasti volevano filmare Barceló e il suo lavoro, ma lui si era sempre negato. L'occasione si è concretizzata perché probabilmente lui aveva il desiderio di portare quella performance nel paese dove vive e dove ha appreso a lavorare la ceramica. In un certo senso quella performance era come restituire un dono, ciò che gli era stato dato. E lui aveva il desiderio che qualcuno filmasse quel gesto. Anni prima io avevo già avuto modo di conoscere Barceló e lui mi aveva raccontato la storia che è alla base di *Los pasos dobles*, la storia del bunker perduto dello scrittore francese François Augiéras, e questa storia, che mi aveva catturato, io la volevo filmare. Per cui la prima stesura della sceneggiatura conteneva sia la parte documentaria, della performance filmata, sia la parte di finzione, tratta dal racconto di Augiéras. Ma era un solo film in cui mescolavamo tutti questi materiali. Durante la pre-produzione, quando abbiamo visto la grande quantità di materiale che potevamo utilizzare, ci siamo resi conto che si trattava di due tipi di immagini completamente differenti. All'inizio lo dicevamo per scherzo, ma poi ci siamo resi conto che il tipo di materiale che avrebbe poi costituito il girato de *El cuaderno de Barro* non aveva niente a che vedere con il materiale che sarebbe poi confluito in *Los pasos dobles*. E a volte questa consapevolezza è un bene, perché ti rendi conto che anziché un montaggio delle attrazioni ti ritroveresti a fare un montaggio delle distrazioni, o un montaggio fatto esclusivamente di scontri. Ed è stato un bene rendersene conto perché ci saremmo ritrovati a fare un film eccessivamente lungo e disomogeneo. Per cui la scelta di fare due film da quel materiale ci è sembrata la più coerente. E non è stato un problema per la produzione, anzi, ha fatto loro piacere, perché si ritrovano con due film al prezzo di uno! Però poi scopri che le televisioni, anziché ringraziarti, vivono la cosa come un problema, perché non sanno cosa farci con due film, non sanno come programmarli. Ti guardano come se avessi fatto una puttana.

NOTE

1. Presentato al 52° Festival dei Popoli con il titolo *Retratos*.

“SWIMMING IN A SEA OF IMAGES”

A CONVERSATION WITH ISAKI LACUESTA

BY DANIELE DOTTORINI

The whole of your works shows that your film-making operates in several directions that are often intertwined, even though they never represent a single approach to the image and with the image. Therefore, first off I wanted to ask you how you began to work in this way. Did you already have in mind this kind of practice of the image, or did it develop in the course of time?

It developed in the course of time. There's no pre-existing, premeditated idea, only something that surfaced very naturally. I never believed in the notion of “pure” cinema, a notion that postulates some pure cinema to which literature, painting, or music are added later. I believe that the cinema was born like a mongrel, a hybrid art, and I believe being a continuous blending and crossbreeding is its strong spot. I believe it is an advantage. I realize this as I keep on working. I believe it has to do with the need to find a certain degree of intensity, something you obtain when you begin to make something new, the first time we are confronted with a new form, both as film directors and as viewers. I believe that intensity is higher in this kind of encounters. This is my aim: to find this intensity when I work. I began working on a type of documentary film, but the more I advance and the more I feel I keep on working because I have the need, I am curious to experience something different again and again.

Indeed, if we look at your works, this need to always make something new, and different, is conspicuous. At the same time, though, certain links between the different works can be discerned. At times, you get the impression certain films address each other...

I like this notion very much: the idea that there is a dialogue between different works is very interesting for me, both as far as my own works are concerned – when I gradually discover the product developing – and when I find out connections in the works of other artists or film-makers. I'm very interested, for example, in observing how a given film-maker works on an image, how that image can connect to the painting of a certain painter or the music of an artist. This kind of connections is created every time. Also, there are film-makers who try to make a self-portrait in each of their films. I think that if I ever make a self-portrait, I will at the end, when all the dots can be connected. I like to think of this activity in terms of those puzzles where you connect the numbered dots and some shape comes out at the end, but you don't know yet what it will look like: could look like me or the devil, who knows.

In this sense, what you say about the relation – the dialogue – not only between your films, but also between the works by other film-makers is noteworthy. One of the constants to be found in your films is that they're often constructed like conversations, of different types: it can be letters, as in In Between Days, or peculiar conversations, as in Las variaciones Marker...

From this point of view, the two films made with Barceló actually have to do with a particular form of conversation, and also the visual parts in *Traços/Traces*¹ where I try to talk with different artists, and stimulate their gaze – as when the images of the goal scored by Ronaldinho appear, along with the choreography by Cesc Gelabert. Both are forms of encounter, of transition from one form to another. I think this has to do with the wish, on one hand, to broaden one's perspective, and on the other hand, to work departing from ideas suggested by someone else. For example, I remember Frank Zappa once said that, in his opinion, to write criticism about music was like to dance on architecture. He was being ironic, against music criticism, to prove that the very idea of criticism applied to music was impossible. Still, I find the idea of an encounter and of crossbreed totally stimulating, because it's always capable of creating something new. I think, for instance, of how we could transpose choreography into film, or how to make poetry with film. I think of the poet Edward Cummings, who tried to compose something by thinking in 'choreographic' terms. These 'translations' are always a source of inspiration, because we step beyond our usual working territory. Regarding the dialogues existing between different films, I believe this has to do with a certain working method that is close to jazz, to rock'n'roll, to the idea of continuous motion. When I began to make films, I approached the documentary cinema because I was scared by the idea of controlled cinema, scheduled from the first shot to the last. I know myself, it's my nature. And I wasn't going to make light films; on the contrary, I would make very tight, heavy pieces. But then I thought I'd better not, and I began to make documentaries just because I wouldn't have to make the people act. I would be obliged to interact with them, and this would prompt me to get rid of preconceived ideas, and open myself wholly to what would happen before the camera. To express this in images, this looks more like surfing than swimming across the Channel. It seems to me this happens when somebody interacts with you and you are obliged to respond. This is where powerful moments can happen, moments having a particular energy, which I'm very interested in. Only the documentary can oblige you to a dialogue with someone, like all those dialogues with painters, musicians, and dancers. All this responds to that need, that desire: to search for the energy, to widen your perspective – which is what I was interested in. In a sense, it is like enlarging the battlefield.

From Cravan vs Cravan, your first feature-length documentary, onwards you've been crossing borders, and transitioning from form to form.

That's true, and I think this has to do with a strong desire to learn I felt at the time. When I watch *Cravan* again, I see that it was my apprenticeship, when I yearned to experiment with different styles, to make a film which would contain as many styles as possible. For example, to play with and parody films about boxing and, at the same time, work on the form of the interview, or use sequences from a circus show. This was a way for me to learn as much as possible. Only later would I realize that this practice of the variation, of styles and forms, came up again and again, film after film, including my latest – *Los pasos dobles* – where one of the characters himself undergoes several metamorphoses and transformations which he describes in the film. Speaking of *Cravan*, there is a reference to a poem where Cravan wrote he would like to be anything, any kind of name, any animal. Quote: "... I would like to be in Vienna and in Calcutta, board any boat, eat any plate, perform any possible activity". And he did perform many activities! Poet, boxer, gymnast, casanova, lord, aristocrat, wanderer, chemist... activities multiply out of all proportion,

even though at the end it is impossible. But film allows you, partly, to play and enlarge the field of possibilities, to play and be something *else* for a while, up to the film ending, until you go home. I do believe in the idea of the cineaste and the artist in general as chameleons.

I'd like to explore this aspect, because the meaning of the artist-chameleon changes from film to film. For example, there is a gap of several years between Cravan and La leyenda del tiempo, your second feature-length doc. Those weren't years of inactivity, though, and you experimented with different forms and languages, and more metamorphoses of the image. So, when you made La leyenda del tiempo, this capability of changing forms, of constructing narratives whose structure is not decided in advance, took a very different shape than Cravan. Actually, La leyenda del tiempo had mainly to do with the characters, who experienced their lives in front of the camera. I'd like you to discuss this development.

This certainly is true. Also because the gap in time between *Cravan* and *La leyenda del tiempo* was a period of hardship for film making in Spain, I believe not that different from the situation in Italy. In Spain, you have to wait ever longer spans of time before a project gets some funding, and the waiting is hard. I always look with envy at those film masters who were able to make films quickly – think of the Nouvelle Vague film directors, or the classic directors in the studio system, who would make films quickly, one after the next: only through practice can you master the technique. To get the money is the most testing aspect in film-making, this is why it is important to develop the ability to shoot as conveniently as possible, without too much conditioning, including the studio. I felt it was important for me, while I was trying to get the money for the film, to learn and work on all the elements of cinema: to expand my knowledge of photography, colour and b/w, to learn to film the characters' actions and gestures. All the work I did at the time met this need. At the end of that period between *Cravan* and *La leyenda*, my way of film-making was deeply changed. When I made *Cravan*, I was working in the typical way you work as you come out of film school, by posing abstract and theoretical questions, and problems of language. When I completed the film, I realized that what really interested me in the cinema was not there. I'd rather explore the unique events that take place when you come in contact with the situations and the people; those emotions, those feelings, that energy that are captured on the screen. So I thought, my next film will be about this, will depart from all this – and it was to be *La leyenda del tiempo*, that is about what lies in front of the camera, not behind it. This also means to make a film without a pre-established structure, as if to comply with pre-existing ideas, but to make ideas generate spontaneously from the very situation in front of your eyes.

Considering the works you realized in that period, departing from what you've just said, it strikes me that a particular type of image, an artificial one, generated by electronic devices, automatic images that seem to be produced independently of a gaze are often to be found at the core of your work – I'm thinking here of Ressonàncies magnètiques and Microscopias, for instance. This artificial image can also be found later, in other projects like Goggle Earth. In Goggle Earth, you work on a peculiar, complex pun, based on the double meaning of goggles (besides the common object, also an electronic apparatus used to enhance vision). A development takes place that connects the artificial image with some reality that is exposed by means of it...

I totally agree, and such a line could be traced departing from *Ressonàncies magnètiques* up to *Goggle Earth*, but also across all those films that I realized in various supports (16mm, 35mm, MiniDV). All of these prove that every support, every format, allows to give the image a different place, and to use it in a different way. This aspect can have various meanings, and several interpretations. In the first place, the one you were mentioning before: how the realism of the image is constructed. How comes that hyper-realist, scientific images like those produced by magnetic resonance can make room for more interpretations, for a poetic approach to the image, as if they were filmed in 35mm? Conversely, hyperrealist, supposedly omniscient images, like those of Google Earth, make room for imposture, falsification, self-deceit, because – as much as we want to believe them – it is untrue that they photographed the entire surface of the world. In 19th-century maps, unexplored, unknown areas would be left blank. Now, they cover those areas in green or blue colour, by cut & paste. This aspect really interested me. Secondly, the meaning of this process is connected to the flowing of time with reference to the image. I like those works where the film-maker attempts to give the image a particular temporal dimension, those films that, when you watch them, you don't know when they were filmed because the image could belong as well to the past or the present, or even the future. I'm thinking of certain images from Viktor Kossakovskij's films, when you wonder whether they were filmed in the 30's, the 40's, or the 00's. I am delighted by these images. On the other hand, there are film-makers whose images can be placed more precisely on the timeline, but this too is fascinating for me. To feel and perceive that those images are indissolubly connected to a given time, be it (2000, 1970, or 2005), because of their texture, their subject, or the way they are filmed, is definitely enthralling. Therefore, I started to think that the image that is most connected to the present, the contemporary image par excellence is exactly a technologically advanced image, a scientific image, a digital image, the image produced for the videogames, by military virtual machines, and again by Google Earth. They are deeply positioned in our time. I believe that in a few years, say 2020, if we watched *Ressonàncies magnètiques* or *Goggle Earth* we would know for sure that their images were filmed in this day; because I think that the image will be completely different in 2020. It's as though we compared Google Earth with Pac-man, or contemporary images with those of the late '70s. I think this is noteworthy: the fact that the image is connected to something concrete, to some time. We have to do with contemporary images, both because of the supports used, and because of what currently lies in front of the camera. It is not a coincidence that the type of imagery I used for *Cravan* had to do with the memory of cinema, more than those in *La leyenda del tiempo* did: Cravan is someone who lived in the age of cinema; he is not like the characters in *La leyenda*, who live in a different age. The characters in *Los condenados*, to make a further example, experience a weird temporal situation: they are hanging between the 70's and the present. This is why we shot the movie in 16mm: I felt that was the ideal support at the turn of the two periods. I like to think about this kind of things, maybe they're typical film-maker's psycho-masturbations, but they must serve a purpose...

Psycho-masturbations that are perfect for a critic too...

Of course, or else we wouldn't be here discussing this right now!

You've just cited Los condenados with reference to frozen time. I recall that this film too entertains a secret dialogue with another film of yours, Soldados anónimos, like you yourself have mentioned somewhere else. They are two very different works, but they are strongly connected.

Yes, absolutely. I'd say that not only are these two films strongly connected to each other, but they also entertain a profound dialogue with the latest short I've made for a collective film, earlier entitled *Despedida*. I then changed its title into *Herencia* (2011).

It seems a film about transmission, the transition from one generation to the next...

It openly is. Getting back to the relation between *Soldados anónimos* and *Los condenados*, the short is in some way the explanation of why I made the later feature-length documentary. *Soldados anónimos* was an idea by Pere Vilá, and in that case I helped him as a cameraman. This was very common in our circle of film-maker friends in Girona and Barcelona – or at least it was when everyone was not so busy as we are now; but I hope we will keep on doing it. I went to record the first excavation that was carried out in Cataluña (and in Spain) according to an archaeological and scientific methodology. (It was the spring of 2003! A gap of 64 years from the end of the war!) This excavation was later shut down by the police, because it was not considered 'adequate'. If you did these things in Chile or in Argentina all was very well, but if you began to excavate in Spain, that became inconvenient. In the meanwhile, I met people who had experienced in Argentina situations like those that were described in *Los condenados*. I went as an observer to some excavations, an experience to be found in *Los condenados* as well. Now, these transitions are normal from my point of view. If you work regularly, everything you do is like an entry written in your diary, and it becomes personal experience, even though the things you see, the stories you tell and describe are not strictly autobiographical. Suddenly you happen into a story, an image, or a film which is similar to or is reflected in something you did earlier. At times, you happen into returning images, almost willy-nilly, like the images of the shots made for *Goggle Earth* which instead ended up in the movie I realized along with Naomi Kawase.

Some of the things you said and several images you've worked on made me think of a film-maker like Harun Farocki. Two-way: on one hand, the idea of dialogue with and between the images; on the other hand, the relation with the work on film and the work on installations. Speaking of his installations, in his writing Cinema Like Never Before Farocki discusses his images as if they were a film workshop, where the flow of the cinema is experienced in a different way, as if 'frozen'. I wonder whether this applies to your installations as well.

I am not familiar with Farocki's installations, I admit, but I am with his films. Not all of them – I saw many of them at his retrospective offered by the Bafici in Buenos Aires, which I found wonderful. I love *Inextinguishable Fire*, and all his found-footage films. Nonetheless, I've never seen his installations. I'd rather say that my idea of the relation between the cinematic image and the installation image goes in the opposite direction: an installation image is more like 'unfrozen' cinema. When I work in terms of installations, I always think about the relation among the image, its use, and the venue. One thing I can't stand is when an image – that the silver screen would suit best than any other space – is sacrificed in a venue that does no justice to it. Installations should be conceived like the result of a journey, after crossing the space they are enveloped and protected in. The principle is to conceive a journey in such a way that it is the viewer who completes an ideal montage by moving about the space. This takes place almost literally in *Retablo de las adivinaciones*, a sort of audio-visual, interactive game of the Tarots where the viewers can ask questions on the past, the present



Los Condenados

immersion, movement, widening of one's sight, with a frontal screen...

Seeing like swimming in a sea of images...

I had never thought it like that, but I like this image; I like the idea of swimming in a sea of images. There's this idiom in Spanish, *nadar entre dos aguas*, that can be a way to say to someone he's a hypocrite, hedging his bets. But I have a different interpretation, more like the image of someone who can swim along different streams.

Resuming the reference to Farocki, you have often worked with found footage too. Namely, there are two films based on a peculiar relation with found footage, Las variaciones Marker and La noche que no acaba. Analogies can be found there, but differences too. The editing is very different, and the use of the voice over too. They are, in a sense, two different ways of working with found footage. I'd like you to discuss these two films.

In the first place, there is a manifest relation not only between these films, but also with a very popular current in film-making. It is not a coincidence: we are now confronted with a century of film history and it's the right time to take a break and reflect on the quantity of images we've piled up. It is not a coincidence that this kind of cinema blew up in concomitance with the centenary of cinema. Of course, there were precedents, even important ones, but it was right at that time that we felt clearly and became aware of so many single fragments that we can use. For example, I like film-makers like Mathias Muller, Martin Arnold... Regarding *La noche que no acaba*, it came up at a moment when I felt that my films were increasingly looking backwards, and it was time to take up again what I had already experimented partly with *Cravan* and *Las variaciones Marker* in a new way. I felt I could do that for the second time but in a different way, reaping all that I had been learning in the meanwhile. A thing that characterizes films like *Cravan*, *Las variaciones Marker* and also *Los pasos dobles* is that they're all

constructed based on the idea of fragment, joining the fragments according to the principle of collage – Dada collage, to be clear. In *La noche que no acaba* instead the editing was dictated by sentiment, by the state of mind linking together the fragments and constructing the flow of the film, its dramatic or comedic moments. We've worked a lot on this element, that was missing in the previous films.

This kind of work is very visible in the film.

Also because it is a compilation film.

Indeed. How did you work on the editing in this film? The editor is Diana Toucedo, how did you work with her? Did you give her indications and then full scope or did you work alongside?

We worked alongside. As far as editing is concerned, there are three types of directors: there's the director who leaves the whole material to the editor; there's the director who lays down every single passage, every single cut to the editor, who is practically turned into an operator under his rule; and last, there's the relationship I prefer, an open, collaborative relationship. Both with Diana and with Domi Parra, who worked as an editor in several films of mine, we work like this: side by side. Not to mention that I began making films exactly as an editor for my friends' films, and this is how I learned. I started out as an editor, but I only knew linear editing, i.e. if you need to change shot then you need to change the entire film, or at least the sequence. When I worked on *Cravan*, the Avid system was right then beginning to circulate, so I learned to work on non-linear editing quite recently. Thus, while working on *La noche que no acaba*, I would often find myself on one end of the editing table doing something, while Diana would be on the other end doing something else; at the end we would work together on what we'd been doing separately. I dig four-handed editing, but I don't believe that being credited as co-editor is worth the while, since as film director it is only normal that I actively follow the various stages in the film construction.

Let's keep finding connections between your films. There is a double film, the pair made of Los pasos dobles and El cuaderno de barro. Both were realised in Mali, but one came up as a surplus, as an unforeseen work. I'd like you to tell the story of the two films.

I'd like first you to tell me what you think about them. Not many people have seen them yet, and I'm interested in comments. What do you think about them?

Well, I can tell you that Los pasos dobles surprised me. It is an astonishing film, because – basically, this is what makes cinema interesting and intriguing – it is a work that unfolds in a totally personal manner, you can never predict which the next sequence or the next shot will be.

I am pleased you say so, because I feel *Los pasos dobles* is like a surprise gift. A box whose content is unknown until you open it.

It is, not only from a theoretical point of view, but also as regards the viewing experience.

Do you feel it is complicated to follow?

At the beginning, it was. The different journeys later begin to take on some meaning, and to organize a structure, the film structure, as though the viewer were called upon to find out the relations between the characters, the narratives, and the images on his/her own. What's more, in a sense, it feels as though you were watching a hyper-realist film whose real bodies had actually lost their consistency, as if they were ghosts.

This is funny. That would be like filming a body including the ghost behind. The point is, very often the meaning of a film, its inner logic only become clear at the very end of the film. Ideally, one should watch the film more than once, but this is clearly impossible...

Often it is. About El Cuaderno de barro, the attention for gestures, spaces, and research on the part of a painter like Barceló seemed extraordinary to me. Ditto for the performance filmed. Here again, like in Los pasos dobles, you have to do with a continuously transforming matter.

Yes, absolutely. The process taking place in *El cuaderno de barro*, with all that clay being bent, deformed, shaped, transformed, it can take a thousand shapes. It may also work well as an image for cinema. It would be nice if cinema were this: if every film could always be re-filmed, and transformed. This is interesting because it is important to know how a film that hasn't circulated yet is perceived. The idea for the film came from a producer, Luisa Matienzo, who asked me if I was interested in making a film about Barceló in Africa. Barceló has been spending very long periods in Mali for 25 years, and he published a book, *Cuadernos de Africa*, a sort of journal of his work down there, where he discusses his research, his studies in painting, and his work in ceramics. I had wanted to film Barceló and his work for a long time, but he had always refused. The opportunity finally came up probably because he was interested in making that performance known in the country where he lives and where he learned to work with ceramics. In a sense, the performance was a way of returning a gift, what he had been given. And he did want someone to film that gesture. I had met Barceló a few years earlier, and he had told me the story on which *Los pasos dobles* is based – this story had really intrigued me and I felt like making it into a film. The first draft of the script included both the documentary part – the performance recorded – and the fiction, inspired from Barceló's story. That was a film where all these materials were put together. At the end, when we saw the length of the footage, we realized that there were two totally different kinds of images. We began to say that for a joke, but we later realized that the footage that would later go into *El cuaderno de barro* had nothing to do with the footage *Los pasos dobles* is actually made of. At times, this awareness is a good thing, since you realize that you could edit together distractions rather than attractions, you could come up with an editing based exclusively on clashes. It was good to realize this, or else we would have made an excessively lengthy and inhomogeneous film. To make two films out of that footage seemed the most coherent option. And it was not a problem for the production either, on the contrary, they were happy, because they got two films for the price of one! Unfortunately, you have a problem with the TVs, they don't thank you because they don't know what to do with two films and how to programme both. They look at you as if you had fucked up.

NOTES

1. Presented at the 52nd Festival dei Popoli with the title *Retratos*.

“MONTAGE LACUESTA”

DI DANIELE DOTTORINI

Un montaggio di frammenti, dichiarazioni tratte da interviste o scritti di Isaki Lacuesta; un montaggio che più che costruire una teoria del cinema, diventa il percorso sempre aperto di una poetica, di un sentire il cinema come forma di vita, mai definitivo una volta per tutte.

IL POTERE DEL CINEMA

Las variaciones Marker. Le immagini vengono da una mescolanza tra i miei ricordi e le immagini delle sue pellicole. È affascinante vedere come le immagini di un altro possano suggerire e risvegliare ricordi e idee in noi, fino a diventare parte della nostra vita. In realtà girare potrebbe essere diventato superfluo: basterebbe rimontare all'infinito immagini altrui per fare nuovi film.

La grande possibilità e il grande pericolo della manipolazione che possiamo esercitare sulle immagini sta nel fatto che possiamo trasformare le persone in ciò che vogliamo; questo ti dà un potere molto vicino al potere assoluto. Quando resti solo con la tua coscienza e con quella della tua équipe.

Fare cinema mi sembra molto di più che mettersi dietro una cinepresa; puoi essere spettatore di un film fatto da un altro e voler utilizzare quel materiale per proporre la tua versione alternativa delle cose. Non faccio distinzione tra scrivere e riscrivere, tra filmare e montare, tra l'essere cineasta e l'essere spettatore... la tua esperienza fatta come spettatore può trasformarti in regista il giorno dopo. Puoi 'fare cinema' scrivendo un articolo, tenendo una lezione o incollando insieme due fotografie. D'altra parte, concepisco tutti i miei lavori come film e non li chiamerei in altro modo; anche quando faccio collages, incollando vecchi fotogrammi davanti a un fascio di luce, presento questi lavori come film. Alla fine dei conti, per quanto non abbiano movimento, il supporto non smette di essere 'pellicola', nel senso letterale del termine.

I film hanno ritmi, tempi di vita diversi tra loro. A volte un film esce e nessuno lo vede. Nel corso del tempo diventa sempre più importante, sempre più visto, la sua popolarità si espande. È successo così ai miei primi film: all'inizio erano visti da un pubblico molto ridotto che è andato poi aumentando nel tempo. È un po' il contrario di ciò che accade con molti dei film contemporanei, che escono in migliaia di sale contemporaneamente e vengono consumati in fretta, subito, in pochi giorni.

La cosa straordinaria del cinema è la continua trasformazione delle forme e delle tecniche. Anche in pittura le tecniche cambiano, ma più lentamente. Ciò che un pittore apprendeva poteva insegnarlo ai suoi allievi; così si formavano generazioni di pittori. Nel cinema invece, le generazioni di registi hanno dovuto affrontare trasformazioni radicali, di generazione in generazione. Il



La noche que no acaba

passaggio dal muto al sonoro, dal bianco e nero al colore, da un'ottica all'altra. È questo che fa sì che il cinema sia così mobile, così istantaneo, così agile. Può sembrare un problema, ma è anche un grande vantaggio. Oggi con il digitale sta succedendo la stessa cosa, si è allargato il campo delle possibilità del cinema.

Il cinema è il risultato di una mescolanza di cose profondamente diverse: ci sono alcune cose estremamente calcolate, pensate nel dettaglio (lo spettatore, fortunatamente, non pensa che lo siano a tal punto). Al tempo stesso, altre assolutamente impulsive, inaspettate (lo spettatore, fortunatamente, non potrebbe mai pensare che ci sia tanta casualità nel cinema). Può esserci un'inquadratura che tu hai pensato fino al minimo dettaglio: la posizione della macchina da presa, quella dei personaggi, la luce, tutto. Poi questa inquadratura, che avevi studiato perché venisse collocata in un punto preciso del film cambia improvvisamente di posizione, ti rendi conto al montaggio di poterla collocare in un altro punto e farla diventare qualcosa di completamente diverso, a volte per puro caso. Questo è molto bello, il cinema è questa mescolanza imprevedibile e incommensurabile di imponderabilità e di rigore.

Più che pensare se il cinema possa o meno cambiare il mondo, penso che se c'è una cosa, è che il cinema ha cambiato me, come hanno contribuito a cambiarmi certa musica o certi libri. Ma con ciò non penso di voler cambiare la gente facendo film, quanto continuare a cambiare me stesso.

FICTION/DOCUMENTARIO

Il documentario è come uno zoo dove abitano tutti gli animali più strani che ancora non si sa se siano mammiferi o rettili. Al momento sono come l'ornitorinco di Kant.

Per me la divisione tra fiction e documentario non è così importante: più importante è raggiungere un fondo di verità. A volte questo è possibile con una tecnica documentaria, altre volte con la messa in scena. Penso che alla verità si possa arrivare da ambo le parti, il punto sta nel raggiungerla. Allo stesso modo si può dare un documentario e falsificare tutto: è ciò che accade con i *reportage* delle televisioni.

Ma anche la fiction è reale. Nel caso di *Cravan vs. Cravan* è la vita stessa di Cravan. Il film riscatta la memoria di Cravan, di ciò che è successo ed è stato dimenticato, di ciò che sarebbe potuto succedere e non sappiamo se sia avvenuto. Mi piace che lo spettatore non sappia ciò che è vero e ciò che è falso nel film.

Il cinema è per me un'esperienza vitale (...). Penso che, tanto nel documentario quanto nella finzione, la relazione con gli attori e l'idea del viaggio che sta alla base di ogni film siano le cose più forti. È questo un aspetto che lega tutte le persone che fanno documentario a Barcellona: per quanto i nostri film siano diversi tra loro, come soggetto, stile e narrazione, tutti abbiamo in comune questa idea di cinema. Per Mercedes Álvarez, come per José Luis Guérin, è molto importante condividere con i propri personaggi un periodo di tempo.

C'è un modo di pensare al cinema documentario come cinema dell'imprevisto e dell'improvvisato, e al cinema di finzione come il cinema del pianificato e progettato. Tutto ciò è molto schematico. Per questo abbiamo tentato di rompere gli schemi realizzando documentari con un estremo rigore e una lunga pianificazione e facendo film di fiction lasciando ampio spazio all'improvvisazione.

CINEMA E CALCIO

Dobbiamo accettare il fatto che, ora come ora, il cinema ha perso la sua posizione centrale nel mondo e che le nuove icone appartengono al mondo del calcio. Nell'arco di una sessantina d'anni, gli abitanti di un paese si ricorderanno di quando Leo Messi è stato lì e ha segnato un gol.

ATTORI/PERSONE

In effetti mi piace molto filmare persone che non sono attori, perché sono molto più imprevedibili, possono regalare momenti che nessuno sceneggiatore avrebbe potuto scrivere.

Una delle cose più inquietanti nel filmare persone non famose, non professionisti è che non sai fino a che punto il fatto di filmarle possa cambiare la loro vita successiva, possa trasformarle irrimediabilmente. È una cosa che mi inquieta molto.



MAESTRI DI NOME JEAN

La lista potrebbe essere lunghissima, potrebbe diventare infinita. I nomi degli autori che fanno parte delle mie influenze iniziano sempre dalla lettera J. Mi sento molto affine a Jean Vigo, Jean Cocteau, Jean Renoir, Jean Eustache e Jean Rouch. Sembra che tutti quelli che si chiamano Jean siano bravi e di fatto sospetto che la traduzione cinese di Jean sia Wong. Questo non significa necessariamente che gli spettatori possano trovare tracce di questi autori nei miei film, ma senza dubbio il loro ricordo mi accompagna sempre.

PREMI CINEMATOGRAFICI

Ci sono così tanti premi che è diventato difficile trovare un regista che non abbia mai ricevuto un premio. I premi hanno valore in relazione a chi te li assegna, non tanto come istituzione, come qualcosa di etereo o spirituale, ma proprio in relazione a quelle tre o quattro persone che tu sai che sono dietro quel premio.

PERCORSI

Credo di essere in un momento di transizione. Può essere facile dirlo, perché in fondo siamo sempre in un momento di transizione. Però, dopo i due film girati in Africa e realizzati in condizioni estreme, sfiananti, sento il bisogno di cambiare direzione, di fare qualcosa di diverso, di non essere incasellato nella categoria del "regista che fa cose strane e particolari". Magari potrei cercare di fare un film che sia un grande successo commerciale, una commedia divertente, spiazzando un po' tutti...

I film di cui più mi piace parlare non sono quelli che già ho fatto, ma quelli che non ci sono ancora, quelli che non si sono visti (magari questo aspetto è estendibile a tutta la mia filmografia).

“MONTAGE LACUESTA”

BY DANIELE DOTTORINI

A mix of fragments and declarations taken from interviews or writings by Isaki Lacuesta were edited together. The resulting 'montage', rather than construing a film theory, creates an ever-open journey through his poetics, including the fact that he feels cinema akin to life, never defined once and for all.

THE POWER OF FILM

Las variaciones Marker. Its images are a mix of my memories and the pictures from his films. I find it fascinating how the images by someone else can suggest and arouse memories and ideas in ourselves, and even become a part of our lives. Actually, shooting is somewhat redundant: one could merely re-edit others' images endlessly and thus make new films.

The great potential and the great danger in the manipulation we can exercise upon images lie in the fact that we can turn people into what we want; this gives you an almost absolute power. Especially when you're alone with your conscience and the crew's.

To make films seems to me much more than just place yourself behind a camera: you can also be the viewer of a film made by someone else and then use the same material to put forward your own version. There's no distinction for me between writing and re-writing, filming and editing, being a film-maker and being a viewer... your experience as viewer can transform you into a film-maker the day after. You can be a film-maker also when you write an article, or give a lecture, or piece two photos together. On the other hand, all of my works are conceived like films, and I wouldn't call them something else; even when I create collages, piecing old film clips together before a beam of light, I present them as films. In the end, even though there is no motion, the support still is 'film' in the literal sense.

Films have rhythms and half-lives of their own. At times, a film is released and no one sees it. In the course of time, it becomes more and more important, and more people see it. It becomes more popular. This is what happened to my early films: in the beginning they had very small audiences, which later grew. In some way, the opposite happens with many films today: they have a theatrical release with thousands of prints simultaneously and they are consumed immediately, in a very short span of time.

The extraordinary thing about cinema is the continuous transformation of forms and techniques. Techniques change in painting too, but more slowly. What a painter learned could be taught to his pupils; generations of painters were trained this way. In film instead, film-makers have had to cope with radical transformations from one generation to the next. The transition from silent film to sound, from black & white to colour, from one type of lens to another... this is what makes film such a mobile, instantaneous, and agile art. This can look like a problem, but it is a great advantage too. Today, with the digital technology all is happening again, enlarging the field of film's possibilities.



La noche que no acaba

Film is the result of many different things combined: some of them are extremely and painstakingly calculated (fortunately, the audience is not aware to what degree). At the same time, there are totally spontaneous, unexpected factors (fortunately, the audience would never expect so much randomness in film). You can have a shot that was conceived in the smallest details: the position of the camera, of the characters, the lighting, everything. And then this shot, that you calculated to place in a precise spot in the film, suddenly changes destination, and you realize you could put it somewhere else in the editing process and turn it into something very different – purely by chance, at times. This is beautiful; film is an unforeseeable and incommensurable mix of imponderable and rigorous.

Rather than deciding whether film can change the world or not, another thing is certain, i.e. film changed me, as some music or certain books did. Still, I don't think I should change people by making films, I should rather change myself.

FICTION/DOCUMENTARY

A documentary film is like a zoo hosting the strangest animals, some of whom you still don't know whether they're mammals or reptiles. For the moment, they are like Kant's platypus.

I don't think the distinction between fiction and documentary is so important: what really matters is to achieve some truth. Sometimes you can do that by way of a documentary technique, at other times by way of some staging. I believe you can attain truth in both ways, the point is to attain it. Conversely, there can be documentaries that falsify everything: this is the case with TV reportages.

But fiction can be real too. In the case of *Cravan vs. Cravan*, it was Cravan's own life. The film redeems Cravan's memory, what happened and was forgotten, what could have happened and maybe did, but we do not know. I like that the audience don't know what is true and what is fake in the film.

Film for me is a vital experience (...). I believe that, both in documentary and in fiction, the strongest factors are the relation with the actors and the idea of journey that underlies all films. This aspect binds together all those who make documentaries in Barcelona: however different our films can be as regards subjects, styles, and narrations, we all share this idea of cinema. Mercedes Álvarez and José Luis Guérin believe that it is very important to share a certain amount of time with their characters.

Some think that documentary film-making means making films based on the unexpected and the improvised, and that fiction film-making is all well planned and scheduled ahead. This is simplistic. This is why we tried to break old patterns by making documentaries in a rigorous and well-planned way and by realising fiction films with plenty of room for improvisation.

FILM AND SOCCER

We should accept the fact that, nowadays, film has lost its central position in the world and that the new icons come from the world of soccer. Within 60 years, the citizens of a country will still remember the day Leo Messi was there and scored a goal.

ACTORS/PEOPLE

I actually like to film people who are not actors, because they are much more unpredictable, and can create moments for you that no screenwriter would ever be able to write.

One of the most disturbing things about filming non-famous, non-pro people is that you never know to what extent filming them can influence their life afterwards, or irremediably transform them. This is very disturbing for me.

MASTERS CALLED JEAN

The list could be very long, if not endless. The names of the authors who influenced me always begin with the letter J. I feel very akin to Jean Vigo, Jean Cocteau, Jean Renoir, Jean Eustache, and Jean Rouch. It looks like all those whose name is Jean are very good, and I also suspect that Jean translates into Wong in Chinese. This doesn't necessarily mean that the audience can find elements of these authors in my films, but their memory undoubtedly stays with me forever.

AWARDS

There are so many awards that it's difficult to find a film-maker who never received one. The worth of awards has to do with those who assign them, not as institutions – something ethereal or spiritual – but exactly as far as those three-four people behind that award are concerned.



Cravan vs Cravan

JOURNEYS

I believe I now am in a phase of transition. It can be easy to say that, we always are in a phase of transition in the end. Still, after shooting two films in Africa under extreme, fatiguing conditions, I feel the need to change direction, and not be put in the box of 'the film-makers who make strange, peculiar things'. Who knows, I might try to make a commercial hit, or a comedy, wrong-footing everyone...

The films I like to discuss most are not those that I've already made, but those that aren't still there, and those that were not seen yet (even though this aspect can cover all of my films).

BIOGRAFIA

Isaki Lacuesta nasce a Girona, in Spagna, nel 1975 in una famiglia di origini basche. Compie gli studi cinematografici a Barcellona, seguendo il corso di Comunicazione Audiovisiva dell'Università Autonoma di Barcellona e specializzandosi successivamente presso il Master in Documentario di Creazione dell'Università Pompeu Fabra.

Dopo alcuni cortometraggi, nel 2002 realizza il primo lungometraggio, *Cravan vs Cravan*, con il quale vince il Premio come regista rivelazione al Festival di Sitges, in Catalogna. Il film è un'indagine, sospesa tra documentario e finzione, su una delle figure più misteriose del primo Novecento, il poeta e boxeur Arthur Cravan. Fin dagli esordi, il percorso di Lacuesta si distingue per una ricerca a tutto campo sulle forme cinematografiche, infrangendo spesso i confini tra immagine, artificio e realtà, tra fiction e documentario, tra immagine filmata e immagine di sintesi.

La seconda opera di lungometraggio, *La leyenda del tiempo* (2006), che segue il percorso di alcuni personaggi che si ritrovano senza conoscersi in una località andalusa, viaggia per i festival di tutto il mondo ricevendo, tra gli altri, il Premio Speciale della Giuria al festival di Las Palmas e il Premio dell'Associazione dei Critici della Catalogna per il miglior film spagnolo. Con il terzo lungometraggio, *Los condenados* (2009), che narra l'incontro, dopo più di trent'anni, tra due ex-guerriglieri argentini, vince il premio FIPRESCI al festival di San Sebastián.

Gli ultimi tre lunghi di Lacuesta vengono presentati alla 52a edizione del Festival dei Popoli in Prima Internazionale: *La noche que no acaba* (2010), affascinante viaggio sulle tracce di Ava Gardner in Spagna, *El cuadero de barro* (2011) e *Los pasos dobles* (2011), documentario il primo, film di finzione il secondo, girati in Mali, con la collaborazione del pittore Miquel Barceló. *Los pasos dobles* ha vinto la Concha de Oro al Festival di San Sebastián.

I cortometraggi di Lacuesta sono sospesi tra fiction e documentario, tesi ad esplorare le molteplici forme del visibile: da *Microscopías* e *Ressonàncies magnètiques* (entrambi del 2003), passando per *Las variaciones Marker* (2007), basato sulle immagini (rimontate, commentate, ripensate) del regista francese, *Retratos* (2007), *Marte en la Tierra* (2007), *Alpha and Again. (Lugares que no existen n°1)* (2008, codiretto con Isa Campo), *Soldados anónimos* (2008), *In Between Days* (2009, cine-epistolario codiretto con Naomi Kawase), *2012* (2010), *El rito* (2011). Nella concezione dell'autore, il cortometraggio si pone come spazio di sperimentazione e ricerca, ma anche come luogo d'incontro con altri sguardi (Isa Campo, Chris Marker, Naomi Kawase) e altre forme di cinema.

Parte del percorso di esplorazione delle forme contemporanee dell'immagine è costituito dalle sue installazioni, tra cui *Traços/Traces* (2007), installazione per quattro schermi, prodotta per CCCB di Barcellona; *Los cuerpos translúcidos* (2008), installazione per 16 monitor, prodotta da Pantalla Partida; *La luz azul* (2008), realizzata insieme a Isa Campo e prodotta da Pantalla Partida; *Lugares que no existen. Goggle Earth 1.0.* (2009), realizzata insieme a Isa Campo; *Retablo de las adivinaciones* (2011) realizzata con Isa Campo, Bòlit, il Centro di Arte Contemporanea di Girona.

Oltre a svolgere le attività di regista e sceneggiatore – ricordiamo la sua collaborazione alla sceneggiatura di *Garbo*, diretto da Edmond Roch nel 2009 e premiato al Festival del Cinema Europeo di Siviglia – Lacuesta ha contribuito come critico cinematografico a diversi quotidiani e riviste specializzate ("El viejo topo", "Lateral", "Individuo Oculto", "El País", "La Vanguardia", "Cahiers du Cinéma"). È inoltre docente presso università e scuole di cinema spagnole: dal 2005 al 2007 ha insegnato nel corso di cinema documentario dell'Università di Málaga; dal 2003 al 2011 presso il Master in Documentario di Creazione dell'Università Autonoma di Barcellona; dal 2000 al 2010 ha lavorato per il Master in Documentario di Creazione dell'Università Pompeu Fabra di Barcellona, dove insegna anche regia audiovisiva.

Lacuesta è stato definito «un cineasta con la "C" maiuscola, il più promettente cineasta spagnolo» (Jaime Pena, Festival di Buenos Aires), e l'editore Phaidon Press l'ha incluso nel libro *Take 100 – The Future of Film: 100 New Directors*, dedicato ai 100 registi che daranno forma al futuro del cinema mondiale.

BIOGRAPHY

Isaki Lacuesta was born in Girona, Spain, 1975 from a family of Basque origins. He studied film in Barcelona, taking a course in Audio-visual Communication at the Universitat Autònoma de Barcelona and later a Master Course in Documentary of Creation at the Universitat Pompeu Fabra.

After realising a few short films, he made his first feature in 2002, *Cravan vs. Cravan*, that won the Sitges Film Festival Award for Nova Autoria (young authors). This film is an inquiry in-between documentary and fiction exploring the existence of a mysterious figure of the early 20th century, poet and boxer Arthur Cravan. Since his earlier works, Lacuesta has been exploring all cinematic forms, often crossing the boundaries between image, artifice, and reality, between fiction and the documentary, and between filmed and synthesized picture.

His second feature, *La leyenda del tiempo* (2006), follows the steps of some characters, unknown to each other, who find themselves in an Andalusia location. This film went to film festivals all over the world and won the Special Prize of the Jury at the Las Palmas Film Festival and the Best Spanish Film Prize awarded by the Cataluña Film Critics Association, among others. With his third feature, *Los condenados* (2009) – about two former Argentine guerillas meeting 30 years later – Lacuesta won the FIPRESCI Award at the San Sebastián Film Festival.

Lacuesta's three latest films are now presented at the Festival dei Popoli 52nd edition as an International Premiere: *La noche que no acaba* (2010), a mesmerising journey on the track of Ava Gardner in Spain, *El cuaderno de barro* (2011) and *Los pasos dobles* (2011), respectively a documentary and a feature, both realised in Mali in collaboration with painter Miquel Barceló. *Los pasos dobles* won the Concha de Oro at the San Sebastián Film Festival

Lacuesta's short films are also hovering between fiction and documentary, aiming to explore the different forms of the visible: from *Microscopías* and *Ressonàncies magnètiques* (both 2003) through *Las variaciones Marker* (2007) – based on the French filmmaker's re-edited, commented, and reworked pictures – and *Retratos*, *Marte en la Tierra* (both 2007), *Alpha and Again (Lugaren que no existen n° 1)*, co-directed with Isa Campo, *Soldados anónimos* (both 2008), *In Between Days* (a cinematic correspondence co-directed with Naomi Kawase in 2009), up to *2012* (2010) and *El rito* (2011). The author maintains that short films are the ideal ground for experimentation and research, but also for the encounter of different gazes (Isa Campo, Chris Marker and Naomi Kawase) and different forms of cinema.

Installations are an integral part of Lacuesta's research of the contemporary forms of the image, namely *Traces/Traces* (2007), a four-screen installation made for the Barcelona-based CCCB; *Los cuerpos translúcidos* (2008), a 16-monitor installation produced by Pantalla Partida; *La luz azul* (2008) made with Isa Campo and produced by Pantalla Partida; *Lugares que no existen. Goggle Earth 1.0.* (2009), made with Isa Campo; and *Retablo de las adivinaciones* (2011) made with Isa Campo, Bòlit – Girona Centre for Contemporary Arts.

Besides being a film director and a script writer – mention should be made of Lacuesta co-writing the script for *Garbo*, directed by Edmond Roch in 2009 and awarded at the Seville European Film Festival. He also contributes as a film critic to several newspapers and film magazines ("El viejo topo", "Lateral", "Individuo Oculto", "El País", "La Vanguardia", and "Cahiers du Cinéma"). Moreover, he teaches at Spanish universities and film schools, like the Malaga University (course in documentary film, 2005-07), the Universitat Autònoma de Barcelona (Master in Documentary of Creation 2003 through 2011), and the Barcelona Universitat Pompeu Fabra (2000 through 2010 teaching both audio-visual film direction and Documentary of creation).

Lacuesta was defined 'a cineaste with a capital C, and the most promising Spanish cineaste' (Jaime Pena, Buenos Aires Film Festival). He was included by Phaidon Press in the trend-setting book *Take 100 – The Future of Film: 100 New Directors*, an overview of the 100 film-makers who will shape the future of film.

Spagna, 2002, super 16 e 35 mm,
100', b/n e col.

Regia e sceneggiatura:

Isaki Lacuesta

Fotografia: Gerardo Gormezano

Montaggio: Domi Parra

Suono: Xavi Mas, Ricard Casals

Musica: Víctor Nubla,

Pascal Comelade

Interpreti: Frank Nicotra,

Adalaida Perillós

Produzione: Mallerich Films,

Benecé Produccions

Con la partecipazione di: Canal +,

Arte, Pathé Archives

Con la collaborazione di: ICAA, ICIC

Un'iniziativa del Máster

de Documental de la Universitat

Pompeu Fabra

Distribuzione: Mallerich Films

Contatti: Paco Poch, Mallerich Films

Tel.: + 34 93 20 33 025

Email: mallerich@pacopoch.cat

ISAKI LACUESTA

CRAVAN VS CRAVAN



Nel 1918, il pugile e poeta Arthur Cravan scompare nel Golfo del Messico senza lasciare traccia. Ai giorni nostri, un altro pugile e artista, il regista Frank Nicotra, decide di intraprendere un'indagine sulle tracce di Cravan; dalla Svizzera al Messico, passando per Parigi, Londra e Barcellona, dove il misterioso personaggio aveva disputato un leggendario combattimento contro il campione di pesi massimi Jack Johnson. La ricerca diventa l'occasione per ricostruire uno spaccato della vita di un personaggio estremo e per proporre una riflessione sul confine tra documentario e finzione, immaginazione del reale e realtà immaginata. *Thrilling* e riflessione teorica si intrecciano in un insieme affascinante e coinvolgente, in cui ogni inquadratura costituisce una scoperta, un nuovo tassello di questo viaggio avventuroso. (d.d.) "Sono partito da una serie di inquietudini teoriche, sulla natura dell'immagine e sui confini tra documentario e fiction, ma mi sembrava importante rimanere con i piedi per terra. Queste preoccupazioni si sono poi incarnate in personaggi come Frank Nicotra e Enric Casassas e in una storia appassionante e piena di mistero come quella di Arthur Cravan". (I. Lacuesta)

In 1918, the boxer and poet Arthur Cravan disappeared in the Gulf of Mexico without trace. Nowadays, another boxer and artist, the film-maker Frank Nicotra, decides to investigate on Cravan: this leads him to travel from Switzerland to Mexico through Paris, London, and Barcelona, where the mysterious figure had fought a legendary match against the heavyweight champion, Jack Johnson. The investigation gives him the opportunity to reconstruct a fragment of the life of an extreme person, and to reflect on the boundary between documentary and fiction, imagination of the real and imagined reality. Thriller and theoretical reflection are intertwined in a fascinating and engrossing mix, where every shot is a discovery, a new piece in this adventurous mosaic. (d.d.) "The point of departure was a series of theoretical concerns, about the nature of the image and the boundaries of documentary and fiction, but I felt the need to remain down to earth. Those concerns were fleshed out in the characters of Frank Nicotra and Enric Casassas, and in such an intriguing and mysterious story like that of Arthur Cravan". (I. Lacuesta)

ISAKI LACUESTA

MICROSCOPIAS

Diversi oggetti vengono osservati attraverso un microscopio elettronico ad alta risoluzione: alcuni pigmenti di un dipinto del XIX secolo, un biglietto da un dollaro, e un pezzo di una vecchia pellicola di celluloido in decomposizione. L'osservazione al microscopio finirà per scoprire i misteri nascosti sotto la superficie di questi materiali: la pittura infinita che può nascondersi dietro un frammento piccolissimo di un dipinto, tanti invisibili film possibili nascosti in un pezzo di pellicola. *Microscopías* è diviso in quattro parti: *Paesaggio naturale*, *L'occhio di Dio*, *Eclisse*, *Macrocosmo*. Un racconto di fantascienza scritto a partire da oggetti minimi dell'esperienza. (d.d.) "la più assoluta astrazione, come una riflessione sulla condizione ultima del cinema osservazionale, è ciò che emerge da alcuni cortometraggi che Isaki Lacuesta ha realizzato dopo *Cravan vs Cravan* (...). Legata evidentemente a questi lavori è la domanda: «a cosa ci riferiamo quando parliamo di osservare senza intervenire?»". (J. Cerdán)



Different objects are watched through a high-resolution electronic microscope: a few pigments from a 19th-century painting, a one-dollar note, and a fragment of an old celluloid film stock in full progress of decomposition. The microscope observation will expose the mysteries concealed in the surface of these materials: the endless paint that can be found behind a tiny fragment of a painting, or so many invisible possible films hidden in a film stock clip. *Microscopías* is made of four parts: *Natural Landscape*, *The Eye of God*, *Eclipse*, and *Macrocosm*. It is like a short story of science fiction written departing from everyday minimal objects. (d.d.) "The most absolute abstraction, like a reflection on the ultimate condition of observational cinema, emerges from a few shorts Isaki Lacuesta made after *Cravan vs Cravan* (...). Obviously implied in these works is the question: «What do we mean when we say that watching is not intervening?»". (J. Cerdán)

Spagna, 2003, DVCAM, 20', b/n e col.

Regia e sceneggiatura:

Isaki Lacuesta

Fotografia: Isaki Lacuesta

Montaggio: Sergi Dies

Musica: Io Casino, Piazzola

Interpreti: Jia-Yin Zheng,

Sergei Diezov, Isa Campo.

Produzione: Anemic Cinema,

Metronom

Contatti: Isa Campo

Email: isacampovilar@gmail.com

Spagna, 2003, DV CAM, 10', col.

Regia e sceneggiatura:

Isaki Lacuesta

Fotografia: Isaki Lacuesta

Montaggio: Domi Parra

Musica: Cesaria Évora, Billie Holiday

Interpreti: Isa Campo

Produzione: Anemic Cinema / KRTU

Contatti: Isa Campo

Email: isacampovilar@gmail.com

ISAKI LACUESTA

RESSONÀNCIES MAGNÈTIQUES

L'idea del film è quella di interrogarsi sulla visibilità del pensiero, delle emozioni, dei sentimenti. A partire da una serie di analisi fatte attraverso la risonanza magnetica della testa di Isa Campo, compagna del regista, e scandita dalle riflessioni su immagini inedite di un corpo umano (immagini artificiali, non analogiche, della risonanza magnetica) il film lavora sul rapporto tra la visibilità del corpo e l'invisibilità del pensiero e delle emozioni. L'immagine tecnologica della risonanza magnetica è l'occasione per saggiare i limiti e le possibilità del cinema, ed interrogarsi sull'essenza della memoria. (d.d.) "Penso che tutti avremmo voluto in qualche occasione poter indovinare i pensieri altrui. Questa storia inizia il giorno in cui mi sono deciso ad entrare nella testa di Isa, la mia amata compagna. L'avevo fotografata migliaia di volte, ma le foto non attraversano i corpi, non permettono di captare le idee. Esisteva un modo per sapere ciò che lei pensava realmente o quello che sentiva?" (I. Lacuesta)



The film is based on a question: is it possible to make thoughts, emotions, and feelings visible? Departing from a set of MRIs conducted on the head of Isa Campo, the film-maker's partner, interspersed with reflections on such unusual images of the human body – the artificial, non-analogic images of magnetic resonance – the film works on the relation of the visibility of the body with the invisibility of thought and emotions. The technological image derived from magnetic resonance is an opportunity to test the limits and potential of cinema, and also to wonder about the essence of memory. (d.d.) "I believe everyone would have liked at some point to be able and guess what others think. This story begins the day I decided to enter the head of Isa, my beloved partner. I had photographed her thousands of times, but photos never go through bodies, nor do they allow you to capture their ideas. Was there a way to know what she really thought or felt?" (I. Lacuesta)



AA.W.
ESBOZO



Un film nato quasi per caso, o meglio, un abbozzo di film. Un gruppo di amici, riunito per fare un film, rimane, alla fine del lavoro, con un rullo di pellicola inutilizzato. Tutti insieme decidono di girare un film, collettivo, aperto, ispirato al racconto breve di Robert Walser dal medesimo titolo. Un lavoro che prova a riflettere sulla forza generatrice di un racconto, sulla sua capacità di creare – e improvvisare – immagini: “alcuni mesi dopo lo montammo per Pep Prieto, il quale, una volta stampato il materiale, risultava essere colui che appariva di più e, di conseguenza, il protagonista insperato di questo ‘abbozzo’”.(I. Lacuesta)

This film – or rather, this sketch of film, according to its Spanish title – came up almost by chance. A group of friends, gathered to make a film, is left with a film roll at the end of their job. All together, they decide to make a collective, open work, inspired from Robert Walser's short story with the same title. An open and collective film that tries to reflect on the generative power of a story, and on its capacity of creating – and improvising – images.[d.d.] “A few months later we edited the film for Pep Prieto who, once the print was ready, appeared to be the most present one and, consequently, the unhoped-for protagonist of this ‘sketch’”(I. Lacuesta)

Spagna, 2003, 35 mm, 5', col.

Regia: Colectiva (Isaki Lacuesta, Laura Betato, Paloma Bomé, Isa Campo, Jordi Casadevall, Sérgio Dies, Diego Dussuel, Edgar Gallart, Abel Garcia, Pep Prieto, Amanda Villavieja)
Sceneggiatura: Isaki Lacuesta, Sergi Dies. Tratta da un racconto di Robert Walser
Fotografia: Diego Dussuel
Montaggio: Sergi Dies
Musica: Isaki Lacuesta, Neil Young
Interpreti: Laura Betato, Sergi Dies, Edgar Gallart, Pep Prieto
Produzione: Colectiva
Contatti: Isa Campo
Email: isacampovilar@gmail.com

**PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE**

Spagna, 2004, MiniDV, 5', b/n e col.

Regia e sceneggiatura: Isaki
Lacuesta, Sergi Dies
Montaggio: Sergi Dies
Produzione: 4T

Contatto: Isa Campo
Email: isacampovilar@gmail.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE



ISAKI LACUESTA, SERGI DIES
ROUGH, UN NOIR

Omaggio *particolare* a un maestro del cinema. Particolare perché il cinema permette di realizzare omaggi che sono in realtà delle conversazioni, dei dialoghi aperti con quegli autori che sono e restano degli interlocutori: "l'idea che ci sia un dialogo tra opere diverse è una cosa che mi interessa molto, sia per quanto riguarda i miei lavori, quando scopro a poco a poco l'opera che sta nascendo, o anche quando lo ritrovo nei lavori di altri artisti o cineasti" (I.Lacuesta). Un film che è un dialogo e anche un riconoscimento nei confronti di un cinema aperto e libero come quello di Rouch, sempre capace di sperimentare e di interrogarsi su ciò che la macchina da presa può scoprire e interpretare. (d.d.)

A particular homage to a film master, because cinema allows creating tributes that actually work as open dialogues with those authors who are and remain our interlocutors. 'I like this notion very much: the idea that there is a dialogue between different works is very interesting for me, both as far as my own works are concerned – when I gradually discover the product developing – and when I find out connections in the works of other artists or film-makers.' (I. Lacuesta) This film is a dialogue and at the same time a tribute to the open and free cinema made by Rouch, who was constantly capable of experimenting with and wondering on what the camera can find and interpret. (d.d.)



ISAKI LACUESTA

TEORIA DELS COSSOS

Il film è strutturato come un poema visuale, ispirato da alcuni versi del poeta persiano Omar Khayyam.

I versi parlano del ricordo lontano di una lunga storia d'amore, e il film dura il tempo di una canzone, il tempo necessario affinché i versi possano essere cantati o evocati, mentre le immagini scorrono come una lunga teoria dei corpi, composta da uomini e donne nudi, che appaiono di fronte alla macchina da presa.

Sono di età diversa, hanno da quindici agli ottanta anni; i loro corpi sono il terreno su cui le parole scorrono e diventano, nuovamente, poesia. (d.d.)

"Durante il mese di giugno del 2004, si è celebrato a Barcellona il *Mapa poètic*, una proposta per portare la poesia nelle strade: per 26 giorni, ogni giorno appariva un poema diverso lungo le strade di Barcellona, in una forma differente. Ogni poema apparteneva ad un autore universale diverso e veniva interpretato in un linguaggio non verbale da un artista contemporaneo della città..." (I. Lacuesta)



The film is structured like a visual poem, inspired from a few verses by the Persian poet Omar Khayyam. The verses discuss the long-lost memory of a long love story, and the film lasts for the duration of a song. Just about the time necessary to sing or evoke the verses, while the images flow like a harmonious series of bodies, made of naked men and women who appear before the camera. They are aged from fifteen to eighty; their bodies are the ground on which the words flow and become poetry again. (d.d.) "In June 2004, Barcelona was the venue of *Mapa poètic*, an initiative that would bring poetry to the streets: every day a different poem in a different format would appear in the streets of Barcelona for 26 days. Every poem belonged to a different universal author and was interpreted in non-verbal language by a local contemporary artist..." (I. Lacuesta)

Spagna, 2004, 16 mm, 5' 10", col

Regia: Isaki Lacuesta
 Sceneggiatura: Isaki Lacuesta.
 Tratta da una poesia
 di Omar Khayyam
 Fotografia: Humberto Rivas
 Montaggio: Domi Parra
 Musica: Amalia Rodrigues
 Interpreti: Toni Allué Calvo,
 Luz Marina Gil Vanegas,
 Antonio Corrales,
 Ricard Darder, Laura Vaqué,
 Gemma Fernández Corretgé,
 Yeray Nauset, Amidp Peri,
 Wolf Sauter, Roser, Days.
 Produzione: Anemic Cinema,
 Mapa Poètic

Contatti: Isa Campo
 Email: isacampovilar@gmail.com

Spagna, 2006, HD, 109', col

Regia e sceneggiatura:

Isaki Lacuesta

Fotografia: : Diego Dussuel

Montaggio: Domi Parra

Suono: Amanda Villavieja, Pepe

Pleguezuelos

Musica: Camarón de la Isla, El Bicho

Interpreti: Israel Gómez, Makiko

Matsumura, Cheito Gómez

Produzione: Mallerich Films,

Jaleo Films, De Palacio Films

Con la partecipazione di: TVE,

TVC, Canal +

Con la collaborazione di: ICAA,

ICIC, Junta de Andalucía

Un'iniziativa del Máster
de Documental de la Universitat

Pompeu Fabra

Contatti: Paco Poch, Mallerich Films

Tel.: +34 93 20 33 025

Email: mallerich@pacopoch.cat

ISAKI LACUESTA

LA LEYENDA DEL TIEMPO

THE LEGEND OF TIME



Una storia a due voci: quella di Israel, un ragazzo gitano di San Fernando che deve smettere di cantare il flamenco dopo la morte del padre per osservare il lutto, e quella di Makiko, un'infermiera giapponese che ha lasciato il paese d'origine per andare a San Fernando a imparare il flamenco. Una storia doppia che è, al tempo stesso, un racconto e un documento. Il film parte dai due protagonisti, dai loro desideri, dalle loro aspirazioni, per seguirne le evoluzioni, le conquiste, le gioie e i dolori. Il tempo della narrazione scorre ammalante, accompagnato dalla musica dell'isola: il canto di Israel e dei grandi maestri del flamenco spagnolo. Un viaggio in cui, come nella vita, la meta non è determinata in anticipo. (d.d.) "Siamo partiti direttamente dal ritratto di persone e paesaggi che mi affascinavano e dalle loro esperienze vissute nel presente. Se nel film si possono individuare preoccupazioni formali o teoriche, per me va benissimo, ma mi piacerebbe che queste venissero fuori in un secondo momento e che lo spettatore percepisse quello che c'è di più concreto e immediato, cioè queste persone". (I. Lacuesta)

This is a two-voiced story: the voice of Israel, a gypsy boy from San Fernando who is obliged to give up singing flamenco after his father's death because of the mourning, and the voice of Makiko, a Japanese nurse who left her country of origin and came to San Fernando to learn flamenco. A twofold story and, at the same time, a narrative and a documentary. The film departs from the two protagonists, their desires, their expectations, and follows their developments, their achievements, and their joys and grieves. The time of the narrative is mesmerizing, accompanied by the music of the city: Israel's singing and the great masters of Spanish flamenco. This is a travel whose destination, as in life, is not determined in advance. (d.d.) "Our point of departure was the portrait of people and landscapes that fascinated me, and of what they experienced in the present. If formal or theoretical concerns can be found in the film, this is fine, but I'd prefer these were perceived at a later stage, and the viewer experienced the truer and more immediate part – these people". (I. Lacuesta)

ISAKI LACUESTA

DOS CUENTOS QUE CABEN EN LA PALMA DE UNA MANO



Due sequenze non inserite nel montaggio finale di *La leyenda del tiempo*, due lunghe sequenze con in campo due personaggi del film, Makiko e Joji, il vecchio marinaio giapponese che ricorda ancora il suo Paese. Sono immagini nate per un film, ma che ora vivono un'altra vita, diventano qualcosa d'altro, danno corpo e visibilità a due storie, a due racconti, che una voce fuori campo recita: *Città portuaria* e *Volti*, due racconti brevi dello scrittore giapponese Yasunari Kawabata. I personaggi rimangono in silenzio, mentre il racconto è affidato ad una voce sconosciuta. Chi ha vissuto quelle storie? Loro stessi o ne sono solo testimoni? O forse, ancora, le hanno semplicemente inventate? Un film che nasce da un altro film, non per ripeterlo, non per duplicarlo, ma per diventare qualcosa d'altro, qualcosa capace di creare altre storie e altri personaggi. (d.d.)

This film is made of two sequences that were not used in the final cut of *La leyenda del tiempo*, two long sequences with two characters from that film, Makiko and Joji, the old Japanese mariner who still remembers his country. These images were made for a film but now experience a different life, become something else, give substance and visibility to two stories told by an off-screen voice: *Harbour City* and *Faces*, two short stories by the Japanese writer Yasunari Kawabata. The characters remain silent, while the story is told by an unknown voice. Who experienced those stories? Was it them, or were they just witnesses? Or perhaps, did they merely invent them? A film made of another film, not to repeat it or duplicate it, but to become something else, something capable of creating more stories and more characters. (d.d.)

Spagna, 2007, HD, 10', col.

Regia: Isaki Lacuesta
Sceneggiatura: Isaki Lacuesta.
Tratta da due racconti di Yasunari Kawabata
Fotografia: Diego Dussuel
Montaggio: Isaki Lacuesta
Musica: Carlos Gardel
Interpreti: Sergi Dies, Makiko Matsumura, Soichi Yukimune
Produzione: Mallerich Films, Prodimag

Contatti: Isa Campo
Email: isacampovilar@gmail.com

**PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE**

Spagna, 2007, DVCAM, 25', b/n e col.

Regia e sceneggiatura:

Isaki Lacuesta

Fotografia: Isa Campo,

Isaki Lacuesta

Montaggio: Sergi Dies

Musica: Víctor Nubla, J.S. Bach,

Frederic Mompou

Interpreti: Sergi Dies,

Makiko Matsumura

Produzione: Prodimag,

Dídac Aparicio

Contatti: Isa Campo

Email: isacampovilar@gmail.com



ISAKI LACUESTA

LAS VARIACIONES MARKER

Il film riprende, rimonta e collega tra loro immagini provenienti da alcuni film di Chris Marker. Nel nuovo montaggio, le immagini acquistano nuovo senso. Nuove storie possono essere raccontate; e i personaggi riprendono (un'altra) vita sullo schermo: un fotografo cieco, una città divisa in due, un chiostro romanico che nasconde un segreto; un viaggio in treno. Un film che riflette sulla ricchezza delle immagini, sulla loro capacità di dire sempre altro, di originare, come un germe fecondo, nuove e potenzialmente infinite storie.

"Per quanto riguarda l'idea dei montaggi video, è chiaro che non sono contrario agli esperimenti. Se Isaki Lacuesta volesse prendere altri spezzoni da altri film, non sarebbe un problema per me, io stesso compio così spesso atti di pirateria che mi fa piacere essere 'piratato'". (C. Marker)

The film goes back to, re-edits, and pieces together pictures from Chris Marker's films. The images then acquire new meaning with the new editing. New stories and new characters can thus be told; and the characters take on new (and different) life on the screen: a blind photographer, a town divided in two, a Romanesque cloister concealing a secret; and a travel by train. This film is a reflection on the wealth of images, on their capacity of always saying something more and of generating new and potentially infinite stories like a fecund seed.

"As for the idea of the composite video, you may guess I'm never against experiments. If Isaki Lacuesta wishes to pick other bits and pieces from other films, let it be, I practice enough piracy myself to enjoy being pirated." (C. Marker)

ISAKI LACUESTA

MARTE EN LA TIERRA



In Spagna, nel parco minerario di Riotinto, esiste un luogo la cui conformazione geologica è simile a quella di Marte. Vari personaggi si aggirano per quei luoghi, uno scienziato della NASA che racconta le meraviglie di un luogo unico sulla Terra, due tecnici del suono che cercano di catturarne le sonorità misteriose, un minatore solitario che si aggira tra gli edifici di una miniera abbandonata e uno strano personaggio che sembra emerso da un'altra epoca. In questo luogo particolare si incontrano personaggi tra loro diversi, ma anche sguardi cinematografici opposti, inizi di storie e di racconti; tutti elementi che danno vita ad un film che mescola insieme fiction e documentario, personaggi reali e fiabeschi, scienza e fantascienza. Come solo un luogo unico in tutta la terra riesce a ispirare, come solo il cinema riesce a creare. (d.d.)

In the Riotinto mine park, Spain, there is a spot whose morphology resembles Mars'. There are several characters wandering about, including a NASA scientist who describes the wonders of such a unique place on Earth, two sound engineers who try to capture its mysterious sounds, a lonely miner wandering among the buildings of an abandoned mine, and a bizarre character who looks like coming from another age. The site favours the encounter of diverse characters, but also of opposed cinematic gazes and beginnings of stories and fables. This work is thus made of both fiction and documentary, real and fairy-like characters, science and science fiction. It could only be inspired by a unique place on earth, and only be created by cinema. (d.d.)

Spagna, 2007, MiniDV, 49', b/n e col.

Regia e sceneggiatura:

Isaki Lacuesta

Fotografia: Diego Dussuel

Montaggio: Sergi Dies

Musica: H de Casa

Interpreti: Ricardo Amils, Juan

Barrero, Sergi Dies, Nacho Martín,

Amanda Villavieja

Produzione: Barcelona Activa

Contatti: Isa Campo

Email: isacampovillar@gmail.com

**PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE**



ISAKI LACUESTA
RETRATOS

Spagna, 2007, 16 mm e 35 mm, 6',
b/n e col.

Regia e sceneggiatura:
Isaki Lacuesta

Fotografia: Diego Dussuel

Montaggio: Domi Parra

Musica: Don Simón y Telefunken,
H de Casa, Víctor Nubla,
Frederic Mompou

Interpreti: Frederic Amat,
Miquel Barceló, Maria del Mar
Bonet, Duquende, Ginesa Ortega,
Perejaume, Miguel Poveda,
Antoni Tàpies.

Produzione: Jaume Pujades, CCCB

Contatti: Isa Campo

Email: isacampovilar@gmail.com

Diverse forme di ritratti cinematografici (o forse di autoritratti) che nascono dall'incontro tra pittura e cinema. Alcuni pittori riflettono e praticano la loro arte di fronte alle loro immagini, o alle immagini che nascono dall'incontro tra una macchina da presa e un dipinto. Pittura e cinema si confrontano, per interagire tra loro.

Le immagini registrate e quelle dipinte si moltiplicano e diventano nuovo materiale su cui i pittori possono lavorare. Sulle immagini filmate che li ritraggono, gli artisti dipingono e il ritratto automatico diventa autoritratto, o ritratto di qualcun altro. Un percorso poetico e teorico sui profondi e misteriosi legami tra pittura e cinema. (d.d.)

Different forms of cinematic portraits or, perhaps, self-portraits stemming from the encounter of painting and film. Some painters reflect and practise their art in front of their own images, or the images created when the encounter of a camera and a painting takes place.

Painting and film face to face, interacting. The recorded images and the painted ones multiply, and become a new canvas for the painters. The artists paint on the filmed images portraying them, and the automated portrait becomes a self-portrait, or the portrait of someone else. A poetical and theoretical journey along the deep and mysterious ties between painting and film. (d.d.)



ISAKI LACUESTA, ISA CAMPO

ALPHA AND AGAIN

(LUGARES QUE NO EXISTEN. GOGGLE EARTH 1.0)

Co-diretto con Isa Campo, il film è parte di un percorso cinematografico sui luoghi nascosti del mondo, luoghi invisibili alle mappe telematiche contemporanee. Alpha è un rifugiato politico del Darfur che vive a Melbourne, in Australia. Di fronte alla macchina da presa, Alpha racconta la sua esperienza. Da qui le immagini iniziano un percorso fatto di associazioni e legami segreti, di viaggi attraverso un Paese – l'Australia – fondato da immigrati, al cui interno si trovano luoghi nascosti come i campi di permanenza coatta per stranieri e rifugiati politici. Un film che lavora sul rapporto tra ciò che è ufficialmente visibile, e ciò che ci viene nascosto, tra l'occhio tecnologico della rete, e lo sguardo del cinema. "A differenza delle mappe del XIX secolo, Google Earth non mostra alcuno spazio vuoto ad indicare territori ancora da esplorare. Apparentemente la loro visione del mondo è esaustiva e la mappa piena di marroni, blu, verdi e ocra di ogni gradazione. Ciò che Google Earth non ci dice è che molti di questi luoghi sono stati ricreati virtualmente, riempiendo digitalmente le zone sconosciute, o, più spesso, nascondendo deliberatamente delle informazioni su dei posti proibiti all'osservatore". (I. Lacuesta, I. Campo)

Co-directed by Isa Campo, this film makes part of a cinematic journey through hidden sites in the world, invisible places that don't show on contemporary Internet maps. Alpha is a political refugee from Darfur who lives in Melbourne, Australia. Alpha tells his life in front of the camera. Hence images set out for a journey through secret associations and links, composed of travels across a country – Australia – founded upon immigration, and hosting hidden sites like detention centres for foreigners and political refugees. This film works on the relation of what is officially visible with what is kept hidden from us. It also explores how the Internet's technological eye relates with the gaze of cinema. "Unlike 19th-century maps, Google Earth shows no blanks to indicate territories yet to be explored. Apparently, their outlook on the world is thorough, and maps are full of brown, blue, green, and ochre in all shades. What Google Earth doesn't say is that many of these sites were recreated virtually, by filling in unknown areas digitally or, more often, by deliberately hiding information about places forbidden to the viewer." (I. Lacuesta, I. Campo)

Spagna, 2008, Dvcam, 26', col.

Regia e sceneggiatura:
Isaki Lacuesta, Isa Campo
Fotografia: Isaki Lacuesta,
Isa Campo
Montaggio: Sergi Dias
Musica: Victor Nubla, Io Casino
Interpreti: Nuria Rodriguez
Produzione: La Termita

Contatti: Isa Campo
Email: isacampovilar@gmail.com

Spagna, 2008, 16 mm, 4', b/n

Regia: Isaki Lacuesta
Fotografia: Diego Dussuel
Montaggio: Isaki Lacuesta
Suono: Amanda Villavieja
Coreografia: Sol Picó
Produzione: La Termita e KRTU
per la mostra: Un siglo de Chaplin

Contatti: Isa Campo
Email: isacampovillar@gmail.com

**PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE**

ISAKI LACUESTA

SOL

Il cinema non appartiene al passato, ma si rende sempre presente, perché le sue immagini non smettono di abitare il nostro tempo. È a partire da questa considerazione che si sviluppa il tema di *Sol*, variazione personale di un regista contemporaneo sull'opera di Charlie Chaplin. Un piccolo omaggio e al tempo stesso una riflessione sul tempo del cinema, sulla sua attualità, sulla sua persistenza nella memoria dei singoli individui come di una collettività. Nato da un progetto collettivo di diversi artisti chiamati ad omaggiare la figura di Chaplin, *Sol* è un piccolo saggio poetico, una riflessione sulla profonda contemporaneità di un artista universale. [d.d.] "È affascinante vedere come le immagini di un altro possano suggerire e risvegliare ricordi e idee in noi, fino a diventare parte della nostra vita.. In realtà girare è in qualche modo superfluo: basterebbe rimontare all'infinito immagini altrui per fare dei film". [I. Lacuesta]



Cinema doesn't belong to the past. It is always in the present, because its images never cease to dwell in our time. This is the assumption on which *Sol* is based. The film is a personal variation by a contemporary filmmaker on the work of Charlie Chaplin – a little tribute and, at the same time, a reflection on the time of cinema, on its relevance, and on its persistence in the memory of both individuals and society. Conceived within a collective project according to which several artists would pay homage to the figure of Charlie Chaplin, *Sol* is a little poetical essay, and a reflection on the deeply contemporary nature of a universal artist. [d.d.] "I find it fascinating how the images by someone else can suggest and arouse memories and ideas in ourselves, and even become a part of our lives... Actually, shooting is somewhat redundant: one could merely re-edit others' images endlessly to make new films." [I. Lacuesta]

ISAKI LACUESTA, PERE VILÀ
SOLDADOS ANONIMOS



Nel 2003 Isaki Lacuesta, insieme al regista Pere Vilà, segue l'equipe che ha intrapreso lo scavo, il primo realizzato in Catalogna con criteri archeologici e scientifici, di una fossa comune risalente al periodo della Guerra Civile, dove erano stati sepolti i caduti della battaglia dell'Ebro. Lo scavo viene interrotto dalla polizia su ordine del governo catalano, ma il gruppo continua il lavoro e il film mostra la prosecuzione degli scavi portati avanti clandestinamente, alla ricerca della storia nascosta della Spagna. Lo sguardo dei due registi si concentra sui tempi di gesti minimi e precisi, in un luogo apparentemente anonimo che invece nasconde un segreto, sulla tecnica precisa che permette, finalmente, di affrontare la memoria di una ferita aperta. [d.d.]

In 2003, Isaki Lacuesta, along with film director Pere Vilà, followed the team who carried out the excavation of a burial site dating back to the Civil War period where soldiers dead during the Ebro battle were supposed to be buried. This was the first excavation conducted in Cataluña according to scientific and archaeological criteria, but it was interrupted by the police upon orders from the Catalanian government. Nonetheless, the group continued their work and the film shows the clandestine excavation in search of the hidden history of Spain. The gaze of the two film-makers is focused on the routines of those minimal, painstaking gestures in an apparently anonymous place that is actually hiding a secret, as well as on the preciseness of technique which finally allows confronting the memory of an open wound. [d.d.]

Spagna, 2008, DVCAM e MiniDV,
30', col.

Regia: Pere Vilà, Isaki Lacuesta
Sceneggiatura: Pere Vilà
Fotografia: Pere Vilà,
Isaki Lacuesta
Montaggio: Pere Vilà
Produzione: Pere Vilà

Contatti: Pere Vilà
Email: pvbarcelo@yahoo.es

**PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE**

Spagna, 2009. Dvcam/Super
8mm/16mm/MiniDV, 45', b/n e col.

Regia e sceneggiatura:
Naomi Kawase, Isaki Lacuesta
Fotografia: Naomi Kawase,
Isaki Lacuesta
Montaggio: Naomi Kawase,
Isaki Lacuesta
Musica: Pascal Comelade,
Enric Casasses, The Pascals
Produzione: CCCB

Contatti CCCB
Email: aescodal@cccb.org

**PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE**

ISAKI LACUESTA, NAOMI KAWASE **IN BETWEEN DAYS**



Una serie di videolettere tra due cineasti che si sono appena incrociati in un festival di cinema ma che non hanno avuto il tempo di conoscersi veramente. Per approfondire la scoperta reciproca, e per parlare del loro rapporto con il cinema, con le immagini, con i soggetti e con i corpi, si scambiano lettere filmate per un anno. Ognuna di esse è un saggio di cinema, una riflessione sul cinema e sul senso del filmare. Ma è anche una traccia di un momento, di un incontro, di un tempo che diventa condiviso attraverso il cinema stesso. (d.d.) "Quello che ci ha permesso di portare avanti il progetto è il fatto che per entrambi non c'è grande differenza tra la vita e il cinema, nel senso che filmare è sempre un tracciare la propria vita nella quotidianità". (I. Lacuesta)

Two film-makers met at a film festival but didn't really get to know each other – so they exchanged several video-letters. To better know each other, to discuss their relation with film, with the images, and with the body, they sent each other filmed letters for a year. Each of this letters ends up being a film essay, a reflection on cinema, and on the meaning of filming. It also preserves the trace of a moment, an encounter, a time shared through film itself. (d.d.) "What allowed us to carry out the project was that we both don't feel much difference between life and film, in the sense that filming is always a way of outlining one's life every day." (I. Lacuesta)



ISAKI LACUESTA

LOS CONDENADOS

Nella foresta di un paese latinoamericano, due ex-guerriglieri si ritrovano in un sito di scavi clandestini per cercare il corpo di un compagno, scomparso trent'anni prima. I due scoprono di non essere più gli stessi di quando combattevano per l'ideale comune. La tensione aumenta ed emergono i segreti che hanno determinato le loro vite. Il film – di finzione ma con una profonda attenzione verso il reale – è capace di restituire, attraverso la fatica del lavoro, i tempi lunghi dell'attesa, il succedersi dei giorni, le coordinate spazio-temporali di questa ricerca. Mentre i personaggi si rivelano, la loro verità si riflette nello spazio della selva, dove si continua incessantemente a scavare nella convinzione che la memoria riportata alla luce conduca con sé una possibilità di giustizia. (d.d.) "Un amico, un critico cinematografico esperto di strategie di marketing, ci chiese di non dire che questo era un film *morale*. Come cineasti, sfortunatamente, non abbiamo scelta e dobbiamo scontentare il nostro amico critico: con *Los condenados* abbiamo cercato di fare un racconto morale". (I. Lacuesta)

In the woods of a Latin-American country, two ex-guerrillas meet at a clandestine excavation site looking for the corpse of a comrade, who died thirty years earlier. They find out they are not the same as they used to be when fighting for a shared ideal. As pressure increases, the secrets that have been driving each other's lives come to the surface. The film – a feature with a keen attention to reality – achieves the reconstruction of the long waiting, the days following one another, the space/time coordinates of this research by representing their toiling. As the characters are unravelled, their truth is reflected onto the space of the wilderness where they keep on digging, convinced that memory brought to light implies that some justice can still be done. (d.d.) "A friend, a film critic and expert in marketing strategies, suggested that we don't say this was a *moral* film. As cineastes, though, we don't have an option, and must disappoint our friend: with *Los condenados*, we tried to tell a moral tale". (I. Lacuesta)

Spagna, 2009, Super 16 mm, 105', col.

Regia: Isaki Lacuesta
Sceneggiatura: Isa Campo, Isaki Lacuesta
Fotografia: Diego Dussuel
Montaggio: Domi Parra
Suono: Amanda Villavieja, Marisol Nieves, Marc Orts
Musica: Gerard Gil
Interpreti: Daniel Fanego, Arturo Goetz, Bárbara Lennie
Produzione: Benecé Produccions SL
Con la partecipazione di:
TVE, Televisió de Catalunya
Un'iniziativa del Màster de Documental de la Universitat Pompeu Fabra

Contatti: Marieke van den Bersselaar, Benecé Produccions SL
Tel.: + 34 93 284 07 19
Email: marieke@benece.es

Spagna, 2009, MiniDV, 18', col.

Regia: Isaki Lacuesta, Isa Campo
Sceneggiatura: Isaki Lacuesta
Fotografia: Isaki Lacuesta
Montaggio: Isaki Lacuesta
Musica: Sergey Vyatkin
Interpreti: Mircea Monroe,
Aida Ramazanova
Produzione: La Termita

Contatti: Isa Campo
Email: isacampovilar@gmail.com

**PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE**



ISAKI LACUESTA, ISA CAMPO

RUSIA

(LUGARES QUE NO EXISTEN. GOGGLE EARTH 1.0)

Attraverso lo zoom elettronico che ingrandisce l'immagine artificiale della Terra nel programma Google Earth, il film si concentra su una zona dalle parti di San Pietroburgo. Apparentemente l'immagine elettronica non mostra nulla, ma in realtà dall'alto appaiono strane strisce rettangolari nel mezzo di una zona boscosa, come delle costruzioni o dei segni sul terreno. Una voce di donna si rivolge a noi raccontando una storia particolare, quasi un racconto di fantascienza, che molto ha a che fare, invece, con la storia reale, con la storia recente di un Paese avvolto nel mistero e nel silenzio. (d.d.) "C'è un paesaggio russo che Google Earth non mostra. Al suo posto appaiono due strisce di colore bianco, come se qualcuno lo avesse cancellato, o come se fossero segnali di extraterrestri. Cosa c'è in questo luogo?" (I. Lacuesta)

By way of an electronic zoom that blows up the artificial image of the Earth in the Google Earth app, the film focuses on a strange area off Saint Petersburg. The electronic image doesn't apparently show anything, whereas bizarre rectangular stripes begin to appear in the middle of a wood, as if there were buildings or signs on the ground. A woman's voice addresses the viewer and tells a peculiar story, almost a sci-fi short story, which actually has a lot to do with the real story, the recent history of a country enveloped in mystery and silence. (d.d.) "There is a Russian landscape that Google Earth doesn't show. In its place there are two stripes of white colour, as if it were deleted, or there were extra-terrestrial signals. What is there in this spot?" (I. Lacuesta)

ISAKI LACUESTA

2012

Un volto di donna ripreso in giorni diversi, in momenti diversi dell'anno. Ride, è seria, guarda in macchina oppure fuori dalla finestra, è in casa ed è fuori dalla casa. Le immagini si moltiplicano. Ma si tratta della stessa donna? Sembra lo stesso volto, ma si può essere la stessa persona in inquadrature diverse? In due immagini diverse? Sottoposti a sguardi sempre diversi? In quale luogo siamo, in quale tempo? In quale anno? Il film riflette sul mistero di un corpo filmato, sulla possibilità che il cinema ha, attraverso il montaggio, attraverso la luce, attraverso la voce, di modificare il tempo e lo spazio reali che attraversa, non per mentire, ma per mostrarne il mistero e la complessità. [d.d.] "A volte, il modo migliore di incontrare una persona è quella di viaggiare nel futuro su un treno fatto di vicinanze. Nel 2012 finirà il mondo o il nostro amore?" (I. Lacuesta)



The face of a woman is filmed in different days, at different moments of the year. The woman laughs, is serious, looks in camera or out of the window; she is outside. The images multiply. But – is it the same woman? It looks like the same face, but can you be the same person in different shots? In two different images? Submitted to ever-different gazes? In which place are we? Which time? Which year is that? A film reflecting on the mystery of the body filmed, and on cinema's potential to modify real time and space once it crosses them by means of the editing, the lighting, or the voice – not in order to lie, but to expose their mystery and complexity. [d.d.] "At times, the best way to meet a specific person is to travel in the future on a train made of proximities. Will the world or our love end in 2012?" (I. Lacuesta)

Spagna, 2010, HDV, 4', col.

Regia e sceneggiatura:
Isaki Lacuesta
Fotografia: Isaki Lacuesta
Montaggio: Isaki Lacuesta
Musica: Mursego
Interpreti: Barbara Lennie
Produzione: Notodofilmfest

Contatti: Isa Campo
Email: isacampovilar@gmail.com

Spagna, 2010, RED ONE, 80', b/n
e col.

Regia: Isaki Lacuesta
Sceneggiatura: Isa Campo,
Isaki Lacuesta
Fotografia: Diego Dussuel
Montaggio: Diana Toucedo
Suono: Amanda Villavieja,
Elena Coderch
Interpreti: Ariadna Gil,
Charo López
Produzione: TCM

Contatti: Patricia Cruzado, TMC
Tel.: + 34 91 436 79 00
Email.: patricia.cruzado@turner.com

**PRIMA INTERNAZIONALE
INTERNATIONAL PREMIERE**

ISAKI LACUESTA

LA NOCHE QUE NO ACABA ALL NIGHT LONG

La noche que no acaba ricostruisce, per mezzo di immagini di repertorio, testimonianze, materiali rari o inediti e riprese originali, la storia del rapporto tra Ava Gardner e la Spagna, paese profondamente amato dalla diva americana e vissuto da lei come mondo 'altro' rispetto a Hollywood, dorata ma soffocante. Sotto le sembianze di un documentario biografico, il film propone un originale viaggio nel 'tempo delle immagini', nella possibilità – offerta dal montaggio – di immergere un'immagine nel passato e di renderla, al tempo stesso, totalmente attuale. In questo percorso la memoria non è chiamata a ricostruire la verità dei fatti, ma a dare un volto al desiderio e all'immaginario. [d.d.] "Come recita all'inizio la voce fuori campo: «questo film racconta quello che successe tra un primo piano di *Pandora* e un primo piano di *Harem*, il primo e l'ultimo che Ava girò in Spagna». Un paese che adorava, perché, come disse una volta, aveva i suoi stessi difetti". [I. Lacuesta]



La noche que no acaba recollects the story of the connection of Ava Gardner to Spain by means of found footage, first-hand reports, rare or unpublished material, and some fresh takes. The American star used to deeply love Spain, which represented for her an 'other' country compared to Hollywood, the golden but stifling world. Disguised as a biographical documentary, *La noche que no acaba* presents an original travel through the *time of the images* thanks to an editing which plunges an image in the past and, at the same time, makes it alive. This way memory's job is not to reconstruct factual truth but to give shape to desire and collective imagination. [d.d.] "At the beginning, a voice over tells us that «this film describes what happened in-between a close-up in *Pandora and the Flying Dutchman* and a close-up in *Harem*, the first film and the last Ava made in Spain». A country she loved because, as she used to say, it had her same flaws." [I. Lacuesta]

ISAKI LACUESTA

EL RITO



La provincia di Girona, in Spagna. Uno sguardo che osserva, che si muove in un luogo particolare quale può essere un mattatoio. Il film scorre con uno stile apparentemente neutro, descrittivo. Eppure i corpi che attraversano gli spazi del mattatoio, quelli degli operai che lavorano al suo interno, sono corpi di esseri umani, persone immigrate (Girona è la città con la percentuale più alta di popolazione di origine marocchina) chiamate a compiere un lavoro antico e terribile, ogni giorno sempre uguale. Un lavoro invisibile, che ha a che fare con la vita e con la morte, una violenza al tempo stesso arcaica e meccanica. (d.d.) "Abbiamo girato *El rito* in un mattatoio della provincia di Girona, nel mese di agosto 2010. Eravamo vestiti con camici bianchi, ciabatte di cartone e un berretto anch'esso bianco, che ci erano stati forniti dal mattatoio. Ottenere il permesso di filmare fu semplice. Faceva caldo. Alla fine dovemmo pulire a fondo la camera e il treppiedi, che erano in prestito. Non abbiamo smesso di mangiare carne". (I. Lacuesta)

The province of Girona, Spain. A gaze scanning and moving about a peculiar place like a slaughterhouse. The film goes on in an apparently neutral, descriptive style. Still, the bodies crossing the spaces of the slaughterhouse – those who work there – are bodies of immigrants, people who are called upon to do an ancient and terrible job, the same every day. A job that has to do with life and death, an invisible job, characterized by an archaic and mechanical violence. (d.d.) "We filmed *El rito* in a slaughterhouse in the province of Girona in the month of August 2010. We were dressed with white smocks, carton slippers and an equally white beret, provided by the slaughterhouse. It was easy to obtain the shooting permit. It was hot. At the end we had to clean painstakingly the camera and the tripod, which we had borrowed. We didn't give up eating meat." (I. Lacuesta)

Spagna, 2010, Minidv, 7', col.

Regia e sceneggiatura:
Isaki Lacuesta
Fotografia: Isaki Lacuesta
Montaggio: Isaki Lacuesta
Musica: Mursego
Produzione: La Termita

Contatti: Isa Campo
Email: isacampovilar@gmail.com

Spagna, 2011, RED ONE, 61', col.

Regia: Isaki Lacuesta
Sceneggiatura: Isa Campo,
Isaki Lacuesta
Fotografia: Diego Dussuel
Montaggio: Lupe Pérez
Musica: Gerard Gil
Interpreti: Miquel Barceló,
Josef Nadj
Produzione: TUSITALA Producciones
Cinematográficas, S.L

Contatti: TUSITALA Producciones
Cinematográficas, S.L.
Email: tusitalapc@gmail.com

**PRIMA INTERNAZIONALE
INTERNATIONAL PREMIERE**



ISAKI LACUESTA
EL CUADERNO DE BARRO

Negli ultimi venti anni, il pittore catalano Miquel Barceló ha vissuto per lunghi periodi in Africa. Qui ha imparato a dipingere tra termiti e scorpioni, nel calore e nel vento, riscoprendo segni antichi, forme le cui origini affondano nei secoli. "In Africa, mentre preparavamo le sequenze previste dalla sceneggiatura di *Los pasos dobles*, Barceló ci mostrava qualcosa di inaspettato, che non potevamo lasciarci sfuggire. Dato che era impossibile includerlo nel film, si è imposta la necessità di usare tutto questo materiale in un documentario centrato esclusivamente sul lavoro e sulla vita di Miquel Barceló in Africa". (I. Lacuesta) Attraverso uno sguardo attento e curioso il film segue, mostrandone le varie tappe, la performance *Paso doble*, realizzata da Barceló insieme al coreografo Josef Nadj, raccontando non tanto la poetica dell'artista o la sua visione del mondo, quanto il 'lavoro' dell'arte, il rapporto con la materia, la creta, il fango, le foglie e la corteccia degli alberi: i materiali primigeni con cui l'uomo ha fatto esperienza della realtà. (d.d.)

Over the past 20 years the Catalan painter Miquel Barceló has spent long periods in Africa. There he learnt to paint among the termites and scorpions, in the heat and the wind, and rediscovered ancient signs and shapes whose origins date back several centuries. "In Africa, while we were preparing to shoot some sequences from the script of *Los pasos dobles*, Barceló would show us something unexpected, something we could not ignore. Only, it was impossible to include this in the film, so I felt the need to use all this material in a new documentary entirely devoted to the work and life of Miquel Barceló in Africa." (I. Lacuesta) With an attentive and curious gaze, the film follows the different steps of the performance *Paso doble* realized by Barceló along with the choreographer Josef Nadj. It describes not only the poetics or the outlook of an artist, but rather his 'job', his relationship with the stuff of the world – clay, mud, leaves, tree bark – the ancestral raw materials whereby man first experienced reality. (d.d.)



ISAKI LACUESTA

LOS PASOS DOBLES

THE DOUBLE STEPS

L'Africa tra presente, passato e, forse, futuro. Un film che procede per salti temporali, un viaggio che attraversa tante storie che si incrociano misteriosamente l'una con l'altra. Un uomo che incarna il pittore francese François Augiéras, alcuni personaggi che cercano un bunker perso nel deserto, una duna vicino al mare, una gang di banditi motorizzati, misteriosi indovini, un baobab dalla forma quasi umana, un pittore che riprende le forme dell'antica arte africana. *Los pasos dobles* è strutturato secondo una narrazione fatta di connessioni non scontate, di percorsi sorprendenti, di storie che generano o si collegano con altre storie. Le immagini non costituiscono le tappe di un percorso lineare, ma sono punti di una costellazione che si rivela mano a mano che il film procede. [d.d.] "Non mi piace descrivere *Los pasos dobles*, perché i pacchi-sorpresa non si devono raccontare, ma aprire. Se guardassimo il pacco controluce come bambini impazienti potremmo intuire che *Los pasos dobles* è un film d'avventure, un racconto per bambini fino ai 99 anni". (I. Lacuesta)

A film about Africa at present, in the past, and – perhaps – in the future. A travel through time whereby we are confronted with so many stories, mysteriously crossing each other: A man embodying the French painter François Augiéras; some people looking for a bunker in the middle of the desert; a dune beside the sea; a gang of criminal bikers, some mysterious fortune-tellers, an almost human-shaped baobab, and a painter portraying the shapes of ancient African art. *Los pasos dobles* proceeds according to a narrative based on non-obvious connections, surprising paths, and stories spawning or connecting to other stories. Its images are not the steps of a linear development, but the spots of a constellation that is gradually unravelled as the film proceeds. [d.d.] "I don't like to describe *Los pasos dobles* because surprise gifts should not be told, but only opened. If we watched the gift against the light like impatient children, then we would perceive that *Los pasos dobles* is an adventure film, a story for children up to 99 years of age." (I. Lacuesta)

Spagna, 2011, RED ONE, 90', col.

Regia: Isaki Lacuesta
Sceneggiatura: Isa Campo, Isaki Lacuesta
Fotografia: Diego Dussuel
Montaggio: Domi Parra
Musica: Gerard Gil
Interpreti: Boubacar Dembélé "Buba", Alou Cissé "Zol", Miquel Barceló, Amassagou Dolo, Amon Dolo, Amadou Kashoge
Produzione: TUSITALA Producciones Cinematográficas, S.L

Contatti: TUSITALA Producciones Cinematográficas, S.L.
Email: tusitalapc@gmail.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE



Spagna, 2011, miniDV, 3', col.

Regia e sceneggiatura:

Isaki Lacuesta

Fotografia: Isaki Lacuesta

Montaggio: Isaki Lacuesta

Musica: Mursego

Interpreti: famiglia Lacuesta

Produzione: La Termita Films

Contatti: Isa Campo

Email: isacampovilar@gmail.com

**PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE**

ISAKI LACUESTA **HERENCIA**

Due inquadrature fisse in tre minuti, una voce off, corpi nudi di età diversa che attraversano camminando lo stesso spazio, senza altra copertura che la loro stessa materialità.

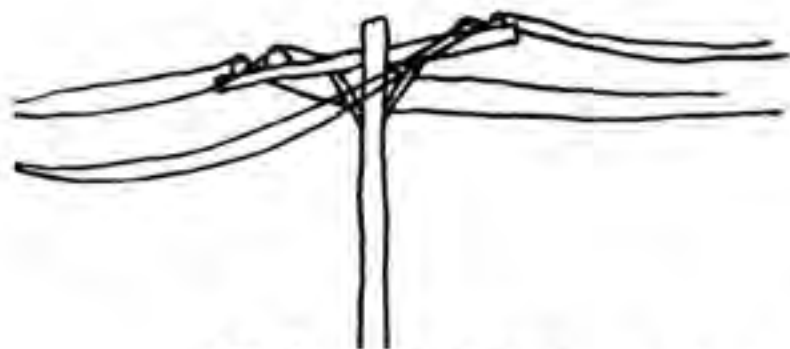
La voce fuori campo racconta le ultime parole di un uomo prima di morire, tramandate da generazioni.

Herencia è una riflessione sul tempo della vita: è un film che mostra, nella sua flagrante concentrazione, nella sua trasparente enunciazione, lo scorrere della vita di generazione in generazione, la connessione segreta e vitale tra padre a figlio.

Il corto fa parte di un film collettivo voluto e ideato da Naomi Kawase, *Sense of Home*, dopo la tragedia che ha colpito il Giappone nel 2011. (d.d.)

Two static shots in three minutes, an off-screen voice, naked bodies of different ages walking across the same space, with no other cover than their own material nature.

The voice-off discusses the last words of a man before he died, handed down from one generation to the next. *Herencia* is both a reflection on the course of life and a movie showing the flowing of life from generation to generation, the secret and vital bond from father to son with conspicuous concentration and crystalline enunciation. This short is an episode from the composite film *Sense of Home*, conceived by Naomi Kawase after the tragedy that struck Japan this year. (d.d.)



26 APRIL - 6 MAY



CALL FOR ENTRIES

FICTION ANIMATION EXPERIMENTAL DOCUMENTARY

DEADLINE
JANUARY 23RD

COMPLETED IN 2011 OR 2012
SUBMISSIONS ONLINE

WWW.INDIELISBOA.COM





EVENTI SPECIALI
SPECIAL EVENTS



OMAGGIO A RAOUL RUIZ

Francia, Svezia, 1987, 35mm, 88', col.

Regia: Titte Törnroth, Jean Rouch, Raoul Ruiz

Fotografia: Jean Rouch, Andra Lasmanis, Patrice Cologne

Montaggio: Jean Rouch, Andra Lasmanis, Jean Ravel, Valeria Sarmiento

Suono: Jean Paul Buisson, Peter Elkund, Patrick Janet

Musica: Jorge Arriagada, David Jisse

Produzione: Ministère des Affaires Etrangères

Distribuzione: Institut français, Paris

Contatti: Institut français, Paris
Tel.: Tél. : +33 (0) 1 53 69 83 00
Email: info@institutfrancais.com

Raoul Ruiz (Puerto Montt, 1941 – Parigi, 2011). Regista e sceneggiatore cinematografico cileno, consigliere per il cinema durante il governo di Salvador Allende, abbandona il paese dopo il colpo di Stato di Pinochet. Prosegue l'attività cinematografica in Francia e i suoi film sono proiettati nei principali festival europei.

Chilean director and screenwriter, adviser for the Cinema during the Salvador Allende's government, Ruiz was forced to flee the country after Pinochet's coup. He continued to work as a filmmaker in France and his films have been screened in the major European festivals.

Jean Rouch (Parigi, 1917 – Birni N'Konni, Niger 2004) Pioniere del «Cinéma vérité», rivoluzionò le regole del montaggio tradizionale aprendo la strada alla Nouvelle Vague.

Pioneer of «Cinéma vérité», he revolutionized the traditional film-editing practices and paved the way for Nouvelle Vague.

Titte Törnroth. Regista finlandese. Finnish director.



BRISE-GLACE

Un film composto da tre segmenti, diretti rispettivamente da Jean Rouch (*Ouverture*), Titte Törnroth (*Hans Majestäts Statsisbrytaren Frej*), e Raoul Ruiz (*Histoires de glace*). Non tre episodi che compongono un film, ma tre percorsi collegati, tre variazioni su un tema, tre sguardi che esplorano altrettante possibilità del cinema. Se in *Ouverture* Rouch mostra uomini al lavoro attraverso un uso radicale del cinema diretto, nel segmento successivo, quegli uomini, che nel primo episodio rimanevano presenze misteriose – sebbene reali, fantasmatiche in un certo senso – vengono intervistati, raccontano le loro storie, si rappresentano di fronte alla cinepresa. I loro corpi, la loro presenza non è allora più misteriosa? Nel terzo segmento, ciò che sembra chiaro, trasparente, torna a mostrare il suo volto più ambiguo ed iniziano di nuovo a svilupparsi dei racconti misteriosi. Tre storie si incrociano in *Histoire de glace* di Ruiz, tre storie sospese tra realtà e finzione che mostrano – a chiusura del film – come il cinema sia, o possa essere, un continuo oscillare tra trasparenza del reale e mistero della finzione, e proprio in questo risiede (anche) il suo fascino (d.d.)

A film composed of three segments, directed by, respectively, Jean Rouch (*Ouverture*), Tweety Törnroth (*Hans Majestäts Statsisbrytaren Frej*), and Raoul Ruiz (*Histoires de glace*). Not three episodes that make up a movie, but three paths connected, three variations on a theme, three eyes that explore many possibilities of cinema. If in *Ouverture* Rouch shows men at work through a radical example of direct cinema, in the next segment, the same men, who remained mysterious presences in the first episode – although real, fantastical in a way – are interviewed, tell their stories, they show themselves in front of the camera. Their bodies, their presence is no longer so mysterious then? In the third segment, what seems clear, transparent, back to show his ambiguous face and mysterious stories begin to develop again. Three stories intersect in *Histoire de glace* by Ruiz, stories that are suspended between reality and fiction and that show – in the closing part of the film – how Cinema is, or could be, a continuous oscillation between the transparency of reality and the mystery of fiction, and how in it (also) is his charm. (d.d.)





WERNER HERZOG

CAVE OF FORGOTTEN DREAMS

Ancora una volta l'iconico regista Werner Herzog ci permette di varcare la frontiera di un luogo straordinario: la grotta Chauvet nel sud della Francia, la più antica del mondo. Al suo interno, nel 1994, sono state scoperte centinaia di pitture risalenti al periodo Paleolitico. Il film esplora la grotta, soffermandosi su queste fantastiche opere d'arte di 32.000 anni fa. L'utilizzo della tecnologia 3D rende il viaggio nei meandri della terra ancora più realistico, commovente ed emozionante: lo spettatore si trova faccia a faccia con le rappresentazioni realistiche, vivide e perfettamente conservate di cavalli, bovini e leoni, che sembrano prender vita alla luce della torcia elettrica. Un film affascinante, che invita a riflettere sul desiderio primordiale dell'uomo di comunicare e rappresentare il mondo intorno a sé. "All'età di dodici anni, ho notato un libro nella vetrina di una libreria con una foto di un cavallo sulle pareti della grotta di Lascaux, e mi sono incredibilmente emozionato: volevo quel libro, dovevo averlo. Ero incuriosito da quei dipinti che risalivano ad un tempo in cui gli animali non erano ancora addomesticati e l'agricoltura non esisteva". (W. Herzog)

Once again, the iconic filmmaker Werner Herzog allows us to cross the border into something extraordinary: the Chauvet cave in southern France, the oldest in the world. In 1994, hundreds of paintings dating from the Paleolithic period have been discovered inside it. The film explores the cave, dwelling on these fantastic works of art from 32,000 years ago. The use of 3D technology makes the journey into the depths of the earth even more realistic, moving and exciting. The viewer comes face to face with realistic, vivid and perfectly preserved drawings of horses, cattle and lions, which seem to come to life in the light flashlight. A fascinating film, that stimulates the reflection on the primordial human desire to communicate and represent the world around him. "At the age of twelve, I spotted a book in the display window of a bookstore with a picture of a horse from the Lascaux cave on it, and an indescribable excitement took hold of me: I wanted this book, I had to have it. I wanted to know about these paintings before the time of the domestication of animals and before the invention of agriculture." (W. Herzog)

Canada, USA, Francia, Germania,
Gran Bretagna, 2010, HDCAM, 90', col.

Regia: Werner Herzog
Fotografia: Peter Zeitlinger
Montaggio: Joe Bini, Maya Hawke
Suono: Eric Spitzer
Musica: Ernst Reijseger
Produttori: Erik Nelson,
Adrienne Ciuffo
Produzione: Creative Differences
Productions, Inc.
Distribuzione Internazionale:
Submarine Entertainment
Distribuzione Italiana: Movies Inspired

Contatti: Movies Inspired
Email:
stefano.jacono@moviesinspired.com

EVENTO ORGANIZZATO IN COLLABORAZIONE CON FONDAZIONE FLORENS

Werner Herzog è nato a Monaco nel 1942. È cresciuto in un remoto villaggio di montagna in Baviera e ha studiato storia e letteratura tedesca a Monaco e a Pittsburgh. Ha fatto il suo primo film nel 1961 all'età di 19 anni. Da allora ha scritto, diretto e prodotto più di sessanta film, tra fiction e documentari.

Werner Herzog was born in Munich in 1942. He grew up in a remote mountain village in Bavaria and studied History and German Literature in Munich and Pittsburgh. He made his first film in 1961 at the age of 19. Since then he has produced, written, and directed more than sixty feature- and documentary films.

Filmografia selezionata
2011: Cave of Forgotten Dreams
2007: Encounters at the End
of the World
2005: Grizzly Man
2000: Invincible
1999: My Best Fiend
1997: Little Dieter Needs to Fly
1992: Lessons of Darkness
1978: Nosferatu
1982: Fitzcarraldo
1972: Aguirre, The Wrath of God

Il progetto viene presentato durante la 52esima edizione del Festival dei Popoli alla presenza di Edgar Morin, ospite d'onore di questa edizione, che lo commenterà.

Ayreen Anastas è nata a Betlemme, in Palestina, e si è trasferita in Germania nel 1989 per studiare architettura alla Technische Universität di Berlino. Attualmente vive a Brooklyn. Insegna dal 1999 alla scuola di architettura del Pratt Institute di Brooklyn ed è una delle principali organizzatrici del gruppo 16 Beaver, una comunità di artisti che condivide uno spazio sociale e di collaborazione al numero 16 di Beaver Street. Il suo lavoro è incentrato sui problemi dello spazio pubblico e politico, sul linguaggio e sulla questione della Palestina. Queste preoccupazioni sono articolate in varie forme tra cui il video, le opere audio, i libri, l'architettura, le presentazioni multimediali, i disegni.

Ayreen Anastas was born in Bethlehem, Palestine. She relocated to Germany in 1989 for a DAAD scholarship where she studied architecture at the Technical University in Berlin until 1996. She is currently living in Brooklyn. She has taught at Pratt Institute – School of Architecture in Brooklyn since 1999 and is one of the primary organizers of the 16 Beaver group, an artist community that functions as a social and collaborative space on 16 Beaver street. Her practice engages with issues of public and political space, language and the question of Palestine. These concerns are articulated in various forms including videos, audio works, books, architectural models, multi-media presentations and drawings.

François Bucher (nato nel 1972, vive e lavora a Berlino) è un artista e scrittore Colombiano. È anche co-editore e membro fondatore di Valdez Magazine. Il suo lavoro video ruota principalmente intorno ai temi della costruzione del potere, la storia, la politica, il passaggio dell'immagine in movimento dal cinema alla

AYREEN ANASTAS, FRANÇOIS BUCHER, RENÉ GABRI

CHRONIQUE D'UN FILM

Progetto sul materiale inedito di *Chronique d'un été*, di Jean Rouch e Edgar Morin.



“Nel 2007 abbiamo deciso di lavorare insieme a un progetto: rivisitare – in un contesto socialmente complesso che era sfociato nei riots del 2006 a Parigi – l’ethos rivoluzionario del 1960, inteso come progetto collettivo rimasto incompiuto, dedicandoci all’analisi dello straordinario film di Edgar Morin e Jean Rouch: *Chronique d’un été* (1961). Durante la ricerca, ci siamo imbattuti in un’intervista con Edgar Morin nella quale egli si augurava, in modo retorico, che qualcuno recuperasse il girato del film per fare un nuovo e più lungo montaggio, che fosse coerente con il materiale e le teorie alla base dell’esperienza filmica più radicale di quell’epoca. Abbiamo preso sul serio, e a cuore, l’appello di Morin e abbiamo ricercato il materiale per almeno un anno nei meandri degli archivi cinematografici francesi. Ci siamo poi ritrovati e abbiamo fissato numerose sessioni di visionamento e discussione con Morin. È iniziato un lungo processo labirintico per riuscire a far luce sulla complessità di quello che era successo nella ripresa e nel montaggio del film così come nei conflitti, stratificati, tra i due autori e il produttore riguardo a contenuto, forma e formato del prodotto finale, che vinse poi il premio della giuria a Cannes nel 1961. Le implicazioni di questi dialoghi sono enormi, poiché il film è anticipatore per numerose ragioni: è uno dei primi film che ha incluso riprese reali dei lavoratori in fabbrica; si interroga sui problemi della decolonizzazione e contiene anche la prima testimonianza sull’Olocausto, un contributo molto più sfumato e complesso di quelli che sono poi stati prodotti con lo scopo di «archiviare» la memoria. Ma ancora più importante, il film ha contribuito allo sviluppo di un’estetica del documentario basata sull’improvvisazione, sulla camera a spalla e sul suono in presa diretta, dando il via ad un discorso critico sugli anni ‘60 che ha provocato dibattiti e riflessioni sui rapporti tra cinema, realtà e verità. La preoccupazione di base del film è la domanda fondamentale per ogni società umana, che non sappiamo più chiedere: «com’è la tua vita?»” (A. Anastas, F.Bucher, R. Gabri)



"In 2007, we decided to collaborate on a project: to revisit – at a time framed by the social complexity underlying the riots in Paris in 2006 – the revolutionary ethos of the 1960s as an unfinished collective project, and specifically through the analysis of the extraordinary film *Chronique d'un été* (1961) by Edgar Morin and Jean Rouch. Throughout the research process, we found an interview with Edgar Morin in which he called rhetorically for someone to find the rushes of this film with the hope of making a new, much longer montage that would be coherent with the material and with the theories that had been at the basis of one of the most radical filmic experiments of its time. The call was taken at heart and the material was sought after for at least a year through the maze of the French filmic archives. We then regrouped and set up numerous viewing and discussion sessions with Morin. A long labyrinth-like process had started: to understand the complexities of what had gone on in the shooting and the montage of the film as well as in the multilayered conflicts between the two authors and the producer regarding content, form and format of the final product which ended up winning the prize of the jury in Cannes in 1961. The implications of these dialogues are very large as the film is inaugural in many different ways. It is one of the first films ever to include real shots of the workers at the factory; it interrogates the problems of decolonisation and also contains the very first Holocaust testimonial, a much more nuanced and complex delivery than those that were later produced as a way or «archiving» memory thereafter. But even more significantly, the film contributed to the development of a documentary aesthetics based on improvisation, hand held camera and direct sound, producing a critical discourse on the 1960's which provoked direct and reflexive debates on the relationship between cinema, reality and truth. The basic concern of the film is the fundamental question of a human society, the one we have forgotten how to ask: «how do you live?»" (A. Anastas, F.Bucher, R. Gabri)

televisione. Ha presentato le sue opere a livello internazionale presso istituzioni e festival tra cui la Tate Britain di Londra e il Festival del Cinema Documentario di Kassel.

François Bucher (born in 1972, lives and works in Berlin) is an artist and writer from Colombia. He is also co-editor and founding member of Valdez Magazine. His video work consistently engages with the construction of power, as well as history, politics, and the moving image's passage from cinema to television. He has presented work internationally at institutions and festivals including Tate Britain (London) and the Kassel Documentary Film Festival.

René Gabri è nato a Teheran. Ha vissuto ad Atene, poi a Los Angeles, ed ora vive a New York. I suoi *solo projects* sono in gran parte basati sul mezzo cinematografico e video, sull'audio e sui testi. Ha esplorato vari temi, tra cui le città, la memoria, la confessione, la cultura popolare, la televisione, la musica e questioni riguardanti la marginalità e i luoghi di transizione. A conclusione del programma di studi indipendenti presso il Whitney Museum, nel 1999, è stato coinvolto nella creazione di 16 Beaver. Recentemente ha insegnato alla facoltà di architettura a Venezia e alla City University di New York, a Staten Island.

René Gabri was born in Tehran. He moved to Athens, then Los Angeles, now based in New York. His solo projects, are largely based around the mediums of film, video, audio and text. He has been exploring a broad range of topics including cities, memory, popular culture, television, music and issues related to in-betweenness and drifting in general. At the conclusion of the Whitney Museum's Independent Study Program in 1999, he was involved in setting up 16 Beaver. Most recently he has taught at the University of Architecture in Venice and the City University of New York in Staten Island.

Francia, USA, DCP, 2011, 134', col.

Regia: Frederick Wiseman
Fotografia John Davey
Montaggio: Frederick Wiseman
Suono: Frederick Wiseman
Produttori: Pierre Olivier Bardet & Frederick Wiseman
Produzione: Idéale Audience & Zipporah Films
In associazione con: Crazy Horse Productions
Con la partecipazione di: Canal+, Planète, CNC
Distribuzione: CELLULOID DREAMS

Contatti: CELLULOID DREAMS
Email: info@celluloid-dreams.com

Frederick Wiseman ha girato 37 documentari e 2 film di finzione. Ha vinto quattro Emmys, il MacArthur Prize Fellowship e il Guggenheim Fellowship. È membro onorario della American Academy of Arts and Letters, e membro della American Academy of Arts and Sciences.

Frederick Wiseman has made 37 documentaries and 2 fiction films. He has won four Emmys, a MacArthur Prize Fellowship and a Guggenheim Fellowship. He is an Honorary Member of the American Academy of Arts and Letters, and a Fellow of the American Academy of Arts and Sciences.

Filmografia selezionata
2011: Crazy Horse
2010: Boxing Gym
2009: La Danse
2002: Domestic Violence 2
2001: Domestic Violence
1997: Public Housing
1996: La Comédie-Française ou L'amour joué
1995: Ballet
1994: High School II
1991: Aspen
1989: Central Park
1975: Welfare
1973: Juvenile Court
1970: Hospital
1969: Law and Order
1968: High School
1967: Ticut Follies

FREDERICK WISEMAN CRAZY HORSE

Seguendo l'elaborazione del nuovo spettacolo, *Désirs*, Frederick Wiseman esplora la struttura del leggendario cabaret parigino. Tra coreografie e studio delle luci, realizzazione dei costumi e provini, il film maker americano si addentra nelle stanze di uno dei luoghi che hanno costruito l'immaginario erotico del XX secolo. "Attualmente la troupe del Crazy Horse comprende diciassette ballerine permanenti. Dodici si esibiscono ogni sera, in uno spettacolo che si compone di 14 scene in due atti. Il palco è piccolo, e il backstage a labirinto conduce alle sale trucco e costumi, la parte più segreta del cabaret, dove filmare è stato possibile solo con l'accordo delle ballerine". (F. Wiseman) La necessità di conservare una tradizione si confronta in modo a volte difficile con l'evoluzione dell'idea di spettacolo per adulti e con il gusto della bellezza. Film solo in apparenza luccicante e piacevole, *Crazy Horse* è uno dei ritratti più ambigui realizzati del regista americano. Una sorta di trattato sulla bellezza e sul senso dello spettacolo ma anche sulla mercificazione dello sguardo e delle persone. (c.c.)

Following the preparation of the new show, *Désirs*, Frederick Wiseman explores the structure of the legendary Parisian cabaret. Among the study of choreography and lights, making of the costumes and the auditions, the American filmmaker delves into the rooms of one of the places that have built the erotic imagination of the twentieth century. "At present, the troupe of the Crazy Horse comprises seventeen permanent dancers. Twelve perform each evening, in a revue made up of 14 scenes in two acts. The stage is tiny, and a labyrinthine backstage area leads to the make up and dressing rooms, the most secret part of the cabaret, where it was possible to film only with the permission of the dancers." (F. Wiseman) The need to preserve a tradition sometimes hardly coexists with the evolution of the idea of entertainment for adults and taste for beauty. The film is shining and pleasant only apparently. It is instead one of the most ambiguous portraits made by the American director. A treatise on beauty and on the meaning of the show and the performance, but also a reflection about the commodification of peoples' look and taste and of people themselves. (c.c.)



DAVIS GUGGENHEIM

IT MIGHT GET LOUD



Nel paese del Rock c'è una sola regina: corteggiata, abbracciata, accarezzata, stratonata da molti. Sono pochi però i principi che possono dire di averla portata in gloria. Questo film racconta l'eccezionale incontro fra tre di loro: Jimmy Page (Led Zeppelin), The Edge (U2), Jack White (The White Stripes), e del loro rapporto con la chitarra, regina del rock. Non pensate al solito documentario musicale: questo film segue la prospettiva di tre musicisti differenti per età, radici ed approcci, ciascuno dei quali racconta in modo intimo ed appassionato una storia di ribellione, mettendola a confronto con quella degli altri. Ricco di splendidi materiali di repertorio, conversazioni e performance inedite, *It Might Get Loud* rappresenta un percorso unico nei segreti della composizione rock. Un progetto scaturito dalla mente visionaria di Davis Guggenheim, già regista del pluripremiato *An Inconvenient Truth* (2007), nella speranza che: "il pubblico si innamori di questi ragazzi quanto me ne sono innamorato io. Non solo in quanto rock stars - che è facile - ma in quanto individui e artisti che hanno trasformato la propria esperienza di vita in musica: bella, cruda, diretta, viscerale, e trascendente". (D.Guggenheim) (v.i.)

In the land of Rock there is only one queen, who is courted, hugged, stroked, yanked by many. But there are only few princes who can say they have taken her to glory. This film shows the exceptional meeting of three of them, Jimmy Page (Led Zeppelin), The Edge (U2), and Jack White (The White Stripes), telling us about their relationship with the guitar, the queen of rock. Do not expect the usual music documentary: this film follows the perspectives of three musicians who differ in age, origins and approach. Each of them tells in an intimate and passionate way a story of rebellion, comparing it with the ones of the others. Rich in wonderful stock footage, conversations and unpublished material, *It Might Get Loud* offers a unique perspective on the secrets of rock music. It is a project conceived by the visionary mind of Davis Guggenheim - who already directed the multi-award winning *An Inconvenient Truth* (2007) - in the hope that "the audience will fall in love with these guys as much as I did. Not just as rock stars - that part is easy - but at individuals and artists who turned their individual life experiences into music: beautiful, raw, in-your-face, visceral, and transcendent." (D.Guggenheim) (v.i.)

USA, 2008, 35 mm, 97', col.

Regia: Davis Guggenheim
Fotografia: Erich Roland,
Guillermo Navarro
Montaggio: Greg Finton
Musica e Interpreti: Jimmy Page,
The Edge, Jack White
Produttori: Davis Guggenheim,
Thomas Tull, Peter Afterman,
Lesley Chilcott

Contatti: Robbie Little,
The Little Film Company
Email:
robbie@thelittlefilmcompany.com
Alessandro Fracassi, Media One
Email: mediaoneent@tiscali.it

Davis Guggenheim è il regista di *An Inconvenient Truth*, premio Oscar per il miglior documentario nel 2007. È stato produttore e regista della serie HBO *Deadwood*. Nel 2007 ha diretto *Gracie. It Might Get Loud*, film di apertura della 52ª edizione del Festival dei Popoli, è uscito in anteprima al Toronto FF. Guggenheim ha diretto il film su Barack Obama, *A Mother's Promise* e ha contribuito alla sua campagna elettorale.

Davis Guggenheim directed the 2007 Academy Award-winning documentary *An Inconvenient Truth*. He has been a producer and director of the HBO series *Deadwood*. In 2007, he directed *Gracie. It Might Get Loud*, opening film of the 52nd edition of the Festival dei Popoli, premiered at the Toronto FF. He also directed the Barack Obama bio film, *A Mother's Promise* and contributed to the Barack Obama "infomercial".

Filmografia selezionata
2011: From the Sky Down
2010: Waiting for Superman
2009: Melrose Place (TV series)
2008: It Might Get Loud
2008: A Mother's Promise:
Barack Obama Bio Film
2006: An Inconvenient Truth
2004: Deadwood (TV series)
2001: Teach
1995-1996: N.Y.P.D. (TV series)



The Life and Times of Rosie the Riveter

ADOTTA UN DOC



USA, 1967, Betacam, 52', b/n

Regia: David Loeb Weiss
Fotografia: Irwin Silver, Jeff Strecker, Bill Kornblum
Voce narrante: Peter Robert
Produzione: National Educational Television, New York

Primo premio ex-aequo all'8° Festival dei Popoli (1968)
Copia dell'Archivio del Festival dei Popoli

David Loeb Weiss è nato a Varsavia nel 1911 o nel 1912, ed è arrivato negli Stati Uniti con la sua famiglia ancora bambino. Ha conseguito la laurea alla NYU ed un master in scienze politiche presso la New School for Social Research. Ha svolto svariati lavori, tra i quali il lavapiatti, il cameriere, il sindacalista e l'insegnante. È stato uno dei fondatori del *Socialist Workers Party*. Come regista di documentari ha firmato, tra gli altri, *Profile of a Peace Parade* (1967) e *No Vietnamese Ever Called Me Nigger* (1968), su Muhammad Ali. Nel 1980 ha diretto il pluripremiato *Farewell, Etaoin Shrdlu*. David Loeb Weiss è morto nel 2005 nella sua casa di San Diego.

David Loeb Weiss was born in Warsaw in either 1911 or 1912, and came to the United States with his family as a child. He earned a bachelor's degree from New York University and a master's in political science from the New School for Social Research. He had a variety of jobs, among them dishwasher, waiter, union organizer and teacher. He was a founding member of the Socialist Workers Party. Mr. Weiss' documentary films include *Profile of a Peace Parade* (1967) and *No Vietnamese Ever Called Me Nigger* (1968), about Muhammad Ali. In 1980 he directed the award-winning documentary film *Farewell, Etaoin Shrdlu*. David Loeb Weiss died in 2005 at his home in San Diego.

DAVID LOEB WEISS

PROFILE OF A PEACE PARADE

Profile of a Peace Parade, girato da sei troupe durante la manifestazione che si svolse a New York per l'*Hiroshima Day* il 6 agosto 1966, cattura l'atmosfera e le sensazioni dei manifestanti che convergono, da numerosi quartieri della città, verso il centro di Manhattan. Mentre il corteo procede verso il punto di incontro all'angolo tra Park Avenue e 48th Street, sede della Dow Chemical Company e di altri importanti produttori dell'industria bellica, il film registra sia le opinioni dei manifestanti che le voci contrarie alla manifestazione pacifista. Sullo sfondo di queste dichiarazioni: lo sfarzo degli striscioni, dei cartelli, delle bandiere, dei costumi e la rituale performance con maschere grottesche degli attori del Bread and Puppet Theater. Nel frattempo ha luogo, poco più in là, una contromanifestazione del partito nazista, il National Renaissance Party.

Profile of a Peace Parade, filmed on Hiroshima Day (August 6, 1966), utilizes six camera crew in capturing the mood and feeling of marchers converging on midtown Manhattan from numerous locations in the city. As the march proceeds to the rallying point on Park Avenue and 48th Street, home of Dow Chemical Company and other leading manufacturers of war materials, the film records the arguments of marchers and hecklers alike. These statements are made against a backdrop of pageantry – the banners, placards, flags and costumes of a march, as well the ritual performance of the grotesquely-masked members of the Bread and Puppet Theater. Meanwhile, in counterpoint, there is an adjacent demonstration by the nazi National Renaissance Party.



CONNIE FIELD

THE LIFE AND TIMES OF ROSIE THE RIVETER



Domestiche. Commesse. Cameriere. Cuoche...Questi erano i lavori per le donne nel 1930, quando riuscivano ad ottenere un lavoro. Improvvisamente, l'entrata degli Stati Uniti nella seconda guerra mondiale creò una domanda senza precedenti di nuovi lavoratori. E nel volgere di una notte cambiò l'idea di quali fossero i lavori adatti alle donne. Migliaia di manifesti e cartelloni pubblicitari invitarono le donne a "Do the Job He Left Behind" ("fare il lavoro che lui ha lasciato"). Nasceva Rosie the Riveter, simbolo delle donne lavoratrici durante la seconda guerra mondiale. Dopo una rapidissima formazione, le donne si trovarono a fare i "lavori da uomini" e lo fecero così bene che i livelli di produzione aumentarono. Scoprirono un nuovo senso di orgoglio e di dignità nel lavoro. Cominciarono a guadagnare di più. Parteciparono ai sindacati e trovarono benefici sostanziali dalla rappresentanza sul lavoro. Per la prima volta nella storia, le donne afroamericane avevano guadagnato l'ingresso nei grandi impianti industriali. Quando la guerra finì, Rosie voleva restare. Ma né la struttura dell'economia americana, né la visione dominante sul posto delle donne nella società sostenevano tali speranze. La storia è raccontata da cinque ex "Rosies" che ricordano con commozione le loro storie di lavoro a Detroit, Los Angeles, New York e San Francisco durante la guerra. La loro testimonianza s'intreccia con rari filmati d'archivio, manifesti, annunci e musica del periodo, che contrappongono le loro esperienze alla leggenda popolare e alla mitologia di Rosie the Riveter. (<http://www.clarityfilms.org>)

Domestic. Shop girl. Waitress. Cook... Those were the jobs for women in the 1930's, when they could get work. Suddenly the U.S. entry into World War II created an unprecedented demand for new workers. Notions of what was proper work for women changed overnight. Thousands of posters and billboards appeared calling on women to "Do the Job He Left Behind." Rosie the Riveter was born - the symbol of working women during World War II. After whirlwind training, women found themselves doing "men's work" and they did it so well that production levels rose. They discovered a new sense of pride and dignity in their work. Their earnings leapt upwards. Many joined unions and found substantial new benefits from labor representation. And for the first time in history, black women gained entry into major industrial plants. When the war was over, Rosie wanted to stay. But neither the structure of the American economy nor the dominant view of women's place in society sustained such hopes. The story is told by the women themselves - five former "Rosies" who movingly recall their histories working in Detroit, Los Angeles, New York and San Francisco during the war. Their testimony is interwoven with rare archival material, stills, posters, ads and music from the period which contrast their experiences with the popular legend and mythology of Rosie the Riveter. (<http://www.clarityfilms.org>)

USA, 1980, Betacam SP, 60', b/n e col.

Regia: Connie Field
Fotografia: Cathy Zheutlin, Bonnie Friedman, Robert Handley, Emiko Omori
Montaggio: Lucy Massie Phenix, Connie Field
Interpreti: Wanita Allen, Betty Allie, Gladys Belcher, Lyn Childs, Lola Weixel, Margaret Wright
Produzione: Clarity Films
Distribuzione: Clarity Films

Contatti: Clarity Films
Email: info@clarityfilms.org

Copia dell'Archivio del Festival dei Popoli

Connie Field, produttrice e regista, ha lavorato per numerosi film di fiction e documentari, e ha prodotto autonomamente i propri lavori. Il suo documentario *Freedom on My Mind* (1994), è stato nominato agli Oscar e ha vinto il Gran Premio della Giuria per miglior documentario al Sundance Film Festival; Ha prodotto, diretto e montato *The Life and Times of Rosie the Riveter* (1981) che ha ricevuto quindici premi internazionali per il miglior documentario, è stato incluso tra i dieci migliori film dell'anno da diverse pubblicazioni, tra cui il Village Voice e Film Comment, e votato miglior film indipendente dell'anno dall' American Film Magazine. È stato tradotto in dieci lingue.

Connie Field (producer / director) has worked on numerous fiction and documentary films as well as independently producing her own work. Her documentary *Freedom on My Mind* (1994), was nominated for an Academy Award and won the Grand Jury Prize for best documentary at the Sundance Film Festival; She produced, directed and edited *The Life and Times of Rosie the Riveter* (1981) which earned fifteen international awards for Best Documentary, was named "One of the Ten Best Films of the Year" by a number of publications, including the Village Voice and Film Comment, and was voted "Best Independent Feature of the Year" in American Film Magazine. It was translated into ten different languages.

ALTRI EVENTI

OTHER EVENTS



SIMONA BALDANZI, FEDERICO BONDI, LEONARDO SACCHETTI

STORIE MOBILI – RACCONTA E CONDIVIDI LA TUA STORIA

Un progetto in coproduzione con Unicoop Firenze e Festival dei Popoli



La luce e il buio, i film, gli attori, i dialoghi mai dimenticati, la musica. Amicizie e amori nati nelle sale cinematografiche fiorentine. Immagini forti o sbiadite, odori che si mescolano ai pop corn, al chewingum, al tabacco. Storie, luoghi, semplici frammenti della propria vita, emozioni, visioni in totale libertà. Dopo aver raccolto storie sulla domenica e il tempo libero davanti ai centri commerciali nelle province di Firenze e Prato, Storie Mobili, in coproduzione con Unicoop Firenze e il Festival dei Popoli, approda all'Odeon per ascoltare la voce di chi ha voglia di raccontarsi.

Le interviste di Storie Mobili saranno raccolte durante la 52esima edizione del Festival dei Popoli, il 12 e 13 novembre, ed una di esse verrà proiettata sabato 19 novembre, durante la cerimonia di premiazione. www.storiemobili.it.

The light and the dark, the movies, the actors, the never forgotten dialogues, the music. Friendships and love born in the cinemas of Florence. Strong or faded images, smells mingle with popcorn, chewing gum, tobacco. Stories, places, mere fragments of lives. Emotions and visions in total freedom. After collecting stories on Sunday and peoples' free time in front of the shopping centers in the provinces of Florence and Prato, Storie Mobili, coproduced with Unicoop Firenze and the Festival dei Popoli, arrives at the Odeon to listen to the voices of those who want to tell their story.

The interviews will be collected during the 52nd edition of the Festival dei Popoli, on November 12th and 13th, and one of them will be projected, during the Award ceremony on Saturday, November 19th. www.storiemobili.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 *Bancane verde menta* (Elliot, 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 *Bancane verde menta* (Elliot, 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 62esimo Festival del film di Locarno. Nomination miglior regista esordiente ai Nastri d'Argento 2009.

Federico Bondi (Florence, 1975) is an author and director of advertising and documentary films [his films include *L'uomo planetario. L'utopia di Ernesto Balducci*, produced by Mediateca Regionale Toscana Film Commission, 2006]. His debut film, *Mar Nero* (Italia, Francia, 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 laureato in Storia Contemporanea ed è giornalista e direttore di Novaradio CittàFutura (la radio dell'Arci di Firenze).

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

Il film è stato presentato come
Anteprima della 52esima edizione
del Festival dei Popoli nell'ambito del
progetto BRIC sui paesi emergenti
(Brasile, Russia, India, Cina),
coordinato dall'assessorato alla
Cultura e alla Contemporaneità del
Comune di Firenze.

Germania, Paesi Bassi, Argentina,
Cile, 2011, HDCAM, 104 min, col.

Regia: Victor Kossakovsky
Fotografia: Victor Kossakovsky
Montaggio: Victor Kossakovsky
Suono: Guido Beremblum
Musica: Alexander Popov
Produzione: Heino Deckert e ma.ja.
de filmproduktion
Coproduzione: Lemming Film, Gema
Films, Producciones Aplaplac, NHK,
ZDF/ARTE, WDR, VPRO
Produttori associati: CTC Network,
YLE TV2 and Film House Germany
Con il sostegno di: Mitteldeutsche
Medienförderung, Eurimages,
Deutscher Filmförderfonds,
Medienboard Berlin-Brandenburg,
Nederlands Filmfonds, INCAA e CORFO
Distribuzione: Deckert Distribution GmbH

Contatti: Deckert Distribution GmbH
Tel: +49 (0) 341 215 66 38
Email: info@deckert-distribution.com

Nato a San Pietroburgo il 19 luglio 1961.
Debutta alla regia con *Losev* nel 1989.
Recentemente ha diretto *Tishe!* (2003)
e *Svyato* (2006). Ha ricevuto oltre 100
premi nazionali e internazionali.

Born in St. Petersburg on July 19, 1961.
He made his directorial debut with
Losev in 1989. Recently he directed
Tishe! (2003) and *Svyato* (2006). He
received more than 100 national and
international prizes for his films.

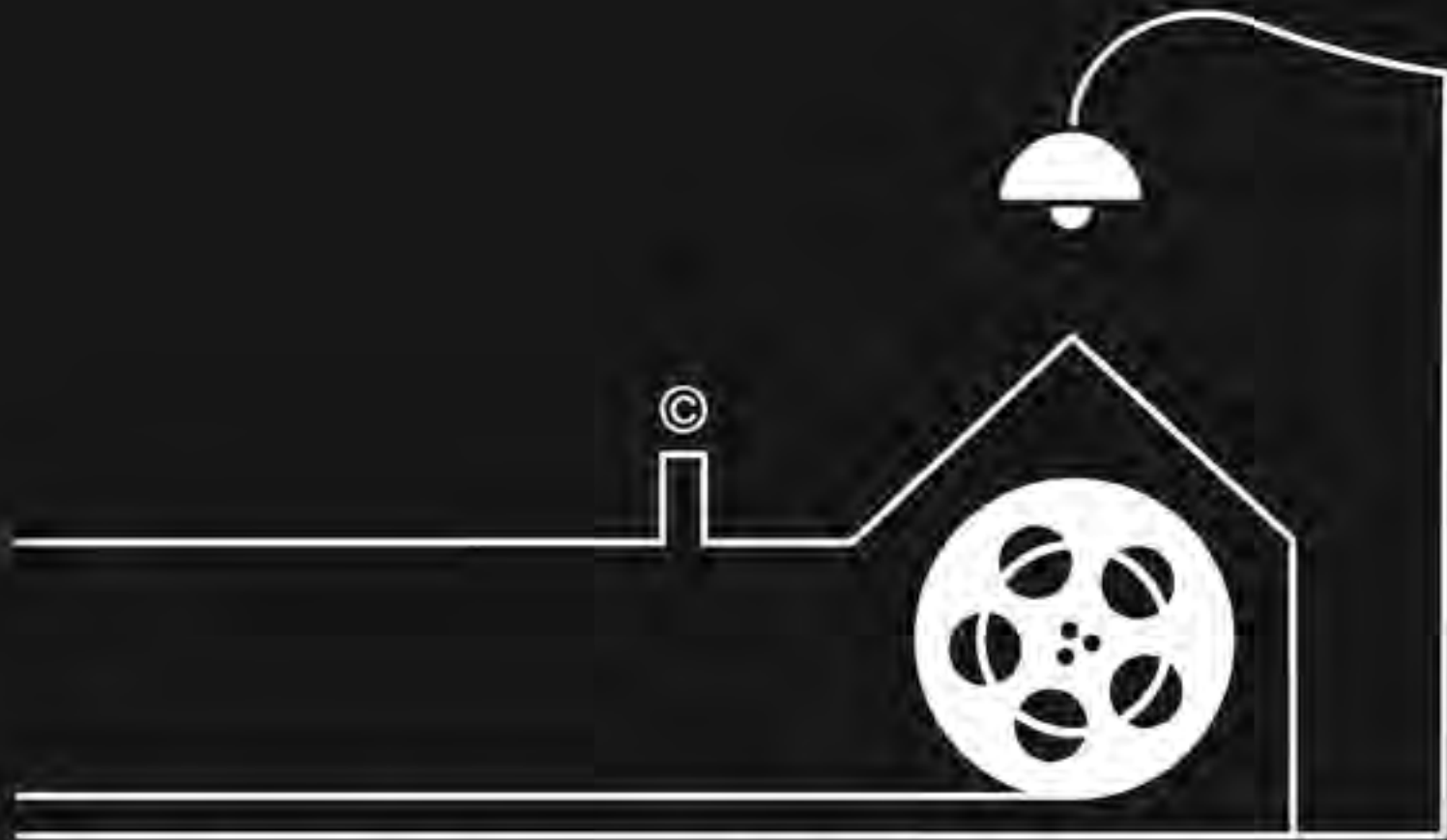
Filmografia

2011: *¡Vivan las Antipodas!*
2005: *Svyato*
2003: *Tishe!*
2003: *Russia from My Window*
2000: *I Loved You*
1999: *Pavel i Lyalya*
1997: *Sreda*
1994: *Belovy*



Una lunga ed invisibile linea di 12.756 km collega un uomo che pesca in un piccolo paese della pampa argentina ad una donna che il pesce lo vende a Shanghai. Non ci sono confini e barriere che possano fermare questa linea immaginaria, soltanto un mondo da attraversare, entrando come Alice nella tana del Bianconiglio per ritrovarsi dall'altra parte a testa in giù. *¡Vivan las Antipodas!* è la realizzazione di questa fantasia, un poema sul mondo multipolare basato sulla forza di attrazione degli opposti. Entre Rios (Argentina) e Shanghai (Cina), Patagonia (Cile) e lago Baikal (Russia), Big Island (Hawaii) e Kubu (Botswana), Castle Point (Nuova Zelanda) e Miraflores (Spagna): quattro coppie di luoghi agli antipodi vengono messe in contatto da un elegante dispositivo cinematografico che mescola tra loro realtà apparentemente opposte. Kossakovsky torna a lavorare sull'apparente casualità della bellezza, attivando dinamiche combinatorie in grado di svelare comunanze lì dove ci attenderemmo soltanto distinzioni. Il mondo contiene storie diverse mosse da passioni simili e bisogni identici. È questa l'altra faccia della globalizzazione, quella che lega il pianeta terra in una sorta di unico, grande battito vitale. (v.i.)

A long and invisible line of 12,756 km links a man fishing in a small town in the pampas in Argentina to a woman who sells fish in Shanghai. There are no boundaries and barriers that can stop this imaginary line, only a world to be crossed, like when Alice enters the rabbit hole to find herself on the other side, upside down. *¡Vivan las Antipodas!* is the realization of this fantasy. It is a poem, based on the strength of attraction of the opposites, about a Multipolar World. Entre Rios (Argentina) and Shanghai (China), Patagonia (Chile) and the Baikal Lake (Russia), Big Island (Hawaii) and Kubu (Botswana), Castle Point (New Zealand) and Miraflores (Spain): four pairs of places on the opposite sides of the planet are put in contact with a stylish film that mixes together realities, that are apparently opposite. Kossakovsky works one more time on the apparent randomness of beauty, enabling combinatorial dynamics able to uncover similarities there where we would expect only distinctions. The world contains different stories moved by similar passions and identical needs. This is the other side of globalization, one that binds the planet earth in a sort of one big beat of life. (v.i.)



Doc at Home //

Siete pronti a cambiare idea ?

IN COLLABORAZIONE CON:



CON IL SUPPORTO DI:

piazzart
ARTS AND CULTURE

**ODEON
BISTRO**



Per info:

docathome@festivaldeipopoli.org

Tel:

366 / 9944255

Facebook:

[docathome](https://www.facebook.com/docathome)

Website:

www.festivaldeipopoli.org

Graphics:

Bianca Borri

www.funkyfreshfactory.com



CINÉMA DU RÉEL


34TH INTERNATIONAL DOCUMENTARY FILM FESTIVAL
22ND MARCH TO 1ST APRIL 2012 PARIS / CENTRE POMPIDOU

INTERNATIONAL COMPETITION / FIRST FILMS COMPETITION /
CONTRECHAMP FRANÇAIS / SHORT FILM COMPETITION /
TRIBUTES AND RETROSPECTIVES

FILMS SUBMITTED CAN BE SHORT, MEDIUM OR FEATURE LENGTH
DOCUMENTARY FILMS AND VIDEOS COPYRIGHTS MUST BE 2011 OR 2012

CHECK ON WWW.CINEMADUREEL.ORG

CNRS Image(s) /
Comité du film ethnographique

 Bibliothèque
Centre
Pompidou

24th—29th January 2012 in Helsinki Finland

11TH DOCPOINT

HELSINKI DOCUMENTARY FILM FESTIVAL

www.docpoint.info

DOCUMENTA MADRID 12

IX INTERNATIONAL MADRID DOCUMENTARY FESTIVAL

4/13 MAY 2012

www.documentamadrid.com

Deadline for entries: 31st December 2011



doclisboa 2011

IX International Film Festival 20 > 30 October

Culturgest, Cinema São Jorge, Cinema Londres, Cinemateca Portuguesa

www.doclisboa.org



© 2011 DocLisboa


Organizado por
apordoc
Associação Portuguesa de Organizações de Produção de Documentários

Patrocinado por

Associação Portuguesa de Organizações de Produção de Documentários


20
ANOS

Patrocinado por
EGEAC

Cooperação
Culturgest CINEMA SÃO JORGE 



East European Documentary
Film Market organized by
Institute of Documentary Film
(IDF)



Market
Caravan
TV Focus
Silver Eye Award
Streaming

More info at
www.eastsilver.net

EAST
SILVER

Jihlava
October
25 – 30 • 2011

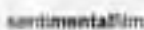
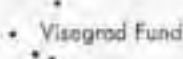
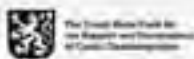


Prague
March
06 – 11 • 2012



Other activities of the
Institute of
Documentary Film:

Ex Oriente Film
East European Forum
Doc Launch
Industry Screenings
Master Classes
Project Market
Co-production Breakfast
Dokweb.net Portal-
www.dokweb.net



VIENNALE

VIENNA INTERNATIONAL FILM FESTIVAL



PHOTO: JAMES - THE SHOW / MARK ZELL, VIENNALE / PHOTO 2011

OCTOBER 25 – NOVEMBER 7, 2012

www.viennale.at



Marvis forever.

pasta dentifricia

MARVISMINT.COM



- REAZIONE E RESISTENZA AL FUOCO
- PROVE DI REAZIONE AL FUOCO SU PICCOLA, MEDIA SCALA E SCALA PIACE
- PROVE FISICO - MECCANICHE
- PROVE DI ISOLAMENTO TERMICO
- ISOLAMENTO ACOUSTICO
- PROVE DI ANALISI CHIMICHE (CLIMATO - ETHERE)
- PROVE SU INCLINAMENTI PROTETTIVI
- COMPORTAMENTO AL FUOCO
- OPACITÀ DEI FUMI
- BOSCATA DEI GAS
- CALDIMEETRIA



CERTIFICATI AI FINI DELL'OMOLOGAZIONE MINISTERO DELL'INTERNO

RAPPORTI DI PROVA

RICERCHE E PROVE ORIENTATIVE

PROVE PER NORMATIVE EUROPEE

CONFORMITÀ A CAPITOLATI E SPECIFICHE TECNICHE DI ENTI E MINISTERI

CERTIFICAZIONI E MARCATURE CE DI PRODOTTO

IN QUALI SETTORI LAVORA:

- MATERIALI DA COSTRUZIONE E ARREDAMENTO
- TRASPORTI (NAVALE, AUTOMOBILISTICO, FERROVIARIO)
- ABBIGLIAMENTO PROTETTIVO
- COMPONENTI ELETTRICI E CAVI

SU QUALI MATERIALI EFFETTUA LE PROVE:

- PAVIMENTI E RIVESTIMENTI DI PAVIMENTI
- PARETI E TENDAGGI
- SOFFITTI E CONTROSOFFITTI
- CAVI E COMPONENTI ELETTRICI
- MOBILI IMBOTTITI E MATERASSI
- PRODOTTI PER ISOLAMENTO TERMO-ACOUSTICO



VIA DELLA QUERCIA, 11
LOC. LA QUERCE
59100 PRATO
TEL. +39 0574 575 320
FAX +39 0574 575 323

LABORATORIOLAFI.IT
INFO@LABORATORIOLAFI.IT

ORGANISMO NOTIFICATO DIRETTIVA NAHA E AEEI 89/106/CEE E 90/269/CEE
ORGANISMO NOTIFICATO IN CONFORMITÀ A DIRETTIVA PRODOTTI DA COSTRUZIONE 89/106/CEE
ORGANISMO NOTIFICATO IN CONFORMITÀ A DISPOSIZIONE DI AUTORIZZAZIONE INDIVIDUALE 89/106/CEE
MEMBRO CEN TC 225 WG 4 SETTORE FERROVIARIO
MEMBRO CEN TC 225 WG 4 SETTORE FERROVIARIO
ASSOCIATED UNITS
MEMBRO CENTC (ITALY) PISA
CERTIFICATO REGISTRO PERSONALITÀ (ENAC 021 101 34)
AUTORIZZAZIONE MINISTERO INTERNO CMA 36/04/04
LAFI ACCREDITED ACCORDIA SUOMI
PROVE SU AUTOVEICOLI AI SENSI DELLA DIRETTIVA 95/20/CE - (MONTAGNA DI TRAVICOLI)
MEMBRO CENTC 225 WG 4 SETTORE FERROVIARIO
MEMBRO CENTC 225 WG 4 SETTORE FERROVIARIO
LABORATORIO MEMBRO ASSOCIATO CENTC
ASSOCIATO ALP
CONVENZIONATO ASSAMERCO

BIGLIETTI DI "STAGIONE"

Prosa, musica e spettacoli
fra i migliori offerti dalla nostra regione,
con sconti ed esclusive per i soci Coop
e con la comodità di acquistare i biglietti
anche facendo la spesa.
È un invito dell'Unicoop Firenze ai propri soci
sul palcoscenico della cultura.



coop

UNICOOP FIRENZE. PIÙ VALORE ALLA TUA CITTÀ



pavimenti - rivestimenti - design

PECCHIOLI

VIA GIOBERTI

nuovo showroom Via Gioberti, 8 Firenze 50121 tel 055 6266042

VIALE BELFIORE

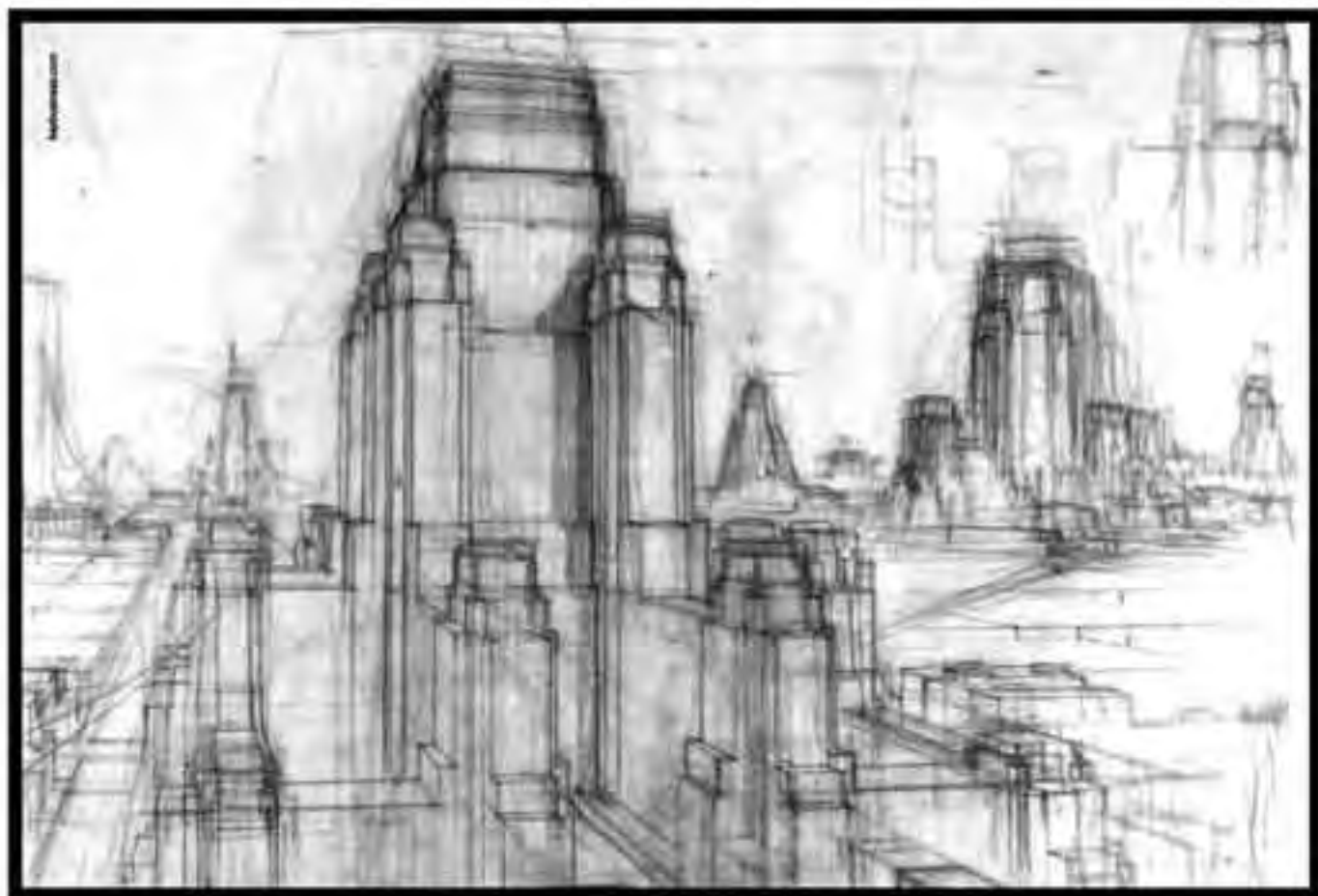


showroom '12 Stanze', 'Materiali', 'Outlet'
Firenze, viale Belfiore 30 r tel 0553905211

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 pasarl
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



May 29th - June 3rd, 2012

CoPro 14

The Israel Documentary Screen Market

Don't Miss It! 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



INDICE DEI FILM

INDEX OF FILMS

| | | | | | |
|--|--------|-------------------------------------|--------|-----------------------------------|--------|
| 2012 | p. 139 | In nessuna lingua del mondo | p. 77 | Rouch, un noir | p. 126 |
| Alpha and Again (Lugares que no existen. | | It Might Get Loud | p. 153 | Rusia (Lugares que no existen. | |
| Goggle Earth 1.0] | p. 133 | Jan Villa | p. 51 | Goggle Earth 1.0] | p. 138 |
| Anne Vliegt | p. 48 | L'Ambassadeur & moi | p. 52 | Schi(z)zo | p. 55 |
| Argeritynska leckja | p. 32 | La leyenda del tiempo | p. 128 | Sol | p. 134 |
| Armand 15 ans l'été | p. 33 | La noche que no acaba | p. 140 | Soldados Anónimos | p. 135 |
| Bombay Beach | p. 64 | La pluie et le beau temps | p. 37 | Sonor | p. 56 |
| Brise-glace | p. 148 | Las variaciones Marker | p. 130 | Storie Mobili | p. 159 |
| Cadenza d'inganno | p. 74 | Lasciando la baia del Re | p. 38 | Teoria dels Cossos | p. 127 |
| Cave of Forgotten Dreams | p. 149 | Le Khmer Rouge et le Non-Violent | p. 71 | Territoire perdu | p. 43 |
| Chronique d'un film | p. 150 | L'estate di Giacomo | p. 36 | The Anabasis of May | |
| Cravan vs Cravan | p. 122 | Los Condenados | p. 137 | and Fusako Shigenobu, | |
| Crazy Horse | p. 152 | Los Pasos Dobles | p. 143 | Masao Adachi and 27 Years | |
| Crulic – Drumul spre dincolo | p. 34 | Marte en la Tierra | p. 131 | Without Images | p. 44 |
| Dopotutto, non sono un bel paesaggio | p. 75 | Mensajero | p. 39 | The Black Power Mixtape 1967-1975 | p. 65 |
| Dos cuentos que caben | | Mercado de Futuros | p. 40 | The D Train | p. 57 |
| en la palma de una mano | p. 129 | Microscopías | p. 123 | The Life and Times | |
| El cuaderno de barro | p. 142 | Milano 55,1 cronaca | | of Rosie the Riveter | p. 157 |
| El rito | p. 141 | di una settimana di passioni | p. 78 | The Substance – | |
| Epecuén | p. 49 | Mother India | p. 79 | Albert Hofmann's LSD | p. 66 |
| Esbozo | p. 125 | Ovos de dinossauro na sala de estar | p. 53 | Vakha i Magomed | p. 58 |
| Fake it so real | p. 35 | People I Could Have Been | | ¡Vivan las Antipodas! | p. 160 |
| Fragments d'une révolution | p. 69 | and Maybe Am | p. 41 | Vol Spécial | p. 45 |
| Führung | p. 50 | Post-Industrie | p. 54 | Wachstum | p. 59 |
| Herencia | p. 144 | Profile of a Peace Parade | p. 156 | White Elephant (nzoku ya pembe) | p. 60 |
| Hit the Road, nonna | p. 76 | Ramin | p. 42 | White Men | p. 80 |
| How to Start a Revolution | p. 70 | Ressonàncies magnètiques | p. 124 | Wild Thing | p. 67 |
| In Between Days | p. 136 | Retratos | p. 132 | Yanqui | p. 81 |

INDICE DEI REGISTI

INDEX OF DIRECTORS

| | | | | | |
|-----------------------|----------------|-----------------------|--------------|-------------------------|--------|
| Álvarez, Mercedes | p. 40 | Field, Connie | p. 157 | Olsson, Göran Hugo | p. 65 |
| Anastas, Ayreen | p. 150 -151 | Frölke, René | p. 50 | Parvis, Paolo Vittore | p. 55 |
| Arrow, Ruairidh | p. 70 | Gabri, René | p. 150 – 151 | Peter, Levin | p. 56 |
| Baldanzi, Simona | p. 159 | Gerber, Arnaud | p. 54 | Piacenza, Paola | p. 77 |
| Baltera, Alessandro | p. 80 | Gerrets, Boris | p. 41 | Prus, Marta | p. 58 |
| Baudelaire, Eric | p. 44 | Greene, Robert | p. 35 | Rosenblatt, Jay | p. 57 |
| Bilsen, Kristof | p. 60 | Guggenheim, Davis | p. 153 | Rouch, Jean | p. 148 |
| Bondi, Federico | p. 159 | Har'el, Alma | p. 64 | Ruiz, Raoul | p. 148 |
| Brockenshire, Sofia | p. 49 | Harrison, Blaise | p. 33 | Sacchetti, Leonardo | p. 159 |
| Brunetti, Raffaele | p. 79 | Heinzen-Ziob, Florian | p. 59 | Solá, Martin | p. 39 |
| Buccomino, Giovanni | p. 81 | Herzog, Werner | p. 149 | Staroń, Wojciech | p. 32 |
| Bucher, François | p. 150 – 151 | Kawase, Naomi | p. 136 | Stonys, Audrius | p. 42 |
| Campo, Isa | p. 133, p. 138 | Kossakovsky, Victor | p. 160 | Törnroth, Titte | p. 148 |
| Chiarini, Duccio | p. 76 | Kuri, Verena | p. 49 | Tortone, Matteo | p. 80 |
| Cipriani, Claudia | p. 38 | Lacuesta, Isaki | p. 122 – 144 | Urban, Rafael | p. 53 |
| Comodin, Alessandro | p. 36 | Mangiante, Bernard | p. 71 | Van Campen, Catherine | p. 48 |
| Czarlewski, Jan | p. 52 | Melgar, Fernand | p. 45 | Vandeweerd, Pierre-Yves | p. 43 |
| Damian, Anca | p. 34 | Mendonca, Natasha | p. 51 | Vilà, Pere | p. 135 |
| De Missolz, Jérôme | p. 67 | Monaco, Emiliano | p. 75 | Weiss, David Loeb | p. 156 |
| Di Costanzo, Leonardo | p. 74 | Morin, Edgar | p. 150 – 151 | Wiseman, Frederick | p. 152 |
| Dies, Sergi | p. 126 | Mosso, Luca | p. 78 | Witz, Martin | p. 66 |
| Doublet, Ariane | p. 37 | Oliviero, Bruno | p. 78 | | |

RINGRAZIAMENTI THANKS TO

Arnaud Pasquali, Vincent Coen, Viola Calabrese (EACEA) – Leonardo Bieber (Comune di Firenze) – Manuele Braghero, Lucrezia Pinzani (Regione Toscana) – Fabrizio Guarducci (Istituto Lorenzo de' Medici di Firenze) – Niccolò Manetti, Sergio Risaliti, Lisa Cigolini (Fondazione Florens) – Franziska Nori, Alessio Bertini, Riccardo Lami, Fiorella Nicosia (CCC Strozzi) – Claudio Vanni, Daniela Mori, Antonio Comerci (Unicoop Firenze) – Francesca Chiavacci (Arci Firenze) – Muriel Piantoni (Le Murate Caffè Letterario Firenze) – Francesca Ristori (Istituto Francese di Firenze) – Massimo Saidel, Angelo Sidori (Ambasciata di Francia) – Irma Šimanskyte (Ambasciata della Repubblica di Lituania) – Carmen Hof (Cineteca del Goethe-Institut in Italia) – Marta Andreu, Jordi Balló (Universitat Pompeu Fabra) – Susana Millet (Institut Ramon Lull di Barcellona) – Catalan Films – CinemaSpagna – Marieke van den Bersselaar (Benecé Produccions SL) – Paco Poch (Mallerich Films) – Iñaki González Juaristi (Tustitatala Producciones Cinematográficas) – Francine Brücher, Hanna Bruhin, Peter Da Rin (Swiss Films) – Frédéric Maire, Chicca Bergonzi, Regina Bölsterli (Cinémathèque Suisse) – Cristiana Giaccardi – Gioia Avantaggiato, Valentina Brero, Lorenzo Burlando, (Italian Doc Screenings) – Eric Franssen, Emmanuelle Lambert (Wallonie Bruxelles Images) – Patricia Cruzado (Turner Broadcasting System España) – Julia Basler (German Films) – Connie Field – Keith Griffith (Illuminations Films) – Christine Houard (Institut Français, Paris) – Coralie Faucheur, Ilaria Gomasasca (Wide Management) – Andres Pfaeffli, Elda Guidinetti (Ventura Film) – Katayoon Shahabi (Sherazad Media International) – Brie Greenberg (Sister Ray Enterprises) – Marie-Pierre Duhamel Muller, Paolo Moretti (Mostra Internazionale del Cinema di Venezia) – Javier Packer-Comyn (Cinéma du Réel) – Josetxo Cerdan (Punto de Vista) – Helena Mielonen, Emma Huikari (DocPoint – Helsinki Documentary Film Festival) – Luciano Barisone (Visions du Réel) – Sergio Tréfaut, Cinta Pelejà, Patrícia Romão (DocLisboa) – Dimitri Eipides (Thessaloniki Documentary Film Festival) – Elisabetta Fanti (Milano Film Festival) – Bojana Bandic (Cinema City) – Tanja Meding – Jean-Pierre Rehm, Rebecca De Pas (FID Marseille) – Luca Mosso (Filmmaker Film Festival) – Raffaele Brunetti, Serena Podano (B&B Film) – Gregorio Paonessa, Marta Donzelli (Vivofilm) – Sergio Tossi (Ex3) – Leonardo Sacchetti (Novaradio) – Luca Dini – Riccardo Ventrella – Federico Rossin – Riccardo Biadene – Nicola Falcinella – Pascale Ramonda – Andres Bayona – Leonardo Bigazzi – Matteo Boscarol – Paulo Roberto de Carvalho – Helvécio Marins Jr – Piero Iervolino (Odeon Bistro) – Gabriele, Stella, Maurizio (Hotel Medici) – Famiglia Boldrini (Hotel Pendini) – 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 e facciamo un grande in bocca al lupo per il futuro ai Documentaristi Anonimi e a Doc at Home (Bianca Borri, Ilaria Costanzo, Lorenzo Dell'Agnello, Virginia Sodi).

Il Festival dei Popoli è realizzato grazie al sostegno di



Con il supporto del Programma MEDIA dell'Unione Europea



Sponsor



In collaborazione con



Con la partecipazione di



Con il patrocinio di



Media Partners



Sponsor tecnici



ISBN 978-88-902-328-79



9 788890 232879

Euro 10,00