



**LIKE EVERY GRAIN OF SAND:
IL CINEMA DI JOS DE PUTTER**

THE CINEMA OF JOS DE PUTTER

LIKE EVERY GRAIN OF SAND

DI VITTORIO IERVESE

“Non mi piace la sabbia. È granulosa, ruvida, irrita la pelle e si infila dappertutto” dice Anakin Skywalker nel secondo episodio di Guerre Stellari – L’attacco dei Cloni. Quel giovane insolente forse ha ragione: la sabbia non la puoi controllare, non ha un senso in sé, è inaffidabile ed è particolarmente sopravvalutata, in fondo si tratta soltanto di vecchie pietre ridotte in polvere. La sabbia è la testimonianza dell’insignificanza del mondo e dell’inutilità di certe sue manifestazioni.

Poi un giorno arriva un bambino che comincia a trafficare con la sabbia, l’impasta con l’acqua, con estrema serietà l’ammassa in un angolo e comincia a dargli una forma poco chiara ed evidente ma che progressivamente acquista una vita propria. La sabbia prende sostanza tra le mani di un bambino: “spesso accade che le mani sappiano svelare un segreto intorno a cui l’intelletto si affanna inutilmente” [Jung, 1994: 102].

Ad un tratto un’onda più violenta delle precedenti si abbatte sul cumulo di sabbia e lo distrugge, lo cancella. Allora provi a metterti a giocare anche tu, fai un mucchietto di sabbia mentre ti chiedi quale sia il granello che sostiene gli altri. A volte è quello che sta da una parte e sembra sorretto da tutto il mucchietto, è proprio lui che tiene insieme tutti gli altri:

“perché quel mucchietto non obbedisce alle leggi della fisica, togli il granello che credevi non sorreggesse niente e crolla tutto, la sabbia scivola, si appiattisce e non ti resta altro che farci ghirigori col dito, degli andirivieni, sentieri che non portano da nessuna parte, e dai e dai, stai lì a tracciare andirivieni, ma dove sarà quel benedetto granello che teneva tutto insieme... e poi un giorno il dito si ferma da sé, non ce la fa più a fare ghirigori, sulla sabbia c’è un tracciato strano, un disegno senza logica e senza costruito, e ti viene un sospetto, che il senso di tutta quella roba lì erano i ghirigori” [Tabucchi, 2006: 49].

Mani e intelletto si intrecciano, sguardo e tatto si mescolano. In definitiva il mondo è amorfo come la sabbia a cui il *bambino* e il *giocatore* – ciascuno a suo modo – provano a dare una forma. È lo sguardo che costruisce il mondo mettendo insieme i suoi elementi costitutivi, dandogli un ordine tra i tanti possibili. Ma il mondo “reale” si manifesta esclusivamente quando l’ordine delle nostre costruzioni improvvisamente crolla o implode e siamo costretti a costruirne un altro che regga al tempo e alle maree.

Jos de Putter è nato a Terneuzen, una città della provincia dello Zeeland (*terra di mare*) situato nella parte sud occidentale dei Paesi Bassi: un intero arcipelago che ha la terra sotto e il mare sopra, un luogo sottosopra in cui la strenua ed instancabile azione di mettere in forma il mondo si è trasformata in una necessità di sopravvivenza. “Luctor et Emergo” è il motto riportato sullo stemma della provincia di Zeeland, come dire: sopravvivo solo se combatto,



Jos de Putter,
Solo, de wet van de favela
(Solo, the Law of the Favela)

solo se costruisco dighe, creo canali, dreno il terreno, ecc. Come un bambino di fronte alla sua creatura di sabbia, anche quella terra ha dovuto fare i conti con le acque e con l’effimera resistenza delle sue costruzioni poste a barriera del mondo esterno. Jos de Putter, dal suo canto, sembra poco interessato ad erigere barriere. Figlio di una terra fragile e di due genitori tenaci che quella terra l’hanno voluta coltivare per tutta la vita, Jos de Putter inizia la sua attività di regista proprio aprendo la diga che separava il mondo esterno da quello della sua famiglia. *It’s been a Lovely Day* è l’ultimo atto di un mondo che lentamente scompare e di un altro che prende forma proprio nell’osservare questa uscita di scena. Jos de Putter, il figlio che decide di abbandonare la campagna; Jos de Putter, il regista che descrive con affetto e ammirazione i tratti unici di un’esistenza irripetibile. Un’operazione paradossale e un’opera bellissima, in cui diventa evidente come l’arte renda probabile l’improbabile. Sì, parliamo di arte, ovvero dell’attività del bambino e del giocatore che coesistono e di tanto in tanto fanno capolino dietro i film di Jos de Putter. Più che veri e propri archetipi, il bambino e il giocatore suggeriscono modi diversi e complementari di trattare la realtà. Modalità che ci permettono di avvicinarci al lavoro di Jos de Putter.



Jos de Putter,
Nagasaki Stories

1. Lo sguardo dell'altro (*Sometimes I turn, there's someone there, other times it's only me*)

L'atto di nascita di ogni narrazione può essere rintracciato nel momento in cui un bambino corse per strada gridando "al lupo, al lupo" senza che alcun lupo lo inseguisse¹ e gli abitanti del suo villaggio accorsero per aiutarlo. Quel bambino avrebbe potuto fare altre scelte, ad esempio gridare: "al drago!" oppure decidere di non gridare ma di lasciare ogni giorno delle tracce di agnelli sgozzati per le vie del paese, ecc. Ognuna di queste scelte avrebbero avuto effetti diversi. Diciamo che quel bambino ha fatto una scelta realistica e competente (i lupi sono considerati realmente una minaccia di cui l'immaginario popolare si nutre, un bambino è considerato fragile e indifeso, ecc.), utilizzando uno schema e uno stile narrativo precisi. Non si può nemmeno dire che quel bambino fosse semplicemente un bugiardo, quel bambino ha evocato una realtà e l'ha messa in movimento (a suo modo un gioco e un atto poetico), portando in piazza un paese intero armato di mazze e forconi. Una realtà che infine, come sappiamo dal proseguo della favola, non farà sconti e si presenterà con le sembianze di un vero lupo famelico. Come dice lo stesso de Putter: "La bellezza non ha niente a che vedere con tutto ciò; si tratta del rapporto fra forma, soggetto e ambiente" [cfr. *intervista p. 94*].

Il cinema di Jos de Putter è sempre il frutto di un incontro con il reale, ma anche di una trasfigurazione narrativa della realtà. L'incontro è necessario a de Putter perché è negli incontri che si scatenano le emozioni, e si può scorgere un'empatia ancora prima dell'interesse cerebrale per una determinata storia. La narrazione viene dopo, prima c'è l'intuito, la pelle che vibra al contatto con un'esistenza e un luogo che si manifestano con tutte le loro infinite

potenzialità. C'è un orizzonte di possibilità dentro ogni incontro, ma così come una piazza vuota in cui accorrono persone per cacciare un lupo che insegue un bambino, quell'orizzonte va riempito dall'autore. Ogni realtà si presenta inerme, senza senso proprio, semplicemente è. Ogni realtà è sabbia che si predispone a prendere forma, l'autore è il bambino/giocatore che la compatta e le dà un profilo. Quella forma non esaurisce le possibilità infinite che la realtà può assumere ma non fa altro che aumentare l'ordine del possibile. L'autore, nel senso che gli conferisce il lavoro di de Putter, è un mediatore della realtà, un traduttore che cerca forme originali e adeguate per poterla rendere visibile. Le forme della narrazione, i generi, i simboli contenuti nell'immaginario condiviso forniscono gli spunti di partenza per la messa in forma della realtà. Non si tratta di adeguarsi a schemi cognitivi e sociali da riprodurre, bensì della consapevolezza che tra realtà e narrazione c'è un rapporto indissolubile ma non univoco. Questo significa da un lato che ogni realtà che si manifesta è il crocevia di innumerevoli storie e influenze che l'hanno reso possibile. Dall'altro lato, questa realtà può essere raccontata soltanto facendo delle scelte, ovvero selezionando delle forme tra quelle ridondanti che abbiamo a disposizione. Infine, questo approccio propone di non accontentarsi delle forme più ideologiche o imposte da un qualsiasi *mainstream*, ma di cercare di andare oltre e altrove.

In questo senso, De Putter non procede in maniera logico-deduttiva, come gran parte del cinema documentario solitamente fa, ma per allontanamenti e spostamenti. Tecnicamente si potrebbe sostenere che De Putter procede per *abduzione* ovvero "conduce" (*ducere*) il soggetto del suo filmare "lontano da" (*ab*) facili cliché e dalle soluzioni immediatamente disponibili. Del resto, il cinema documentario, come ebbe a dire Andrés Di Tella nella retrospettiva che il Festival dei Popoli gli dedicò nel 2012, normalmente non fa altro che:

"prendere un evento unico e trasformarlo in un evento rappresentativo. Il documentario fa questo, ed è naturalmente una tendenza pericolosa, la trasformazione dell'evento unico in evento rappresentativo, perché la rappresentatività appiattisce ciò che è unico, particolare, singolare. Quanti documentari abbiamo visto in cui compare "l'operaio", "l'indigeno", "il pescatore" ecc. e di tutti questi personaggi non importa il nome, l'età, la vita, le specificità, le differenze con altri come lui eppure differenti.

Questa categorizzazione dell'altro è una tendenza pericolosa del documentario, perché l'altro non è più un individuo come me, ma il rappresentante di una categoria: un "africano", un "immigrato", un "ebreo", un "cinese". Dall'altro lato è inevitabile che accada, perché ogni individuo in fondo è vero che rappresenta qualcosa d'altro, qualcosa che trascende la propria individualità. Ancora una volta il paradosso del documentario" [A. di Tella in: Dottorini 2012: 116].

Nei lavori "autoriali"² di Jos de Putter difficilmente si possono rintracciare questi due opposti movimenti: la riduzione ad *exemplum* di un soggetto, di una storia e di un luogo o, al contrario, l'elevazione di un caso specifico al livello di regola generale. Si prenda *The making of a New Empire* che nasce come film su Khozh-Ahmed Noukhaev, considerato a quel tempo il principale boss della mafia cecena. De Putter lo avvicina consapevole del carico di storie, stereotipi, leggende che quel personaggio in quella terra si porta necessariamente addosso. Stereotipi di cui non è esente lo stesso de Putter, come uomo e come regista. Ed è proprio su questi stereotipi e sul loro rapporto con le forme di narrazione e rappresentazione che determinano, che de Putter comincia a riflettere. Il riferimento cinematografico che inizialmente affascina e motiva de Putter ad interessarsi di Noukhaev è nientemeno che *Il Padrino* di Francis Ford Coppola. Noukhaev sa-

rebbe quindi un novello Vito (o più probabilmente Michael) Corleone, un capo che elargisce "amicizia" a chi gli chiede favori e in cambio pretende devozione e riconoscenza assoluta. A partire da questo riferimento, il male e la violenza potrebbero essere raccontati come la risultante di un complesso gioco di affetti e di potere, di introspezione psicologica e di abiezione morale. Ecco che il referente reale (Noukhaev e la Cecenia) diventano conoscibili e rappresentabili mediante dei riferimenti narrativi e simbolici pregressi: la saga de *Il Padrino* con tutti i riferimenti espliciti o impliciti che contiene (da Shakespeare all'epica del fuorigioco).

Ma dal primo incontro che de Putter ha con Noukhaev/Corleone si avvia una relazione fiduciaria e narcisistica (in questo caso il desiderio di raccontare è strettamente legato a quello di farsi rappresentare) che cambia il corso della lavorazione cinematografica. Emergono storie divergenti ma non per questo contraddittorie (Noukhaev è un eroe, un combattente, un gentiluomo, un idealista visionario, ecc.), personaggi collaterali ma non per questo meno importanti (es. il compagno di studio di Noukhaev che diventa il suo collaboratore nelle prime scorribande nella malavita russa), dimensioni altre che non si adeguano agli schemi iniziali. Così *The Making of a New Empire* non è più un film sulla "figura" di Noukhaev/Corleone ma un intreccio di storia e mitologia che progressivamente spiazza lo spettatore e lo costringe a sospendere i giudizi. Noukhaev è la porta d'ingresso per un mondo a noi estraneo che non possiamo conoscere soltanto adattandolo a schemi e modelli famigliari: il conoscibile è sempre frutto del riconoscibile. Abbandonato *Il Padrino*, de Putter costruisce una storia diversa, ellittica e non progressiva, dal ritmo sognante e ondivago, che rimane in bilico tra le contraddizioni e le tante sovrapposizioni semantiche. L'epica rimane, ma è quella non riconciliata de *I cancelli del cielo* di M. Cimino, film maledetto e sfortunato ma a suo modo leggendario. L'introspezione della psiche lascia il posto a magnifici paesaggi e ai progetti ambiziosi dello stesso Noukhaev. La lotta contro lo sfruttamento della terra, i destini dei compagni di studio separati e poi riuniti dal caso e dalle scelte, l'utopia della giustizia e della libertà, ecc. sono soltanto alcuni dei punti di contatto tra i due film. Ma qui non è tanto importante il gioco delle concordanze³ tra i due lavori, quanto la possibilità di scorgere quel movimento laterale che ha permesso a de Putter di abbandonare i riferimenti più evidenti e disponibili per individuarne degli altri meno immediati ma capaci di aprire degli spazi di incontro con il reale più ampi dei precedenti. L'abduzione che pratica de Putter come strategia creativa è una tipica forma "bambina" che procede per associazioni e si basa sulla capacità di stabilire collegamenti e relazioni non previsti tra gli elementi a disposizione.

Della forma bambina, il cinema di Jos de Putter conserva anche quella semplicità capace di essere mai banale. Ai suoi film si accede senza particolari sforzi intellettuali, quasi sempre si rimane stupiti dall'immediatezza e dalla chiara definizione dei confini di un percorso non ancora tracciato ma già visibile. Eppure niente è definitivamente chiaro, ogni certezza raggiunta nasconde un piano di lettura diverso e a volte il gioco delle apparenze e dei "colpi di scena" può essere sorprendente, così come il sofisticato intreccio di citazioni e ispirazioni cinematografiche, pittoriche e letterarie. Si pensi a *Solo. The law of the Favela*, film fatto soprattutto con e su alcuni bambini che abitano nella periferia di Rio de Janeiro. Le favelas sono luoghi frequentati dal cinema, che vi ritrova da una parte le caratteristiche della periferia povera e insicura, in cui lo spaccio di droga e il crimine sono il codice comune dei suoi abitanti. Dall'altra la favela viene descritta come una realtà difficile ma al contempo colorata e vibrante, piena di eccessi e di vitalità. De Putter non nega questo immaginario fondato su fatti concreti ma anche su forme stereotipate, ed è a partire da questi fatti e da questi stereotipi che prova a costruire delle

immagini "eccedenti" [Dinoi 2008], ovvero che non alludono ad un significato trasparente o ad un cliché totalizzante. De Putter mette in movimento lo sguardo e lascia libero lo spettatore di incrociare un altro sguardo che lo metta in questione. Riprendendo la poetica del vuoto di Antonioni, che sfruttava le lacune interne alle immagini per sottrarle all'idea che tutto il visibile sia mostrabile, similmente de Putter lavora negli interstizi delle storie, nei punti di incontro che non coincidono con le nostre aspettative di spettatori. Mentre è a pesca con il padre, Leonardo scopre un cadavere. I silenzi nella barca prima e il dialogo con la madre una volta tornati a casa, sono un esempio di uno spazio che si crea tra il già conosciuto e il non ancora visto. La madre, mentre pulisce il pesce che poco prima nuotava nelle stesse acque in cui galleggiava il cadavere, affronta la curiosità di Leonardo con affetto ma anche con cinica adesione alla legge della favola in cui ogni empatia con l'altro può essere fatale. Una contraddizione in termini che fa oscillare il nostro sguardo e il nostro desiderio di attribuire un significato immediato a ciò che stiamo vedendo. Quella scena torna alla mente quando si assiste al dilemma che Leonardo deve affrontare nel momento in cui è costretto a scegliere tra una chance di guadagno e l'amicizia con Anselmo. Di questi "buchi", "interstizi", spazi da riempire di senso è pieno il cinema di Jos de Putter: quale identità si nasconde dietro il mistero di uno scrittore che scrive dietro pseudonimo (*Alias Kurban Said*)? Come fa un militare in carriera ad essere ispirato dalle canzoni di Bob Dylan (*How many roads*)? Che collegamento esiste tra un asino che si aggira solitario tra i sentieri dei Pirenei e una personal shopper che confessa la sua dipendenza dal consumo sfrenato (*Nor his Donkey*)?

Jos de Putter,
The Making of a New Empire





Jos de Putter,
Dans, Grozny dans
(The Damned and the Sacred)

I film di de Putter, insieme a tante immagini piene di storie, offrono spazi vuoti che si appellano allo spettatore perché trovi il materiale per riempirli. Poggiare lo sguardo sul reale può certo significare aderire al visibile offerto dallo spettacolo del mondo e alle forme di vita in esso divenute egemoni, tuttavia lo sguardo stesso può sempre eccedere il mondo, proprio a partire da quelle zone vuote individuabili nella stessa fitta tela del regime di visibilità vigente [ib.].

Il bambino che durante una parata per strada esclama: "il re è nudo!" non è tanto uno che dice la verità che gli altri (gli adulti, ma anche tutti gli altri bambini rimasti in silenzio) non hanno il coraggio di dire, ma uno che applica il suo sguardo eccedente a quanto sta osservando. Abituati a ritenere la nudità del re una normalità e un'ovvietà, il pubblico plaudente non si sogna di interrompere quello spettacolo per trasformarlo in qualcos'altro. Non è la denuncia ad essere rilevante ma il fatto che quel bambino scopra un vuoto e lo riempia alla sua maniera. Lo sguardo eccedente è capace di mescolare i registri, senza pudore ma anche

di essere al di là della morale. È questo che di solito crea ammirazione e al contempo inquieta il mondo adulto. Quello di de Putter non è un cinema di denuncia, de Putter non cerca verità, seppure scomode e alternative, innanzitutto cerca il contatto. Seguendo il viatico di Van Der Keuken ("il cinema è luce e contatto") i film di de Putter sono sempre l'atto terminale di una storia di relazioni a volte intense. E le relazioni spesso cambiano le storie. Leonardo diventa un calciatore professionista e di successo grazie al film di cui diventa protagonista e alla relazione con de Putter, il quale, dopo vent'anni, è tornato a filmare nuovamente Leonardo e la sua storia insolita e complessa. De Putter si avvicina ad Alexandr Litvinenko grazie ai suoi film girati in precedenza in Cecenia, conquista la fiducia dell'ex agente dei servizi segreti russi e registra una lunga intervista. Litvinenko verrà assassinato poco dopo tempo e quell'intervista diventerà parte di un film necessario ed obbligato piuttosto che il frutto di una libera scelta. In questo caso, la relazione e il contatto sono parte di un metodo che apre opportunità ma crea anche vincoli.

Dall'altro lato, de Putter cerca di utilizzare uno sguardo "aperto", consapevole del fatto che questo sguardo debba essere costantemente curato e costruito. Si tratta ovviamente di un paradosso, o di una continua ricerca di uno sguardo capace di stupirsi di fronte a ciò che di straordinario si nasconde nell'ordinario. A questo proposito, gli ultimi lavori di de Putter sono emblematici. I protagonisti di *See No Evil* sono degli scimpanzé il cui sguardo incontra quello dell'uomo e in questo scambio si crea una consapevolezza reciproca. Ciò che guardiamo è sempre il rapporto che esiste fra noi e le cose del mondo. Il *guardare* è reciproco, per sua natura lo sguardo si basa sulla reciprocità: ciò che vediamo può a sua volta vedere noi. In questo modo facciamo esperienza di un'erranza del guardare che riflette l'animo predisposto di de Putter, sempre pronto ad accogliere dentro di sé significati nuovi, sempre pronto a lasciarsi stupire, ad apprendere dall'esperienza, anche quando essa si presenti lontana nel tempo e nascosta nelle forme imprevedibili del caso. Scrive John Berger:

«Quando sono intenti a esaminare un uomo, gli occhi di un animale sono vigili e diffidenti. Quel medesimo animale può benissimo guardare nello stesso modo un'altra specie. Non riserva uno sguardo speciale all'uomo. Ma nessun'altra specie, a eccezione dell'uomo, riconoscerà come familiare lo sguardo dell'animale. Gli altri animali vengono tenuti a distanza da quello sguardo. L'uomo diventa consapevole di se stesso nel ricambiarlo. L'animale lo scruta attraverso uno stretto abisso di non-comprensione» [Berger 2003: 4-5].

Di fronte alle scimmie seguite da de Putter siamo costretti a fare i conti con uno sguardo puro, che da una parte ci stupisce, dall'altro ci rende consapevoli che il nostro sguardo costruisce significati attribuendo e proiettando su quelle scimmie intenzioni, sentimenti, ruoli, maschere⁴ propriamente umani.

Quelle di *See no Evil* sono l'opposto delle tre scimmie che l'iconografia di senso comune ha relegato a simbolo dell'omertà (non vedo, non sento, non parlo)⁵: loro guardano, interrogano, agiscono, sentono e dissentono. De Putter utilizza tre archetipi ispirati ai lavori di Tarkovskij: la scimmia artista, lo scienziato e l'esploratore sono forme della conoscenza più che caratteri o mestieri. Ciascuna ci propone delle questioni senza elaborare domande ma facendole porre a noi. Soprattutto queste scimmie sono una sfida per il nostro sguardo e le nostre emozioni. Sguardo e contatto, sguardo è contatto.

Questa ricerca diventa ancora più estrema nell'ultimissimo film di Jos de Putter, intitolato *The Shot* che riprende sua figlia, una bambina di 8 anni, mentre vede per la prima volta il film Bambi. Un film che è una favola sulla scoperta della violenza e della solitudine, sugli affetti e sulla morte. Ma il film della Disney noi non lo vediamo perché de Putter fa una scelta radicale: punta la videocamera direttamente sul viso della bambina in modo che non si veda nient'altro che il suo sguardo che ci racconta ciò che noi non possiamo vedere. Si crea così un insieme di rimandi che è al contempo immediato ma complesso come l'immagine senza fine prodotta da due specchi paralleli. *The Shot* è sguardo e contatto puri, capaci di costruire una narrazione nel loro abbinamento. Sta in questa combinazione forse l'essenza della forma bambina/ludica che si trova nei lavori di de Putter, che non sono mai complicati ma sempre complessi (e profondi).

2. Camminare sul filo (*I am hanging in the balance of the reality of man*)

Ogni gioco è complementarietà fra credere e non credere, fra serietà sacrosanta e simulazione. Allo stesso modo ogni film, ancor di più quelli che chiamiamo documentari, sono complementarietà tra realtà e simulacro. In questo senso, de Putter come autore più che un *homo faber* è un *homo ludens* [Huizinga, 2002].

Delle forme "ludiche" il lavoro di de Putter utilizza innanzitutto quella dell'*alea*, ovvero quella forma di gioco che si fonda su decisioni che non dipendono esclusivamente dal giocatore [Caillois, 1981]. Nel comporre i suoi film, de Putter non si abbandona tanto al caso o al puro azzardo ma piuttosto si affida all'idea che si possa aiutare una realtà a prendere forma, mantenendosi sensibili alle manifestazioni non programmate di senso. I film di Jos de Putter sono spesso la risultante di piccole coincidenze che vanno a comporre un disegno coerente (like every sparrow falling / like every grain of sand). Il vestito giusto indossato per caso (?) permette a de Putter di conquistare la fiducia di Noukhaev, una lettera d'amore inattesa e arrivata all'improvviso diventa il fulcro di un episodio di *Nor his Donkey*, sull'imprevedibile incontro tra le canzoni di Bob Dylan e le vite di persone lontane e differenti si fonda *How many Roads*, ecc.

Questo gioco aleatorio non va però confuso con il semplice abbandono al destino o al divino. D'altronde per la religione (ma per de Putter sarebbe più corretto dire "la cultura") protestante il concetto di predestinazione si accompagna a quello di libertà d'iniziativa. De Putter ha la rara capacità di rimanere in equilibrio tra queste contraddizioni, senza sentire il bisogno di risolverle. Forse è proprio nell'accettazione e nella capacità di far coesistere gli opposti che risiede il senso profondo del lavoro di de Putter.

Il richiamo al gioco è sin troppo esplicito in *Beyond the Game*, film costruito interamente attorno a *Warcraft*, uno dei più celebri cyber game degli ultimi tempi. Ma questo film, oltre che *su* un gioco è un'opera che si lascia contaminare dal gioco stesso, adottandone l'estetica, riprendendo l'ansia della sfida e l'inquietudine delle vite dei protagonisti, trasformati loro stessi in caratteri di un gioco molto serio. Un gioco di *mimicry* che presuppone l'accettazione di un'illusione, di un universo chiuso, fittizio ma con effetti straordinariamente reali. In *Beyond the game*, si assiste ad un mondo basato su "convenzioni che sospendono le leggi ordinarie e instaurano momentaneamente una legislazione nuova che è la sola a contare" [ib.: 26]. La sospensione non vuol dire annullamento ma tentativo di sostituzione temporanea. Nel momento in cui il gioco perde queste caratteristiche rinuncia anche al suo carattere libero e disinteressato. In fin dei conti, *Beyond the Game* è il film che più di altri si occupa della scomparsa del gioco, trasformato in un'attività

totalizzante e redditizia. E con un movimento impercettibile, piuttosto che una descrizione di un campionato di giochi online ci rendiamo conto di stare assistendo ad una improvvisa discesa nelle profondità della nostra società contemporanea.

Ma i riferimenti alle forme ludiche non si esauriscono qui, tra i tanti esempi possibili vale la pena citare *Zikr*, breve film che mette in scena la vertigine, l'*ilinx*, ovvero "il tentativo di distruggere per un attimo la stabilità della percezione e a far subire alla coscienza, lucida, una sorta di voluttuoso panico" [ib.: 40].

3. Il poeta non esiste, la poesia sì (*Like every sparrow falling*)

Come il viaggio nella memoria abbagliante di un anziano sopravvissuto a un disastro nucleare (*Nagasaki Stories*) oppure come il re degli ultimi che dimostra che ci vuole una gran classe per saper perdere (*Brooklyn Stories*), come una donna che puoi solo immaginare, talmente in fretta l'hai vista passare (*Passers-by*), così la poesia non ha bisogno di spiegazioni ma si nutre di fragilità e di incertezza. Il poeta non esiste, la poesia sì. Ho il sospetto che questo de Putter lo sappia. Per questo si reca negli angoli a cercare le storie, perché è in un angolo che le fragilità si incontrano e le cose accadono. E se Jos de Putter in qualche angolo di mondo cerca di compattare i diversi granelli di sabbia in un'opera filmica, al contempo permette a quegli atomi di fare delle deviazioni imprevedibili, crollare a terra o levarsi al vento. Ecco la poesia.

*To see a world in a grain of sand /
And a heaven in a wild flower /
Hold infinity in the palm of your hand /
And eternity in an hour*

William Blake – *V Elegia*

*Sometimes I turn, there's someone there,
other times it's only me
I am hanging in the balance of the reality of man
Like every sparrow falling
like every grain of sand*

Bob Dylan – *Every grain of sand*

[Traduzione di Carla Scura]

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Barthes, R. (1964) *Essais critiques*, Éditions du Seuil, Paris (trad. it.: *Saggi critici*, Torino, Einaudi, 2002).
Berger, J. (1980) About Looking, Pantheon Books NY (trad. it. *Sul guardare*, Milano: Bruno Mondadori, 2003)
Caillois, R. (1958) Les Jeux et les hommes: le masque et le vertige. Gallimard, Paris (trad. it.: *I giochi e gli uomini. La maschera e la vertigine*. Bompiani, Milano, 1981)
Dinoi, M. (2008) Lo sguardo e l’evento. Ed. Le lettere: Firenze.
Dottorini, D. (a cura di) (2012) El Documental y Yo: intervista ad Andrés Di Tella in: catalogo del 53° Festival dei Popoli, 2012.
Goffman, E. (1959). The Presentation of Self in Everyday Life. Doubleday, New York. (trad. it.: la vita quotidiana come rappresentazione. Biblioteca Il Mulino, Bologna. 1997).
Huizinga, J. (1938) *Homo Ludens. Proeve eener bepaling van het spel-element der cultuur* (trad. it. Homo Ludens, Einaudi, Torino, 2002)
Jung, C. G. (1967) *Die Dynamik des Unbewussten* (trad. it.: Opere. Vol. 8: La dinamica dell’Inconscio. Bollati Boringhieri, Torino, 1994).
Siti, W. (2013) Il realismo è l’impossibile. Nottetempo, Roma.
Tabucchi, A. (2006) Tristano Muore. Una vita. Feltrinelli, Milano.

Foto di un granello di sabbia

Foto di un granello di sabbia

Foto di un granello di sabbia

Foto di un granello di sabbia

Foto di un granello di sabbia

Foto di un granello di sabbia

Foto di un granello di sabbia

Foto di un granello di sabbia

Foto di un granello di sabbia

Foto di un granello di sabbia

Foto di un granello di sabbia

Foto di un granello di sabbia

Foto di un granello di sabbia

Foto di un granello di sabbia

Foto di un granello di sabbia

Foto di un granello di sabbia

Foto di un granello di sabbia

Foto di un granello di sabbia

Foto di un granello di sabbia

Foto di un granello di sabbia

Foto di un granello di sabbia

LIKE EVERY GRAIN OF SAND

Foto di un granello di sabbia

Foto di un granello di sabbia

Foto di un granello di sabbia

Foto di un granello di sabbia

Foto di un granello di sabbia

Foto di un granello di sabbia

Foto di un granello di sabbia

Foto di un granello di sabbia

Foto di un granello di sabbia

Foto di un granello di sabbia

Foto di un granello di sabbia

Foto di un granello di sabbia

Foto di un granello di sabbia

Foto di un granello di sabbia

Foto di un granello di sabbia

Foto di un granello di sabbia

Foto di un granello di sabbia

Foto di un granello di sabbia

Foto di un granello di sabbia

Foto di un granello di sabbia

Foto di un granello di sabbia

Foto di un granello di sabbia

Foto di un granello di sabbia

Foto di un granello di sabbia

Foto di un granello di sabbia

Foto di un granello di sabbia

Foto di un granello di sabbia

Foto di un granello di sabbia

Foto di un granello di sabbia

Foto di un granello di sabbia

“I don’t like sand. It’s coarse and rough and irritating and it gets everywhere”, says Anakin Skywalker in the second episode of *Star Wars – Attack of the Clones*. The young prig is probably right: you can’t control sand, it doesn’t have a meaning per se. It is unreliable, and particularly overvalued. In the end, it is just a heap of old stones reduced to dust. Sand is witness to the meaninglessness of the world and the uselessness of some of its manifestations. Then, one day, a child shows up and starts fiddling with sand. He kneads it with water, and very seriously clumps it in a corner, giving it a shape. This shape is scarcely clear and discernible at first but progressively takes on a life of its own. Sand becomes a substance in the hands of a child. “Often the hands will solve a mystery that the intellect has struggled with in vain” (Jung, 1994: 102). Suddenly, a wave more violent than the former strikes the clump of sand and destroys it. It annihilates the substance. Then you try to play along. You make your own clump of sand as you wonder which grain supports the others. At times, it is the one that stays aside and seems to be supported by the clump. Instead, it keeps all the others together:

Foto di un granello di sabbia

Foto di un granello di sabbia

Foto di un granello di sabbia

Foto di un granello di sabbia

Foto di un granello di sabbia

Foto di un granello di sabbia

Foto di un granello di sabbia

Foto di un granello di sabbia

Foto di un granello di sabbia

Foto di un granello di sabbia

Foto di un granello di sabbia

Foto di un granello di sabbia

Foto di un granello di sabbia

Foto di un granello di sabbia

Foto di un granello di sabbia

Foto di un granello di sabbia

Foto di un granello di sabbia

- La metafora è stata utilizzata da Nabokov a proposito della letteratura e recentemente ripresa dallo scrittore Walter Siti nel suo saggio: “Il realismo è l’impossibile” [2013].
- Jos de Putter ha lavorato intensamente anche per la televisione e attualmente sta sperimentando il giornalismo di reportage online. Soprattutto nel primo caso, ovvero nella sua esperienza come editor per un programma televisivo, de Putter ha seguito modalità creative sensibilmente diverse da quelle del suo cinema. Per stessa ammissione di de Putter [cfr. intervista], un documentario per la televisione segue regole, vincoli e aspettative che ne guidano la composizione. In una parola la forma è un format.
- Per il gusto di contraddirmi, cito altre due concordanze tra i due film: il titolo *I cancelli del cielo* è un riferimento al luogo in cui alcuni immigrati slavi (!) del Wyoming si incontravano per ballare e cantare nei giorni di festa ma anche per rivendicare il loro diritto all’esistenza e al possesso della terra da coltivare e abitare. Una delle scene centrali di *The making of a new Empire* è poprio una danza tradizionale cecena, considerata una sorta di rito identitario e politico, oltre che religioso. A questa danza de Putter ha dedicato un cortometraggio intitolato *Zikr*. Infine, a mo’ di curiosità, è da segnalare come Noukhaev sia una specie di fusione dei tratti somatici di Chistopher Walken e Kris Kristofferson e dei caratteri che questi due attori interpretano ne *I cancelli del Cielo*.
- Nel senso che ne dava Calvino e che fu ripreso da Roland Barthes ne “la camera chiara”. Ma anche nel senso attribuito alla maschera da E. Goffman in: “la vita quotidiana come rappresentazione” [1997].
- Vale la pena specificare che le “tre scimmie sagge” provengono in origine da un’icona rappresentata in un pannello della scuderia dei cavalli sacri di un tempio schintoista a Nikko (Giappone). San zaru (le tre scimmie sagge) rappresentano un motto raffigurato: non vedere il male, non ascoltare il male e non parlare assecondando il male. A volte è presente una quarta scimmia, *Shizaru*, con le braccia incrociate che suggerisce di non fare il male, come un compendio dei tre diversi significati delle tre scimmie. Le tre scimmie sagge, quindi, rappresentano un monito affinché i pensieri, le parole e le azioni siano improntate all’estraneità del male (see no evil).



Jos de Putter,
Beyond the Game

de Putter, on his part, seems little interested in erecting barriers. The child of a fragile land and of two tenacious parents who have wanted to farm that very land all their lives, Jos de Putter began his work as film director exactly by opening the dam that separated the outside world from that of the family. *Het is een Schone Dag Geweest* (*It was a lovely day*) was the last act of a slowly disappearing world and of a new one that takes shape precisely while watching this exit. Jos de Putter, the son who decides to leave the land is also Jos de Putter, the film director who describes affectionately and with admiration the unique traits of a one time existence. It is a paradoxical operation and a beautiful work that makes clear how art renders likely the unlikely. Yes, we are discussing art, i.e. the activities of the child and the player that coexist and, every now and then, peek out from behind Jos de Putter's films. More than actual archetypes, the child and the player suggest different, complementary modes of dealing with reality. These modes help us approach the work of Jos de Putter.

1. The gaze of the other (*Sometimes I turn, there's someone there, other times it's only me*)

The birth of all narratives can be traced back to the moment when a child ran in the street crying wolf, without any wolf chasing him¹, and the villagers rushed to his aid. That child could have chosen differently, like crying dragon, or not crying and leaving traces of gutted lambs in the streets of the village every day, etc. Each of these options would have had different outcomes. Let's say that the child made a realistic, competent decision (based on wolves being considered a serious threat that fuels popular imagination, and a child being considered fragile and helpless, etc.). He employed precise narrative pattern and style. Moreover, you can not say that the child was a mere liar. In a sense, that child evoked a reality and put it in motion, simultaneously playing a game and making a poetic act, putting an entire village armed with clubs and pitchforks on the streets. This is a reality that – as we already know from the

continuation of the fable – won't make allowances. It will finally show up under the semblance of a real and hungry wolf. Jos de Putter also says: "Beauty has nothing to do with it; it is about the relation between form, subject, and environment". (see *interview p. 106*).

The cinema of Jos de Putter is always the outcome of some encounter with reality, but is also the narrative transfiguration of reality. Encounters are necessary for de Putter because they set emotions free, and empathy kicks off even before cerebral interest for a story does. Narration comes after. Intuition comes first. Your skin shudders in contact with an existence and a place that reveals itself along with its potential. There is a horizon of options within each encounter. But as an empty square must be filled by people rushing to the aid of a child chased by a wolf, so too that horizon must be filled by the author. Each reality shows up helpless, and without a meaning per se. It just is. Each reality is sand ready to take on a shape, and the author is the child/player that kneads it together and gives it a profile. That shape does not exhaust the infinite options that reality has, but it increases the order given to the possible. The author, according to the meaning that the work of de Putter gives the word, is a mediator of reality, a translator looking for original and adequate shapes to make it visible. The forms of storytelling, the genres, and the symbols contained in collective imagination provide the cues for shaping reality. This is not about adjusting to cognitive and social patterns to be reproduced. It is about being aware that reality and storytelling are tied by an indissoluble, yet not unique, relationship. On one hand, this means that every reality that reveals itself is the crossroads of innumerable stories and influences that made it possible. On the other hand, this reality can only be told by choosing options, i.e. selecting shapes among the many that are available to us. Lastly, the goal of this approach is not to be satisfied with the more ideological or more mainstream shapes, but to try and go beyond and elsewhere.

In this sense, de Putter does not work in a logical-deductive manner, as most of documentary film-makers do. He rather operates by moving away and changing position. Technically, one could argue that de Putter proceeds by "abduction" in the etymological sense, i.e. based on Latin *abductiō* ("robbing; abduction" – from *abdūcō*, "take or lead away", from *ab*, "away" + *dūcō*, "to lead"). He takes the subject of his filming "away from" clichés and easily available solutions. After all, according to Andrés Di Tella during the retrospective held at Festival dei Popoli 2012 (see Bibliography), what documentary film does is:

"take a unique event and turn it into a representative one. This is what documentaries do, and of course it is a dangerous course – transforming a unique event into a representative event – because typicality flattens out what is unique, peculiar, and singular. How many documentaries have we seen with "the worker", "the native", "the fisherman" and so on? All these people's names, ages, lives, specificities, or differences with their kind, yet different, are not relevant. Making categories out of the other, a thing documentaries tend to do, is dangerous, because the other is no more an individual like I am, but the representative of a category: a "negro", an "African", an "immigrant", a "Jew", a "Chinese". On the other hand, you can't help it, because ultimately every individual does represent something else, and transcends his own individuality. Again, the documentary paradox" [A. di Tella in: Dottorini 2012: 128].

In the films directed by² Jos de Putter, these two opposite motions are rarely to be found: neither the reduction to a specimen of a subject, a story, and a place, nor the derivation of a general statement from a particular one. See *The Making of a New Empire*. It began as

a film about Khozh-Ahmed Noukhaev who, at that time, was considered the main boss of the Chechen mafia. Jos de Putter approached him knowing well the load of stories, stereotypes, and legends that this figure was laden with. Stereotypes that affect de Putter as well as a man and film director. It is precisely based on these stereotypes and their connection to the forms of storytelling and representation generated that de Putter reflects on. The cinematic reference that initially attracts and motivates de Putter in approaching Noukhaev is no less than *The Godfather* by Francis Ford Coppola. Therefore, Noukhaev would be a modern Vito (or more likely Michael) Corleone, a boss who extends his 'friendship' to those who ask him for favours, and then expects absolute devotion and gratitude in exchange. Departing from this reference, evil and violence could be described as the outcome of a complex game of affection and power, as well as psychological introspection and moral abjection. As a result, the real referent (Noukhaev and Chechenia) becomes cognizable and representable by way of previous narrative and symbolic references, such as *The Godfather* saga, including all explicit and implicit references to be found there (from Shakespeare to the epic of the outlaw).

However, the first encounter of de Putter with Noukhaev/Corleone establishes a kind of relationship based on trustworthiness, however narcissistic (with the desire of telling as strong as that of being represented), that changes the course of the film production. Divergent, but not contradictory stories come to the surface (Noukhaev is a hero, a warrior, a gentleman, a visionary idealist, etc.). Collateral, but not less important characters show up (e.g., Noukhaev's classmate becomes his collaborator in the early forays into the Russian mob). Other dimensions not fitting with the initial plans appear. And *The Making of a New Empire* ceases to be a film about the 'figure' of Noukhaev/Corleone. It is rather a twist of history and mythology, progressively wrong-footing the viewer, who then is obliged to suspend judgment. Noukhaev is a way through a world alien to us. We cannot know this world only by adjusting it to familiar patterns and models: the cognizable is always a result of the recognizable. Leaving *The Godfather* behind, de Putter creates a different story. This will be elliptical and not progressive. It will have a dreamlike, unsteady rhythm, hanging in the balance of contradictions and numerous semantic overlaps. Epic is always there: but it is a non-reconciled one, like in *Heaven's Gate* by Michael Cimino, a cursed, unlucky, and yet legendary film. Introspection of psyche makes way for magnificent landscapes and Noukhaev's ambitious projects. The fight against land exploitation, classmates first separated and later reunited by chance and individual choices, the utopia of justice and freedom: these are just a few of the many elements in common with the two films. What matters here though is not really the game of concordances between the two works³. What matters is to grasp the lateral motion that allowed de Putter to leave the more obvious, readily available references behind and find new, less immediate ones that could open to wider spaces of contact with reality. Jos de Putter practises "abduction" as a creative strategy in its typical 'infant form', proceeding by association and based on the capacity of establishing connections and relations not foreseen by the elements at hand.

From the infant form, the cinema of Jos de Putter preserves simplicity without ever falling into banal. One can access his films without any significant intellectual effort. Almost always, the viewer is taken aback by the immediacy and clear-cut definition of the boundaries of a not yet outlined, but already visible pathway. And yet, nothing will ever be made definitively clear.

Jos de Putter,
See No Evil



Whenever certainty is reached, a new interpretation level comes into view. At times the game of appearances and plot twists can really be surprising, along with an articulate web of citations and inspirations from film, painting, and literature. Just think of *Solo*. *The Law of the Favela*, a film made especially with and about a few children who live in the outskirts of Rio de Janeiro. Favelas are a habitual location for film. On one hand, film-makers find there the typical features of poor, unsafe suburbs, where drug trafficking and crime are the greatest common denominator of the inhabitants. On the other hand, favelas are described as a simultaneously difficult and colourful, vibrant reality filled with excess and vitality. Jos de Putter does not disavow this image, based on facts but also stereotypes. On the contrary, departing from those very facts and stereotypes, he tries to compose "exceeding" images (see Dinoi 2008), i.e. images that do not refer to a transparent meaning or totalizing cliché. Jos de Putter sets the gaze in motion and lets the viewer establish eye-contact with an other that will question him/her (*ibid*). Taking up the poetics of absence of Antonioni, who would exploit the empty spaces inside pictures to reject the idea that all the visible is showable, de Putter similarly works in-between the cracks of stories, the intersections that do not coincide with our expectations as audience. While he is fishing with his father, Leonardo finds a corpse. The spans of silence in the boat earlier and the dialogue with his mother once home are an example of the gap created between the already known and the not-yet seen. While cleaning the fish that had just been swimming in the same water as the corpse, the mother copes with Leonardo's curiosity lovingly but also with cynical acceptance of "the law of the favela", where empathy with the other can be fatal. This presents a contradiction in terms that makes our gaze sway, along with our desire to give what we are watching an immediate meaning. We are reminded of this scene when we observe the dilemma of Leonardo, who must decide between the chance at success and the friendship with Anselmo. The cinema of Jos de Putter is filled with these 'holes',

'cracks', blanks to fill in: which identity is hidden behind the mystery of a novelist who writes under an alias (*Alias Kurban Said*)? How can a professional soldier be inspired from the songs of Bob Dylan (*How Many Roads*)? What is the connection between a donkey wandering alone in the paths of the Pyrenees and a personal shopper confessing her addiction to unrestrained consumption (*Nor his Donkey*)?

Jos de Putter's films, along with many images filled with stories, present blanks needing to be filled by the viewer. To lay one's eyes on reality may well mean to adhere to the visible offered by the spectacle of the world as well as to the forms of life that have become dominant. But the eyes/gaze can always exceed the world, exactly departing from those empty areas to be found in the closely-woven fabric of the current regime of visibility [*ibid.*].

The child who exclaims "The king is naked!" during a street parade is not so much someone telling the truth that the others cannot pronounce (the adults, but also those children who remained silent), as much as someone who is implementing the exceeding gaze to what they are watching. Being used to the king's nakedness, the acclaiming audience wouldn't dream of interrupting the show and transforming it into something else. The significance of the child's act does not lie in the exposure, but in finding an empty space and filling it in its own way. Exceeding gaze can mix registers shamelessly and also be beyond morals. This usually makes adult audiences look in wonder but also become anxious. Jos de Putter is not interested in a cinema of denunciation, nor does he seek for truths, however inconvenient or alternative. He basically searches for contact. Following Van Der Keuken's precept ("cinema is light and contact"), de Putter's films are always the terminal act of a story of, at times, intense relationships. Relationships often change stories. Leonardo becomes a successful professional soccer player thanks to the film where he stars as protagonist and to the relationship with de Putter who, twenty years later, came back again to film Leonardo and his unusual, complex story. Litvinenko will be murdered a little while after the interview, which will become part of a necessary film rather than an act of free choice. In this case, relationship and contact make part of a method that creates opportunities but also obligations.

On the other hand, de Putter tries to use an 'open' gaze, aware that this gaze must always be taken care of and constructed. Of course it is a paradox or a constant quest after a gaze that can be surprised by the extraordinary hiding in the ordinary. To this end, the latest works of de Putter are emblematic. The characters in *See No Evil* are chimpanzees that make eye contact with man. This contact creates mutual awareness: what we look at is always a relationship existing between us and the things in the world. Watching is mutual, it is in the nature of the gaze to be based on reciprocity: what we watch can also watch us. This way we experience a wandering gaze that reflects the inclination of de Putter, whose mind is ready to welcome new meanings, willing to be surprised and learn from experience, even when it is distant in time and hidden among the unpredictable forms of chance. John Berger wrote:

"The eyes of an animal when they consider a man are attentive and wary. The same animal may well look at other species the same way. He does not reserve a special look for man. But by no other species except man will the animal's look be recognized as familiar. Other animals are held by the look. Man becomes aware of himself returning the look. The animal scrutinizes him across a narrow abyss of non-comprehension" [Berger 2003: 4-5].

Before the apes filmed by de Putter, we are obliged to cope with a pure gaze. On one hand, this shocks us; on the other hand, it makes us aware that our gaze does construct meanings by attributing and projecting proper human intentions, feelings, roles, and masks⁴ on to those apes. The apes of *See No Evil* are the opposite of the three monkeys that common sense has relegated to symbol of *omerta* (don't see, don't hear, don't speak)⁵: they do watch, ask, act, hear, and dissent. Jos de Putter refers to three archetypes inspired from the works of Tarkovsky: the artist ape, the scientist, and the explorer are forms of knowledge rather than characters or jobs. Each of them asks questions without formulating them. They let us do it. Above all, these apes challenge our gaze and our emotions. Gaze and contact; gaze is contact.

This quest has become even more extreme in the latest film by Jos de Putter, *The Shot*. Here, he has filmed his daughter, an eight-year-old girl, while she watched the film *Bambi* for the first time. *Bambi* is a fable about the discovery of violence and solitude. It deals with affection and death. But we don't see the Disney film, because de Putter made a radical decision: he pointed the camera on the child's face. We can't see anything but her eyes that, in turn, describe to us what we can't see. A set of references is thus created, as immediate and complex as the endless image generated by two parallel mirrors. *The Shot* is pure eye and contact, capable of constructing a narrative via the very combination. The latter perhaps is the essence of the infant/ludic form to be found in the works of de Putter – never complicated, always complex, and profound ones.

2. Walking on a tightrope (*I am hanging in the balance of the reality of man*)

In all games, believing and not believing, sacred seriousness and simulation are complementary. Similarly in film, and even more in what we define as documentary, reality and simulacrum are complementary. In this sense, as an author Jos de Putter is less a *homo faber* than a *homo ludens* [Huizinga, 2002].

From "ludic forms", the work of de Putter has taken especially the *alea*, i.e. the form of game based on decisions that do not depend entirely on the player [Caillois, 1981]. When composing his films, de Putter does not so much surrender to chance or mere hazard. He rather stands on the idea that you can help reality take on some shape while remaining open to unforeseen revelations of meaning. Jos de Putter's films often are the resultant of little coincidences that tend to make up a coherent plan (*like every sparrow falling / like every grain of sand*). Wearing the right suit by chance (?) allows de Putter to conquer Noukhaev's trust. An unexpected, sudden love letter becomes the pivot of an episode in *Nor His Donkey*. The unpredictable encounter of Bob Dylan's songs and the lives of faraway, diverse people gives way to *How Many Roads*, and so on.

This aleatory game, however, should not be confused with mere surrender to destiny or the numinous. On the other hand, according to Protestant religion (but de Putter would argue that "culture" is the correct word) the notion of predestination goes hand in hand with that of free choice. Jos de Putter is endowed with the rare capacity of hanging in the balance of these contradictions without needing to resolve them. Perhaps, the deepest meaning of de Putter's work lies exactly in the acceptance and ability to let opposite poles coexist.

The reference to game is even too explicit in *Beyond the Game*, a film entirely pivoted on *Warcraft*, one of the most popular cyber games of recent times. This film is not only *about* a game, but is contaminated by it, adopting its aesthetics. It relaunches the anxiety of the challenge and the disturbed lives of the protagonists, themselves transformed into characters of

a very serious game. This is a mimicry that postulates acceptance of an illusion; the closed, fictional universe whose effects can be amazingly real. *Beyond the Game* features a world based on “conventions suspending ordinary laws that establish a momentary new legislation. Then this is the only one that counts” [*ibid.*: 26]. Suspension does not mean cancellation, but an attempt at temporary replacement. When gaming loses these characteristics, then it also gives up its free, disinterested nature. Ultimately, more than other films *Beyond the Game* deals with the disappearance of game, now transformed into a [totalizing] business. With an imperceptible movement, we become aware that we are watching less a report on an online game world cup than an acute analysis of the depths of contemporary society.

More references to ludic forms are to be found in the cinema of de Putter. Mention should at least be made of *Zikr*, a short film about vertigo, *ilinx*, i.e. “the attempt to destroy the stability of perception for a moment, and let lucid consciousness be overwhelmed by a sort of voluptuous panic” [*ibid.*: 40].

3. The poet does not exist. Poetry does. (*Like every sparrow falling*)

Just as you take a journey in the dazzling memory of an old man who has survived nuclear disaster (*Nagasaki Stories*); just as the king of the underdogs proves that you have to have style to be a good loser (*Brooklyn Stories*); just as a woman that you saw for an instant appear at her window quite distant, then suddenly vanish away (*Passers-by*); so poetry too does not need any explanation. It is fuelled by fragility and uncertainty. The poet does not exist; poetry does. I suspect de Putter knows this. It is why he goes looking for stories in corners. It is in corners that fragilities intersect and things happen. If in some corner of the earth Jos de Putter tries to unite the different grains of sand into a film, at the same time he allows those atoms to take unpredictable detours, collapse to the ground, or go with the wind. Here is poetry.

To see a world in a grain of sand /
And a heaven in a wild flower /
Hold infinity in the palm of your hand /
And eternity in an hour

Willam Blake – *V Elegy*

Sometimes I turn, there’s someone there,
Other times it’s only me
I am hanging in the balance of the reality of man
Like every sparrow falling
Like every grain of sand

Bob Dylan – *Every Grain of Sand*

NOTES

1. The metaphor was used by Nabokov about literature. It was recently taken up by the Italian writer Walter Siti in his essay: “Il realismo è l’impossibile” [2013].
2. Jos de Putter worked extensively in TV. He is currently experimenting with reportage journalism on line. In the former case, when he was an editor for a TV show, de Putter had to practise quite different creative strategies compared to those of his cinema. As he admitted in the Interview, a TV documentary is bound by rules and expectations that influence its composition. In other words, form is a format.
3. Just to contradict myself, I cannot help but cite two more concordances of the two films: the title *Heaven’s Gate* refers to a place where Slavic immigrants (!) in Wyoming used to gather for dancing and singing in the holidays. This also meant to claim their right to exist and to own the land they farmed and lived on. One of the crucial scenes in *The Making of a New Empire* is exactly a traditional Chechen dance, considered a sort of identity and political ritual, besides a religious one. Eventually, de Putter made a short film about this dance, *Zikr*. Last, as a curiosity, mention should be made that Noukhaev sort of combines the facial features of Christopher Walken and Kris Kristofferson, as well as the roles played by the two actors in *Heaven’s Gate*.
4. According to the meaning intended by Calvino, later taken up by Roland Barthes in *Camera Lucida*. But the sense given to masks by E. Goffman in *The Presentation of Self in Everyday Life* [1959] is also included.
5. Note should be taken that the “three wise monkeys” originally come from an icon to be found in one panel of the stable for sacred horses of a Shintoist temple in Nikko, Japan. *San zaru* (the three wise monkeys) are an emblem of the motto “See no evil, hear no evil, speak no evil”. At times, a fourth monkey is also to be found: it is *Shizaru*, with its arms crossed as to suggest “Do no evil”. This is a sort of compendium of the three different meanings represented by the three monkeys. Therefore, the three wise monkeys stand for a warning lest thoughts, speech, and actions be inspired from evil.

BIBLIOGRAPHY

- Barthes, R. (1964) *Essais critiques*, Éditions du Seuil, Paris (Italian translation: *Saggi critici*, Torino, Einaudi, 2002).
- Berger, J. (1980) *About Looking*, Pantheon Books NY (Italian translation: *Sul guardare*, Milano: Bruno Mondadori, 2003)
- Caillois, R. (1958) *Les Jeux et les hommes: le masque et le vertige*. Gallimard, Paris (Italian translation: *I giochi e gli uomini. La maschera e la vertigine*. Bompiani, Milano, 1981)
- Dinoi, M. (2008) *Lo sguardo e l’evento*. Ed. Le lettere: Firenze.
- Dottorini, D. (a cura di) (2012) *El Documental y Yo: intervista ad Andrés Di Tella* in: catalogue of the 53rd Festival dei Popoli, 2012.
- Goffman, E. (1959). *The Presentation of Self in Everyday Life*. Doubleday, New York. (Italian translation: *la vita quotidiana come rappresentazione*. Biblioteca Il Mulino, Bologna. 1997).
- Huizinga, J. (1938) *Homo Ludens. Proeve eener bepaling van het spel-element der cultuur* (Italian translation: *Homo Ludens*, Einaudi, Torino, 2002)
- Jung, C. G. (1967) *Die Dynamik des Unbewusstes* (Italian translation: *Opere*. Vol. 8: *La dinamica dell’Inconscio*. Bollati Boringhieri, Torino, 1994).
- Siti, W. (2013) *Il realismo è l’impossibile*. Nottetempo, Roma.
- Tabucchi, A. (2006) *Tristano Muore. Una vita*. Feltrinelli, Milano.

INSPIRATIONS

DI | BY JOS DE PUTTER

IT'S BEEN A LOVELY DAY

Per il mio primo film, la fonte di ispirazione cinematografica è stata l'opera di Robert Bresson. Volevo concentrarmi sul lavoro dei miei genitori, il che significava puntare l'obiettivo sulle loro mani. Inoltre, poiché era l'ultimo anno della loro attività, e quindi anche un modo di dire addio, le immagini sono come inquadrature fisse, prossime alla fotografia, e in questo modo metto in mostra l'ambiente dopo che "l'azione" si è conclusa, a come fossero "cornici vuote".

Con l'operatore Stef Tjldink abbiamo parlato di come ritrarre i paesaggi. Io ho progressivamente elaborato una teoria: nei dipinti realizzati da pittori cattolici è come se ci fosse "più aria", mentre i protestanti tendono a mostrare "più terra"; è questione di orizzonte. Poiché i contadini protestanti guardano la terra, spesso collochiamo l'orizzonte più in alto.



Robert Bresson, *Au hasard Balthazar* (1966)



Robert Bresson, *Pickpocket* (1959)



Jacob van Ruysdael, *Landscape with a Village in the Distance* (1646)

IT'S BEEN A LOVELY DAY

The work of Robert Bresson was the cinematic inspiration for my first film. I wanted to concentrate on the work of my parents, which means focusing on their hands. Also, because this was the last year of their work, and a way of saying goodbye, the images had to be like still shots, close to photography, so I show the environment after the 'action' is finished, like 'empty frames'.

Cameraman Stef Tjldink and I discussed how to portray landscapes. I gradually developed a theory: in paintings by catholic painters, there is more 'air', while protestants show more 'land' –it is a matter of the horizon. Since protestant farmers look towards the earth, we put the horizon often relatively high.



SOLO, THE LAW OF THE FAVELA

I protagonisti di questo film sono alcuni ragazzini undicenni delle baraccopoli di Rio de Janeiro.

Per quanto riguarda la composizione e un certo tipo di rozza sensualità, mi sono visto *Accattone* di Pasolini e *Los Olvidados* di Buñuel.

SOLO, THE LAW OF THE FAVELA

This film concentrates on 11-year old kids in the slums of Rio de Janeiro.

For an idea of composition and kind of rough sensuality, I watched *Accattone* by Pasolini, and *Los Olvidados* by Luis Buñuel.



THE MAKING OF A NEW EMPIRE

Questo film era nato come se dovessi rifare *Il padrino* in forma di documentario.

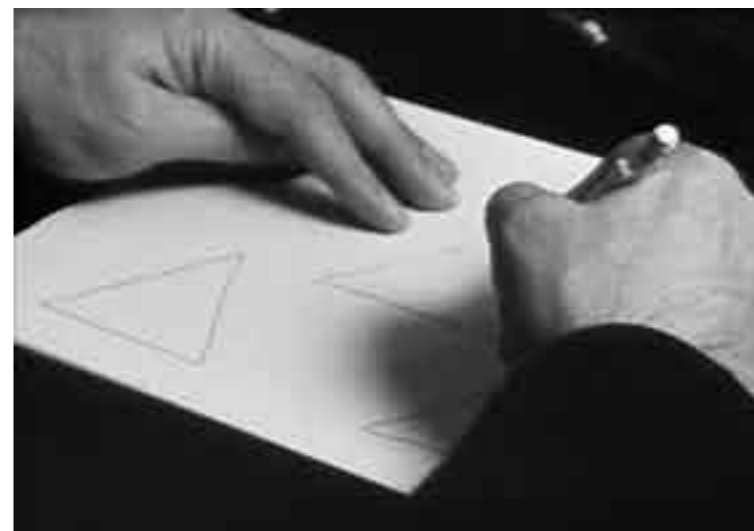
Ma poi è successo qualcosa a un livello più profondo. Avevo appena letto *Paesaggio e memoria* di Simon Schama, un libro molto provocatorio sul rapporto fra natura, mitologia, psicologia e costruzione dell'identità. Successivamente sono entrato in questo mondo davvero antico, mitico e violento qual è la Cecenia, con tutta una serie di codici e significati che sembravano far parte integrante delle montagne e dei boschi.

THE MAKING OF A NEW EMPIRE

Of course this film started as if I was going to do *The Godfather* in documentary form. But something deeper happened. I had just read *Landscape and Memory*, by Simon Schama – a very provocative book that deals with the relation between nature, mythology, psychology and identity-building. So I entered this really old, mythical and violent world of Chechnya, with all kinds of codes and meanings, that seemed to be part of mountains and woods.



Pier Paolo Pasolini, *Accattone* (1961)
Luis Buñuel, *Los Olvidados* (1950)
Albrecht Altdorfer, *Saint George and the Dragon* (1510)



Jos de Putter, *The Making of a New Empire*

BOB DYLAN

Le canzoni di Bob Dylan per me hanno sempre costituito una fonte di ispirazione. In qualche maniera i suoi versi mi vibrano dentro e mi vengono in mente, quando penso ai film che sto per cominciare o che sto realizzando. Ecco perché ho voluto fare un film sulle persone che con queste canzoni ci vivono per davvero, ne sono definite, o addirittura le impiegano a mo' di strumento di comprensione del mondo. E così ho girato *How Many Roads*. In un certo senso *How Many Roads* era il sequel di un film precedente, *Brooklyn Stories* (2002). A me interessava fare un film sulla tifoseria, in particolare però sui tifosi di una squadra che inspiegabilmente perde sempre. Raccontare chi perde è più interessante che raccontare chi vince. Così sono andato a cercare questi vecchi tifosi dei Brooklyn Dodgers, che hanno subito sconfitte per quasi tutta la vita. Mi piaceva l'idea di mettere insieme un mosaico di monologhi, un po' come nei racconti di Raymond Carver. Fortuna volle che ho potuto girare il film in un colpo solo, su un uomo che racconta l'incredibile storia di suo fratello maggiore, che era tifoso della squadra avversaria, il quale fu in qualche modo salvato per miracolo grazie a un incontro fortuito con un famoso giocatore di baseball... È un inatteso amalgama di realtà e mistero entro la cornice di un concetto narrativo ben definito.

BOB DYLAN

I have always been inspired by the songs of Bob Dylan. Somehow lines resonate and come to me when I am thinking of the films I am in starting or in the process of making. This is why I wanted to make a film about people who really live with these songs, who define themselves, or try to understand the world around them with the help of specific songs. So I made *How Many Roads*.

In a way *How Many Roads* was a sequel to a previous film: *Brooklyn Stories* (2002). I was interested to make a film about fans, but fans of a team that loses in inexplicable ways. Stories about losing are more interesting than stories about winning. And so I found these old fans of the Brooklyn Dodgers, who had faced defeat almost all their lives. I was interested in the idea of a mosaic of monologues, like in the short stories of Raymond Carver. As luck would have it, I was able to film a story in one shot, of a man who tells the remarkable story of his older brother, who was a fan of the opposing team, and who was somehow saved by a miracle through a meeting with a baseball star... It is an unexpected combination of reality and mystery within a clear narrative concept.

SEE NO EVIL

See No Evil è scaturito da numerose riflessioni, letture, e fonti di ispirazione. Da una parte, c'è l'approccio filosofico, derivante dal libro del filosofo tedesco Peter Sloterdijk *Devi cambiare la tua vita*. Poi c'era l'elemento della favola allegorica (un tipo di racconto in cui gli animali sono i protagonisti), proveniente dalle favole che leggevo la sera a mia figlia. Infine c'è stato lo strano influsso di Tarkovskij, in particolare *Stalker*, dove si parla di una "zona" ignota in cui si troverebbe la Verità, per cui Tarkovskij impiega degli archetipi, l'Artista, lo Scienziato e la Guida. Ho pensato che avevo bisogno esattamente di quegli archetipi, e mi sono messo in cerca di una verità da mettere nell'epilogo del film. Infatti Cheetah è l'Artista, Kanzi è lo scienziato e Crippled è la nostra Guida... ma allo stesso tempo sono pur sempre delle scimmie. Il tono di fondo del capitolo della Guida è stato dato dalla canzone di Bob Dylan *Not Dark Yet*, che io e la troupe ascoltavamo in macchina tutti i giorni:

*Le ombre stanno calando ed è tutto il giorno che sto qui
fa troppo caldo per dormire e il tempo corre via
è come se la mia anima fosse diventata d'acciaio
ho ancora le cicatrici che il sole non ha guarito
non c'è nemmeno abbastanza spazio per stare da qualche parte
Non è ancora buio, ma lo sarà presto
La mia umanità è andata giù per lo scarico
dietro ogni cosa bella c'è stato dolore*

Questo feeling ha improntato le riprese di Crippled, seduto sotto il portico in questa luce calda, sul tardi, e il verso sul dolore che sta dietro ogni cosa (dietro al progresso dell'umanità) è un po' la *tagline* del documentario.



In senso orario | clockwise:
Jos de Putter, *Solo, de wet van de favela (Solo, the Law of the Favela)*
Jos de Putter, *See No Evil*
Jos de Putter, *Het is een schone dag geweest (It's been a Lovely Day)*

SEE NO EVIL

See No Evil was the result of many thoughts, books and inspirations. There was a philosophical angle from a book of German philosopher Peter Sloterdijk: You should change your life. There was the idea of a fable (a story by using an animal as main character) that came from bedtime stories I was reading for my daughter, and there was a strange influence that came from Tarkovski's *Stalker*; as this is a story about an unknown 'zone' where there is a Truth, Tarkovski uses archetypes: an Artist, a Scientist and a Guide. So I thought I needed the very same archetypes as I set out in search of some truth in the epilogue of my film. So, Cheetah is the Artist, Kanzi the Scientist and the Crippled is our Guide...but at the same time they are apes, of course. For the mood, of the chapter of the Guide, the crew and I listened every day in the car to Dylan's song *Not Dark Yet*:

*Shadows are falling and I've been here all day
It's too hot to sleep, time is running away
Feel like my soul has turned into steel
I've still got the scars that the sun didn't heal
There's not even room enough to be anywhere
It's not dark yet, but it's getting there
Well, my sense of humanity has gone down the drain
Behind every beautiful thing there's been some kind of pain*

We applied this feeling to the shots of the Crippled, sitting on the porch in this kind of hot late light, and the line about the pain that is behind everything (behind human progress) is like the logline of the film.

INTERVISTA CON JOS DE PUTTER

DI VITTORIO IERVESE

Cominciamo dall’inizio: la prima sequenza del tuo primo film, *It’s Been A Lovely Day*, in apertura reca una dedica ai tuoi genitori: «Per mio padre, che mi ha fatto amare la terra, e mia madre, che mi ha fatto amare il cinema». Sia la dedica sia la maniera in cui hai ripreso la vita quotidiana della famiglia di un coltivatore olandese tradizionale ricordano la pittura fiamminga. In che modo il tuo film d’esordio è stato influenzato o si è ispirato a questa tradizione?

Potrei parlare di questo per un bel po’. Il mio retroterra è la campagna, ma poi ho studiato Letteratura e Scienze politiche. Mentre studiavo Letterature comparate ho trascorso la maggior parte del tempo nei cinema d’essai. Quindi la tensione verso la narrazione che si trova nei miei documentari deriva dal cinema di finzione e dalla sperimentazione narrativa sia in cinema che in letteratura. Ricordo che all’epoca non erano rari i cineasti che si situavano all’intersezione fra cinema e letteratura sperimentale, cosa che per me era affascinante: Marguerite Duras, Chantal Ackerman, Straub/Huillet, il primo Resnais, e si potrebbe sostenere che i grandi maestri Pasolini e Bresson operassero nell’ambito di quella tradizione (o viceversa, che siano loro ad aver indicato una via alla tradizione).

In secondo luogo, dalla metà degli anni Ottanta ho fatto il critico cinematografico per la rivista «Skrien», che allora come approccio era vicina ai «Cahiers du Cinéma», e le mie opinioni sul cinema erano influenzate soprattutto dai film di Bresson e anche da quelli di Hou Hsiao-Hsien.

A un certo punto mi sono trovato a pensare che avrei potuto fare un film sull’ultimo anno di lavoro dei miei genitori e sulle immagini dei miei ricordi, un lavoro che avrei potuto realizzare io soltanto.

Con l’operatore abbiamo parlato a lungo della luce in Vermeer e del concetto di orizzonte. Come si sa, i protestanti tendono a guardare la terra (i contadini certamente lo fanno) mentre i cattolici ill cielo... quindi l’orizzonte è spesso alto. E così ho cominciato a fare film cercando un punto di vista elevato ma che guardasse verso terra.

Sembra un vero e proprio programma estetico-filosofico. Hai citato, fra gli altri, Bresson e Hou Hsiao-Hsien, che sono considerati i maestri del cinema minimalista, in cui le piccole cose che accadono nella vita sono la chiave di volta della diegesi. Sta a queste piccole cose offrire spunti di riflessione sui grandi temi della vita. È questo un modo per avvicinarsi al tuo cinema, in cui “less is more”?

Il principio della sottrazione del “Less is more” è molto olandese! Non solo al cinema, il concetto è profondamente radicato nell’arte olandese, o nel design, tanto da diventare una filosofia di vita. I miei primi film hanno perseguito questo principio, una filosofia che mi ha fatto da guida. È una cosa che probabilmente si è un po’ persa, negli ultimi film, ma la pratica della sottrazione per me è importantissima e sto cercando di ritrovarla. Però è più difficile oggi rispetto a vent’anni fa. A quel tempo facevo il critico cinematografico, e il concetto baziniano di “montaggio proibito” (*montage interdit*) era fondamentale per tutti noi.

Il mio problema è che, avendo studiato Letteratura e Scienze politiche, questo doppio background è sempre presente. Ma in un film, se si sceglie una chiave interpretativa o un approccio all’argomento poi bisogna seguirli. Per esempio in *The Making of A New Empire* ovviamente si parla di guerra, c’è un conflitto, ci sono dei criminali, dei ribelli e così via. Si potrebbero analizzare questi aspetti ma io non posso fare a meno di ricordare che, dietro tutto ciò, c’è il fatto che la Storia e la Mitologia sono connesse. E quando si comincia a utilizzare la mitologia ci si ritrova oltre il bene e il male, così non c’è più bisogno di sovraintepretare la realtà, perché “less is more”.

La maggior parte dei tuoi film hanno a che fare con il senso del luogo. Ci sono personaggi in cerca di un posto migliore (ad esempio in *Solo, the Law of the Favela*) o anche semplicemente di un posto che è altrove (*Beyond the Game*), altri che cercano di difendere (*Dans, Grozny dans*) o di salvaguardare i propri luoghi (*Before the Flood*). Altri ancora ci raccontano il senso di un luogo (*Brooklyn Stories* e *Nagasaki Stories*). Questa ricerca può essere considerata una caratteristica costante delle tue opere?

Io ho la sensazione che, forse, i miei film parlino di come noi tutti cerchiamo di dare senso e significato alla nostra vita. Da questo punto di vista, lo spazio e l’ambiente determinano molte delle nostre scelte, a livello più o meno conscio. In *The Making of a New Empire*, per esempio, è il luogo che definisce le persone, il luogo diventa più importante della psicologia. Quest’ultima è il prodotto del primo. In generale, nei miei primi film il luogo è all’origine di tutto quanto. Nel protestantesimo vige il concetto di predestinazione: credo che per me sia importante l’idea di come cerchiamo la nostra propria strada, di come gli attribuiamo un significato e creiamo un percorso nuovo, consapevoli di quale sia il posto da cui si proviene in quale tradizione ci si trovi.

Ricordo che una volta J. M. Straub in una conferenza stampa a Berlino, fu sottoposto a critiche piuttosto pesanti alle quali lui replicò dicendo che era consapevole del fatto che esistevano centinaia di registi migliori di lui, ma che lui conosceva la tradizione in cui si trovava. Questa affermazione per me ha un grande valore.

Eppure tu sei un vero *globetrotter*, hai lavorato in varie parti del mondo: dal tuo paese di nascita al Brasile, dalla Cecenia al Giappone, dall’Azerbaigian agli Stati Uniti e così via. Sono solo coincidenze ed eventi fortuiti o c’è una strategia a monte?

Forse “l’intuito” si posiziona in qualche posto tra fra la strategia e la coincidenza? Quando comprendo che un incontro mi porterà a fare un film io provo una sensazione fisica, nel vero senso del termine, mi viene la pelle d’oca sulle braccia. Dopo il mio primo film (*It’s Been A Lovely Day*) sono stato chiamato da ogni sorta di produttori che avevano in mente di fare film sui contadini o su qualche altro artigiano. Dopo il mio secondo film (*Solo, The Law Of The Favela*), mi hanno chiamato proponendomi film sui bambini dell’Africa, e così via. È evidente che questo è un vicolo cieco da cui ho sentito costantemente il bisogno di sfuggire. Io voglio reinventarmi continuamente, e per fare ciò mi devo affidare al cosiddetto intuito.

Il mio intuito mi dice, o letteralmente mi fa sentire se c’è un’idea che può trasformarsi in un film. Se devo riflettere sul funzionamento di questo meccanismo, potrebbe far sorridere: è come se

degli elementi del tutto ordinari cominciassero a collegarsi e ad entrare in sintonia con un'idea che sta prendendo forma. Ad esempio mi può capitare di prendere un libro a caso dalla libreria, aprirlo e imbattermi in qualche frase che diventa di cruciale importanza per qualcosa su cui sto riflettendo. Mi dà la conferma che devo andare avanti. La stessa cosa accade con i film: mi capita che, rivedendo vecchi film, cominci a vedere il nesso fra le mie idee. In un certo senso capisco persino perché sto vedendo quei film. Faccio un esempio: nel mio film con i bambini in Brasile (*Solo, The Law of the Favela*), c'è una sequenza in cui questi ragazzini stanno seduti su uno scoglio parlando di calcio. È una sequenza con un intenso approccio fisico e che amo molto. Ma si è resa possibile soltanto perché, prima di andare in Brasile, avevo visto *Los Olvidados* di Buñuel e alcuni film di Pasolini. Io ho bisogno di quei film, *Accattone* e *Comizi d'amore* solo per citarne alcuni, ma non per imitarli, bensì per sapere in che direzione sto andando.

Si tratta di una sorta di “fortunata coincidenza”, di “piacevole sorpresa”, una forma di serenità, o ancora un metodo vero e proprio?

È un processo assolutamente non oscuro o esoterico, credo si tratti semplicemente di un lavoro di concentrazione. Ecco che cosa intendo con impotenza di fronte alla realtà. La realtà è troppo grande, è amorfa. Io ho bisogno di lavorare con una realtà concentrata, e l'unica concentrazione che conta è la “realtà come racconto”. Ora, io non sono un inventore, raccontare storie è una cosa molto antica. E non sono nemmeno un ingenuo – il mio lavoro si allinea e segue ciò che io conosco. Solo così facendo posso essere colto dalla sorpresa. È un paradosso molto importante, se si vuole è una tensione fra il concetto e la realtà. Oltre a ciò, ho l'esigenza di percepire che un dato lavoro rientra in un determinato “genere”, in modo che mi ci possa confrontare. Il Brasile a me ricordava *Los Olvidados* e *Accattone*, mentre Groznyj *Il Padrino* e *I cancelli del cielo*. Ci devono essere dei film nella mia testa, rispetto alla “realtà” sono indifeso.

Quindi potremmo considerare il documentario non un genere in sé ma un modo per ripensare e rielaborare i vari generi?

Anche la realtà è un genere. Il documentario la esamina.

Come si adatta il tuo modo di lavorare ai vari contesti e alle tante situazioni differenti in cui hai operato?

Mi ricordo di come ho cominciato a fare delle riprese con la macchina a mano a Rio de Janeiro. Era un modo per acquisire familiarità con i bambini e i loro posti. Mi ha anche dato l'opportunità di lavorare sul mio stile: piazzavo la macchina da presa in una posizione molto in basso, (così come faceva Ozu) e ho filmato i ragazzi il più possibile da dietro, mentre si allontanavano dalla macchina da presa (come faceva Antonioni). L'idea generale era di trasmettere la sensazione di stare davvero osservando. Ma per raggiungere questo obiettivo è stato necessario fare esattamente l'opposto: ho dovuto “dirigere” al 100%! In generale ho bisogno di scoprire chi sono “realmente” i personaggi nei miei film, in modo da poterli mostrare in modo non spettacolare, all'interno dei loro ambienti. E di certo nessun primo piano!

Trovo davvero stimolante questo concetto di “dirigere la realtà”, o di avvicinarla in modo tale da trasformare in film un'esperienza privata, intima. Assomiglia al processo della traduzione, non trovi?

Tradurre è un buon termine: io colgo la realtà non solo con una macchina da presa, ma con una determinata “maniera della macchina da presa” (perché il cinema è un linguaggio). La bellezza non ha niente a che vedere con tutto ciò; si tratta del rapporto fra forma, soggetto e ambiente. Io sono consapevole del significato di certe inquadrature, e le applico alle situazioni in cui mi imbatto in modo da dare significato a quell'incontro.

Hai fatto dei film in Cecenia, e sei entrato in contatto con una situazione complicata e pericolosa. Come è nato il tuo interesse per questo Paese e la sua cultura, e che cosa l'ha alimentata nel tempo?

All'inizio si è trattato di una coincidenza, ho incontrato un giornalista inglese a una cena e lui ha cominciato a raccontarmi di questo incredibile signore polacco con cui studiava filosofia e religioni comparate. A un certo punto il polacco è scomparso, per tornare ben due anni dopo non più cattolico ma convertito all'Islam. Aveva cambiato il suo nome da Macieck a Mansour e si era messo in affari con la mafia cecena. Allora ho detto, “questo è il tipo di persona che vorrei incontrare”. Sei settimane dopo il giornalista mi telefona e mi dice che posso incontrare non solo il polacco ma anche il suo capo. Sarei dovuto andare a una festa per ricchi nella parte asiatica di Istanbul. Così sono partito, insieme a due amici che mi aiutavano nelle riprese e nel suono, senza ben sapere che cosa aspettarci. Non avevo idea di chi fosse il boss, ho soltanto letto qualcosa mentre mi trovavo sull'aereo: ho scoperto che era il re della mafia, che controllava Mosca e San Pietroburgo, era un'icona di stile per l'abbigliamento e, che non puoi avvicinarti a lui senza che “le tue ginocchia inizino a tremare”.

Il signore polacco mi aveva informato che mi sarei dovuto vestire in modo adatto per l'occasione. Proprio l'anno precedente mi ero comprato un abito assurdamente costoso, in circostanze altrettanto bizzarre. Con il mio completo ridicolo sono andato nella parte asiatica del Bosforo sullo yacht di Kashoggi (il maggior trafficante d'armi del mondo). Da subito ho avvertito un'atmosfera di disagio. Poi mi è venuto incontro Noukhaev per salutarmi, e... indossavamo lo stesso completo! Sono tuttora convinto che se ho fatto il film è stato grazie a quel vestito. Sul serio, però, quel film per me non riguardava la Cecenia. In realtà volevo fare il mio *Padrino*, era la mia personale ascesa all'Everest.

Soltanto in seguito, una volta finito il film, è scoppiata la seconda guerra in Cecenia. Quello era l'unico film esistente realizzato in Cecenia, e così tutti a dire che era sulla Cecenia, ma non è esatto. Ma nel frattempo avevo imparato ad ammirare i ceceni, e così quando tre anni dopo sono venuto a sapere di questa compagnia di danzatori, ho voluto fare un altro film (*Dans, Grozny, dans*).

C'è chi considera Noukhaev un comandante sul campo e un patriota, chi un bandito, chi il capo della mafia cecena. Che tipo di rapporto e di confronto sei riuscito a stabilire con una figura così controversa?

Beh, gli è piaciuto il mio vestito. Per di più in quel momento era intoccabile, disponibile a raccontare la sua storia, quindi io sono capitato al momento giusto.

Quello che mi interessava davvero era capire come una figura del genere convivesse con la propria immagine, come questa si fosse costruita a partire dalla mitologia e dalla storia, con tutti gli incroci possibili. Nel caso di Noukhaev, lui si considera come facente parte di una tradizione che deriva da una mitologia “reale”, quindi un ambito totalmente diverso da quello della mafia – anche se poi di fatto è un mafioso.

Da questo punto di vista *The Making of a New Empire* è più simile a *I cancelli del cielo* perché parla della creazione del mito e di come utilizzarlo per dare alla propria vita un significato, o una giustificazione. Questo è anche il motivo per cui ho scelto i due anziani come “narratori”: loro non fanno distinzione fra mito e storia. Insomma, Noukhaev è chiaramente un assassino ma allo stesso tempo mi sono sentito... molto vicino a lui. Se per questo film avessi impiegato come riferimento *Il Padrino*, mi sarei dovuto concentrare sulla psicologia di Noukhaev, affrontando per esempio la questione del bene e del male. Ma quando ho visto le montagne altissime della Cecenia e sono entrato in contatto con la mitologia di quella cultura ho pensato che il film doveva essere più qualcosa come un western, tipo *I cancelli del cielo*, e in tal modo la focalizzazione si è spostata sul senso del luogo. Quando capisco, “sento” su che tipo di genere devo lavorare, il genere stesso struttura l’analisi e il mio modo di raccontare, determina che tipo di film sarà.

Ti sei mai posto il problema dell’affidabilità di alcuni dei soggetti che hai intervistato o ti sei concentrato più sulla persona che sta dietro ad ogni ruolo?

Piuttosto che utilizzare un approccio giornalistico, nei miei documentari preferisco di più concentrarmi sui “personaggi”. A volte può essere molto difficile, e non riesco a risolvere la questione, come quando per raccontare una “storia” faccio ricorso a immagini d’archivio. Nel documentario ci dovrebbe essere una verità al di là dei fatti, altrimenti si dovrebbe parlare di reportage. La verità al di là dei fatti è spesso talmente complicata e/o ambigua che la stessa parola “verità” diventa discutibile.

Ecco perché ritengo che la domanda, o lo sguardo, sia più importante della risposta in senso letterale. Credo che tutti noi ci inventiamo costantemente dei fatti pur di dare alle nostre vite un senso e una direzione; diventiamo tifosi dei *Dodgers* di Brooklyn e ci creiamo una storia alternativa perché perdono sempre, così come i fan di Bob Dylan che riflettono e comprendono le proprie vite grazie ai testi delle sue canzoni.

Quindi la questione è come “costruiamo” la realtà e come rappresentiamo questa costruzione?

“Costruire la realtà” è tutto ciò che facciamo, costantemente, nessuno escluso. Quindi l’arte rappresenta le costruzioni, i modi di gestirle, le sue esemplificazioni. Arte e racconto non sono una reazione alla realtà, vengono prima.

Credo che sia stato Freud a parlare di *Verschiebung und Verdichtung* (Spostamento e Condensazione) a proposito dei sogni. In pratica il sogno è un racconto in cui la realtà assume una determinata forma (l’immaginario) diversa da quella “reale” e allo stesso tempo più semplice, in quanto inserisce una quantità di dettagli in una narrazione dominante. È così che affrontiamo la realtà/esistenza. Il cinema funziona in modo simile, secondo me.

Questa è una questione cruciale anche in riferimento al caso Litvinenko. Oltre alla storia privata e personale, c’è anche un torbido intrigo che ancora non è stato chiarito. Hai deciso di presentare la sfaccettata figura di Litvinenko, ex membro dei servizi segreti russi, dissidente, vittima ecc. Ma ciò che emerge come cosa più importante è l’uomo, con la sua determinazione ma anche tutta la sua vulnerabilità. Ci puoi dire qualcosa su questa storia così densa e stratificata?

Ho incontrato Litvinenko quasi per caso. Non sapevo chi fosse, ma l’ho scoperto dopo un incontro con Boris Berezovskij. La moglie di Litvinenko aveva visto *Dans, Grozny dans*, lui era stato in Cecenia, insomma si è creata una certa simpatia e comprensione reciproca. Allo stesso tempo era una persona evasiva, parlava molto ma soltanto delle proprie vicende personali. Comunque fui colpito dalla sua intensità.

Due anni dopo il nostro incontro, però, c’è stata la storia del polonio, e io ci avevo fatto quella lunga chiacchierata... per me *In Memoriam Aleksander Litvinenko* non è un vero e proprio documentario, però certamente è una storia piuttosto insolita.

Come in *Face Value* di Johan Van der Keuken, ho avuto l’impressione che il tentativo di andare al di là della maschera che tutti noi indossiamo nella vita di ogni giorno sia centrale anche in altri tuoi film (ad esempio in *Beyond the Game*).

Il paragone con *Face Value* è un gran complimento! (È uno dei due film di Van der Keuken che preferisco in assoluto). Ma ritengo che i miei lavori si occupi del “testo” in senso filosofico, ovvero della moltitudine di significati che creiamo e che deriviamo dal nostro ambiente. Come i giocatori che riescono a comprendere se stessi grazie al ruolo che hanno nel gioco. È un concetto molto antico, come ha spiegato molto bene Johan Huizinga in *Homo Ludens*.

***Alias Kurban Said* è un film tutto imperniato sull’identità segreta di uno scrittore che pubblicava sotto pseudonimo. Veniamo a scoprire che il segreto che circonda la sua identità (maschile o femminile) è affascinante quanto un giallo...**

Da una parte, come ti dicevo prima, non posso nemmeno cominciare a lavorare su un documentario senza definirne il genere, quindi la finzione (nel senso di creazione, lavorazione del materiale) entra in gioco fin dal principio.

Dall’altra parte, a livello più filosofico, mi piaceva l’idea di un’identità che “scompare” proprio nel momento in cui viene rivendicata da persone molto diverse. Bisogna ricordare che *Alias Kurban Said* è stato realizzato in una fase in cui il dibattito sul cosiddetto scontro di civiltà era all’apice, e mi incuriosì il fatto che proprio in quel frangente la storia d’amore fra una ragazza cristiana e un ragazzo musulmano fosse reclamata da molte persone appartenenti a culture diverse. L’identità di questa “storia d’amore impossibile” diventa una identità condivisa.

In *Solo, the Law of the Favela*, hai seguito per parecchio tempo due ragazzini che avevano le stesse origini umili e gli stessi sogni, ma come in un racconto di Charles Dickens, il sogno si

avvera soltanto per uno dei due. Due vite possono procedere affiancate fino a che incontrano un bivio. Questo mi ricorda l'intreccio "classico" e mi fa pensare al concetto di destino. Sei rimasto sorpreso quando il tuo racconto è giunto a uno snodo così significativo?

Una delle cose che mi hanno effettivamente influenzato nello studiare Letteratura Comparata è il concetto di "finale aperto". Pensate a *L'eclisse* di Antonioni, che ha il più bel finale della storia del cinema.

Io ho una preferenza per i finali aperti, perché, si sa, la risposta... *is blowin' in the wind*. D'altro canto, in generale, il concetto di destino mi ha sempre affascinato. Il nostro destino deriva dall'ambiente che ci circonda (ad esempio, la campagna), dalla nostra storia, dai modi in cui selezioniamo il significato nelle nostre vite. Quindi si crea una tensione che in qualche modo mi spinge in avanti, che mi fa pensare: siamo su una strada infinita di storie.

Nel caso di *Solo* si trattava del mio secondo film e pensavo che l'osservazione fosse il modo giusto di affrontare la realtà. Ma poi ho notato che, per il fatto stesso che filmavo, a causa della presenza della macchina da presa, la realtà assumeva la forma di un racconto. Alcuni osservatori di famose società di calcio si sono presentati per dare un'occhiata a dei bambini oltanto perché stavamo riprendendo questi bambini. E così Leonardo è stato "scoperto", e successivamente è diventato una star e ha fatto un sacco di soldi, grazie alla mia macchina da presa e al mio film. Questo mi induce a pensare che la realtà non esiste, ci sono solo storie. A parte ciò, naturalmente io la vedevo la differenza nel gioco dei due ragazzi, in un certo senso ne sapevo più io di loro, ma sapevo anche che spostando l'interesse sull'amicizia ne sarebbe scaturita una storia di sopravvivenza, come una "legge".

Intendi sostenere che un film può condizionare e modificare la realtà?

Beh, a Rio de Janeiro ci sono tre squadre grosse ma non è che mandino degli osservatori nelle *favelas*, anche perché i ragazzi che vengono da lì tendono a sparire: sono considerati inaffidabili, ingestibili, e così nessuno investe nella favela. Io sono entrato in contatto con molti ragazzini, ma poi ho scelto Leonardo e Anselmo non perché fossero dei bravi giocatori, bensì perché erano buoni amici e inoltre il posto dove vivevano era molto interessante e pittoresco. Ma siccome giravamo sempre nella favela, la gente ha cominciato a chiacchierare di alcuni stranieri che seguivano due ragazzi che giocavano in un piccolo campo di calcio. E il risultato è stato che sono arrivati due osservatori, temendo che fosse loro sfuggito qualcosa. La macchina da presa ha cambiato sia la vita sia la realtà. E pensare che ogni volta avevo la sensazione di girare soltanto per girare!

È successo qualcosa di simile a Leonardo, a film finito: è diventato un calciatore famoso e ha gioca anche in una delle migliori squadre olandesi grazie al mio film. Sembra ridicolo eppure è vero. Stavo facendo questo documentario in Brasile e volevo portare ai ragazzi delle maglie da gioco. Così mi sono rivolto alla mia squadra, il Feyernoord (ebbene sì, vivo ad Amsterdam ma sono un tifoso del Feyernoord da quando ero ragazzo) e gli ho chiesto se potevano procurarmi qualche maglietta. La risposta è stata: "Non abbiamo iniziative nel Terzo Mondo". Da tifoso, posso dire che è stato un duro colpo. Allora mi sono rivolto alla PSV Eindhoven, dove giocava Romario – all'epoca uno dei maggiori giocatori brasiliani – e la risposta è stata: "Sì, possiamo fornire le magliette al costo di 60 *guilder* cadauna". Troppo costoso per me. Disperato, ho

provato con l'Ajax, una squadra che, in quanto tifoso del Feyernoord, odio sinceramente. Loro hanno accettato di darmi 25 magliette gratis senza alcun problema. E così sono andato in Brasile con le magliette dell'Ajax e le ho distribuite ai ragazzi. Nello stesso periodo ho scritto un articolo per una testata sportiva sulla realizzazione del mio documentario. E lì ho raccontato anche la storia delle magliette. Allora il presidente del Feyernoord si deve essere reso conto che l'articolo faceva cattiva pubblicità alla società e mi ha chiamato per parlarne. Al che gli ho proposto: "Senta, perché non fa venire questi ragazzi al Feyernoord per un paio di mesi?". Sei mesi dopo l'uscita del mio film Leonardo e Anselmo sono andati al Feyernoord e poco più di un anno dopo Leonardo ha cominciato a giocare per il Feyernoord Primavera, ha debuttato nella squadra ufficiale a sedici anni e nel 2002 ha vinto la coppa UEFA. Dopodiché, nel 2006, è andato all'Ajax... tutto ciò è molto divertente.

E che cosa ne è ora di Leonardo e Anselmo? So che sei tornato a filmare le loro vite.

Ho sempre pensato che prima o poi avrei dovuto realizzare un sequel di *Solo*. Leonardo Santiago è diventato milionario, ma è assolutamente infelice perché la madre e il fratello gli hanno rubato tutto. Leonardo ha comprato una casa da quattro milioni di euro in una zona di Rio de Janeiro molto alla moda, ma non può usarla perché è intestata alla madre. Si è fatto una nuova vita ma quella vecchia sta sempre lì. Il suo retroterra, la sua appartenenza a un certo luogo non sono svaniti. Quindi più che a un film questa storia sembrerebbe prestarsi a un reality. D'altro canto l'intreccio è molto appassionante. Il progetto è nato per la televisione, e pertanto dovrò fare una versione breve per la TV. Ma in realtà si tratta di un film a tutti gli effetti, in cui le immagini in movimento rappresentano il presente e quelle statiche rappresentano il passato. Devo dire che Leonardo è stato molto disponibile e mi ha subito concesso una lunghissima intervista, dicendomi: "Il tuo film mi ha cambiato la vita. Il tuo film mi ha salvato". È molto aperto nei miei confronti perché mi è grato. Eppure rimane molto vulnerabile. Anche Anselmo è molto interessante, perché è evidente quali scarsi margini di scelta abbia avuto. Se si vuole sfuggire alle favelas o ci si butta sulla droga, o si gioca a calcio o si trova Dio. Anselmo, che è un bravo ragazzo, ha trovato Dio. Va a cantare in chiesa tutti i giorni.

Senza rinunciare al cinema, hai lavorato molto anche con la televisione. Il tuo approccio cambia nei due ambiti di lavoro?

Io ho cominciato a fare film nel 1992-93, e ben presto sono stato chiamato a fare documentari per un programma televisivo, per il quale ho lavorato due anni. Poi mi sono rimesso a girare film, e allora mi hanno proposto il ruolo di redattore capo per quello stesso programma. Ho accettato, pensando: "avrò un introito regolare e mi potrò permettere di veder crescere mia figlia". Ho lavorato lì per un periodo lungo, dal 2007 al 2012, ma in realtà era un gioco di potere perché a me non andava di avere un capo, quindi sono rimasto sempre un free lance. La narrazione secondo le regole televisive è molto semplice. Se devo lavorare al montaggio di un documentario TV di 50 minuti (li chiamano documentari perché non hanno idea di che cosa sia un documentario) ci metto una settimana, è facile. Questi programmi sono totalmente controllati da regole televisive che determinano la narrazione e a vincolano. Il programma in cui ho lavorato è andato in onda ogni anno da Gennaio a Maggio e poi di nuovo da Settembre a Dicembre. Sono sta-

to responsabile dell'ultima versione del montaggio di 156 programmi di circa 50 minuti ciascuno. È ovvio che questo modo di lavorare ti entra in testa e diventa un modo di pensare.

È una sorta di inquinamento mentale! Quindi il rischio è di applicare lo stesso formato a qualsiasi situazione ed esperienza?

Direi che il rischio è quello di cercare una via facile per trovare un formato. D'altronde, quando faccio riferimento a dei generi io utilizzo continuamente dei formati. Ma dipende da qual è il tipo di storia. In ogni caso, per confrontarmi con tutto ciò, dopo sei anni in cui ho lavorato intensamente per la televisione, mi sono reso conto che devo veramente imparare a liberarmene se voglio evitare delle modalità ovvie di racconto. Un paio di anni fa ho anche smesso completamente di vedere la televisione per costringermi ad adottare un'altra maniera. In questo momento faccio sia il regista sia il responsabile di «De Correspondent», una piattaforma giornalistica *on line* dedicata a (cito dall'introduzione nella *home page*) «quel tipo di storie che tendono a sfuggire al radar dei mezzi di comunicazione dominanti perché non sono conformi a ciò che viene normalmente inteso come "notizie"». All'interno della piattaforma, c'è una pagina riservata al documentario breve, è il mio video-giardino privato. Questo lavoro mi piace perché posso sostenere i giovani e inoltre in questa fase i cortometraggi mi interessano molto. Di recente uno di questi film ha anche vinto il Pardo d'Argento a Locarno.

Hai anche realizzato alcuni film non basati su un'idea tua, come ti sei rapportato con queste commissioni?

Le genesi di *Nor His Donkey* e di *Before the Flood* sono abbastanza diverse. Il primo era per una serie di documentari sui Dieci Comandamenti. Ho preso parte a questo progetto senza avere un'idea precisa, anzi non ne avevo nessuna. Ma era una sfida interessante, compreso il rischio dell'inevitabile confronto con i film di Kieslowski. Un paio di mesi prima di questo incarico era morto mio padre, e mia madre aveva ricevuto una inaspettata lettera d'amore da parte di una persona che lei aveva rifiutato quarantacinque anni prima e non aveva mai più rivisto. Questa coincidenza mi ha dato lo spunto per il film. Oltre a ciò, mi è piaciuto moltissimo lavorare con l'asino in cima alle montagne. La sequenza in cui l'asino viene giù per il sentiero, prima lontanissimo poi sempre più vicino alla macchina da presa, è una di quelle che amo di più. Ho invece accettato di lavorare a *Before the Flood* non perché mi piacciono i film sul futuro, ma perché ho avuto l'occasione di utilizzare degli effetti speciali in un documentario. È stato divertente poter filmare da un elicottero e ibridare generi diversi. Non si tratta di un documentario scientifico: la scienza è importante, ma non al cinema, più nei libri.

Una delle cose notevoli di *Before the Flood* è l'impiego di materiali d'archivio molto belli. Tra l'altro, il cosiddetto *found footage* è un dispositivo che usi spesso, a volte per visualizzare i ricordi e la dimensione introspettiva dei protagonisti, in altri casi con funzioni e valori diversi. Qual è quindi la tua modalità di lavoro e utilizzazione del *found footage*?

In realtà il mio rapporto con il *found footage* non è facile. Di norma, i materiali d'archivio vengono utilizzati a mo' di esemplificazione della "realtà", ma a me la realtà in senso giornalistico non interessa.

La cosa si fa più problematica quando utilizzo il materiale di repertorio per mostrare eventi realmente accaduti ma all'interno di una storia mitologica (come in *The Making of a New Empire*). È anche vero che questi materiali hanno spesso una forte qualità poetica, e a volte cerco di trarne vantaggio: è l'aggiunta di una dimensione piuttosto che una spiegazione delle cose (v. *Nagasaki Stories*).

I finali dei tuoi film offrono agli spettatori vari spunti di riflessione sulla "morale della favola" senza in realtà presentarne una specifica. Come fai a ottenere questo risultato?

Non mi stanco mai di ripetere che quando comincio a lavorare su un film devo avere un'idea di genere/narrazione/stile/atmosfera. Questi elementi hanno a che fare con "la morale della favola" tanto quanto il cosiddetto "contenuto", o addirittura con la realtà che dà forma al contenuto. Se l'esito è un effetto imprevedibile, non si può dire lo stesso per ciò che riguarda il sentimento e il significato.

D'altro canto ritengo che la narrazione, o il concetto, non possano e non debbano determinare il contenuto. Mentre il concetto è essenziale, bisogna mantenere un'apertura tale da consentirci di farci sorprendere all'interno del concetto, metterlo in discussione se non addirittura di farlo frantumare dagli eventi reali (ma a quel punto, bisogna mostrare che c'è stata una frattura del concetto).

Ci sono due tipi di registi che ammiro molto per come risolvono questa tensione: il primo è rappresentato da Van der Keuken e Pelechian, i quali "scrivono" i film mano a mano che li realizzano (l'uno in fase di riprese, l'altro di montaggio); in questa maniera concetto e realtà diventano tutt'uno.

Nel secondo gruppo ci sono Mohsen Makhmalbaf, Abbas Kiarostami e Apitchapong Weerasethakul, che trascendono i limiti del concetto (o della forma) creando all'interno del film nuove realtà "impossibili". È come se la linearità del cinema, così difficile da rompere, diventasse una serie di verticali. Tutti loro sono cineasti molto più grandi di me, ma mi sono fatto un'idea di quello che accade nei loro film.

Pertanto io provo a generare una specie di "disagio" nei finali dei miei film. Evito le conclusioni, cerco di scomporre il "significato" e di creare qualcosa di più effimero, o di poetico, o una vera e propria linea verticale.

La mia mente va subito a *See No Evil*. Questo film ha tutti gli elementi per rientrare nella categoria della favola allegorica, come quelle di Esopo. Vediamo tre animali che hanno tre storie diverse e tre destini diversi. Ci puoi dire qualcosa sul processo che ti portato a filmare tre episodi separati in modo da concepire un unico racconto?

In fase di sceneggiatura avevo ancora l'idea del "narratore". Una delle scimmie doveva avere una *voice over*, desunta dal testo di Kafka *Una relazione per un'Accademia* (in cui una vecchia scimmia condivide i propri ricordi con la razza umana). Dopo le riprese mi sono reso conto che questo testo non era necessario e che i ritratti sarebbero stati sufficientemente eloquenti; così il film è diventato sempre meno parlato mentre si sviluppava.

See No Evil l'avevo sempre pensato entro la tradizione della favola allegorica, oltre che nei termini di un viaggio interiore. È stato Tarkovskij che mi ha aiutato a trovare le scimmie. Ho de-

ciso che mi servivano le figure di un artista, uno scienziato e una guida perché sia in *Stalkers* sia in *Solaris* ci sono questi tre personaggi: e la guida ci conduce nel territorio, che in Tarkovskij è molto ampio, che ha a che fare con la verità. Non mi voglio paragonare a Tarkovskij perché il mio territorio non è altro che la narrazione. Però è attraverso Tarkovskij che ho identificato gli archetipi.

Ma la cosa più divertente di *See No Evil* è che veniamo invitati a mettere tutti i nostri pensieri nelle menti delle scimmie. È tutta una proiezione. E in qualche modo questa attenzione, questa proiezione, l'ho guidata io. In un certo senso, questo film è anche un saggio. Con il mio ultimo film (*The Shot*) accade il contrario, perché l'idea di fondo è che non siamo noi che proiettiamo bensì siamo noi che veniamo colpiti dal semplice osservare.

A questo proposito, in *See No Evil* c'è una citazione di John Berger: «Gli occhi di un animale quando studiano un uomo sono attenti, cauti. L'uomo, ricambiando lo sguardo, diventa consapevole di se stesso». Come hai sviluppato questo concetto dell'osservazione come rispecchiamento nell'ultimo tuo film su/con tua figlia?

L'anno scorso, quando mia figlia aveva otto anni, ho deciso di riprenderla mentre guardava *Bambi* per la prima volta. *Bambi* è un racconto sulla scomparsa della madre, e quindi sulla prima esperienza della violenza. Per realizzare questo progetto il mio operatore ha costruito un dispositivo a specchio in modo che mia figlia potesse guardare il cartone animato mentre guarda in macchina, con lo sguardo puntato esattamente nella macchina da presa. La parte che mi interessava di più era quella in cui sparano alla madre di Bambi. Mi rendo conto che questo film può assomigliare a *Ten Minutes Older (Par desmit minutem vecaks)* di Herz Frank, ma in realtà se ne discosta perché nel mio caso si tratta di un unico, lungo, piano sequenza. La macchina da presa sta molto addosso a mia figlia, lei guarda direttamente in macchina, non c'è una colonna sonora, e gli unici suoni sono quelli che si sentono da lontano, in modo quasi impercettibile. Non c'è narrazione, perché essa avviene sul volto di mia figlia: si vedono tutti i minuscoli movimenti dei muscoli del viso, le espressioni degli occhi, si sente uno sparo (il film si chiama proprio *The Shot* [gioco di parole fra "ripresa" e "sparo", che in inglese sono sinonimi, *N.d.T.*]...) e a quel punto lei scoppia a piangere. Secondo me questo film è non solo commovente, ma anche spettacolare! Perché ci rivela che tutti noi diventiamo "professionisti delle emozioni", non solo nel cinema, anche nella vita.

È difficile sapere che cosa sarà esattamente, questo film. Avevo anche pensato di fare una sorta di installazione, al limite anche multi-schermo, ma poi mi sono reso conto che invece è meglio la chiave della semplicità: la sola immagine a specchio. Proprio come dice Berger, ricambiando lo sguardo diventiamo consapevoli di noi stessi.

Spesso nei tuoi film i protagonisti sono bambini, o all'opposto, persone anziane. C'è in te un'attrazione particolare per queste figure?

La prima risposta è di tipo pragmatico: mi piacciono i bambini e gli anziani perché hanno meno da perdere e di conseguenza meno da nascondere. Il resto dell'umanità è sempre in lotta, ognuno bada ai propri interessi. I bambini e gli anziani spesso o sono innocenti oppure non si preoccupano più di certe cose.

Ad un altro livello, mi interessano sia l'innocenza (soprattutto nel momento in cui viene minacciata) sia la vulnerabilità; una cosa del tipo: la vita è bella nella sua fragilità.

In *How Many Roads* ci vai vedere come la poesia svolga una parte importante nelle vite di tantissime persone diverse fra loro. Ritengo che il ritratto che hai fatto dei dodici seguaci di Bob Dylan sia un grande omaggio all'Artista – anche e soprattutto per il fatto che non appare mai nel film di persona! Questo ci dà un'idea tangibile del ruolo che possono avere i versi di un poeta nella vita di molti di noi.

Il film l'ho fatto l'anno in cui Bob Dylan ha compiuto 65 anni, e andavo riflettendo su una generazione prossima alla pensione. In un certo senso era un tentativo di scrivere una storia alternativa dei nostri tempi: che cosa succede al significato delle parole nel corso del tempo? Le parole vengono prese da altre persone, che danno loro significati nuovi, a volte addirittura opposti rispetto a quello che ritenevamo il significato originale. È anche vero che parole vecchie ci aiutano a comprendere e a gestire situazioni nuove. La cosa incredibile è che quando ho chiesto all'agente di Dylan i diritti delle musiche (che in realtà non concedono mai), ha domandato di vedere il film e dopo un po' di tempo mi ha scritto: "Non abbiamo nulla in contrario per quanto riguarda il suo film".

Anche il titolo della retrospettiva qui al Festival dei Popoli è una citazione di una canzone di Dylan, ti piace?

Sì, certo. Penso che il titolo sia molto bello, forse anche troppo per una rassegna dedicata ai miei film. Dobbiamo rimanere modesti. Non c'è solo Dylan in questa citazione, c'è anche la Bibbia. Io non sono per niente religioso, ma abbiamo cominciato quest'intervista parlando di protestantesimo e predestinazione, e un titolo come "Like Every Grain of Sand" si avvicina molto al verso biblico: « i capelli del vostro capo sono tutti contati » (Luca, 12:7). Quindi per me è molto poetico ma anche impegnativo.

Ma anche se «[...]perfino i capelli del vostro capo sono tutti contati. Non temete, voi valete più di molti passerì».

INTERVIEW WITH JOS DE PUTTER

BY VITTORIO IERVESE

14.10.2014

Let us start from the beginning. The first sequence of your first film, *It's Been A Lovely Day*, opens with a dedication to your parents: “*For my father, who made me love the land, and my mother, who made me love cinema*”. This dedication and the way you have filmed the daily life of a traditional Dutch farmer’s family reminds one of Flemish oil painting. How was your first film inspired or influenced by this (or other) ‘traditions’?

I could talk about this for quite some time. My background is in the countryside but I have studied Literature and Political Science. During my study of comparative literature, I spent most of the time in art-house cinemas. So, my inspiration for storytelling in documentary primarily comes from fiction film, and the experiments with narration in fiction (both film and literature). I remember at the time there were filmmakers at the crossroads of experimental literature and film, who I found fascinating: Marguerite Duras, Chantal Ackerman, Straub/Huillet, the early Resnais, and one might argue the real masters Pier Paolo Pasolini and Robert Bresson are somehow in that tradition (or vice versa: they are the ones who established the road to a tradition).

Secondly, from the mid-eighties onwards I was a film critic, working for *Skrien* (close to *Cahiers du Cinéma* at that time, as far as the approach was concerned) and I had opinions about cinema that were influenced by Bresson’s films mainly, and also Hou Hsiao-hsien’s.

At some point, I was thinking I could make a film about the last year of my parents’ work and images of my memory, in a way that only I could do it.

With the cameraman I talked extensively about the light of Vermeer, as well as the idea of horizon. As you know, Protestants watch the earth (certainly farmers do) as Catholics watch the sky... So the horizon is often high.

So I began to make films looking for a high point view aiming at the earth.

This sounds like a philosophic and aesthetic programme. You have cited, among others, Bresson and Hou Hsiao-hsien, who are considered masters of minimalist cinema, in which the small things that happen in life are the keystone of *diegesis*. These small things are meant to supply reflection cues on life’s biggest topics. Is this a way to look at your cinema, where “less is more”?

“Less is more” is very Dutch! Not only in cinema, but this concept is deeply rooted in Dutch art, or in Dutch design, and it becomes a way of thinking.

My first films pursue this idea, they were guided by this philosophy. Probably I have lost this more recently, but the idea of “less is more” is for me extremely important and I’m trying to find it again, but it’s harder than twenty years ago. At that time, I worked as film critic and André Bazin with his notion of *montage interdit* was really crucial for all of us.

My problem is that I have studied Literature and Political Science and these two backgrounds are always there. But in a film, if you choose a “key” or an approach to the topic, then you have to follow it. For example, in *The Making of a New Empire*, of course there is a war, there is a fight, there are criminals and rebels, etc. You could analyze these aspects, but I can also think that, behind all this, there is the fact that History and Mythology are connected. And when you start to use this mythology, you’re beyond good and evil. So you don’t need to over-interpret reality, because “less is more” in a journalistic way; I am trying to discover different forms of ‘truth’.

Most of your films deal with the “sense of a place”. Some characters are looking for a better place (e.g. *Solo, the Law of the Favela*) or simply another who-knows-where place (e.g. *Beyond the Game*), some are trying to defend (e.g. *Dans, Grozny dans*) or safeguard their own place (e.g. *Before the Flood*) and many others describe the meaning of a certain place (e.g. *Brooklyn Stories* and *Nagasaki Stories*). Is this search one of the permanent features in your works?

I feel my films maybe deal with the idea of how we all try to give sense, meaning to our life. In this respect, the place, the environment, determines a lot of our choices, consciously or unconsciously. In *The Making of a New Empire*, for example, it is the place that defines people, the place becomes more important than psychology. The latter is a result of the previous one. In general, in my first films the place determines everything. In Protestantism, we have the notion of Predestination: I think this idea of how we seek our own way, how we give it meaning and create new paths, while knowing where you come from, or what tradition you are in, is important to me.

I remember Straub at a press conference in Berlin, he was criticised quite strongly and he answered to these critiques that he knew there were hundreds of better filmmakers than him, but that he knew what tradition he was in. To me, this statement is very important.

On the contrary, you’re a real globetrotter who has worked in many different places: from your birthplace to Brazil, from Chechnya to Japan, from Azerbaijan to USA, etc. Is this a result of coincidences and chance events or a planned strategy?

Maybe ‘intuition’ is somewhere in-between strategy and coincidence?

I literally feel, physically, that an encounter is going to lead to a film when I get goose skin on my arms. I hope this does not sound pretentious, I am not talking of the ‘divine inspiration of the artist’, just about something that is so focused that you can feel it.

After my fist film (*It's Been a Lovely Day*) all kinds of producers called me saying they had plans for films about farmers, or other craftsmen. After my second film (*Solo, the Law of the Favela*), I was approached to do films about children in Africa, and so on. Of course, this is a dead-end, that I constantly need to run away from. I want to reinvent myself all the time, and in this process, I can only trust what we call intuition.

My intuition tells me or – quite literally – lets me feel, if there is an idea for a new film. When I think about how this works, it may sound ridiculous: it is like ordinary things start to connect to an idea that is taking shape. For example, I pick a book from a shelf, quite randomly, open it, and

find some sentence that becomes really important in relation to what I am thinking about. It assures me to go on. The same happens with films: I watch old films again and start to understand the connection to my ideas: in a way, I even understand why I am watching them. Let me give you an example: in my film with the children in Brazil (*Solo, the law of the favela*), there is a sequence where the kids are sitting on a rock, talking of soccer. It's a sequence with a strongly physical approach that I love. But this sequence was only possible because, before I came to Brazil, I watched *Los Olvidados* by Bunuel and some films by Pasolini. I need those films, *Accattone* and *Love Meetings* for example, not to imitate them, but to know where I'm going.

Is it a sort of “fortunate happenstance”, a “pleasant surprise”, a sort of serendipity, or a specific method?

This is not obscure and esoteric in any sense, it is just focused work, I think. This is what I mean with helplessness vis-à-vis reality. Reality is too big, it is amorphous. I need to work with concentrated reality and the only concentration that matters is reality-as-a-story. Now, storytelling is very old, I am not an inventor. But I am also not an 'ingénu' – I place my work in line with what I know. Only by doing so can I let myself be surprised. This is a very important paradox or, if you like, 'tension' between the concept and the reality. Also, I need to feel that a particular story is part of a 'genre', so I can work with it. Brazil for me was reminiscent of *Los Olvidados* and *Accattone*, as Grozny was of the *Godfather* and *Heaven's Gate*. It has to be films, in my mind; I am completely helpless vis-à-vis 'reality'.

So, we could consider Documentary not a genre in itself but a way of rethinking and re-working the different genres?

Reality is a genre too. Documentary evaluates this.

How do you adapt your way of working to the different contexts and situations?

I remember how I started doing 'walking shots' in Rio de Janeiro. It was a way to become accustomed to the kids and their place. Also, it gave me the opportunity to work on my style: I placed the camera very low (as Ozu used to) and I filmed the kids as much as possible from the back, while they were walking away from camera (as Antonioni used to). To me, the whole idea was to convey the feeling that we are really observing. To achieve this, I had to do quite the opposite: it was 100% 'directed'. In general, I need to find out who the people in my films 'really' are, so I just show them in a non-spectacular way in their environment – certainly no close-ups!!

I find it very stimulating, this concept of 'directing reality' or of approaching it so that a private and intimate experience could become a film. It's like a translation process, don't you think so?

Translating is a good word: I capture reality not just with a camera but with a certain 'way of the camera' (because film is a language).

Beauty has nothing to do with it; it is about the relation between form, subject, and environment. So I am aware of the meaning of certain shots and I apply them to situations that I encounter, to give meaning to the encounter.

You have realised some films in and about Chechnya, getting in contact with a complicated and dangerous situation. How did your interest for this country and its culture start, and what has increased it over time?

In the beginning was a coincidence: I encountered a British journalist at a dinner and he told me about a remarkable Polish man with whom he studied philosophy and comparative religion. At some point, the Polish man disappeared and when he returned, two years later, he was no longer a Catholic but a Muslim, he had changed his name from Macieck to Mansour, and he was in business with the Chechen mafia. So I said: "This is the kind of man I would like to meet". Six weeks later, the journalist rang me. I could meet not only that Polish man, but also his boss. I had to go to a party for the rich on the Asian side of Istanbul. So I went, with two friends who did camera and sound, not expecting what to find. I had no idea who the boss was, I read something about him on the plane: that he was the king of mafia, controlled Moscow and Petersburg, dressed in super style and you could only approach him 'with you knees trembling'. The Polish man told me I had to dress for the occasion and in the previous year I had bought a ridiculously expensive suit, also due to strange circumstances. I went to the Asian side of the Bosphorus on a yacht of Khashoggi's (the biggest arms dealer in the world) with my ridiculous outfit. There was an uneasy atmosphere from the start. Then Noukhaev came to greet me, and we were wearing exactly the same suit. I still think the reason I made that film is because of the suit. But seriously, that film was not about Chechnya for me. In the beginning I wanted to do *The Godfather* actually, it was like climbing my Mount Everest in a way. Only later, when the film was finished, the second war broke out and this was the only film made in Chechnya, so everybody said it was about Chechnya and it was not. But I had come to admire the Chechens, so when I heard about this dance troupe, three years later, I knew I wanted to make another film (*Dans, Grozny Dans*).

Some consider Noukhaev a field commander and a patriot, others a bandit and the leader of the Chechens' mafia. What sort of relationship and dialogue did you establish with such a controversial figure?

Well, he liked my suit. Also, at the time he was untouchable, ready to tell his story, so I came in at the right time. I was really interested in how such a figure lives with his own image, how this is built from mythology and history and all kinds of crossings between the two. In the case of Noukhaev, he sees himself in a tradition that is part of 'real' mythology, which is a different realm of mafioso (even if he is a mafioso). From this perspective, *The Making of a New Empire* is closer to *Heaven's Gate* because it is about creating the myth and using it to give your life a meaning, or a justification. This is also the reason I have the two old men as 'narrators': they do not distinguish between myth and history. You know, Noukhaev clearly is a killer but at the same time I felt... very close to him. If

I had used *The Godfather* for this film I would have had to focus on the psychology of Noukhaev and deal with good and bad, for example. But when I saw the high mountains of Chechnya and the mythology of that culture, I thought that the film could be more like a western, like *Heaven's Gate*. This way, the focus was more on the sense of place. If I have a feeling of the genre, then this genre structures the analysis and my storytelling. It determines what kind of film is coming to be.

Have you considered the issue of the reliability of some subjects you have interviewed, or you looked more at the person behind every role?

In my documentaries I prefer focus on the 'characters' rather than a journalistic approach. Sometimes this is very difficult, and I do not manage to solve it, like when I use archive footage in a 'story'.

For a documentary, I think there should be a truth behind the facts, otherwise it is reportage. The truth behind the facts is often so complicated and/or ambiguous, that I doubt the word truth. This is why I think the question, or the 'look', *le regard* is more important than the answer in a literal way. I think we all constantly invent facts to give our life sense and direction; we become fans of the Brooklyn Dodgers and create an alternative history because they always lose. The same happens with fans of Bob Dylan, who reflect and understand their lives thanks to words in songs.

So, it's a matter of how we 'construct' reality and how we represent this construction?

'Constructing reality' is all we do, constantly, everybody. Then art represents constructions, ways of dealing with them, exemplifying them. Art and stories do not react to reality, they are ahead. I think it was Freud who spoke of "Verschiebung und Verdichtung" ("Displacement and Condensation"), concerning dreams. So a dream is a tale in which reality takes a certain shape that is slightly different (the Imaginary) than the 'real' and at the same time is more simple, as it combines various features into a dominant narrative. This is the way we deal with reality/existence. Film is like that, to me.

This question is crucial also when you face the Litvinenko case. Beside the personal and private story, there is a murky intrigue that is not yet clear. You have chosen to present the multifaceted figure of Litvinenko: the former member of the Russian secret service, the dissident, the victim, etc. But what appears more important is the man, with his determination and vulnerability as well. Could you say something about this dense and multilayered story?

I met Litvinenko more or less by coincidence, I did not know who he was, but found him after an encounter with Boris Berezovsky. Litvinenko's wife had seen *Dans, Grozny Dans* and he had been in Chechnya, so there was a kind of understanding and sympathy. At the same time, he was an evasive person, talked a lot, but only about his own story. Nevertheless, I was struck by his intensity. But two years after our encounter there was the polonium story, and I had done this very long talk with him... To me, this is not really a documentary, but it is of course a rather unusual story.

As in Johan Van der Keuken's *Face value*, I had the impression that the attempt to look behind the masks that everyone wears in daily life is central in other films of yours as well (e.g., *Beyond the Game*).

The comparison with *Face Value* is quite something (one of my two all-time favourite films by Van der Keuken). But I think my films deal with the idea of 'text' in a philosophical sense, i.e. the multitude of meaning we create and that we derive from our environment. Like the players come to understand themselves as a result of the roles they play. This is a very old concept, that Johan Huizinga has well explained in *Homo Ludens*.

In *Alias Kurban Said*, the whole film turns around the secret identity of a writer that wrote under pseudonym. We discover that the secret around his/her identity is as fascinating as a crime novel...

On the one hand, as I told you before, I cannot begin a documentary without a sense of genre, so fiction (in the sense of creation, working the material) somehow enters immediately in the process. On the other hand, on a more philosophical level, I liked the idea of an identity that 'disappeared' and at the same time as it was claimed by very different people. Remember, *Alias Kurban Said* was made during the heights of the so-called 'clash of civilizations debate' and I liked the idea that the love story between a Christian girl and a Muslim boy was claimed by very different people (in different cultures) to belong to them, so this 'identity of an impossible-love story' is a shared identity.

In *Solo, the Law of the Favela*, for quite a long time you followed two kids that shared the same humble origins and the same dreams but, like in a short story by Charles Dickens, this dream comes true only for one of them. Two lives can walk together until the road comes to a fork. This reminds me a 'classical plot' and makes me think of the concept of Destiny. Were you surprised when your story arrived to such a meaningful crossroads?

One of the things that did influence me in studying comparative literature is the idea of an 'open ending'. Think of Antonioni's *L'eclisse*, with the most beautiful ending in the history of cinema. I prefer the open ending because, as you know, the answer is... *blowin' in the wind*. On the other hand, in general, I am preoccupied with the idea of 'destiny'. Our destiny comes from our immediate surrounding (e.g. 'the land'), our history, the ways we select meaning in our life. So here is a tension that somehow keeps me going. I think: we are on an endless road of stories. In the case of *Solo, the Law of the Favela*, it was only my second film, and I thought observation was the way to approach reality. Then I noticed that because I was filming, as a result of the camera, reality was taking the shape of a story. Scouts of famous football teams came to look at these kids because we were filming the kids. And so Leonardo was 'discovered' and later became a star and a millionaire, because of my film/camera. This gave me the idea that reality does not exist, we only have stories. Apart from this, of course I saw the difference in performance between the two boys, in a way I knew more than they did. I also knew that by focusing on their friendship, there might be a story about survival, as a 'law'.

Do you mean that a film can affect and change reality?

You know, Rio de Janeiro has three big teams but they don't really scout in the slums, because these kids from the favelas often disappear: they are considered unreliable and unmanageable, so they don't invest in slums. I made contact with a lot of kids but I chose Leonardo and Anselmo not because they were two good soccer players but because they were two good friends, and then the place where they lived was very interesting and picturesque. However, because we were filming all the time in the favela, people started talking of some foreigners interested to two kids who played in a little field. And as a result of that, two scouts came, thinking "there is something that we're missing". The camera changed both life and reality. All the times I had the feeling that I was filming because I was filming!

Something similar happened after the film with Leonardo. He becomes a famous soccer player, also in top teams in Holland because of my film. It sounds ridiculous, but it's true. I was making this documentary in Brazil and I wanted to bring some football shirts for the kids so I asked my team, Feyernoord (yes, I live in Amsterdam, but I'm a fan of Feyernoord since I was a teenager) if they wanted to provide some shirts and the answer was: "We don't do anything in the Third World". It was very hard for me as a fan to accept this answer. So I asked PSV Eindhoven where Romario – at the time one of the biggest Brazilian players – played and the answer was: "Yes, you can have the T-shirts but they cost 60 *guilder* per piece". But it was too expensive for me. Therefore, I tried, very desperately, with Ajax, a team that I really hate as a Feyernoord fan, and they accepted to give me 25 T-shirts for free, no problem. So, I went to Brazil with Ajax T-shirts and I gave them to these kids. I made this documentary and at the same time, I wrote an article about making the documentary in a kind of sports magazine. And there I also discussed that T-shirt story. Then the president of Feyernoord thought that this story was bad publicity and they invited me to talk and I said: "Look, why we don't get these kids to Feyernoord for a couple of months?". So they came to Feyernoord half a year after my film and, only one year later, Leonardo started to play for the Feyernoord youth, made his debut for the first team when he was 16 years old and won the UEFA Cup in 2002. After that, in 2006, he went to Ajax... I find this quite funny.

And now, what about Leonardo and Anselmo? I know you're filming again their life.

I have thought that maybe I have to do a sequel of *Solo* one time. Leonardo Santiago is a millionaire now but he is completely unhappy because his mother and brother stole him everything. Leonardo bought a 4-million euro house in a very glamour area in Rio de Janeiro but he cannot use it because is property of his mother. He lives a new life but the old one is yet there. His background, his belonging to a certain place is not disappeared. So, more than a film, it seems to be a kind of reality television, on the other hand this storyline is very intriguing. It started as a project for television and I still have to make a short version for the TV. Actually, this is a film in all respects, in which the movement is in the now and the stills are in the past. I must say that Leonardo was very welcoming and he immediately gave me a very long interview, because he said: "Your film changed my life. Your film saved my life". He is very open to me because he is grateful to me. On the other hand, he is very vulnerable. Anselmo is also interesting, because you can see the little choice he has had. If you want to escape from the favelas, either you can go in to the drugs, or you can play football, or you find the Lord. And Anselmo, who is a nice guy, found the Lord. He goes to sing in a church every day.

You have worked a lot with television without forgoing your own films. How does your approach change in these two fields of work?

I started making films in 1992-1993 and soon I was invited to make documentaries for a television programme. I worked for this programme for two years, then I started making films again and then I was invited to become editor-in-chief of that programme. I accepted because I thought, "I have a regular income and I can watch my daughter grow up". I worked there for a long time, from 2007 to 2012. It was like a power game, because I didn't want to have a boss, so I was always a freelance.

The narration with TV rules is very simple. If I work for the editing of a 50-minute TV documentary (they called it "documentary" because they don't have any idea of what a documentary is) I can make it in a week, easy. The narrative and the constraints of TV rules simply control everything in these programmes. The programme where I worked was on every year from January until May and from September until December. I was responsible for the last editing of around 156 programs of 50 minutes. Of course, this way of working gets in your head and becomes a way of thinking.

It's like 'mental pollution'! So, the risk is to format all kinds of situations and experiences you are confronted with in a conventional way?

I would say that the risk is to format in an easy way. However, I use format all the time when I refer to genre. It depends on what kind of story it is. Anyway, to face all this, now, after six years working intensely for television, I have found that I really have to learn again how to get rid of it in order to not choose the obvious ways of storytelling. Therefore, I have completely given up watching television a couple of years ago, to force myself in another mood.

Now I'm both a film-maker and I'm in charge for *De Correspondent*, an online journalism platform that focuses on (quoting the introduction of the homepage): "the kinds of stories that tend to escape the radar of mainstream media because they do not conform to what is normally understood to be 'news'." Within this platform, I have a page dedicated to short documentary, it's my private video garden. I like this job, because I can support young people and then I find very interesting short films at this moment. Recently, one of the films won the Silver Leopard in Locarno.

You have also made some films not departing from your own ideas. How did you approach these commitments?

The story of *Nor His Donkey* and *Before the Flood* are quite different. The first one is a documentary series about the Ten Commandments. I have participated in this project without a clear idea, or with no idea at all. But it was an intriguing challenge, including the risk of some unavoidable confrontation with Kieslowski's films. A couple of months before this proposal, my father died and my mother received an unexpected love letter of somebody she had refused to marry forty-five years earlier and never saw again. This coincidence gave me the idea for the film. Beside that, I liked very much working with the donkey on the top of the mountain. The sequence where the donkey comes down the path from far away straight to the camera is one of my favourites.

I accepted to work at *Before the Flood* not because I'm interested in film about the future, but because it was a chance to use special effects in a documentary film. It was funny to do that. To have the possibility to film from a helicopter and to hybridize different genres. This is not a scientific documentary: science is important but not in film, more in books.

In *Before the Flood*, another remarkable element is the use of the beautiful found footage you've selected. You often use found footage in your films. Sometimes, it is a way to visualize the memory and the introspective dimension of the protagonists. In other cases, it has another function and value. How do you work with and how do you use found footage?

I have a rather uneasy relationship with found footage. Normally, stock footage is there to exemplify 'reality' but I am not interested in reality in a journalistic sense. So it becomes problematic when I use stock footage to show the real events in a mythological story (like in *The Making of a New Empire*). On the other hand, found footage is often very poetic and sometimes I manage to profit from that quality: it adds a dimension rather than explaining things (like in *Nagasaki Stories*).

The ending in your films give the viewer many elements to reflect on 'the moral of the story' without presenting one. How do you achieve this?

I never grow tired of repeating that I will only start working on a film when I have an idea about genre/narrative/style/mood. All of this has to do with 'the moral of the story', just as much as what we call the content, or even the reality that shapes the content. So the 'outcome' is unknown in reality, but not so much in feeling/meaning. On the other hand, I think the narrative, or concept, cannot and should not determine the content. While it is essential to have a concept, we should be open to let ourselves be surprised within the concept, bring it into question or even break the concept as a result of real events (but then we need to see that the concept is broken). There are two types of film-makers that I really admire in the way they resolve this tension: 1) Van der Keuken and Pelechian seem to 'write' their films as they go along (one with the camera, the other with editing); thus, concept and reality become one. 2) Mohsen Makhmalbaf, Abbas Kiarostami, and Apitchatpong Weerasethakul transcend the limits of the concept (or form) by creating new 'impossible' realities within the film. It is as if the linearity of film, that is so hard to break, becomes a set of verticals. All of them are far greater filmmakers than I am, but I have an idea of what is happening. Therefore, I try to find a kind of 'uneasiness' in ending my films. I avoid conclusions, try to break up the 'meaning' and to create something more ephemeral, or poetic, or a vertical, really.

My mind skips immediately to *See No Evil*. This film has all the elements to be defined a 'moral fable', like Aesop's fables. We see three animals, with three different stories and three different destinies. Can you say anything about the process of filming three separate episodes in order to conceive one single story?

In the script, I still had the idea of a 'narrator'; one of the apes would have had a voice-over, derived from Kafka's text *A Report to an Academy* (in which an old ape shares his memories

to mankind). After shooting, I thought I did not need this text. The portraits would speak for themselves and the film would become more and more silent as it developed.

As I always thought, this film really would be in the tradition of the 'moral fable', and a journey into ourselves. Tarkovsky helped me in finding the apes. I discovered that I needed an artist, a scientist, and a guide because in *Stalker*, and in *Solaris* as well, you can find these three figures: and the guide leads you in this territory, that in Tarkovsky is very large, dealing with truth. I don't want to compare myself with Tarkovsky, because my territory is more simply the narration. But through Tarkovsky I found the archetypes.

The funniest thing with *See No Evil* is that we're invited to put all our thoughts into the minds of apes. It's all a projection. And I have somehow directed this attention, this projection. In a sense, this film is like an essay. With my latest film - *The Shot* - the opposite happens, because the idea is that we don't project but we're astonished by pure observation.

In this regard, in *See No Evil* you quote from John Berger: "The eyes of an animal when they consider man are attentive and wary. Man becomes aware of himself returning the look". How did you develop the concept of "observing as mirroring" in your latest film with/on your daughter?

Last year, when my daughter was eight years old, I decided to film her while she was watching the film *Bambi* for the first time in her life. *Bambi* is the story of the disappearance of the mother, so it's like the first encounter with the violence. For this project, my camera operator built a mirror device so that my daughter can watch *Bambi* looking in the camera, *straight into the camera*. I was interested in the part of the film when the mother of Bambi is shot. I know that this project looks very similar to *Ten Minutes Older (Par desmit minutem vecaks)* by Herz Frank, but at the same time it is different because this is just a single long take, the camera is very close to my daughter, she looks straight into the camera, there is no sound, very very far away you can hear the soundtrack of the film, but it's not clear. There is no narrative, because the narrative happens on the face of my daughter: you see all the little movements of the face muscles, the expressions of her eyes, there is a shot (the film is also called *The Shot*)... and then she starts to cry. I find this film really touching and so spectacular! Because it reveals that we all become 'professionals' with emotion, not only in film, but also in life.

It's difficult to know what the film is going to be. I also thought of making a sort of installation, I even thought of using more screens, but then I realized that it should be simple: only a mirror image. As in Berger's quote, we become aware of ourselves returning the look.

Many among the main characters in your films are children or, at the opposite, elderly persons. Do you have a specific attention for these people?

The first answer is very pragmatic: I like kids and old people because they have less to lose and therefore to hide. They are innocent, or they do not care anymore. The rest of humanity is fighting, and they all have agendas.

On another level, I can say that I am interested in both innocence (especially the moment it is under threat) and vulnerability. Life is beautiful in its fragility, something like that.

In *How Many Roads*, you show us how poetry plays an important role in the life of so many (different) people. I think your portrait of twelve followers of Bob Dylan is a great tribute to the Artist - also and *especially* as he does not appear in person in the film! This gives us a tangible idea of the importance that the verses of a poet can have in the life of any of us.

I made the film in the year Dylan turned 65, and I was thinking about a generation that was going to retire. In a way, it is an attempt to write an alternative history of our time: what happens to the meaning of words over time? Other people take them and give them new meaning, sometimes the complete opposite of what we believed was the original. Also, old words help us to understand new situations and deal with them. The incredible thing was that when I asked Dylan's manager some rights to music (they never give the rights, actually) he asked to see the film and after some time wrote to me: "We have nothing against your film".

The title of the Florence retrospective also quotes a song by Bob Dylan. Do you like it?

Yes, of course. I think this title is very beautiful, perhaps too beautiful for a focus dedicated to my films. We've to stay modest. There's not only Dylan in this quotation, there is the Bible too. I'm not religious at all, but we started our talk with Protestantism and Predestination, and the title *Like Every Grain of Sand* is very close to the phrase "Every hair is numbered" (Luke, 12:7). So I found it very poetic and demanding at the same time.

But although "[...] even the very hairs of your head are all numbered. Fear not therefore: ye are of more value than many sparrows".



BIOGRAFIA DI JOS DE PUTTER

Jos de Putter (nato nel 1959 a Terneuzen, Paesi Bassi) si è laureato in letteratura comparata all'Università di Leiden nel 1984. Dopo aver lavorato come critico cinematografico, Jos de Putter è autore e regista dal 1993. Il suo primo film, *It's been a lovely day*, su l'ultimo anno di lavoro dei suoi genitori nella loro fattoria, è stato molto apprezzato dalla critica e dai festival di tutto il mondo. Il film ha vinto il più importante premio cinematografico olandese per il miglior debutto e ha battuto il record di incassi al botteghino nei Paesi Bassi come film documentario. Il suo secondo film, *Solo, the law of the favela* parla dei bambini undicenni nelle baraccopoli di Rio de Janeiro e dei loro sogni di diventare giocatori di calcio. Il film ha vinto il prestigioso premio Joris Ivens all'IDFA di Amsterdam, nel 1994. *The making of a new empire* (1999) è stato realizzato in Cecenia nel periodo di guerra e di anarchia durante il quale il paese era inaccessibile. Il film ritrae un carismatico "padrino", ribelle e visionario. Sulla Cecenia è anche il film di grande successo *Dans, Grozny dans* (2002), ritratto di un ensemble di giovani ballerini seguiti durante il tour attraverso l'Europa occidentale e tra le rovine della città natale di Grozny. Il documentario ha vinto otto festival internazionali ed è stato distribuito in numerosi paesi. Nel 2005, Jos de Putter è stato onorato con una retrospettiva dei suoi film nella National Gallery of Art (Washington), la Brooklyn Academy of Music (New York), il Berkeley Art Museum e il Pacific Film Archive in California. La maggior parte dei suoi film sono stati anche mostrati al MOMA di New York e in numerosi festival in tutto il mondo.

JOS DE PUTTER BIOGRAPHY

Jos de Putter (born in 1959 in Terneuzen, Netherlands) graduated in comparative literature at Leiden University in 1984. After working as a film critic, Jos de Putter has been making films since 1993. His first film, *It's been a lovely day*, about the last year of his parents' work on their farm, was highly praised by critics and on festivals worldwide. The film won the Dutch film prize for best debut and also set box office records in the Netherlands for documentary film. His second, *Solo, the law of the favela* focused on eleven year old children in the slums of Rio de Janeiro and their dreams to become soccer players. The film won the prestigious Joris Ivens-award at the International Documentary Filmfestival in Amsterdam, 1994. *The making of a new empire* (1999) was made inside Chechnya in a time of war and anarchy, when the country was eclosed. The film portrays a charismatic godfather, rebel and visionary. Also partly set in Chechnya, and highly successful, was *Dans, Grozny dans* (2002). It is the portrait of a youth dance ensemble on their tour through western Europe and at home, in the ruined city of Grozny. The documentary won eight international festivals and was sold to numerous countries. In 2005, Jos de Putter was honoured with a presentation of all his films in the National Gallery of Art (Washington), the Brooklyn Academy of Music (NY), and the Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive in California. Most of his films have also been shown in The Museum of Modern Art (New York) and on numerous festivals all over the world.

Paesi Bassi, 1993, 70', col. e b/n

Regia e sceneggiatura: Jos de Putter
Fotografia: Stef Tijdink, Melle van Essen
Montaggio: Riekje Ziengs, Nathalie Alonso Casale
Suono: Paul Veld, Martijn Van Haalen
Produzione: Jos de Putter per Stichting Dieptescherpte

Contatti: Eye Film Institute,
international@eyefilm.nl
Jos de Putter, jos@deepfocus.nl



JOS DE PUTTER
HET IS EEN SCHONE DAG GEWEEST
IT'S BEEN A LOVELY DAY

Per più di un secolo la famiglia de Putter si è presa cura della propria terra, tramandando sapienza e passioni di generazione in generazione. Alle 6 del mattino del primo gennaio 1992 comincia l'ultimo anno di questa lunga storia di vita e anche questo film. Di fronte alla macchina da presa ci sono due anziani coniugi alle prese con una quotidianità fatta di lavoro della terra, abitudini immutabili, ma anche di serena accettazione dei cambiamenti. Dietro la macchina da presa il loro figlio, che ha deciso di cambiare vita, diventa il testimone di un mondo che va scomparendo, come gli alberi nella nebbia dell'inverno olandese.

Il film d'esordio di Jos de Putter è un magistrale saggio di cinema del reale. Il tempo del lavoro contadino si fa ritmo cinematografico, la tradizione della pittura fiamminga si riverbera nella luce degli interni e nei paesaggi all'imbrunire, l'arte e la natura si confondono, semplici discorsi diventano squarci di filosofia. Con un uso elegante e delicato della macchina da presa e sacrificando il commento a favore dell'osservazione, il regista costruisce un meraviglioso affresco pieno di vita in cui ogni giornata si conclude con la certezza che sia stata *a lovely day*. (v.i.)

Members of the de Putter family have taken care of the same piece of land for more than a century, handing down wisdom and passion from generation to generation. 6 am, January 1st, 1992, is the beginning of the last year of this long story and this film. In front of the camera are an elderly couple and their daily life, made of farming, immutable habits, but also a serene acceptance of change. Behind the camera is their son, the one who decided to change route. He now bears witness to a world that is vanishing just like trees in the fog of a Dutch winter.

Jos de Putter's debut film is a masterful essay in cinema-verite. The time of farming work acquires a cinematic rhythm. The tradition of Flemish painting reverberates in the chiaroscuro lights of interiors and landscapes at dusk. Art and nature combine. Simple chats become glimpses into philosophy. With an elegant and delicate camerawork that sacrifices comment in favour of observation, the film director creates a beautiful fresco abundant in life, where every day ends in a certainty that *it's been a lovely day*. (v.i.)

JOS DE PUTTER

SOLO, DE WET VAN DE FAVELA SOLO, THE LAW OF THE FAVELA

Il calcio è l'arte di comprimere la storia universale in 90 minuti e il Brasile è il luogo dove questa storia si rinnova ogni istante. Basta uno spazio sgombro di rottami e sporcizia, qualche bambino che prende a calci qualcosa ed ecco che la storia prende vita. Anselmo e Leonardo hanno entrambi 11 anni e le storie le sanno raccontare bene, ma meglio ancora sanno accarezzare il pallone e disorientare gli avversari. I due sono uniti da una solida amicizia e da una fitta trama di triangoli, finte, traversoni e tiri all'incrocio dei pali. Sono bravi, Anselmo e Leonardo, talmente bravi che un giorno vengono notati da due osservatori della Fluminense, blasonata società calcistica in cerca di giovani talenti. La vita nella favela è fatta di dubbio costante e decisioni rapide, proprio come il calcio. Entrambi accettano la proposta della società senza titubanze e ripensamenti. È il 1994, negli Stati Uniti il Brasile vince il suo quarto mondiale di calcio. Nei campi polverosi di Rio de Janeiro. Anselmo e Leonardo si giocano il loro futuro e la loro amicizia. (v.i.)



Soccer is the art of squeezing the history of the universe into 90 minutes. Brazil is the place where this is repeated every moment. You only need some space free from scrap and garbage, a few children kicking at something in the street, and the story comes alive once again. Anselmo and Leonardo are 11 years old and they are good storytellers. However, they are even better at caressing the ball and turning the heads of their adversaries. Anselmo and Leonardo are BFFs who share a strong interest in passes, fake-outs, crosses, and kicks at the top corner of the goal. Anselmo and Leonardo are so good that one day they are found by two scouts from Fluminense, a high-profile football association in search of talented kids. Life in the slums is made of constant doubting and quick decisions, just like soccer. Therefore, both of them accept the association's proposal with no hesitation or second thoughts whatsoever. It is 1994. Brazil is winning its fourth World Cup in the USA. At the same time, Anselmo and Leonardo are betting their futures and their friendship on the dusty soccer fields of Rio de Janeiro. (v.i.)

Paesi Bassi, 1994, 54', col.

Regia e sceneggiatura: Jos de Putter
Fotografia: Brian Sewell
Montaggio: Puck Goossen
Suono: Mark A. Van Der Willigen
Produttori: Ymke Kreiken, Jean Mentens
Produzione: VPRO, Stichting Dieptescherpte

Contatti: Eye Film Institute,
international@eyefilm.nl
Jos de Putter, jos@deepfocus.nl

Paesi Bassi, 1996, 55', col.

Regia: Jos de Putter
Fotografia: Paul Cohen
Montaggio: Puck Goossen
Suono: Mark van der Willigen
Produzione: Jos de Putter per Stichting Dieptescherpte

Contatti: Eye Film Institute,
international@eyefilm.nl
Jos de Putter, jos@deepfocus.nl

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

JOS DE PUTTER NAGASAKI STORIES

Un ordigno capace di scatenare un'esplosione da 21 kilotoni non è fatto per distruggere obiettivi specifici ma per cancellare ogni forma di vita precedente e condizionare per sempre quella che riesce a resistere. La mattina del 9 Agosto del 1945 un mostro di cinque tonnellate pieno di plutonio soprannominato *Fat Man* viene sganciato su Nagasaki devastandola totalmente. Non vengono polverizzate soltanto le case ma anche le esistenze, le memorie, il tempo.

50 anni dopo, Kyushiro Kusakabe si mette in viaggio con sua cognata alla volta di Nagasaki per recuperare qualche scampolo di memoria interrotta quel giorno maledetto. Un viaggio che è anche un modo per incontrare storie nascoste. E così da Tokyo a Nagasaki ci si imbatte in un vecchio kamikaze in attesa di finire i suoi giorni, un impiegato del comune che cerca invano di ricostruire la mappa dell'area devastata, due sorelle figlie di un sarto di kimono caduto in disgrazia per via della guerra, un fotografo che ha iniziato a scattare nel momento in cui la bomba scatenò la sua potenza. Il risultato è un film cosparso di un velo di particelle minutissime d'umori e sensazioni, un pulviscolo d'atomi come tutto ciò che costituisce l'ultima sostanza della molteplicità delle cose. (v.i.)

A device that can trigger a 21-kiloton explosion is not conceived to destroy specific targets but to annihilate all existing forms of life as well as affect forever those forms that managed to resist. The morning of August 9, 1945, a 5-ton monster charged with plutonium was dropped over Nagasaki. Fat Man – this was its nickname – wiped out the Japanese city. Not only did it pulverize houses, but also existences, memories, and time.

50 years later, Kyushiro Kusakabe and his sister-in-law set off for Nagasaki in order to retrieve a few remnants of memories interrupted that cursed day. The journey resulted in meeting protagonists of hidden stories. Therefore, from Tokyo to Nagasaki, we meet an elderly kamikaze who is waiting for the end of his days, a civil servant who is trying to reconstruct a map of the destroyed area in vain, the two daughters of a kimono tailor who fell into disgrace because of the war, and a photographer who began to take pictures at the very moment when the bomb discharged its power. The result is a film dotted with minute particles of moods and feelings. It is covered with a very fine dust of atoms, like that which makes up the ultimate substance of all things. (v.i.)



JOS DE PUTTER THE MAKING OF A NEW EMPIRE

Un boss della mafia cecena, un combattente per la liberazione, un uomo d'affari, un politico visionario, un eroe-guerriero evaso dalle carceri russe, un benefattore. Khozh-Ahmed Noukhaev è tutte queste cose e forse qualcosa di più: una figura enigmatica e piena di carisma in grado di incutere timore e rispetto, il costruttore di un nuovo impero che mescola elementi etnico-religiosi e tradizioni ataviche con le dinamiche della globalizzazione contemporanea.

Nel 1974 Noukhaev, allora studente all'Università di Mosca, fonda un movimento clandestino che crescerà presto per capacità di tessere contatti e di acquisire potere dentro e fuori i confini della Russia. La chiamano mafia cecena con un misto di condanna e ammirazione. Su un sottile filo teso tra propaganda e guerra di liberazione si muove questo formidabile film che ci porta a conoscere i lati più nascosti della "questione caucasica". Jos de Putter ci dimostra presto come ogni etichetta utilizzata a fini giornalistici o propagandistici riduca la realtà ad una macchietta che non permette di cogliere il senso profondo e contraddittorio delle vite vissute. E così questo film diventa un'implacabile e appassionante marcia di avvicinamento a una realtà sempre spiazzante e sorprendente. (v.i.)



A boss of the Chechen mafia, a fighter for freedom, a businessman, a visionary politician, a warrior-hero escaped from Russian jails, and a benefactor. Khozh-Ahmed Noukhaev is all this and possibly more. He is a mysterious and charismatic figure that can command respect and frighten as well as the maker of a new empire combining ethnic-religious elements, atavistic traditions, and the dynamics of contemporary globalization. In 1974, Noukhaev, then a student at the Moscow University, founded a clandestine movement which grew quickly, thanks to the capacity of networking and acquiring power within and without the borders of Russia. It is called Chechen mafia with a mixture of condemnation and admiration. This formidable film moves forward on a thin line between propaganda and war for freedom. It gives us an insight into the most hidden folds of the "Caucasian issue". Jos de Putter rapidly exposes the way labels used by newspapers or propaganda only reduce reality to a facsimile, preventing us from grasping the deep and contradictory meaning of true lives. Therefore, this film becomes a relentless, impassioned march and approach to a constantly wrong-footing and surprising reality. (v.i.)

Paesi Bassi, 1999, 97', col.

Regia e sceneggiatura: Jos de Putter
Fotografia: Andrzej Adamczak
Montaggio: Danniël Danniël, Puck Goossen
Suono: Paul Bijpost, Lukasz Nowicki, Martijn van Haalen
Produttori: Jan Heijs, Ruud Monster
Produzione: Stichting Dieptescherpte

Contatti: Eye Film Institute,
international@eyefilm.nl
Jos de Putter, jos@deepfocus.nl

Paesi Bassi, 1999, 7', col.

Regia e sceneggiatura: Clara van Gool, Jos de Putter
Camera: Andrzej Adamczak
Montaggio: Stefan Kamp
Suono: Lukasz Nowicki
Produttori: Jan Heijst, Ruud Monster, Marianne Eggink
Produzione: Stichting Dieptescherpte

Contatti: Eye Film Institute,
international@eyefilm.nl
Jos de Putter, jos@deepfocus.nl

JOS DE PUTTER ZIKR

La Zikr è in origine una litania praticata nell'Islam mistico allo scopo di glorificare Allah e in questo modo aspirare alla perfezione spirituale. La Zikr è ricordo del divino attraverso la continua ripetizione del nome dell'Altissimo. Queste recitazioni sono diventate il più delle volte formule quotidiane ripetute in solitudine che si accompagnano alla meditazione. Ci sono però alcuni posti e culture nel mondo che hanno mantenuto il carattere collettivo dello zikr. Attraverso il canto e la danza, l'individuo si annulla nel corpo collettivo e il gruppo si fa un tutt'uno con Dio. Questo film è la suggestiva documentazione di un residuo antico, rinnovato nei secoli. Siamo in Cecenia, roccaforte islamica nella zona del Caucaso. Un elemento il più delle volte collegato al terrorismo e al radicalismo oscurantista. Con l'umiltà e il rispetto necessari, accompagnati dalla determinata curiosità del documentarista a spingersi oltre le apparenze, de Putter confeziona un piccolo saggio di cinema etnografico che ha il respiro lungo del mito. Zikr è un rito sopravvissuto al tempo e agli invasori, una danza partecipata e travolgente che è anche un modo per far sopravvivere una comunità. (v.i.)

Originally, Zikr was a litany in use among mystical Islam to glorify Allah and aspire to spiritual perfection. It is a way to remember the divine by continuously repeating the name of the Almighty. These recitals have often transformed into daily formulas to be repeated in solitude while meditating (fikr). However, in certain places and cultures over the world, the collective nature of Zikr has survived. By way of singing and dancing, the individual is erased and blends into a collective body, while the group becomes one with God. This film suggestively documents an ancient ritual that has been renewed throughout the centuries. We are in Chechnya, the Islamic stronghold of the Caucasus Region. The Islamic factor is often linked to terrorism and obscurantist extremism. With necessary humility and respect, accompanied by documentarian determined curiosity pushing against appearances, Jos de Putter has made a little essay in ethnographic film which aims as high as myth. Zikr is a ritual that has survived time and invaders. It is a collective and overwhelming dance that also serves to preserve a community.



JOS DE PUTTER NOCH ZIJN EZEL NOR HIS DONKEY

Non desiderare la roba d'altri, né il suo campo, né il suo schiavo, né la sua schiava, né il suo bue, né il suo asino, né alcuna delle cose che sono del tuo prossimo" (Dt 5,21) recita la Bibbia. Il desiderio e l'invidia, la bramosia e la cupidigia sono al centro di questo intrigante film composto da tre storie diverse ma non distanti tra loro. La madre del regista, da poco rimasta vedova, riceve una lettera da parte di un suo spasimante che ha atteso 45 anni per rivelarsi. Una *personal shopper* per ricchi racconta la sua dipendenza dalla merce. Un gruppo di scienziati rivelano la loro brama di raggiungere l'inarrivabile Marte. Desideri che risiedono ovunque e che avvolgono ogni cosa: "Là dov'è il tuo tesoro, sarà anche il tuo cuore" (Mt 6,21). De Putter partecipa ad un film collettivo sui 10 Comandamenti e prende in consegna il decimo, il comandamento che riguarda le intenzioni del cuore, che bandisce dall'orizzonte umano l'invidia e cerca di controllare il disordine delle cupidigie. È possibile controllare, gestire ed annullare i desideri? La risposta è in quelle storie attraversate dall'elettrica tensione del desiderio e nella serafica intelligenza di un asino che si inerpica per i sentieri tortuosi dei Pirenei. (v.i.)

Thou shalt not covet "[...] thy neighbour's wife, nor his house, nor his field, nor his slave, nor his slave-girl, nor his ox, nor his donkey, nor anything that be his" (Dt 5,21). So says the bible. Desire and jealousy, greed and covetousness are the subjects in this intriguing film made of three separate stories that are different but not so distant from each other. The film director's mother, who has recently been widowed, receives a letter from a suitor who has been waiting for 45 years to convey his love. A personal shopper for the rich confesses her addiction to merchandise and goods. A group of scientists illustrate their yearning for the unreachable, planet Mars. Desires lying everywhere and enveloping everything: "For where your treasure is, there will your heart be also" (Mt 6, 21). Jos De Putter has taken part in a collective film about the Ten Commandments. In particular, he has dealt with the 10th, the commandment which regulates the intentions of one's heart, bans *jealousy* from the human horizon, and tries to control the chaos of covetousness. Is it possible to control, manage, and nullify desires? The answer is to be found in those stories that are electrified by the tension of desire as well as in the seraphic intelligence of a donkey clambering up the curvy paths in the Pyrenees. (v.i.)

Paesi Bassi, 2002, 50', col.

Regia e sceneggiatura: Jos de Putter
Fotografia: Marc Homs
Montaggio: Puck Goossen
Suono: Tom d'Angremond
Produzione: Pieter van Huystee Film

Contatti: Eye Film Institute,
international@eyefilm.nl
Jos de Putter, jos@deepfocus.nl

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Paesi Bassi, 2002, 75', col.

Regia e sceneggiatura: Jos de Putter
Fotografia: Vladas Naudzius

Montaggio: Stefan Kamp
Suono: Marc Lizier, Michel Schöpping
Produttore: Frank van den Engel
Produzione: Zeppers Film & TV

Contatti: Eye Film Institute,
international@eyefilm.nl
Jos de Putter, jos@deepfocus.nl

JOS DE PUTTER

DANS, GROZNY DANS THE DAMNED AND THE SACRED

Due guerre consecutive hanno devastato Grozny trasformandola in un cumulo di rovine. Per strada si sentono ancora colpi di mortaio e la deflagrazione delle mine, mentre i cieli sono anneriti dal passaggio di aerei militari. Altrove la stampa russa e quella internazionale descrivono i ceceni come un gruppo di "banditi e terroristi" di matrice islamica. Stretti tra la possibilità di cedere alla frustrazione o aderire alla violenza, qualcuno decide di... ballare. Non è una scelta come tante, non è soltanto un modo per ingannare il tempo o per divertirsi, quel ballo è un atto di liberazione ma anche di testimonianza di un popolo orgoglioso e pieno di sentimento. Ramzan Akhmadov è il rispettato coreografo, il coraggioso mentore e l'anima commovente di una compagnia di virtuosi danzatori che hanno dai 6 ai 16 anni in partenza per una tournée "in paradiso", come dice uno di loro. Dai teatri di Amsterdam e Londra, passando per le arene della Polonia, ogni salto e piroetta diventa un'affermazione di esistenza, una scarica di energia disperata e rigenerante. Le macerie non scompaiono, le cicatrici non si rimarginano, i pericoli rimangono. (v.i.) Ma comunque: "Danziamo, danziamo...altrimenti siamo perduti". [Pina Bausch]

Two consecutive wars have destroyed Grozny. It is a city of ruins now. You can still hear mortar shells and mine explosions in the streets. Military aircraft blacken the skies. Somewhere else, both Russian and international press describe Chechens as a bunch of Islam-inspired "bandits and terrorists". Torn between two options, surrender to frustration or embrace violence, some decide to... dance. It is not a choice like any other. It is not just another way to kill time or have fun. Dancing is an act of liberation as well as testimony of a proud, soulful people. Ramzan Akhmadov is the respected choreographer, brave mentor, and the very life of a company of virtuoso dancers ranging from 6 to 16 years of age. According to one of them, they are leaving for a tour to "Paradise". They will perform in arenas across Poland and in the theatres of Amsterdam and London. Each jump and each pirouette becomes a statement of their existence, and a discharge of desperate, regenerating energy. Ruins will not be removed, scars won't heal, and danger is still there. (v.i.) Still: "Dance, dance or we are lost", as Pina Bausch's mantra goes.



JOS DE PUTTER

BROOKLYN STORIES

Brooklyn. New York. USA. Lì dove 'concorrenza' e 'competizione' sono una matrice culturale e giuridica, i *losers* (i perdenti) sono quelli che, meglio di altri, rappresentano la vera epica e lo spirito del Paese.

I *losers* possono raccontare il sogno americano perché non ne sono abbagliati e nemmeno illusi.

E se i *losers* di Brooklyn potessero raggrupparsi dietro un unico emblema, sarebbe certo quello dei Dodgers, mitica squadra di baseball che trasformò la sconfitta in una filosofia di vita.

I Dodgers (ovvero 'scrocconi' o 'poveracci') si battevano a viso aperto contro i Giants e gli Yankees in quel tempio laico che era lo stadio di Ebbets Field, demolito nel 1960.

Un barbone, un ex trombetta, un portuale sono i cantastorie di questo film che, dalla prospettiva di chi è stato sempre in basso o in basso è caduto, prova ad osservare il mondo in modo diverso.

Ad ogni angolo fa capolino la Brooklyn della prima metà del '900, con le sue storie prive di compassione e di risentimento e piene zeppe d'amore, speranza, miracoli e... sconfitte. (v.i.)

Brooklyn, New York, USA. Where competition and competitiveness are a cultural and juridical matrix losers represent the true epic and spirit of the Country better than others do. Losers can describe the American dream because they are neither blinded nor fooled by it.

If Brooklyn's losers could join together under one emblem, it would be the Major League Baseball Dodgers. Over the New York years, the once Flatbush Avenue-now Los Angeles baseball team turned defeat into a sort of philosophy of life.

Dodgers would fight openly against Giants and Yankees in that secular temple, Ebbets Field Stadium, itself a loser to the wrecking ball in 1960. A tramp, a dock worker, a former musician are among the storytellers in this film that attempts to look at the world from the perspective of those who have always been downtrodden or have arrived at that state.

At every corner, we are offered glimpses of Brooklyn in the first half of the 20th century. Stories are devoid of pity and resentment but filled with love, hope, miracles, and yes, defeat. (v.i.)



Paesi Bassi, 2002, 55', col.

Regia e sceneggiatura: Jos de Putter
Montaggio: Patrick Minks
Musica: Vincent van Warmerdam
Produttore: Frank van den Engel
Produzione: Zeppers Film & TV

Contatti: Eye Film Institute,
international@eyefilm.nl
Jos de Putter, jos@deepfocus.nl

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Paesi Bassi, 2004, 80', col.

Regia e sceneggiatura: Jos de Putter
Fotografia: Stef Tijdink
Montaggio: Patrick Minks
Suono: Tom d'Angremond, Pieter Guyt
Musica: Paul M. van Brugge
Produttore: Frank van den Engel
Produzione: Zeppers Film & TV

Contatti: Eye Film Institute,
international@eyefilm.nl
Jos de Putter, jos@deepfocus.nl



JOS DE PUTTER ALIAS KURBAN SAÏD

Chi si nasconde dietro lo pseudonimo "Kurban Saïd"? Chi ha scritto l'avvincente romanzo d'amore tra una ragazza cristiana e un ragazzo musulmano ambientato nella regione del Caucaso? Pubblicato per la prima volta a Vienna nel 1937, *Ali & Nino* è un "meraviglioso romanzo, costruito in modo stupendo, vivido e persuasivo, una storia d'amore esotica e familiare al contempo". [P.Theroux] che è stata recentemente riscoperta, diventando un caso editoriale di culto. Partendo da questi spunti, De Putter costruisce un film che è un intrigo di identità nascoste e svelate, un gioco di scatole cinesi in cui ogni rivelazione è l'inizio di un nuovo inganno. Kurban Saïd è la baronessa austriaca Elfriede von Ehrenfels, viaggiatrice, ossessionata dalla figura di Platone. Kurban Saïd è anche Lev Nussimbaum, un ebreo azero convertito all'Islam, nato in Russia e finito a Positano a scrivere discorsi radiofonici per Mussolini. Kurban Saïd è il principe del deserto Essad Bey. Kurban Saïd è questo e altro ancora, una figura diasporica che è un romanzo in sé, capace di raccontare un'epoca passata e di anticipare tendenze future. Una figura in cui realtà e finzione si rincorrono e si corteggiano. (v.i.)

Who is concealed behind the alias "Kurban Saïd"? Who wrote the thrilling love story between a young Christian woman and an equally young Muslim man set in the Caucasian region? This "wonderful, very well-constructed novel that in a vivid and convincing way depicted a love story that sounds both exotic and familiar. [Theroux] *Ali & Nino* was published for the first time in Vienna in 1937. It has recently been rediscovered and has become a popular cult novel. Taking this as his starting point, Jos De Putter constructed a film of hidden and unravelled identities – a game of Chinese boxes where every revelation triggers off some new deception. Kurban Saïd is the Austrian baroness Elfriede von Ehrenfels, a traveller haunted by the figure of Plato. At the same time, Kurban Saïd is Lev Nussimbaum, a Russian-born Azerbaijani Jew who converted to Islam and ended up in Positano, writing radio speeches for Mussolini. Kurban Saïd is the Prince of the Desert Essad Bey. He is this and much more, a diaspora figure and a novel him/herself, as well as an author who can describe a long-past era but also foreshadow future trends. It is a personage where reality and fiction chase and court each other. (v.i.)

JOS DE PUTTER HOW MANY ROADS

In cinquant'anni di attività musicale, Bob Dylan ha sempre eluso critici e fans evitando ogni tentativo di farsi rinchiudere in qualsiasi riserva o categoria. Dylan è un mistero, perché è un'artista che dialoga con il mistero. Nello spazio prodotto da questo dialogo si inseriscono molte esistenze, semplici ma imprevedibili. *How Many Roads* è un viaggio in 11 tappe negli Stati Uniti; 11 storie di vite toccate, influenzate e sconvolte dalle parole messe in musica da Dylan. Persone normali, differenti per età, religione, estrazione sociale, opinioni, scelte di vita. Ognuno percorre una strada diversa e ognuno, su questa strada, ha incontrato, simile ad una rivelazione, la canzone di Dylan che è diventata "la sua". Il paesaggio americano si confonde con quello poetico composto da canzoni genuinamente popolari, perché capaci di parlare a tutti e a ciascuno. Un paesaggio che de Putter attraversa con sguardo umile e appassionato. Il risultato è un colorato *road movie* che assomiglia ad una *greatest hits compilation*, in cui ogni esistenza è parte di un mosaico fatto di energie e vitalità, aspirazioni e sofferenze, sogni e incubi. (v.i.)

In over forty years of musical activity, Bob Dylan has always escaped the attempts of critics and fans to cage him in some kind of category. Dylan is a mystery because he is an artist who has a dialogue with mystery. Within the space created by this dialogue many simple but unpredictable existences can be found. *How Many Roads* is a journey including 11 stopovers across the United States. They correspond to 11 stories, 11 lives of ordinary people touched, influenced, and swept away by the words and the music of Bob Dylan. They are of various ages, religions, social belongings, convictions, and life choices. Everyone follows a different path. Everyone encounters a Damascene revelation in the form of a song by Dylan. The American landscape blends into a landscape of poetry, made up of genuine folk songs because these tunes address each and every one. Jos de Putter goes across this landscape with a humble yet impassioned gaze. The result is a colourful road movie reminiscent of a compilation, where every existence is one piece of the mosaic along with energy and vitality, aspirations and sorrows, dreams and nightmares. (v.i.)



Paesi Bassi, 2006, 55', col.

Regia e sceneggiatura: Jos de Putter
Fotografia: Vldas Naudzius
Montaggio: Patrick Minks
Suono: Marc Lizier
Musica: Vincent van Warmerdam
Produttore: Frank van den Engel
Produzione: Zeppers Film & TV
Coproduzione: Stichting Dieptescherpte

Contatti: Eye Film Institute,
international@eyefilm.nl
Jos de Putter, jos@deepfocus.nl

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Paesi Bassi, 2006, 58', col.

Regia e sceneggiatura: Jos de Putter
Fotografia: Stef Tijdink,
Erik van Empel
Montaggio: J.P. Luijsterburg
Suono: Tom d'Angremond
Musica: Paul M. van Brugge
Produttori: Petra Goedings,
Jos de Putter
Produzione: Phanta Vision
Film International, Stichting
Dieptescherpte

Contatti: Eye Film Institute,
international@eyefilm.nl
Jos de Putter, jos@deepfocus.nl

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE



JOS DE PUTTER

HET VERLOREN LAND BEFORE THE FLOOD

Nel 1953 l'Olanda venne sommersa dall'acqua. Un violento nubifragio inondò l'8% del territorio nazionale. Niente in confronto a quello che accadde nel 2070, quando si ruppero gli argini e l'acqua del mare si mescolò alla pioggia, coprendo campi coltivati e città cementificate. Uno dei pochi sopravvissuti racconta questa tragedia nei minimi particolari: un'apocalisse fatta di acqua e fango. Questo film si svolge qui e ora, ma anche in un altro quando e in un altro dove, sospesi in un tempo possibile e in un futuro già scritto. Vediamo gli occhi della tragedia adesso - *Before the Flood* - ma anche le conseguenze dell'inondazione. Tra scientifico e fantascientifico, de Putter realizza un magistrale esempio di documentario sul futuro, basato sulle condizioni del presente e la ricostruzione delle tracce del passato. La strenua resistenza dell'uomo alle forze della natura viene raccontata da scrittori, scienziati, religiosi e da un ricco archivio di immagini, tra cui spiccano quelle realizzate da Bert Haanstra e Joris Ivens. (v.i.)

"Se il tempo per voi rappresenta qualcosa / fareste meglio ad incominciare a nuotare o affonderete come pietre / Perché i tempi stanno cambiando". [Bob Dylan]

In 1953, the Netherlands was submerged by water. A violent rainstorm flooded 8% of the nation's soil. Nothing, compared to what happened in 2070, when the embankments broke and sea water combined with rain, covering farmed land and overbuilt cities. One of the few survivors describes this tragedy in the tiniest details: an apocalypse of water and mud. This film is set here and now, but also elsewhere and "elsewhen", suspended in a possible time and in an already written future. We see the tragedy now, *before the flood*, as well as the consequences of the flood itself. Between science and science fiction, de Putter has realised a masterful specimen of documentary on the future, based on the conditions of the present and reconstruction of the past. Man's strenuous resistance to the forces of nature is depicted by writers, scientists, and priests, accompanied by a wealthy archive of pictures. Among them, special notice should be taken of those realised by Bert Haanstra and Joris Ivens. (v.i.)

And yet: "If your time to you is worth savin' / Then you better start swimmin' / Or you'll sink like a stone / For the times they are a-changin'." [Bob Dylan]

JOS DE PUTTER

IN MEMORIAM ALEKSANDER LITVINENKO

La storia è nota: il 23 Novembre 2006, Aleksander Litvinenko, ex agente dei servizi segreti russi, muore per avvelenamento da radiazione da Polonio 210. Qualcuno, in qualche posto di Londra "ha fatto esplodere una piccola bomba atomica nel suo corpo", dirà successivamente suo padre. Meno noto è il fatto che Litvinenko, poco tempo prima della sua morte, aveva concesso una lunga video-intervista a Jos de Putter. Questo film, nato per caso e per necessità, è il risultato di una scelta umana prima ancora che politica: diffondere e rendere pubbliche le ultime dichiarazioni di Litvinenko, il dissidente e l'uomo. Nella sua sconcertante semplicità, il film presenta un destino scritto, una specie di profezia di cui Litvinenko è pienamente consapevole, e di cui il padre e la moglie sono testimoni impotenti. Gli intrighi del Cremlino, lo strano suicidio del magnate Boris Berezovskij, l'omicidio della giornalista Anna Politkovskaja, gli attentati dinamitardi del 1999 a Mosca attribuiti ai cececi per favorire l'ascesa di Putin al potere, ecc. sono al centro dei discorsi di Litvinenko: un personaggio scomodo ed evasivo, coraggioso quanto ambiguo, in grado di aprire degli squarci in quella trama intricata e opaca che è la Russia di oggi. (v.i.)



It is known history that on November 23, 2006, Alexander Litvinenko, a former agent of the Russian intelligence, died from poisoning by radioactive polonium-210. Someone, somewhere in London, killed him by "exploding a tiny, little nuclear bomb in his body", according to his father. The lesser known fact is that, just before his death, Litvinenko had agreed on a long interview with Jos de Putter. This film, originated by chance and necessity at the same time, is the outcome of a more human than political choice. It is a decision to spread the last declarations of Alexander Litvinenko, the dissident and the man, and make them known to the public. In a disturbingly simple style, *In Memoriam Aleksander Litvinenko* presents a written destiny, a sort of prophecy which Litvinenko is very well aware of. His wife and his father, in turn, were mere helpless witnesses to it. The Kremlin machinations, the weird suicide of magnate Boris Berezovsky, the murder of journalist Anna Politkovskaya, the 1999 dynamite attacks in Moscow blamed on Chechen separatists in order to facilitate Putin's rise to power, Litvinenko discusses all of this. He is a thorny, illusive, brave and ambiguous figure that can help us see glimpses of that intricate, opaque texture which is Russia today. (v.i.)

Paesi Bassi, 2007, 55', col.

Regia e sceneggiatura: Jos de Putter, Masha Novikova
Fotografia: Erik VanEmpe, Adri Schrover
Montaggio: Patrick Minks
Suono: Bouve Mulder
Produzione: VPRO TV,
Dieptescherpte

Contatti: Eye Film Institute,
international@eyefilm.nl
Jos de Putter, jos@deepfocus.nl

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Paesi Bassi, 2008, 8', col.

Regia e sceneggiatura: Jos de Putter
Ricerche: Wink de Putter
Riprese: Stef Tijdk
Montaggio: Stefan Kamp
Suono: Robert Wieriks Bosch
Produttore: Digna Sinke
Produzione: Dieptescherpte BV,
SNG

Contatti: Eye Film Institute,
international@eyefilm.nl
Jos de Putter, jos@deepfocus.nl

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

JOS DE PUTTER PASSERS-BY



“Immagini care per qualche istante / sarete presto una folla distante” cantava Charles Brassens in *Le passanti*, ed è proprio l’alone che lasciano certe vite in cui inciampiamo ogni giorno il protagonista di questo film. Frammenti di esistenze che rimangono impresse nella testa, discorsi che diventano la nostra colonna sonora, individualità che si mescolano e si sovrappongono. “Everything that passed stayed on... we are passers-by in a landscape: our comforting is not enough” scrive la poetessa olandese Johanna Kruit in *Oosterschelde Steam Pumping Station*, a cui questo film è dedicato. La provincia dello Zeeland odora di mare e ha l’eco del deserto. De Putter, si concentra sulle fermate dell’autobus vuote, testimoni pazienti dell’umanità che si affaccenda, spazi che si fanno luoghi sociali grazie al passaggio e all’incontro tra esistenze. Si materializza così sullo schermo quello spazio altrove che è la poesia: da una parte piccole storie di memorie, amori, arrivi e partenze, dall’altra la tenace resistenza dei luoghi. Tra il tempo che passa e noi che passiamo rimane solo la poesia. [v.i.]

“Cherished images seen but once, One day’s hopes all lost, And tomorrow will be forgot” sang Brassens in *Les Passantes*. The real protagonist of this film is the halo left behind by certain lives in which we stumble upon every day. Fragments of existences stay on in your mind, talks become your sound track, individual identities combine and overlap. “[...] Everything that passed stayed on [...] we are passers-by in a landscape: our comforting is not enough”, wrote Dutch poetess Johanna Kruit in *Oosterschelde Steam Pumping Station*, to which this film is dedicated. The Zeeland province smells of sea, but reminds you of the desert. Jos de Putter has focused on the empty bus stops, the patient witnesses of a busy humankind, and spaces that become social places thanks to existences coming and going. Thus, the elsewhere that is poetry materializes on the screen – on one hand, little stories of memories, loves, arrivals and departures, on the other hand the tenacious resistance of places. Between time going by and us passing by, only poetry stays on. [v.i.]

JOS DE PUTTER BEYOND THE GAME

Sky ha 20 anni, viene dalla Cina ed è scappato di casa per potersi dedicare al suo gioco preferito. Grubby è olandese, ha appena un anno in più di Sky ed è considerato un’artista nel suo campo, tanto da diventare una vera e propria star mondiale. Come in un duello all’ultimo sangue, i due si contenderanno il dominio di *Azeroth*, un mondo fantastico in cui vige la legge della spada e della magia, e in cui si fronteggiano le fazioni dell’Alleanza e dell’Orda. Entrambi competono per diventare i campioni mondiali di *Warcraft*, uno dei più importanti giochi di ruolo in rete. Tra scontri in campo aperto e incursioni improvvise, tra druidi e nani, tra folle di adolescenti estasiati e adoranti si svolge il *VII World Cyber Game*, la più grande e importante competizione di *video-gaming* al mondo. Jos de Putter ci conduce sulla linea di frontiera tra realtà e virtualità, mantenendosi in sapiente equilibrio tra osservazione ed empatia con i protagonisti. Si tratta di un confine che separa e congiunge gli opposti, in cui ognuno usa schermi e maschere. Questo film avvincente e spiazzante, cerca di guardare oltre queste apparenze, alla disperata ricerca di qualcosa di più profondo: un mistero che risiede *Beyond the Game*. [v.i.]

Sky is 20 years old. He came from China, running away from home in order to be able to devote himself to his favourite game. Grubby is Dutch. He is just one year older than Sky, and he is considered an artist in his field, if not an actual world star. Like in a fight to the death, the two kids will dispute the lordship over *Azeroth*, a fantastic world where the law of magic and the sword rules. Two factions are fighting here, Alliance and Horde. They both compete for the title of World Champions of *Warcraft*, one of the most popular cyber games. It is the VII World Cyber Game, the biggest and most important video-gaming competition in the world, featuring open field fights vs. sudden raids, druids vs. midgets, among crowds of enraptured, adoring adolescents. Jos de Putter leads us to the borderline between reality and virtuality, while keeping wisely poised between the study of and sympathy with the protagonists. This is a borderline that simultaneously separates and unites two opposite worlds, where everyone uses screens and masks. This intriguing, surprising film attempts to look beyond appearances. It also desperately tries to find something deeper: a mystery lying *Beyond the Game*. [v.i.]



Paesi Bassi, 2008, 75', col.

Regia e sceneggiatura: Jos de Putter
Fotografia: Jacko van 't Hof,
Vladas Naudzius, Richard Van
Oosterhout
Montaggio: Sander Vos
Musica: Paul M. van Brugge
Produttore: Wink de Putter
Produzione: Dieptescherpte
con Humanist Broadcasting
Corporation
Distribuzione Internazionale:
Films Transit International Inc.

Contatti: Eye Film Institute,
international@eyefilm.nl
Jos de Putter, jos@deepfocus.nl

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Paesi Bassi, 2014, 72', col.

Regia e sceneggiatura: Jos de Putter
Fotografia: Stef Tijdink
Montaggio: Stefan Kamp
Suono: Alex Booy
Musica: Vincent van Warmerdam
Produttore: Wink de Putter
Produzione: Dieptescherpte BV
Distribuzione Internazionale:
Films Transit International Inc.

Contatti: Eye Film Institute,
international@eyefilm.nl
Jos de Putter, jos@deepfocus.nl

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

JOS DE PUTTER SEE NO EVIL



Cheetah è la scimmia più famosa del mondo, quasi quanto Tarzan, con cui ha condiviso la gloria cinematografica. Adesso si gode la sua pensione in una villa di Palm Spring. Kanzi è considerata la scimmia più intelligente al mondo, dopo anni passati ad apprendere il linguaggio umano insegna ad altri primati a comprendere l'uomo. Knuckles ha il corpo martoriato dai test a cui è stata sottoposta negli anni, ha esplorato lo spazio e ha visto cose che noi umani non possiamo nemmeno immaginare. Tre scimmie che vedono, parlano e agiscono come gli umani; più degli umani. I loro occhi, attenti e diffidenti, penetrano nelle zone più profonde della nostra coscienza. I loro occhi ci restituiscono un'immagine di noi stessi, in un gioco di proiezioni e rispecchiamenti che non ha una fine. Intelligente, poetico, seducente...bellissimo. Sono questi i primi aggettivi che vengono in mente per introdurre questo film. Ma si tratta di aggettivi inadeguati: *See No Evil* è un film che va oltre queste definizioni, perché, in modo semplice e diretto, riesce a dirci cose che non hanno nome ma che ci toccano nell'intimo come individui e che ci parlano di una lunghissima storia non ancora conclusa. (v.i.)

Cheetah is the most famous ape in the world, almost as famous as Tarzan, with whom he soared to the heights of cinema. He is now enjoying his retirement in a villa in Palm Springs. Kanzi is considered the most intelligent monkey in the world. After spending years learning the human language, he now teaches other primates to understand man. The third primate, Knuckles, has a body that has been devastated by "scientific" tests over the years. He has explored the cosmos and seen things we people wouldn't believe. These three apes see, speak, and act like humans, sometimes even more than humans do. Their attentive, suspicious eyes penetrate in the deepest areas of our consciousness. Their gaze renders an image of ourselves in an endless game of projections and reflections. (v.i.)

JOS DE PUTTER THE SHOT

"*The Shot* si basa principalmente su un'esperienza che ho avuto. Abbiamo portato la nostra figlia maggiore ad un parco delle fiabe, all'età di 6 anni. Sapeva che stava per 'incontrare' Biancaneve. È corsa su per la collinetta, in direzione della piccola casa in cui Biancaneve dormiva. Non dimenticherò mai lo sguardo nei suoi occhi quando ci ha chiesto: 'Ma Biancaneve è quella?': un mito che crollava in mille pezzi. Per me è stato un attimo molto profondo, il primo momento di presa di consapevolezza che esiste un divario tra immagine e realtà. Da quel momento, ho capito che volevo catturare qualcosa di simile negli occhi, nel volto, della più piccola delle mie figlie. Naturalmente, conoscevo *Ten Minutes Older* di Herz Frank, e non volevo copiarlo, però l'idea di guardare il processo di cambiamento dell'espressione su un volto mentre guarda un film, è stata l'inizio di *The Shot*. Il cameraman Jean Counet ha utilizzato una tecnica che permette di riprendere gli occhi che guardano direttamente nella telecamera, cosa che aumenta l'intimità di ciò che vediamo. Mia figlia, 8 anni, sta guardando *Bambi* per la prima volta nella sua vita. Con *The Shot* arriviamo fino al momento in cui sparano alla madre di Bambi, e mia figlia capisce che l'eternità non esiste". [J. de Putter]

The Shot is primarily based on an experience. We took our oldest daughter to a fairy-tale park at the age of 6. She knew she was going to 'meet' Snowwhite. She ran up the little hill, towards the little house where Snow White lay asleep. I will never forget the look in her eyes, the shattered myth, when she asked us: 'is that Snowwhite?'. To me, it was a very profound moment, the first realisation of a gap between image and reality. From that moment on, I knew I wanted to capture something similar in the eyes, the face of my youngest daughter. Of course, I knew Herz Frank's *Ten minutes older*, and I did not want to copy, but the idea of watching the process of a face changing while looking at a film was for me the beginning of *The Shot*. Cameraman Jean Count came with a technique through which it was possible to show the eyes looking directly into the camera, which increases the intimacy of what we see. My daughter, 8 years old, is watching *Bambi* for the first time in her life. *The Shot* is leading us towards the moment where Bambi's mother is shot and my daughter realizes there is an end to eternity. [J. de Putter]



Paesi Bassi, 2014, 14', col.

Regia e soggetto: Jos de Putter
Cameramen: Jean Counet
Produzione: Jos de Putter

Contatti: Eye Film Institute,
international@eyefilm.nl
Jos de Putter, jos@deepfocus.nl

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE