This is the peer reviewd version of the followng article:

Thomas Heise. Thoughts in the form of an Interview / Iervese, V. - In: Festival dei Popoli 50 / vari. - STAMPA. - Siena : Alsaba, 2009. - ISBN 9788880242734. - pp. 222-240

Alsaba
Terms of use:

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

03/06/2026 01:45

(Article begins on next page)

Festival dei Popoli

FESTIVAL INTERNAZIONALE
DEL FILM DOCUMENTARIO

60

FIRENZE
01-07 NOVEMBRE 2009

WWW.FESTIVALDEIPOPOLI.ORG

Festival dei Popoli

Istituto Italiano per il Film di Documentazione Sociale ONLUS
Borgo Pinti, 82r
50121 Firenze - Italia
tel. +39 055 244778
fax +39 055 241364
festivaldeipopoli@festivaldeipopoli.191.it
www.festivaldeipopoli.org

Comitato Direttivo
Giorgio Bonsanti (Presidente)
Tullio Seppilli (Vice Presidente)
Mario Simondi (Vice Presidente)
Sandro Bernardi
Maria Bonsanti
Augusto Cacopardo
Alberto Lastrucci

Presidente Onorario
Antonio Breschi

Presidente Collegio Sindacale
Fabio Bargellini

Amministrazione
Massimo Martini

Direttore Artistico
Luciano Barisone

Coordinamento
Maria Bonsanti
Alberto Lastrucci

Comitato di Selezione
Luciano Barisone
Maria Bonsanti
Daniele Dottorini
Vittorio Iervese
Alberto Lastrucci
Giona A. Nazzaro

I materiali del tempo: il cinema di Thomas Heise
Vittorio Iervese, Giona A. Nazzaro

The Feeling of Being There. 1958-1965:
sette anni di cinema documentario
Daniele Dottorini
Coordinamento
Claudia Maci

Ufficio stampa nazionale
Arianna Monteverdi, Studio Sottocorno, Milano

Ufficio stampa regionale
Antonio Pirozzi e Jacopo Storni
Virginia Friggeri
Elisa Natini

Catalogo a cura di
Alice Moroni

Progetto grafico
Paolo Rubei

Redazione schede
Luciano Barisone
Daniele Dottorini
Vittorio Iervese
Alberto Lastrucci
Giona A. Nazzaro

Traduzioni
Jeremy Carden
Will Schutt
Carla Scura
Luisa Tresca

Fotolito, impianti e stampa
Alsaba Grafiche, Siena

© Copyright 2009 Festival dei Popoli
© Copyright 2009 Protagon Editori su licenza Festival dei Popoli
Tutti i diritti riservati. Riproduzione vietata.

ISBN 978-88-8024-273-4

L'immagine di copertina è tratta dal film *Black Harvest*,
di Robin Anderson & Bob Connolly

Ufficio programmazione
Claudia Maci, *responsabile*
Azzurra Padovano

Ufficio ospitalità
Sandra Binazzi, *responsabile*
Lucia Landi

Ufficio accrediti
Marcello Mantovani

Segretaria di giuria
Edith Güntert

Segreteria workshop
Marta Zappacosta

Tutor giuria premio lorenzo de' medici
Paolo Grassini

Videolibrary
Marco Cipollini, *responsabile*
Giulia Pasero

Moderatori dibattiti in sala
Carlo Chatrian
Daniele Dottorini
Vittorio Iervese
Alberto Lastrucci
Marco Luceri
Giona A. Nazzaro

Personale di sala
Valerio Capecchi
Scilla De Flaviis
Lorenzo Pallini
Antonella Valeriano

Festival dei Popoli Memorabilia
Valeriana Rizzuti

Volontari
Irene Cagliesi Cingolani
Giulia Calamai
Vittoria Cappello
Caterina Carlini
Michele Causero
Sara Celeste
Layla Dari
Marco Defonte
Lorenzo Dell'Agnello
Monica Do Monte
Caterina Falotico
Costanza Lopez
Elena Marazzita
Margot Mecca
Leonardo Monfardini
Margherita Novelli
Elena Paglicci
Valentina Panza
Elena Polverosi
Chiara Odoardi

Interpreti
Monica Carbone
Donatella Baggio Betti
Lorenzo Grandi
Ute Pallada

Sito web
Lorenzo Meriggi, Digital Design Firenze

Grafica promozionale
Serena Di Pietro
Marco Cipollini

Fotografo
Lorenzo Carlomagno

Videosigla
Francesca Casilli

Riprese video
Studenti dello Stage del documentario di Federico Micali
(Scuola di cinema Anna Magnani, Prato)

Controllo copie
Jacopo Lapi

Proiezioni video cinema odeon
Alessandro Maffei

Runner film
Marco Nocentini

Autiste
Claudia Magnelli
Sara Terreni

Sottotitoli
Microcinema, Perugia

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

Luoghi del Festival
Cinema Odeon
Cinema Spazio Uno
Mediateca Regionale Toscana Film Commission

SOMMARIO
CONTENTS

Paolo Cocchi
Assessore alla Cultura, Turismo e Commercio della Regione Toscana
9

Ugo Di Tullio
Presidente Mediateca Regionale Toscana Film Commission
11

Giorgio Bonsanti
Presidente Festival dei Popoli
13

Luciano Barisone
Direttore Festival dei Popoli
15

SELEZIONE UFFICIALE: CONCORSO LUNGOMETRAGGI
OFFICIAL SELECTION: FEATURE DOCUMENTARY COMPETITION
28

SELEZIONE UFFICIALE: CONCORSO CORTOMETRAGGI
OFFICIAL SELECTION: SHORT DOC COMPETITION
64

SELEZIONE UFFICIALE: STILE LIBERO
OFFICIAL SELECTION: FREE STYLE
82

THE FEELING OF BEING THERE
1959-1965: SETTE ANNI DI CINEMA DOCUMENTARIO
1959-1965: SEVEN YEARS OF DOCUMENTARY CINEMA
100

I MATERIALI DEL TEMPO: IL CINEMA DI THOMAS HEISE
THOMAS HEISE: MATERIALS OF TIME
162

Indice dei film
250

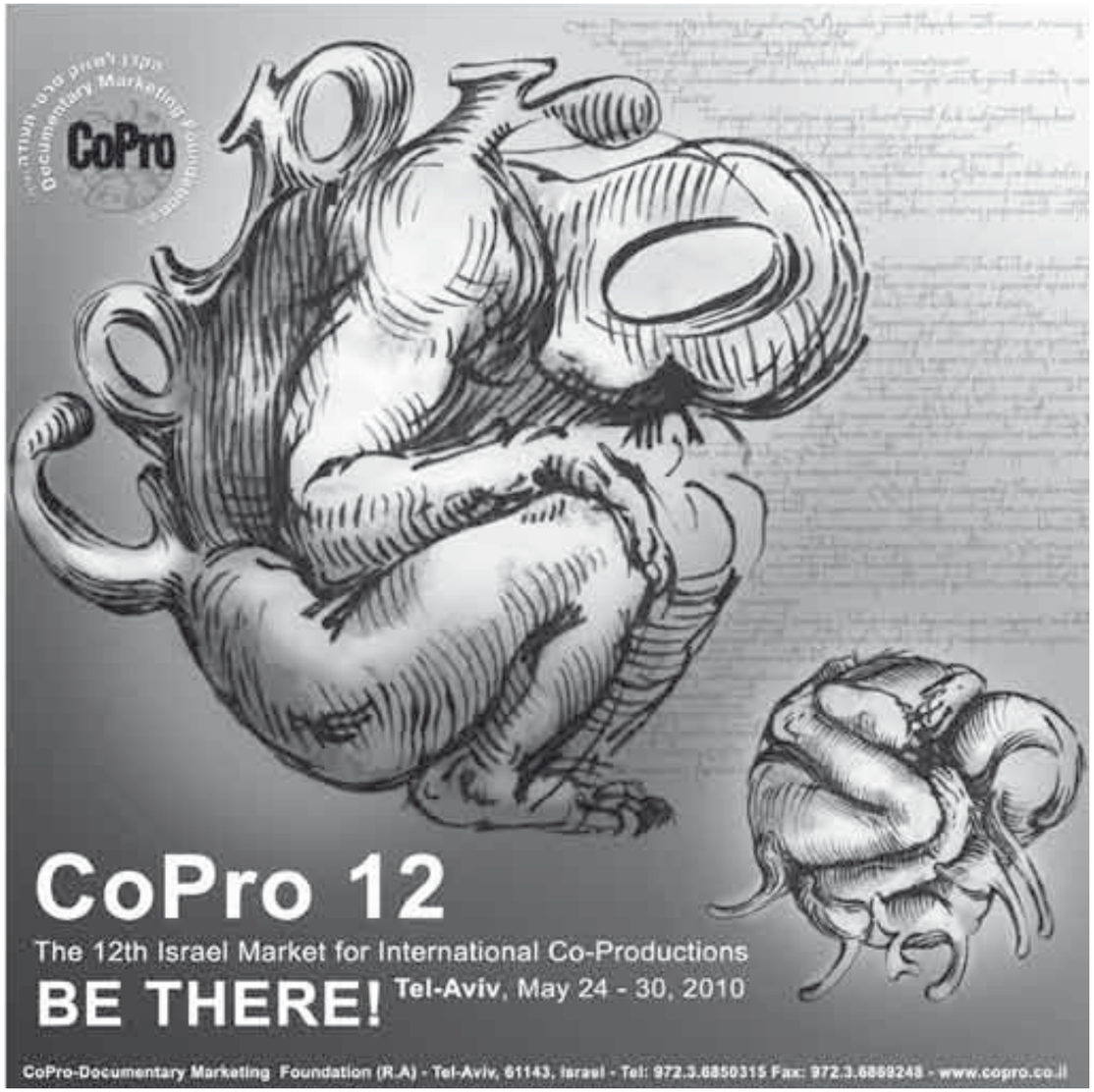
Indice dei registi
251

DOCPOINT

HELSINKI DOCUMENTARY FILM FESTIVAL

HELSINKI - TALLINN

Cinematic. Creative. Compelling.
26th - 31st January in Helsinki, Finland
29th - 31st January in Tallinn, Estonia
www.docpoint.info



L'edizione 2009 è senza dubbio una tappa importante nella storia di quella che è la prima rassegna europea espressamente dedicata al film di documentazione sociale e, ancor oggi, il più importante festival italiano dedicato al documentario come forma di espressione cinematografica. Quest'anno, infatti, il Festival dei Popoli festeggia i suoi primi cinquant'anni con un programma di grande spessore: dal documentario classico alla sperimentazione, alla contaminazione fra realtà e finzione e, ancora, la prima personale in Italia di Thomas Heise e una retrospettiva dedicata alla ricca produzione documentaria tra il '58 e il '65.

Un percorso, quello dei Festival dei Popoli, che negli anni ha incontrato anche difficoltà ma che sempre, grazie soprattutto alla grande qualità delle sue rappresentazioni e alla professionalità di quanti, con passione, si sono adoperati per dare vita a questa kermesse, ha saputo superare gli ostacoli tramutandoli in successi. È quindi con convinzione che la Regione Toscana, in collaborazione con Fondazione Mediateca Regionale, sostiene da tempo il Festival dei Popoli che riconferma, per l'edizione 2009, la struttura di programma già sperimentata lo scorso anno. È quindi prevista la Selezione Ufficiale, dedicata alla più recente produzione internazionale, che comprende un Concorso internazionale per lungometraggi, uno per cortometraggi e la sezione Stile Libero, non competitiva e dedicata a omaggi ed eventi speciali. Ci saranno le due sezioni speciali The Feeling of Being There - 1958-1965: sette anni di cinema documentario (un omaggio sentito al cinema sotto il cui segno il Festival è nato) e Thomas Heise: Materiali del tempo, dedicata appunto al cineasta tedesco che ha documentato il passaggio di consegne dalla Germania della RDT alla caduta del muro e alla successiva riunificazione.

La speranza quindi, nel salutare la 50a edizione del Festival dei Popoli, è che questa manifestazione di grande valore culturale, che rappresenta un fiore all'occhiello per Firenze e per la Toscana, prosegua il suo percorso di crescita, continuando a far conoscere ad un pubblico sempre più vasto e cosmopolita autori di grande rilevanza della cinematografia internazionale.

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

The 2009 edition is without a doubt an important stage in the history of the first European festival dedicated exclusively to social documentary filmmaking and, to this day, the most important Italian festival for documentaries as a form of cinematic expression. This year, in fact, the Festival dei Popoli celebrates its first fifty years with a program of great depth: from classic experimental documentaries to films that blend reality and fiction to the first solo screening of Thomas Heise's films in Italy, as well as a retrospective dedicated to the rich production between '58 and '65.
On its path the Festival dei Popoli has, over the years, met with some difficulties but it has always, thanks to the great quality of its films and the professionalism of the many who have passionately done their best to give life to this festival, known how to overcome obstacles and transform them into successes. Therefore it is with confidence that the Regione Toscana, in collaboration with the Fondazione Mediateca Regionale, has long supported the Festival dei Popoli, which, for the 2009 edition, will reaffirm last year's program. So again there will be an Official Selection dedicated to the most recent international productions, comprising an international competition for feature length films and one for short films, and the Free Style section, which isn't a competition and is dedicated to tributes and special events. There will be two special sections: The Feeling of Being There - 1958-1965: Seven Years of Documentary Film (a tribute to the films on which the Festival was founded) and Thomas Heise: Materials of Time, dedicated to the German filmmaker who documented the change of power from the Germany of the GDR to the collapse of the wall and the following reunification.
In marking the 50th edition of the Festival dei Popoli, the hope is that this manifestation of great cultural value, which represents a feather in Florence and Tuscany's cap, follows its course of growth, continuing to introduce an ever more vast and cosmopolitan public to «auteurs» of great significance in international cinema.

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

Quest'anno il Festival dei Popoli festeggia una data importante del suo percorso: i cinquant'anni di attività, tutti interamente dedicati a promuovere il cinema documentario.
Non una semplice ricorrenza ma un momento di riflessione, un giro di boa verso nuovi traguardi nella propria missione culturale. Se pensiamo alla data in cui è nato il festival, il 1959, sono davvero tanti gli anni percorsi, non solo da un punto di vista numerico, ma da un punto di vista del cambiamento cui la società è andata incontro in questo lasso di tempo.
Alla fine degli anni '50 non si parlava di globalizzazione; internet esisteva solo nella mente di qualche ricercatore americano del MIT e la circolazione delle informazioni non era così veloce come oggi. Organizzare un festival sul documentario significava condividere quelle informazioni, o contro-informazioni, che non potevano circolare nei circuiti tradizionali e facevano conoscere al pubblico etnie, usi, costumi e problematiche di popoli lontani.
Nel corso del tempo il festival si è aggiornato, trovando sempre nuovi obiettivi ed anticipando i fenomeni sociali, anche dal punto di vista della comunicazione visiva dei documentari che proponeva in ogni edizione. Oggi, nell'era della comunicazione globale, il festival sul documentario sociale e antropologico non ha minimamente esaurito il suo mandato: al contrario, la verità, l'approfondimento, il proporre argomenti scomodi e documenti rari di ogni parte del mondo ha ancora un significato cruciale per la promozione culturale, dal momento che l'aumento esponenziale dei media non è stato direttamente proporzionale alla qualità degli stessi; da qui l'importanza di continuare a proporre contenuti di qualità a scapito del «rumore» mediatico cui assistiamo negli ultimi tempi. Da qui il proseguimento, anzi la crescita, dell'impegno di Mediateca a sostenere il Festival dei Popoli.

Ugo di Tullio
Presidente Mediateca Regionale
Toscana Film Commission

This year the Festival dei Popoli is celebrating an important stage in its career: fifty years in the business, each entirely dedicated to promoting documentary film.
It's not a mere anniversary, but rather a moment of reflection, a shifting of our gaze on new sights in our cultural mission. If we think back on the date on which the festival was born, 1959, it really has been a long time, not only numerically but from the point of view of the changes society has experienced in this stretch of time.
At the end of the '50s, globalization wasn't talked about, the internet existed solely in the mind of some American researcher from MIT, and the circulation of information was hardly as fast as it is today. Organizing a festival for documentary films meant sharing information, or counter-information, that couldn't circulate in the traditional way, and introducing the public to the ethnicities, customs and problems of distant populations.
Over time, the festival has kept up to date, finding new goals and anticipating social phenomena, including from a visual communications standpoint as far as concerns the documentaries screened each year. Today, in the era of global communication, the festival for social and anthropological documentaries has in no way exhausted its mandate: on the contrary, truth, in-depth study, offering up difficult arguments and rare documents from all over the world retains the same crucial meaning for the promotion of culture; because the exponential growth of the media has not been directly proportional to its quality, the importance of continuing to offer quality content has helped tamp down media «rumors» we have abetted in recent years. Therefore Mediateca's efforts to sustain the Festival dei Popoli have continued, even grown.

Ugo di Tullio
Presidente Mediateca Regionale
Toscana Film Commission

Nel capolavoro di Robert Altman *Nashville*, il «country singer» Haven Hamilton canta: "We must be doing something right / to last two hundred years". Il Festival dei Popoli è giunto soltanto a un quarto di quel cammino, ma per una manifestazione di spettacolo cinquant'anni non sono pochi. Si tratta ora poi di valutare «come li porta», e questo giudizio spetta al pubblico. Noi abbiamo cercato di mantenere con i nostri frequentatori un rapporto intensamente dialettico, chiamandoli a conoscere e condividere le nostre scelte. Ci siamo riproposti di presentare un Festival attento alla contemporaneità, ai fenomeni della globalizzazione; ma che non tralasciasse la qualità filmica, come anche la persona nella sua singolarità. Certo, cinquant'anni fa l'attenzione di Firenze verso il Festival dei Popoli era probabilmente più continuata e maggiore era la partecipazione dei governi cittadini. Il pubblico che segue fedelmente la nostra manifestazione, però, ancor oggi non è né esiguo né stancamente abitudinario. La nostra proposta trova realizzazione così in un clima stimolante, in cui noi riceviamo almeno quanto offriamo. È questa consapevolezza che ci induce a perseverare nella nostra azione anche in tempi poco favorevoli alla cultura. L'insistenza nel nostro sforzo ha senso se la domanda che ci si rivolge rimane costante e se le istituzioni continuano a sostenerci, riconoscendo l'importanza del Festival nei progetti culturali cittadini e nazionali. Occorre richiamare come premessa che il Festival dei Popoli è un'organizzazione senza scopo di lucro, facente capo ad una libera associazione di membri che hanno scelto di impegnarsi a vario titolo. Va aggiunto che questo modello di funzionamento si rivela oggi inadeguato, tanto da indurci a prendere in seria considerazione la necessità di giungere in tempi brevi ad una modifica statutaria che ci metta meglio in grado di rispondere alle esigenze attuali. Da parte nazionale (il Ministero per i Beni Culturali nella sua Direzione Generale del Cinema) e regionale (nell'Assessorato e nella Mediateca Regionale Toscana) possiamo cogliere reale disponibilità e consenso nei confronti della nostra attività, e dalla Provincia giunge qualche segnale che induce a sperare in una partecipazione maggiore; mentre ci si attende che il riordino del sistema bancario consenta anche all'Ente Cassa di Risparmio di Firenze di riprendere appieno il proprio ruolo di sostenitore storico del Festival. Per quanto riguarda il Comune di Firenze, si auspica una conferma inequivocabile che la città continua a credere nella nostra manifestazione. Il recente rinnovo dell'amministrazione comunale e alcuni momenti di criticità, che sembrano attualmente sopiti ma che vogliono chiarezza quanto alle edizioni future, richiedono che dall'Assessorato alla Cultura giungano precise rassicurazioni; in un futuro incontro fra l'Assessore e il presidente del Festival, illustreremo con maggiore efficacia chi siamo e in quali direzioni vorremmo proseguire il nostro cammino. Infine, prendiamo atto che le categorie economiche risultano sostanzialmente assenti quando si tratta di sostenere la cultura della città. Almeno due avvenimenti recenti d'altronde inducono ad avere fiducia: il successo della trasferta a New York e delle tre giornate del Festival presso la prestigiosa sede dell'Anthology Film Archives di Manhattan (un'edizione «dimostrativa» realizzata grazie alla Regione e alla Mediateca Toscane, e alla Fitzgerald Foundation of Florence); e la ripresa di attenzione nei nostri confronti da parte dell'Unione Europea, che dopo alcuni anni di interruzione ha ripreso a destinarci finanziamenti significativi. I nostri bilanci rimangono ben al di sotto di quella che viene comunemente considerata la soglia minima per una manifestazione internazionale; ma in un modo o nell'altro riusciamo tuttavia, grazie anche alla straordinaria disponibilità di tutte le strutture del Festival, a proseguire un'attività che svolgiamo in spirito di servizio. L'edizione del cinquantennio non sarà l'ultima; lo dobbiamo al nostro pubblico e all'esigenza imprescindibile di mantenere a Firenze un'offerta significativa di cinema di qualità. A tutti coloro che credono nel Festival dei Popoli, il mio sincero ringraziamento.

Giorgio Bonsanti
Presidente del Festival dei Popoli

In Robert Altman's masterpiece, *Nashville*, country singer Haven Hamilton sings: "We must be doing something right / to last two hundred years." The Festival dei Popoli may only have made it a fourth of the way, but for a film festival, fifty years isn't bad. Naturally, one must gauge «how we've aged», and that judgment's up to the public. We have tried and will keep trying to sustain a pointedly dialectic rapport with our audiences, calling on them to comprehend and appreciate our choices. Time and again we have presented a festival attuned to what's contemporary and the phenomena of globalization, yet which doesn't abandon quality cinema or even each person's singularity. Certainly, fifty years ago Florence probably paid more attention to the Festival dei Popoli, and the participation of civic government was probably greater. However, the public that faithfully follows our program is, to this day, neither slight nor lamely habitual; it continues to appear numerous, vigil and attentive - making for a stimulating climate in which we at the festival get back as much as we give. Such an understanding is what pushes us to persevere, even during the times when culture seems doomed. Yet our insistent efforts only make sense if the questions we keep asking remain the same, and if the institutions play a role in supporting us, recognizing the importance of the festival and its Florentine, provincial, regional and national projects. Keep in mind that the Festival dei Popoli is a not for profit organization that heads up an association of members who choose to collaborate for us in various capacities. It should be added that this model has become inadequate today, so much so that we must take into serious consideration the need to make a statutory change that will better allow us to respond to current needs. On the national (the Ministry for Culture in the General Management of Cinema) and regional (the Council and Mediateca Regionale Toscana) levels, we can count on availability and agreement as concerns our activity, and the Province has shown signs that give us hope for greater participation. We are still waiting for the banking system to be reorganized so that the Ente Cassa di Risparmio di Firenze will take up its historic role as a supporter of the Festival. We are waiting for the Comune di Firenze to unequivocally confirm that the city continues to believe in our festival. The recent restitution of the local administration and some critical moments that, despite appearances, have yet to be cleared up, require the Minister of Culture to make us some specific assurances; in a future meeting between the Minister and the Festival president, we will more effectively illustrate who we are and in what direction we wish to be heading. Finally, we will try to ensure that economics remain by and large absent from discussions about sustaining the city's culture. At least two recent events should inspire some faith: the successful trip to New York and the three-day festival at the prestigious Anthology Film Archives in Manhattan (a «demonstrative» edition made possible by the Regione and Mediateca Toscana, as well as the Fitzgerald Foundation of Florence); and the renewed attentions of the European Union, which, after years of interruptions, has agreed to give us significant financial aid again. Our budget remains well under what is generally considered the minimum amount to stage an international festival, but one way or another, we succeed, thanks to the extraordinary commitment in all facets of the Festival, which keeps up a business that we do in the spirit of service. The fiftieth edition will not be the last - we owe it to the public and to the indispensable need to retain a significant venue for quality film in Florence.
To everyone who believes in the Festival dei Popoli, my sincere thanks.

Giorgio Bonsanti
President of the Festival dei Popoli

Un festival di cinema non è un'opera compiuta, ma un «work in progress», una sorta di «stop frame» in cui si tenta di riunire, in un breve incontro, l'immagine del mondo e il mondo dell'immagine, entrambi in movimento. Evoluzione del pensiero e dell'umile fatica quotidiana, architettura che fonde insieme corpi, spazi, sguardi, atti, parole, festa che spende in pochi giorni le energie, le conoscenze e le risorse accumulate in un anno, ogni festival, pur seguendo una linea che viene dalla Storia, è un evento in sé, al contempo reiterato e irripetibile. Così si presenta anche il 50° Festival dei Popoli, che vuole essere uno sguardo verso il passato, un resoconto del presente e un laboratorio del futuro. Un festival si misura tuttavia non solo per il suo programma, ma anche per la sua filosofia, la sua strategia e la sua progettualità. Nel nostro caso la filosofia è quella della condivisione, la strategia quella dell'attività permanente, la progettualità quella del laboratorio produttivo ma anche quella dell'accostamento fra arte e mercato. In questo senso il Festival dei Popoli si prodiga da anni a livello internazionale per una collaborazione interfestival che si sostituisca alla politica dell'esclusività, dannosa alle sorti del documentario, e permetta alle opere di circolare più liberamente. Inoltre per tutto il 2009 il Festival dei Popoli si è impegnato a 360° in un'attività permanente – in Toscana, in Italia, a livello internazionale – con lo scopo di diffondere e difendere una forma di cinema che ha fatto dell'etica dell'informazione e della riflessione sui rapporti fra l'io e il mondo il suo segno distintivo. Infine il Festival dei Popoli si propone di mettere in atto o favorire tutte le iniziative volte a fare di Firenze e della Toscana un polo produttivo, attirando progetti, offrendo consulenze, organizzando atelier di scrittura o master del documentario di creazione. E soprattutto intende legare al festival delle forme di mercato che diano ai film presentati più possibilità di essere acquistati e distribuiti (il Premio alla Distribuzione della Fondazione Ente dello Spettacolo ci sembra un'importante primo passo in questa direzione). Ripercorrere il passato quest'anno ha per noi un senso particolare, perché vuol dire tornare alle radici del festival stesso. Per celebrare il cinquantenario abbiamo dunque scelto di compiere una rilettura degli anni in cui il Festival si è formato (la fine degli anni '50, l'inizio dei '60) e del cinema che quel periodo ha prodotto, dove si fiancheggiavano il documentario classico, il nuovo cinema «diretto», la sperimentazione, la contaminazione fra realtà e finzione. Lo sguardo retrospettivo non si fermerà tuttavia qui, proseguendo con la personale dei film di Thomas Heise, il cineasta tedesco che maggiormente ha documentato il passaggio di consegne dalla Germania della RDT alla caduta del muro e alla successiva riunificazione. La contemporaneità, nucleo portante del Festival, sarà invece declinata dalla Selezione Ufficiale, centrata su due sezioni competitive (Lunghi e Corti) e una di fuori concorso (Stile libero). Qui per noi è stata decisiva la volontà di informare e di farlo con opere che permettono riflessioni più approfondite di un reportage, in quanto i film presentati non si piegano alla logica del format ma lasciano agli spazi e ai corpi filmati il tempo di mostrare le loro verità più profonde. Nella selezione si segnalano opere che affrontano i temi caldi del momento, come la situazione iraniana o quella palestinese, l'antisemitismo e il razzismo in genere, il degrado irrimediabile dell'ambiente; ma soprattutto si segnala la crescita qualitativa del cinema documentario italiano, presente con ben sette titoli. Quanto al futuro, qui il Festival appoggia una serie d'iniziative, convinto che in esse ci siano le risorse per sviluppare, a livello regionale, nazionale e internazionale, dei progetti cinematografici di qualità nell'ambito del documentario. Fra tali iniziative c'è il Premio Solinas – Documentario per il cinema 2009, i cui vincitori saranno premiati a Firenze. La collaborazione del Festival dei Popoli con il Premio Solinas nasce non solo dalla consapevolezza di una rinascita del cinema documentario italiano d'autore, ma anche dalla necessità di segnalare un percorso comune, dedicato al sostegno produttivo e promozionale di questa forma di cinema.

Luciano Barisone
Direttore del Festival dei Popoli

A film festival is not a finished work, but a work in progress, an ongoing effort, a sort of stop frame where you attempt to create a brief encounter for the image of the world and the world of images, both of which are constantly on the move. An evolution of thought and of the humble daily chores. An architecture combining bodies, spaces, gazes, actions, and words. A party that in a few days spends the energies, the knowledge, and the resources saved in a year. Every film festival follows both an individual tradition and history, but it constitutes a self-contained event, reiterated and never-to-be-repeated. This is how the 50th Festival dei Popoli introduces itself: looking back on the past, giving an account of the present, and offering a workshop for the future at the same time. A festival is not measured only by its programme, but also by its philosophy, its strategy, and its ability to plan. In our case, there is a philosophy of sharing, a strategy of on-going activity, and our planning foresees both to be a production workshop and to favour the contacts of art and market. In this sense, the Festival dei Popoli has been engaged for years on an international level to encourage cooperation among film festivals. This will hopefully replace the policy of exclusivity, which damages the documentary, and facilitate a freer circulation of works. Moreover, throughout 2009 the Festival dei Popoli has been totally committed to an on-going activity carried out in Tuscany and Italy, as well as worldwide, in order to disseminate and defend a form of cinema that works under the aegis of an ethics of information and explores the relationships between the self and the world. The Festival dei Popoli is also engaged in implementing or promoting all kinds of initiatives aiming to make Florence and Tuscany a centre of film production. We will offer advice, and organise writing workshops, or Master courses in creative documentary. The Festival dei Popoli especially endeavours to connect with forms of market that can offer the films presented more opportunities of purchase and distribution (the Award for Distribution created by the Fondazione Ente dello Spettacolo appears a useful and important first step in this direction). To go over the past this year bears a particular meaning for us, because it means to return to the roots of the Festival itself. Therefore, to celebrate the fiftieth anniversary we chose to go over the years when the Festival dei Popoli was created – late 1950's, early 1960's – as well as the cinema produced throughout that period, when classic documentary, new direct cinema, experimentation, and the contamination of reality and fiction existed side by side. The retrospective outlook is not limited to those times, and includes a focus on Thomas Heise, the German film-maker who recorded the transition from the GDR to the collapse of the Berlin Wall and the reunification of Germany with most accuracy and determination. The focus on contemporary cinema – the core of the Festival dei Popoli – is offered in the Official Selection, made of two competition sections (Feature Documentary and Short Doc) and one out of competition (Free Style). Especially here our will to inform has been decisive. Works were chosen that allow for deeper reflections than those offered by reportage, that don't comply with the logic of a format but let spaces and bodies filmed take their time to disclose their inner truths. The selection highlights works dealing with «hot» topics like the Iranian or the Palestinian situations, anti-Semitism, and racism in general, as well as the irremediable damage to the environment; but it also highlights a qualitative increase in Italian documentary film-making, that features as many as seven films. As far as the future is concerned, the Festival dei Popoli supports several initiatives with the conviction that they have the potential to promote quality film projects on a regional, national, and international level in the area of the documentary. Among these initiatives mention should be made of the Premio Solinas – Documentario per il cinema 2009. The winners will be awarded in Florence. The cooperation of the Festival dei Popoli with the Premio Solinas results from our awareness that a renaissance of the Italian authorial documentary is under way, but also from the necessity to highlight a shared road that is devoted to supporting production and promotion of this form of cinema.

Luciano Barisone
Direttore del Festival dei Popoli

premiosolinas

Il Premio Solinas nasce a La Maddalena nel 1986 per rendere omaggio alla memoria dello scrittore e sceneggiatore sardo Franco Solinas, scomparso prematuramente nel 1982 ed autore del romanzo *Squarciò*, e di film come *La battaglia di Algeri*, *Kapò* e *Queimada* di Gillo Pontecorvo, *L'Amerikano* di Costa-Gavras e *Mr. Klein* di Joseph Losey. Uno scrittore che aveva scelto con consapevolezza e dedizione il mestiere di sceneggiatore esercitandolo ai più alti livelli al servizio di un cinema capace di far pensare e capire senza rinunciare a raccontare storie coinvolgenti ed emozionanti.
Grazie all'adesione immediata e convinta del grande produttore Franco Cristaldi, presidente del premio fino alla prematura scomparsa nel 1993, e al lavoro generoso della giuria, il Premio Solinas riesce in pochi anni a far meglio conoscere ed apprezzare il mestiere dello sceneggiatore, figura chiave nella creazione e riuscita di un film.
Nel corso degli anni il premio è diventato un punto di riferimento per il cinema italiano ed europeo nell'ambito della scoperta e promozione di nuovi talenti e storie che hanno arricchito e rinnovato il panorama del nostro cinema.
I film realizzati a partire da storie premiate o segnalate sono oltre quaranta, tra cui *Marrakech Express* di Salvatores (scritto da Mazzacurati, Monteleone e Contarello), *Vito e gli altri* scritto e diretto da Antonio Capuano, *L'articolo due* scritto e diretto da Maurizio Zaccaro, *La seconda volta* di Calopresti (scritto con Francesco Bruni e Heidrun Schleef), *L'uomo in più* scritto e diretto da Paolo Sorrentino e *I cento passi* di Giordana (scritto da Claudio Fava e Monica Zapelli), *Uno su due* tratto dal soggetto *Ci vediamo lassù* di Michele Pellegrini e Francesco Cenni e diretto da Eugenio Cappuccio, *La Doppia Ora*, di Giuseppe Capotondi tratto dal soggetto *Il Cuore della Notte* scritto da Ludovica Rampoldi, Alessandro Fabbri, Stefano Sardo e *Dieci Inverni*, scritto e diretto da Valerio Mieli. Tra gli altri numerosi autori scoperti figurano, solo per citarne alcuni, Francesca Archibugi, Leonardo Fasoli, Aurelio Grimaldi, Vincenzo Marra, Alessandro Piva, Leone Pompucci, Marco Ponti, Gianluca Tavarelli, Vittorio Moroni, Filippo Gravino, Guido Iuculano.

Scoprire e sostenere i nuovi talenti è da ventiquattro anni l'obiettivo del Premio Solinas, da sempre impegnato a favore dei giovani, del talento e dell'innovazione e quindi, in maniera naturale dal 2008 apre le sue porte al cinema documentario e alle serie per TV.

Nel 2008, nasce il Premio Solinas - documentario per il cinema, in collaborazione con Apollo 11, per sostenere la scrittura di documentari cinematografici di lungometraggio e l'intenzione di promuovere e sviluppare il documentario di creazione nella sua fase iniziale, quella della scrittura e della progettazione, favorendo i progetti che esprimano libertà creativa, originalità stilistica, capacità innovativa e sperimentale.

Nel 2009 nasce Premio Solinas – S.A.C.T. Piloti per serie Tv, concorso di sceneggiature inedite di puntate pilota per serie televisive da 50 minuti, per scoprire, sostenere, promuovere la creatività e il talento per la scrittura Televisiva.

The Premio Solinas was founded in La Maddalena in 1986 to pay homage to the memory of Sardinian writer and screenwriter Franco Solinas, who passed away prematurely in 1982 and authored the novel *Squarciò*, as well as films like *The Battle of Algiers*, *Kapò*, Gillo Pontecorvo's *Queimada*, Costa-Gavras' *L'Amerikano* and Joseph Losey's *Mr. Klein*. He was a writer who consciously and dedicatedly chose to be a screenwriter, practicing it at the highest level in the service of a cinema that was thought-provoking without abandoning the engaging and riveting threads of storytelling.

Thanks to the prompt and confident assent of producer Franco Cristaldi, president of the award until he passed away prematurely in 1993, as well as the generous work of the jury, the Premio Solinas succeeded in just a few years to better know and appreciate the key role screenwriters play in the creation of a film.
Over the years the award became a beacon in Italian and European cinema for discovering and promoting new talents and stories that enrich and refresh the panorama of our cinema.
Over forty films have been made from awarded or noted stories, including Salvatores' *Marrakech Express* (written by Mazzacurati, Monteleone and Contarello), *Vito e gli altri* written and directed by Antonio Capuano, *L'articolo due* written and directed by Maurizio Zaccaro, *La seconda volta* by Calopresti (written with Francesco Bruni and Heidrun Schleef), *L'uomo in più* written and directed by Paolo Sorrentino, Giordano's *I cento passi* (written by Claudio Fava and Monica Zapelli), *Uno su due* inspired by *Ci vediamo lassù* by Michele Pellegrini and Francesco Cenni and directed by Eugenio Cappuccio, *La Doppia Ora* by Giuseppe Capotondi and inspired by *Il Cuore della Notte* written by Ludovica Rampoldi, Alessandro Fabbri, and Stefano Sardo, and *Dieci Inverni*, written and directed by Valerio Mieli. Just a few of the other numerous authors discovered through the Premio Solinas include: Francesca Archibugi, Leonardo Fasoli, Aurelio Grimaldi, Vincenzo Marra, Alessandro Piva, Leone Pompucci, Marco Ponti, Gianluca Tavarelli, Vittorio Moroni, Filippo Gravino, and Guido Iuculano.

To discover and support new talent has been the goal of the Premio Solinas for twenty-four years, as it continuously works to help young people, talent, and innovation; thus in 2008 it naturally opened its doors to documentary film and TV.

In 2008 the Premio Solinas – documentary film was established in collaboration with Apollo 11, to support feature length documentary screenwriting and promote and develop documentaries at their early stages—writing and developing—favoring projects that bear the mark of creative freedom, original style, innovation and experimentation.

In 2009 the Premio Solinas – TV Pilots was established, an award for unmade, 50 minute-long television pilot scripts, to spotlight, support and promote talent and creativity in TV writing.

premiosolinas

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

Il programma MEDIA dell'Unione Europea intende promuovere il patrimonio audiovisivo europeo al fine di incoraggiare la circolazione di film tra nazioni e stimolare la competitività dell'industria video cinematografica. Nel 2009 il programma ha riconosciuto il ruolo culturale, educativo, sociale ed economico dei festival co-finanziandone 95 in tutta Europa.

Questi festival si distinguono per la ricchezza e la diversità delle programmazioni, per le occasioni di incontro e di instaurare rapporti tra addetti ai lavori come tra il pubblico. Si distinguono inoltre per le attività in sostegno dei giovani professionisti, le iniziative volte alle scuole e l'importanza data al dialogo interculturale. Nel 2009 dai festival sostenuti da MEDIA sono passate più di 20.300 opere europee, viste da più di 2 milioni e 900 mila amanti del cinema.

MEDIA è lieta di sostenere la 50° edizione del Festival dei Popoli porgendo i migliori auguri a tutti coloro che saranno presenti, per un piacevole e stimolante evento.

MEDIA

European Union
MEDIA PROGRAMME

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

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

The MEDIA Programme of the European Union aims to promote European audiovisual heritage, to encourage the transnational circulation of films and to foster audiovisual industry competitiveness. The MEDIA Programme acknowledged the cultural, educational, social and economic role of festivals by co-financing 95 of them across Europe in 2009.

These festivals stand out with their rich and diverse European programming, networking and meeting opportunities for professionals and the public alike, their activities in support of young professionals, their educational initiatives and the importance they give to strengthening intercultural dialogue. In 2009, the festivals supported by the MEDIA Programme have screened more than 20.300 European works to more than 2.9 million cinema-lovers.

MEDIA is pleased to support the 50° edition of the Festival dei Popoli and we extend our best wishes to all of the festival goers for an enjoyable and stimulating event.

European Union
MEDIA PROGRAMME

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

GIURIE E PREMI

La Giuria dei Lungometraggi del Concorso, composta da cinque membri, assegna il Premio dei Popoli al miglior film (10.000 Euro) e al cineasta dallo stile più innovativo (5.000 Euro), designando anche il vincitore della Targa "Gian Paolo Paoli" per il miglior film etno-antropologico e il Premio per la Distribuzione in collaborazione con la Fondazione Ente dello Spettacolo (una borsa di 5000 Euro per la società italiana che acquista e distribuisce il film premiato).

La Giuria dei Cortometraggi del Concorso, composta da sette membri, studenti dell'Università di Firenze (Adriano Sgobba) e della Lorenzo de' Medici (Jillian Barricelli, Andrew Mahr, Jessica Marantelli, Karine Galstian, Ryan Devir, Claire Burns), assegna il Premio dei Popoli Lorenzo de' Medici al Miglior Film (2.500 Euro).

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

Il Premio «Ucca – Venti Città» è il premio dell'Unione Circoli Cinematografici Arci per sostenere la promozione e la circuitazione del documentario italiano. I migliori lavori, scelti da una giuria composta da tre membri, saranno proiettati nei circoli del cinema dell'Arci di almeno venti città italiane.

JURIES AND AWARDS

The Jury for the Feature Film Competition, made up of five members, award the Premio dei Popoli for best film (Euro 10.000) and most innovative filmmaker (Euro 5,000), as well as the winner of the "Gian Paolo Paoli" Award for best ethno-anthropological film and the Award for Distribution in collaboration with the Fondazione Ente dello Spettacolo (a 5000 Euro's prize for the Italian company that will buy and distribute the awarded film).

The Jury for the Short Film Competition, made up of seven members, students from the Università di Firenze (Adriano Sgobba) and Lorenzo de' Medici (Jillian Barricelli, Andrew Mahr, Jessica Marantelli, Karine Galstian, Ryan Devir, Claire Burns), award the Premio dei Popoli Lorenzo de' Medici for best film (Euro 2.500).

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

The «Ucca-Venti Città» is the award by the Unione Circoli Cinematografici Arci to support Italian documentary's promotion. The best films will be chosen by a jury made up of three members and distributed in the Arci cinema halls in at least twenty Italian cities.

GIURIA UFFICIALE
OFFICIAL JURY

KARIM AÏNOUZ

Nato in Brasile nel 1966, Karim Aïnouz, consegue una laurea in Architettura all'Università di Brasilia, e una in Cinema alla New York University. Dopo il Master si iscrive all'Independent Study Program del Whitney Museum of American Art. Dirige in seguito numerosi cortometraggi e documentari, fra cui *Seams* (1993) e *Paixão Nacional* (1994). Nei tardi anni Novanta la sua opera artistica è esposta alla Biennale di São Paulo e alla Biennale del Whitney. Nel 2002 il suo primo lungometraggio, *Madame Satã*, viene selezionato nel Certain Regard del Festival di Cannes, vincendo poi oltre quaranta premi in festival nazionali ed internazionali. Nel 2006 il suo secondo lungometraggio, *Suely in the Sky*, presentato in anteprima alla Mostra del Cinema di Venezia, vince una cinquantina di premi fra cui il Grand Coral, primo premio del Festival dell'Avana, e il premio come miglior film al Festival internazionale di Rio de Janeiro. Nel 2003 entra a far parte del progetto Cinéfondation di Cannes. Nel 2004 si trasferisce a Berlino come «artista ospite» del DAAD, Deutscher Akademischer Austausch Dienst. Attualmente è impegnato nella preparazione del suo prossimo film, *Praia do Futuro*.

Born in Brazil in 1966, Karim Aïnouz holds a degree in Architecture from the University of Brasilia and in Cinema Studies from New York University. After his Master's, he enrolled in the Program of Independent Studies of the Whitney Museum of American Art. He directed several shorts and documentaries including: *Seams* (1993) and *Paixão Nacional* (1994). His work as visual artist has been shown at the Biennials of São Paulo and The Whitney Museum of American Art. His first feature film, *Madame Satã*, was selected in 2002 by the Cannes Film Festival (Un Certain Regard) and has won over forty prizes in national and international film festivals. *Suely in the Sky* (2006), his second feature, has premiered in the Venice Film Festival. It won the Grand Coral – First Prize at the Havana Film Festival and Best Film at the Rio de Janeiro International Film Festival among other fifty awards. In 2003 he was part of the Cannes Residency, Cinefondation and in 2004 he lived in Berlin as a guest artist of the DAAD - German Academic Exchange Service. He is currently working on his next feature, *Praia do Futuro*.

CHRISTIAN BAUTE

Christian Baute nasce in Germania nel 1971. Dopo gli studi si trasferisce a Parigi, dove lavora per Les Films d'Ici, Lapsus e la National Film Board of Canada. Nel 1996 entra nella Movimento Production dove produce e co-produce più di trenta film per la televisione e documentari come *Out of Present* di Adndrei Ujica, *Rostov-Luanda* di Abderrahmane Sissako, *Bonne Nouvelle* di Vincent Dieutre, *Yves Saint Laurent 5 Avenue Marceau 75116 Paris* di David Teboul. Dal 2002 produce film di finzione, come *Niki & Flo* di Lucian Pintilie presentata alla Quinzaine des Réalisateurs di Cannes nel 2003. Nello stesso anno fonda a Colonia la casa di produzione Selavy GmbH. Nel 2006 si associa al regista Jafar Panahi nella produzione di *Off Side*. Dal 2005 al 2009 lavora per Celluloid Dreams, per cui produce film come *Fragments sur la grace* di Vincent Dieutre, *El otro* di Ariel Rotter, *Funny Games US* di Michael Haneke, *Mogari No Mori* di Naomi Kawase e *Vincere* di Marco Bellocchio.

Christian Baute was born in 1971 in Germany. After his studies he moved to Paris where he worked at Les Films d'Ici, Lapsus and National Filmboard of Canada. In 1996 he joined Movimento Production and produced and co-produced over thirty films of tv and theatrical documentaries like Adndrei Ujica's *Out of Present*, Abderrahmane Sissako's *Rostov-Luanda*, Vincent Dieutre's *Bonne Nouvelle*, David Teboul's *Yves Saint Laurent 5 Avenue Marceau 75116 Paris*. In 2002 started producing feature films, as Lucian Pintilie's *Niki & Flo*, presented at the Quinzaine des Réalizateurs at Cannes Film Festival 2003. In 2003 he established in Cologne the German production company SELAVY GmbH. In 2006 he joined forces with te director Jafar Panahi to make *Off Side*. From 2005 to 2009 he has been working for Celluloid Dreams he has produced films for as Vincent Dieutre's *Fragments sur la grace*, Ariel Rotter's *El otro*, Michael Haneke's *Funny Games US* Naomi Kawase's *Mogari No Mori* and Marco Bellocchio's *Vincere*.

LEONARDO DI COSTANZO

Dopo essersi laureato all'Istituto Universitario Orientale di Napoli con una tesi in Storia delle Religioni, Leonardo Di Costanzo (Ischia, 1958) si trasferisce in Francia dove segue corsi di regia di cinema documentario presso gli Ateliers Varan di Parigi. Nel 1991 partecipa con il cortometraggio *In Nome del Papa* all'opera collettiva Premières Vues, realizzata dall'Unitè documentaire de La Sept- ARTE e da IMA Productions. Nel 1993 partecipa ad un altro film collettivo, *La Roue*, piccoli ritratti di ciclisti del Tour de France, sempre co-prodotto da La Sept Arte e che vede tra gli altri la partecipazione di registi quali Robert Kramer, Claire Simon, Richard Copans. Nel 1993 entra a far parte dell'equipe pedagogica degli Ateliers Varan, alternando così l'attività di regista con quella di insegnante. Nel biennio 1994-1995 insieme al regista cambogiano Rithy Panh crea e dirige un centro di formazione per documentaristi a Phnom Penh. e nel 2000 anima uno stage di regia documentaria presso la Facoltà di Cinema e Televisione dell'Università Nazionale di Bogotà (Colombia). A partire dalla fine degli anni novanta realizza film di grande successo internazionale come *Prove di Stato* (1999), *A scuola* (2003) e *Odessa* (2006). Attualmente vive tra Napoli e Parigi.

After graduating from the Istituto Universitario Orientale di Napoli with a degree in Religious History, Leonardo Di Costanzo (Ischia 1958) moved to France, where he took courses in documentary filmmaking at the Ateliers Varan, Paris. In '91 he made his short film *In nome del Papa* for the group work Premières Vues produced by Unitè documentaire de La Sept- ARTE and IMA productions. In '93 he participated in another group film, *La Roue*, comprising short portraits of Tour de France cyclists, again co-produced by La Sept Arte and with the participation of such directors as Robert Kramer, Claire Simon and Richard Copans. In '93 he became a part of the teaching staff at Atelier Varan, alternating his time between directing and teaching. In '94-'95 he created and directed a training center for documentarians in Phnom Penh alongside Cambodian director Rithy Panh. And in 2001 he encouraged a documentary filmmaking fellowship for the School of Film and Television at the National University of Bogota (Colombia). Since the end of the Ninties he has made films that gained international success such as *Prove di Stato* (1999), *A scuola* (2003) and *Odessa* (2006). He currently lives in Naples and Paris.

TANJA MEDING

Tanja Meding comincia a lavorare nell'industria cinematografica della Germania, paese dove è nata, nel 1996. Dal 1998 al 2003 è produttrice associata alla Ziegler Film di Berlino per una serie internazionale di cortometraggi. Nel 2002 si cimenta nella produzione di documentari: dopo essersi trasferita a New

York nel 2003, è produttrice per la Maysles Films e altre produzioni indipendenti. Alla Maysles produce *Christo and Jeanne-Claude* e *The Beales of Grey Gardens*, è produttrice associata per *The Gates* e, nel 2007, produce *Albert Maysles Talks about Marlon Brando* e *Sally Gross – The Pleasure of Stillness*. Nel biennio 2008-2009 è produttrice associata di tre *special* televisivi della National Geographic per Mirabella Productions. Dal 2007 lavora per la nota coppia di coreografi e cineasti ChameckiLerner, oltre ad essere produttrice associata per l'imminente *Rose, Calypso Diva*, un documentario di creazione di Pascale Obolo, che vede coinvolti Trinidad e Tobago e la Francia. Scrive regolarmente sulle pagine di Kino German Films e International Reports, oltre che su CinemaWithoutBorders.com. Fa parte di Pga East e Nywift. È presente nel Comitato consultivo della Dance Films Associations.

Tanja Meding started working in the film industry in her native Germany in 1996. From 1998 until 2003 she was the associate producer for a world-traveled short feature collection at Ziegler Film, Berlin. In 2002, she moved into documentary filmmaking. Since moving to New York in 2003, she has worked as a producer for Maysles Films and other independent productions. At Maysles she produced *Christo and Jeanne-Claude*, *The Beales of Grey Gardens*, was an associate producer for *The Gates* and in 2007 produced *Albert Maysles Talks about Marlon Brando* as well as *Sally Gross - The Pleasure of Stillness*. From 2008-09 she was the associate producer for 3 National Geographic science TV specials for Marabella Productions. Since 2007, Tanja has been producing for critically acclaimed choreographers and filmmakers ChameckiLerner. In addition, she is the associate producer of the upcoming Trinidad-Tobago-French co-production *Rose, Calypso Diva*, a feature documentary by Pascale Obolo. A regular contributor to Kino German Films and International Reports as well as CinemaWithoutBorders.com, Tanja is also a member of Pga East, Nywift and serves on the advisory board for Dance Films Associations.

MARJANE SATRAPI

Marjane Satrapi è nata nel 1969 in Iran, sulle rive del Mar Caspio. Discendente di una nobile famiglia, ha avuto un nonno e una madre militanti, dai quali ha ereditato la sua passione politica. Ha passato la sua infanzia a Teheran dove ha conosciuto la rivoluzione e la guerra contro l'Iraq. In quegli anni, Marjane Satrapi, mal sopportando il clima instaurato dal nuovo regime, deve lasciare il suo paese: ad appena quattordici anni viene mandata a Vienna in un liceo francese. Tornata in Iran, studia Belle Arti, ma i suoi progetti sugli eroi (e soprattutto sulle eroine) della mitologia iraniana, non convincono il regime ed è costretta a lasciare di nuovo il suo paese. Dopo aver studiato Arte a Strasburgo, si trasferisce a Parigi, dove tutt'ora abita. Dal 1977 scrive e illustra libri per bambini. *Persepolis*, la sua autobiografia e anche il primo fumetto iraniano della storia, è stato trasposto dalla stessa Satrapi in un film di enorme successo internazionale.

Marjane Satrapi was born in November 1969 on the shores of the Caspian Sea. Descended from a noble family, she inherited her passion for politics from her militant grandfather and mother. She grew up in Tehran where she witnessed the revolution and the Iraqi war. During those years, Satrapi had to leave the country because of the dire climate of the new regime: at just fourteen, she was sent to a French school in Vienna. She returned to Iran to study the fine arts, but her projects on the heroes and, more importantly, heroines of Iranian mythology did not please the regime and she was once more forced to leave the country. After studying art in Strasbourg, she moved to Paris where she still resides. Since 1977 she has been writing and illustrating children's books. *Persepolis*, her autobiography and the first comic about Iranian history, became a film of international success, made by Satrapi herself.

PREMIO LORENZO DE' MEDICI

Giunto al quarto appuntamento, l'Istituto Lorenzo de' Medici bandisce il Premio omonimo di 2.500 euro che sarà assegnato al miglior film della Selezione Ufficiale – Concorso Cortometraggi del 50° Festival dei Popoli. Il premio è assegnato da un giuria composta da studenti internazionali, provenienti da diversi contesti culturali, dell'Istituto Lorenzo de' Medici.

L'Istituto Lorenzo de' Medici nasce a Firenze nel 1973 ed è una delle prime istituzioni accademiche internazionali in Europa ed ha esteso i suoi programmi teorico-pratici a molte discipline artistiche e umanistiche, diventando uno dei maggiori riferimenti per studenti internazionali in Italia, con 2.400 presenze annue. Attualmente conta più di 200 docenti qualificati per 450 corsi in belle arti, discipline umanistiche, design, archeologia, restauro pittorico, grafica e digital graphics, cinematografia, moda, arti applicate e dello spettacolo. Dopo l'ampliamento della sua sede a Firenze, che si sviluppa in cinquemila mq nel pieno centro fiorentino, ha aperto altre tre sedi a Roma, Venezia e Tuscania. I professori del dipartimento di restauro hanno restaurato con gli studenti della Lorenzo de' Medici opere importanti di Michelangelo, Raffaelo, Bramante e Brunelleschi in Italia. All'estero hanno fatto restauri in tutto il mondo, dall'Asia al Sud America. Il dipartimento di archeologia, che collabora con l'Università di Firenze, ha scoperto recentemente a Tuscania una necropoli intatta di grande valore scientifico. Fin dalla sua fondazione, l'Istituto si è distinto per l'attenzione agli studi cinematografici, sia pratici che teorici ed ha al suo interno una importante dipartimento di Cinema, che collabora con tanti filmmakers italiani e stranieri, ed ha prodotto negli anni numerosi film, tra cui *Il mio viaggio in Italia* (2005), *In ora ultima* (2006), *Federico e Francesco, Il giorno, la notte e poi l'alba*. Con il film *Il mio viaggio in Italia* ha vinto nel 2005 il prestigioso Premio Cine Eagle Award. Nel 2008 Lorenzo de' Medici ha dato vita ad una rassegna cinematografica annuale, dal titolo Film Spray, nato nello spirito dell'Empowerment, con la missione di far conoscere al pubblico internazionale quei film italiani – lungometraggi e corti – che per ragioni varie, non necessariamente legate alla qualità delle opere, non sono entrati nel circuito distributivo destinato alle sale cinematografiche. Il Festival, sin dalla sua prima edizione, ha riscosso un successo grandissimo ed il film vincitore *Il Rabdomante*, verrà distrubuito da Rai Trade in tutto il mondo ed è entrato nel network delle università nazionali ed internazionali affiliate alla Scuola. Nel corso di oltre trent'anni di attività ha stabilito partnership con le più importanti università americane e collaborazioni con istituzioni accademiche europee ed extraeuropee. L'Istituto Lorenzo de' Medici è orgoglioso di partecipare al 50° anniversario del Festival dei Popoli.

THE LORENZO DE' MEDICI PRIZE

Lorenzo de' Medici
art, language and culture since 1973

For the fourth year running, the Lorenzo de'Medici Institute is pleased to announce the Premio Lorenzo de'Medici of 2500 Euro, which will be awarded for the best film chosen from the Official Selection of the Short Film Competition of the 50th Festival dei Popoli. The prize is awarded by a jury composed of international students of Lorenzo de'Medici who come from diverse cultural contexts.

Lorenzo de' Medici started life in 1973 and is one of leading institutes of international higher education in Europe. Over the years it has extended its theoretical and practical offerings to include a wide variety of artistic and liberal arts disciplines, becoming a major point of reference for international students in Italy and welcoming 2400 such students annually. Currently it has over 200 qualified instructors for 450 courses in fine arts, liberal arts, design, archaeology, painting restoration, graphic design, digital media, filmmaking, fashion, applied arts and theatre. After the expansion of its base in Florence, which now consists of 5000 square metres in the centre of the city, it has opened further sites in Rome, Venice and Tuscania. Professors in the Department of Restoration have, together with Lorenzo de'Medici students, restored important works in Italy by Michelangelo, Raphael, Bramante and Brunelleschi. They have also restored works worldwide, from Asia to South America. The Department of Archaeology, which collaborates with the University of Florence, has at Tuscania recently discovered an intact Etruscan necropolis of enormous scientific interest. Right from the beginning, Lorenzo de'Medici has distinguished itself for its attention to cinematographic studies, both practical and theoretical, and houses an important Department of Cinema, which collaborates with many Italian and foreign filmmakers. Over the years it has produced numerous films, including *Il mio viaggio in Italia* (2005), *In ora ultima* (2006), and *Federico e Francesco, Il giorno, la notte e poi l'alba*. In 2005 the film *Il mio viaggio in Italia* won the presigious Golden Cine Eagle Award.
In 2008 Lorenzo de'Medici established a new annual film festival called Film Spray, planned in the spirit of Empowerment, with the mission of bringing to public attention Italian feature films and shorts that, for various reasons, not necessarily linked to their quality, have not been distributed for the cinema. Right from the first this Festival has enjoyed enormous success and the winning film, *Il Rabdomante*, will be distributed by Rai Trade worldwide and has entered into the network of national and international universities affiliated to Lorenzo de'Medici. In the course of over 30 years of activity the School has established partnerships with some of the most important American universities, and collaborates with other institutions of higher education in Europe and beyond. It is proud to participate in the Festival dei Popoli on the occasion of its 50th anniversary.

SELEZIONE UFFICIALE
CONCORSO LUNGOMETRAGGI

OFFICIAL SELECTION
FEATURE DOCUMENTARY COMPETITION

La Terre de la folie

Francia/Svizzera/Iran, 2009, HDV, 114', col.

Regia: Mehran Tamadon
Soggetto: Mehran Tamadon, in collaborazione con Laetitia Lemerle
Fotografia: Majid Gorjian
Montaggio: Andrée Davanture, Rodolphe Molla
Suono: Jérôme Cuendet
Produzione: Tamadon/Road Film
Co-produzione: Catherine Dussart Productions, Interland, Box Producions

Contatti: Clément Duboin per Umedia
Tel: +33 1 48 70 73 18
Email: clement@umedia.fr

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

MEHRAN TAMADON

BASSIDJI

Su una collina nel deserto, uomini, donne e bambini vagano in una vasta zona dedicata alla memoria dei martiri della guerra tra Iran e Iraq. Tra loro c'è anche Mehran Tamadon, un regista iraniano, ateo ed emigrato in Francia che, in compagnia di una guida locale, va ad incontrare i «difensori della causa» della Repubblica Islamica iraniana, i Bassidji. Si apre così un confronto aperto, vibrante e senza reticenze tra le due anime dell'Iran contemporaneo, opposte ma coesistenti. Da una parte chi, come i Bassidji, ricerca «i fondamenti» e da questi fa scaturire qualsiasi valore, qualsiasi relazione, qualsiasi logica. Dall'altro chi, come il regista e le voci che raccoglie nel suo viaggio, cerca a fatica un senso attraverso la relazione e il confronto. "Proveniamo dallo stesso Paese ma c'è un abisso tra di noi. E tra di noi adesso si apre un dialogo. Comunque, oltre il fascino offensivo e la retorica, i momenti di franchezza e la realtà della politica e del sistema religioso che sostengono, mi chiedo fino a che punto le nostre rispettive convinzioni possano favorire una reale comprensione dell'altro?" (M. Tamadon). Il film diventa così anche un progetto politico che utilizza la voglia di comprendere più che di denunciare, il coraggio di esprimere apertamente il proprio disaccordo piuttosto che di condannare a priori, la capacità di riportare tutto alle questioni più semplici e quotidiane piuttosto che dibattere sui valori astratti. Grazie a questo approccio il film riesce ad evitare i facili luoghi comuni sul tema e allo stesso tempo a non arretrare di fronte agli argomenti più scomodi. Come afferma il regista: "Ad uno sguardo esterno i Bassidji sono spesso radicali, rigidi e astratti; io ho scelto di inoltrarmi nel loro mondo per comprendere meglio i paradigmi che li guidano. Per fare ciò, bisogna avere il coraggio di ascoltare quello che gli altri hanno da dire". (v.i.)

On a hill in the desert, men, women and children wander around a vast area dedicated to the memory of those killed in the war between Iran and Iraq. Among them is an Iranian director, Mehran Tamadon, an atheist, French emigrant who, along with his local guide, goes to find the «defenders of the cause» of the Iranian Islamic Republic, the Bassidji. Thus sets off an encounter, vibrant and undaunted, between two opposing yet contemporary souls of Iran today. On the one hand, the Bassidji look for «foundations» from which to gain whatever valor, whatever relation, whatever logic can be had. On the other, people like the director and those he meets on his trip tirelessly try to find meaning through their relationships and confrontations. "We come from the same country but there's an abyss between us. And now a dialogue is opening up between us. Anyways, besides being attracted to the insults and rhetoric, the moments of frankness and the political and religious reality, I asked myself how long could our respective beliefs foster a real understanding of each other." (M.Tamadon). The film becomes a political project possessed with the desire to understand more than denounce, the courage to openly voice disagreement rather than make a priori condemnations, the ability to reduce everything into simple and quotidian terms rather than debate abstracts. Thanks to this kind of approach, the film succeeds in avoiding commonplace themes yet at the same time does not retreat from the more uncomfortable arguments. As the director claimed: "On the outside, the Bassidji are often radical, rigid and abstract; I chose to enter their world to better understand the paradigms driving them. In order to do so, one has to have the courage to listen to what others have to say." (v.i.)

Architetto e cineasta iraniano, Mehran Tamadon si trasferisce in Francia all'età di dodici anni, nel 1984. Nel 2000 torna quattro anni in Iran dove lavora come architetto. Nel 2002 presenta una sua installazione ad una mostra di arte concettuale a Tehran e indirizza la sua carriera verso l'ambito artistico. Nel 2004 realizza *Behesht Zahra - Mothers of Martyrs*, presentato in diversi festival. *Bassidji* (2009) è il suo primo lungometraggio documentario.

Iranian architect and filmmaker, Mehran Tamadon arrives in France at the age of twelve, in 1984. In the year 2000, he returns to Iran for four years and works as an architect. Since 2002, he has given his career a distinctly artistic orientation by showing an artistic installation during an exhibit of conceptual art in Tehran. In 2004 he realized *Behesht Zahra - Mothers of Martyrs* presented in numerous international festivals. *Bassidji* (2009) is his first long documentary.

Filmografia:
2004: Behesht Zahra Mothers of Martyrs
2009: Bassidji

Danimarca/Austria/Israele, 2009, HD, 93', col.

Regia e soggetto: Yoav Shamir
Fotografia: Yoav Shamir
Montaggio: Morten Hojbjerg
Suono: Alfred Tesler, Birgit Obkircher
Musica: Mischa Krausz
Produzione: SF Film Production
Co-produzione: Reveal Productions Inc., Cinephil, Knut. Ogris. Films

Contatti: Anne Laurent per Austrian Film Commission
Tel: +43 1 526 33 23
Email: festivals@afc.at

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

YOAV SHAMIR

DEFAMATION

Qual è il significato dell'antisemitismo oggi, due generazioni dopo l'Olocausto? Da questa complessa ed irriverente domanda prende avvio un viaggio per il mondo alla ricerca delle più recenti manifestazioni del più vecchio degli odi. "«Anti-semitismo» è una parola enorme con molte connotazioni differenti. A causa degli eventi del recente passato, designa anche un argomento molto delicato. L'anti-semitismo è l'ultima «vacca sacra» per gli ebrei. Sebbene io non abbia intenzione di mandare al macello questa vacca, allo stesso tempo la più sacra delle vacche ha bisogno di essere scossa ogni tanto." (Y. Shamir). E la scossa arriva dal confronto tra le varie posizioni interne alla comunità degli ebrei nel mondo: da quelle dei giovani israeliani cresciuti sotto il peso della memoria dell'Olocausto a quelle dei principali esponenti dell'Anti-Defamation League (ADL) – la più grande organizzazione al mondo che combatte l'anti-semitismo – a quelle di chi si oppone all'ADL come il controverso storico Norman Finkelstein ed altri. Ne emerge un quadro complesso e articolato a tratti dissacrante, sempre riflessivo. *Defamation* nasce come reazione istintiva del regista alle accuse di anti-semitismo mossegli da alcuni critici dopo la visione di un suo precedente film (*Checkpoint*) e si trasforma in una ricerca lunga e paziente sui luoghi comuni, i dogmi, le ferite aperte dalla storia e non ancora rimarginate. (v.i.) "Il mio viaggio mi ha portato in giro per il mondo: da Israele agli Stati Uniti; da Mosca a Roma alla Polonia. È stato soprattutto un viaggio nell'animo umano, in quello che la gente pensa, in particolare, come la mia gente, la gente di Israele, sceglie di rapportarsi al passato. Spero che chi guarderà questo film lo trovi stimolante e provocatorio così com'è stata per me la mia ricerca, e che ognuno metta in discussione le proprie convinzioni sulle questioni che questo film solleva." (Y. Shamir)

What is the meaning of anti-Semitism today, two generations from the Holocaust? From such a complex and irreverent question a journey sets off throughout the world in search for the latest manifestations of the oldest of hatreds. "«Anti-Semitism» is an enormous word with many different connotations. Because of the events of the recent past, it also designates a very sensitive topic. Anti-Semitism is the ultimate «sacred cow» for Jews. While I did not set out to slaughter that cow, even the most sacred of cows needs to be shaken up every once in a while." (Y. Shamir). And the shake comes from the juxtaposition of the several stands to be found within the Jewish communities all over the world, spanning from those taken by the young Israelis who grew up burdened by the memory of the Holocaust to the opinions held by outstanding members of the Anti-Defamation League – the biggest organization in the world fighting against anti-Semitism – and those held by ADL opponents, like controversial historian Norman Finkelstein, and others. The result is a complex and articulated, at times irreverent, always thought-provoking picture. *Defamation* was an instinctive reaction of the film-maker when he was accused of anti-Semitism by certain critics after they had watched his previous film *Checkpoint*. It turned into a long and patient research on the common places, the dogmas, and the injuries opened up by history and never healed. (v.i.) "My journey took me around the world: from Israel to the US; from Moscow to Rome to Poland. Mostly, however, it was a journey into the human soul, into the way that people think, and in my particular case, how my people, the Jewish people, choose to deal with the past. I hope that everyone watching this film will find it as though-provoking as I found my quest, and will honestly question their own assumptions about the issues it raises". (Y. Shamir)

Yoav Shamir (Tel Aviv, 1970) frequenta l'Istituto d'arte Vitzo France dove si specializza in fotografia. Nel 1995 si iscrive alla facoltà di storia e studi interdisciplinari presso l'Università di Tel Aviv, dove dal 2000 al 2002 si specializza in cinema e televisione, laureandosi con lode in regia documentaria e direzione della fotografia.

Yoav Shamir (Tel Aviv, 1970) attended the art school Vitzo France and specialized in photography. In 1995 he started studying history and interdisciplinary studies at Tel Aviv University, where from 2000 to 2002 he studied film and television, specializing in documentary directing and cinematography, where he graduated with honors.

Filmografia
2001: Marta and Luis
2003: Checkpoint
2005: 5 days
2007: Flipping out
2009: Defamation

Francia, 2009, DV, 67', col.

Regia: Naruna Kaplan de Macedo
Fotografia: Ido Baron, Nadav Lapid
Montaggio: Valérie Pico
Suono: Tuli Chen
Produzione: Les Films d'Ici
Co-produzione: Centrale Electrique, Frida Films

Contatti: Les Films d'Ici
Tel: +33 1 44 52 23 33
Email: courrier@lesfilmsdici.fr

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

NARUNA KAPLAN DE MACEDO

DEPUIS TEL AVIV

Una regista arriva a Tel Aviv. È ebrea, ma ha sempre vissuto all'estero. È venuta in Israele per amore. Ma ha con sé delle domande. Cos'è un ebreo? Cos'è un Israeliano? Cos'è un Paese? A partire da tali questioni la donna intraprende un percorso alla ricerca di se stessa, della propria identità, del senso attuale del sentirsi ebrea e israeliana. Il film è dunque la cronaca di un anno trascorso a Tel Aviv, fatto di incontri e situazioni disparate, di conversazioni ed esperienze radicali, di feste private e cerimonie religiose, racconti personali e dichiarazioni pubbliche. Un anno alla fine del quale non si può essere uguali a prima. *Depuis Tel Aviv* è un film soggettivo perché, sin dalla prima sequenza, chi filma interroga se stesso, la propria soggettività, la propria identità. In gioco non c'è tanto una rappresentazione di Israele, quanto la cronaca di uno sguardo diaristico, di un'esperienza, di un incontro destinato a cambiare una vita. Tutto nel film è visto attraverso gli occhi di chi sta filmando. Anche le parole stesse dei vari personaggi sono tradotte dalla voce fuori campo, che, insieme allo sguardo della macchina da presa, tutto filma e tutto filtra. (d.d.) "Il punto di partenza del film è dunque questo: confrontare le rappresentazioni che io avevo di Israele prima di andarci, i «cliché» che io portavo con me, malgrado tutto, su quello che doveva essere la vita laggiù, prenderli e metterli di fronte alla realtà, di fronte alle mie esperienze giorno dopo giorno. Ho sperato di interrogare il Paese a partire dagli elementi del mio quotidiano per verificare se era possibile pensare ad una esistenza quotidiana in un luogo dove tutto appare così strano. Rispettando l'ingiunzione della preghiera appresa a tredici anni durante il corso serale alla Sinagoga, 'Shema Israël! Ascolta Israele!', io ho guardato e ho ascoltato...". (N. Kaplan de Macedo)

A female director arrives in Tel Aviv. Although Jewish, she has lived her life abroad. She has come to Israel for love. But she has questions: what's a Jew, an Israeli, a country? With these questions in mind, she begins her journey, to find her identity, to understand what it means to be Jewish. The film chronicles a year in Tel Aviv, its meetings and various situations, conversations and radical experiences, private parties and religious ceremonies, personal stories and public declarations. By the end of a year like that, you're no longer the same as before. *Depuis Tel Aviv* is a subjective film because, from the very first scene, whoever's filming is investigating herself, her own views, her own identity. The film cares less about representing Israel than it does about chronicling in a diaristic way one point of view through an experience, a meeting destined to change one's life. Everything in the film is seen through the eyes of the filmmaker. Even the people's words are translated by the voice off-screen, which, along with the camera lens, films and filters. (d.d.) "The film began as a means to challenge my ideas about Israel before going, the clichés that I brought with me, however unwillingly, about what life must be like there, to take them and put them up against the reality, against my day to day experience. I had hoped to look at the country and begin with the quotidian elements to verify whether it was even possible to think of a quotidian existence in a place that seemed so strange. Respecting the injunction prayer I took at thirteen during the evening Synagogue class - Shema Israël! Listen to Israel! - I watched and listened...". (N. Kaplan de Macedo)

Naruna Kaplan de Macedo studia cinema presso la London International Film School; collabora e scrive per riviste specializzate di cinema tra cui Traffic. Realizza i suoi primi corti documentari per un'associazione che si occupa di adolescenti in difficoltà. Nel 2005 realizza il film di finzione *La casa*, prodotto da Kobayashi Films con cui attualmente sta sviluppando il progetto di un film di finzione. *Depuis Tel Aviv* è il suo primo lungometraggio documentario.

Naruna Kaplan de Macedo studied film at the London International Film School; she collaborates with and writes for film reviews, including Traffic. She made her first short documentaries for an association for troubled adolescents. She made the fiction film *La casa*, produced by Kobayashi Films, with whom she is developing a project for a fiction film. *Depuis Tel Aviv* is her first feature-length documentary.

Filmografia:
2002: Zoe
2003: Loi 2002 article 420
2003: Un voyage en Afrique
2005: La casa
2009: Depuis Tel Aviv

Svezia, 2008, DV, 90', col.

Regia: Nahid Persson Sarvestani
Sceneggiatura: Nahid Persson Sarvestani, Zinat S. Lloyd
Fotografia: Nicklas Karpaty, MEB
Montaggio: Zinat S. Lloyd, Nahid Persson Sarvestani,
Suono: William Kaplan, Arvid Lind, Rostam Persson
Produzione: RealReel Doc AB
Co-produzione: SVT, YLE, ARD, NHK

Contatti: Sara Yamashita Rüster
per Swedish Film Institute
Tel: +46 8 665 11 41
Email: sara.ruster@sfi.se

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

NAHID PERSSON SARVESTANI

DROTTNINGEN OCH JAG

THE QUEEN AND I

© RealReel Doc AB

© RealReel Doc AB

Nahid Persson Sarvestani, regista iraniana che ha vissuto sulla propria pelle e su quella dei propri familiari le violenze della rivoluzione khomeinista, oggi vive in Svezia. La sua curiosità di cineasta la porta ad avvicinarsi a Farah Diba Pahlavi, Imperatrice di Persia fino al 1979, poi esule a Parigi. Con lo spirito di chi, dopo aver avversato il regime dello shah, ha visto affogare nel sangue l'ideale democratico, Nahid si propone di mettere a confronto la condizione attuale della regina con i toni fiabeschi con cui la TV di stato del suo paese mostrava lo stile di vita dei sovrani. Sorprendentemente la regina accetta di partecipare al film e, pur tra molte precauzioni e ripensamenti, consente alla regista di entrare nella sua esistenza. Durante i loro incontri, avvenuti nell'arco di due anni, le racconta gli episodi che hanno segnato il suo destino, oltre a quello di un intero paese: eventi in cui la distinzione tra pubblico e privato perde di significato. Ne emerge il ritratto di una donna che è passata attraverso momenti cruciali della storia – sua, dell'Iran e dell'intero scenario internazionale – rimanendo intatta nello spirito. Vitale, generosa, attiva, testimone partecipe del presente, la regina conquista l'ammirazione della regista. Con la profondità di chi ha patito profondi dolori personali e la lucidità di chi ha accettato fino in fondo il proprio ruolo, Farah parla della sua condizione di sovrana, di moglie, di madre. Il confronto, pacato ma inconciliabile, tra due persone divise da opinioni politiche non compatibili lascia spazio all'incontro tra due pensieri, tra due sensibilità entrambe segnate dalle avversità e accomunate, oggi, dalla condizione dell'esilio. Le diffidenze si abbassano per lasciare spazio al dialogo, alla confidenza, alle emozioni condivise. Gradualmente il film abbandona l'iniziale proposito ritrattistico per farsi cronaca di due donne intente in una scoperta reciproca. (a.l.) "Questo è un film in cui non avrei mai potuto avere uno sguardo obiettivo; riguarda la mia vita, tanto quanto ritrae Farah Diba: la regina ed io." (N. Persson Sarvestani)

Nahid Persson Sarvestani, an Iranian director who felt on her own skin and her own family's one the violence of Khomeinist Revolution, today lives in Sweden. Her curiosity, as a director, draws her near to Farah Diba Pahlavi, empress of Persia until 1979, later an exile in Paris. With the spirit of one who, after having opposed the regime of shah, have seen the democratic ideal swamped with blood, Nahid with her new cinematic project aims at confronting the current situation of the queen with the fairy-tale tones used by national television to show the rulers' lifestyle. Quite surprisingly the queen allows the making of the film and, despite many precautions and second thoughts, welcomes the director into her life. During their meetings, for two years, she tells her the episodes that marked her destiny, if not of an entire Nation: episodes where the distinction between the public and the private sphere gets blurred. The result is the portrait of a woman who went through crucial moments of her story, the one of Iran and of the whole international scene, still remaining untouched in her own beliefs. Vital, generous, active and an alert witness of the present: the queen conquers the director's admiration. With the deep emotion of those who suffered intense personal sorrows and with the lucidity of one who accepted her own role right to the end, Farah talks about her condition as a sovereign, as a wife and as a mother. The comparison, placid but irreconcilable, between two persons divided by two irreconcilable political opinions, leaves space to the encounter of different thoughts, two different sensibilities both touched by adversities and currently brought near by their condition of exile. Mistrust blunts and leaves some space for dialogue, confidence and shared emotions. Gradually the film lays aside its initial portraying intent and becomes the history of two women discovering one another. (a.l.) "This is in every way a film where I could never be an objective storyteller; it concerns my life, just as much as it portrays Farah Diba, The Queen and I." (N. Persson Sarvestani)

Nahid Persson Sarvestani (Shirza - Iran, 1960), dopo la rivoluzione del 1979 in Iran, ottiene asilo politico in Svezia. I suoi film socio-politici hanno ottenuto numerosi premi, inclusa una nomination all'Emmy International per *Prostitution Behind the Veil*. Nel 2006 Nahid viene arrestata in Iran per la sua rappresentazione critica delle donne sotto il regime della Repubblica Islamica. L'uscita di *The Queen and I* coincide con il trentesimo anniversario della Rivoluzione Islamica.

Nahid Persson Sarvestani (Shirza - Iran, 1960) took political asylum in Sweden after the 1979 revolution in Iran. Nahid's social-political films have won her many awards including an International Emmy nomination for *Prostitution Behind the Veil*. In 2006 Nahid was arrested in Iran for her critical depiction of women under the Islamic Republic regime. The release of *The Queen and I* will coincide with the thirtieth anniversary of the Islamic Revolution.

Filmografia:
1995: Hidden Signs
1996: To Be Adopted
1997: Below the Surface
1998: My Secret
1999: What is Wrong With Me?
2000: I am Not Only a Homosexual
2000: End of Exile
2000: My Mother-A Persian Princess
2002: Last Days of Life
2003: Me and My Cousin
2004: Fuck the Past
2004: Prostitution Behind the Veil
2006: The Ladies Room
2006: The Motorman
2007: Four Wives One Man
2008: Emma
2008: Blue Heart
2008: The Birdcage
2008: The Queen and I

Italia, 2009, Digibeta, 71', col.

Regia: Marco Santarelli
Soggetto: Marco Santarelli, Paolo Varriale
Fotografia, montaggio e suono: Marco Santarelli
Musica: Danilo Caposeno, Eugenio Vicedomini
Produzione: Indaco Film

Contatti: Marco Santarelli
Email: keydoppler@hotmail.com

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

MARCO SANTARELLI

GENOVATRIPOLI

Container accatastati sul molo di Genova. Una nave sta per levare l'ancora. Nel corso del viaggio gli uomini dell'equipaggio si muovono come fantasmi totalmente immersi nel loro lavoro. Silenziosi e scrupolosi, tengono in vita il corpo dell'imbarcazione. La nave vive di loro e loro vivono della nave. Ingranaggi di un processo produttivo sempre uguale. Ogni volta diverso. Il tempo sembra essersi fermato. Pochi comandi secchi. Qualche accenno di solidarietà e di amicizia che non necessita di molte parole. Intorno il mare e nient'altro. Ogni tanto affiorano, come dai recessi più profondi della coscienza, delle immagini sgranate in 8mm. Traccia (ancora) vivente di altri viaggi e altre solitudini. Di altri passaggi. Poco per volta emergono anche piccole abitudini che raccontano vite e desideri. La ripetizione dell'identico s'incrina e il rituale dei gesti risuona di altre tonalità. Le onde concentriche della presenza umana si estendono al resto dell'imbarcazione. Come in un racconto di Joseph Conrad, ognuno è il compagno segreto dell'altro. Un cane nero s'aggira per la nave. Per stanare i clandestini o forse per accompagnare i marinai da un mondo all'altro. "*GenovaTripoli* racconta la vita e il lavoro di un equipaggio impiegato su una nave container di origine russa: la Jolly Indaco. Una nave che fino agli anni Ottanta era usata dall'esercito sovietico per trasportare mezzi militari. Il documentario inizia a Genova e si conclude a Tripoli la notte di Natale. *GenovaTripoli* è il primo capitolo di una trilogia che racconta la vita e le storie di uomini che quotidianamente spostano, trasportano e vivono con i container" (M. Santarelli). Un esilio mobile, un durante (quasi) infinito che nessuno esprime meglio del Secondo Ufficiale Andrea Botto: "Io per dieci mesi... a volte undici mesi l'anno sono in mezzo al mare, a casa ci sono poco... dove c'è il mare ci sono andato, vai a casa e non sai niente... qualcuno è morto... qualcun altro è nato... è successo questo, è successo quell'altro, non si sa mai niente... siamo isolati!". (g.a.n.)

Containers pile up on Genoa's wharf. A ship is about to raise anchor. During the voyage, crew members move like ghosts immersed in their work. Silent and scrupulous, they keep the ship going. The ship lives for them and they live for the ship. Gears in a constant process of production. Every time it's different. Time seems to stand still. A few dry commands. A nod of solidarity and friendship that needs few words. Around them the sea and nothing else. Every once and a while, as if from the deepest recesses of the mind, grainy 8mm images appear. The (still) living trace of other trips, other solitudes. Other landscapes. Minor habits emerge a few at a time to remind us of their lives and desires. The identical repetition breaks up and the ritual of gestures resounds in other tones. The concentric waves of humans extend to the rest of the ship. As in Joseph Conrad's story, everyone has his secret sharer. A black dog roams the ship. To sniff out illegal immigrants or maybe to keep the sailors company from one world to the next. "*GenovaTripoli* tells the story of the life and work of a crew working on a Russian naval ship, the Jolly Indaco. Since the '80s, the ship has been used by the soviet army to transport military goods. The documentary begins in Genoa and ends in Tripoli on Christmas eve. *GenovaTripoli* is the first installment of a trilogy that recounts the lives and stories of men who transport and live with military containers" (M. Santarelli). A mobile exile, an (almost) infinite meantime that no one expresses as well as Second Commander Andrea Botto: "For ten...sometimes eleven months of the year, I'm in the middle of the ocean; I'm not at home much...wherever there's sea I've been there. You get back home and know nothing...someone's died...someone else's been born...this happened, that happened - you never know anything...we're cut off!". (g.a.n.)

Marco Santarelli (Roma, 1971) si avvicina all'universo audiovisivo realizzando i primi documentari per il Dipartimento di Sociologia dell'Università La Sapienza di Roma e il canale Raisat. Dal 2000 è produttore e autore per la tv di format e documentari. Nel 2007 partecipa al Festival Internazionale di Torino con il lungometraggio *Mondoratto*. Nel 2007 e 2008 realizza due documentari per la Provincia di Bologna: *Superluoghi* (2007) e *Storie di Housing sociale* (2008).

Marco Santarelli (Rome, 1971) started to get closer to audiovisual working on his first documentary films for the Sociology Department of La Sapienza University in Rome and Raisat. Since 2000 he has been working as independent producer and author for tv series and documentary films. In 2007 he attended the Torino International Film Festival with his feature film *Mondoratto*. In 2007 and 2008 he made two documentary films for the Bologna province: *Superluoghi* (2007) and *Storie di Housing sociale* (2008).

Filmografia:
2007: Mondoratto
2007: Superluoghi
2008: Storie di Housing sociale
2009: GenovaTripoli

Italia, 2009, DVCpro HD, 77', colore

Regia e soggetto: Massimo D'Anolfi, Martina Parenti
Fotografia: M. D'Anolfi, M. Parenti
Montaggio: M. D'Anolfi, M. Parenti
Suono: M. D'Anolfi, M. Parenti
Musica: Massimo Mariani
Produzione: Montmorency Film
Co-produzione: Rai Cinema

Contatti: Montmorency Film
Tel: +39 02 583 113 61
Email: montmorencyfilm@yahoo.it

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

MASSIMO D'ANOLFI, MARTINA PARENTI

GRANDI SPERANZE

GREAT EXPECTATIONS

Ambientato tra Milano, Reggio Emilia e la Cina, *Grandi speranze* è un viaggio in compagnia della futura classe dirigente che si va formando in quello che, nonostante tutto, rimane un Paese per vecchi. Giovani di belle speranze e grandi aspirazioni: chi insegna a giovani privilegiati come mantenere il potere attraverso frasi, modelli ed esperienze; chi, trasferitosi a Shanghai, insegue il sogno di aprire una fabbrica di acqua minerale gassata; chi, durante interminabili riunioni, impone ostinatamente un metodo di lavoro occidentale a impassibili impiegati cinesi. "Il nostro sguardo si è posato su riunioni, scrivanie e paesaggi filtrati dai vetri degli uffici: i nostri protagonisti, nel loro agire pubblico e professionale, si sono delineati nell'essenzialità del proprio archetipo. Non ci sono eroi, ma frammenti di vita spesi nell'affannosa ricerca di soddisfare ambizioni spesso eccessive. La camera è sempre sul cavalletto e l'ironia è il nostro modo di esserci. Crediamo che si tratti di un film politico perché l'ironia è politica" (M. D'Anolfi e M. Parenti). Come nel loro precedente film, *I Promessi Sposi*, anche in quest'ultimo i due autori mettono il pubblico di fronte al fascino e alla perplessità che si prova nei confronti di chi agisce in nome di una fiducia che non sopporta dubbi. I giovani imprenditori seguiti durante il film credono fermamente nell'autodeterminazione e inseguono con tenacia e ostinazione il loro destino. A dispetto di tutto e di tutti. Ma come nell'omonimo romanzo dickensiano, le «grandi speranze» possono facilmente trasformarsi in grandi illusioni o, più semplicemente, in un racconto che, in macanza di altri racconti risulta convincente. È su questo confine che il film cammina e, rimanendo sospeso tra ammirazione ed ironia, fornisce un affresco preciso ed impietoso del pensiero imprenditoriale italiano, dei modi che lo caratterizzano e dell'idea che vorrebbe presto mettere in produzione: il futuro. (v.i.)

Massimo D'Anolfi (Pescara, 1974) è videomaker dal 1993. Ha scritto la sceneggiatura del film *Angela* di Roberta Torre, presentato alla Quinzaine des realizateurs a Cannes nel 2002. Nel 2003 ha realizzato cinque documentari radiofonici per Radio RAI3. *Si torna a casa, appunti per un film* (2003) è stato selezionato al Torino Film Festival e *Play* (2004) al Festival dei Popoli.

Massimo D'Anolfi (Pescara, 1974) has been working as a videomaker since 1993. He wrote the screenplay of *Angela*, a film by Roberta Torre screened at Cannes Film Festival at the Quinzaine des realizateurs in 2002. In 2003, he realized five radio documentaries for Radio RAI3. *Si torna a casa, appunti per un film* (2003) was selected at the Turin Film Festival and *Play* was selected in 2004 at the Festival dei Popoli.

Set between the cities of Milan and Reggio Emilia, Italy, and China, *Grandi speranze* is a journey in the company of the future ruling class that is being formed in the country for old men - in spite of everything. The up-and-coming youth nourishing great expectations: e.g., those who teach the privileged youth how to maintain power by means of phrases, patterns and experiences; those who, having moved to Shanghai, pursue the dream of setting up a sparkling mineral water factory; those who obstinately impose the Western working method on impassive Chinese employees through endless meetings. "Our gaze was focused on meetings, desktops, and landscapes glimpsed through office windowpanes; our characters outlined themselves according to their basic archetypes in their public and professional dimension. There are no heroes, only fragments of life spent in the frantic pursuit of often excessive ambitions. The camera is always on the tripod, and irony is our mode for being there. We believe it is a political film, because irony is political" (M. D'Anolfi and M. Parenti). Like in their previous film, *I promessi sposi*, in this movie the two authors confront the audience with the fascination and puzzlement you experience when you are in front of someone who acts in the name of undisputed self-confidence. The young entrepreneurs filmed firmly believe in self-determination, and pursue their destiny with tenacity and obduracy, in spite of everything and everyone. But, like in Dickens' book, «great expectations» can easily turn into great disappointments or, even more simply, into a story that – lacking more stories – seems convincing. The film proceeds along this border line and, suspended between admiration and irony, provides a precise, pitiless portrait of the Italian entrepreneurial thinking, its modes, and the concept it strives to get off the ground: future. (v.i.)

Martina Parenti (Milano, 1972) lavora per il cinema e la televisione come documentarista. Nel corso degli ultimi anni ha realizzato documentari proiettati e premiati in vari festival, come *Animol* (2003), presentato a Filmmaker Film Festival e *L'estate di una fontanella* (2006), selezionato al Bellaria Film Festival. Ha realizzato programmi televisivi tra cui *L'apprendista stregone* (2002) e *School in Action* (2006). Nel 2006 ha diretto un episodio del film collettivo *Checosamanca*.

Martina Parenti (Milano, 1972) makes documentaries for the cinema and television. In the last few years she realized documentaries screened at various film festivals. Among her films, *Animol* (2003), presented at the Filmmaker Film Festival and *L'estate di una fontanella* (2006) selected at the Bellaria Film Festival. She has made television programs including *L'apprendista stregone* (2002) and *School in Action* (2006). In 2006, she directed an episode of the collective film *Checosamanca*.

Filmografia:
2006: I promessi sposi
2009: Grandi speranze

Italia, 2009, 95', HDV, col.

Regia, sceneggiatura: Felice D'Agostino, Arturo Lavorato
Soggetto: Arturo Lavorato
Fotografia, montaggio, suono: Felice D'Agostino, Arturo Lavorato
Produzione: Etnovisioni S.n.c.

Contatti: Felice D'Agostino, Arturo Lavorato
Email: felidago@libero.it

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

FELICE D'AGOSTINO, ARTURO LAVORATO

IN AMABILE AZZURRO

Il mito di Oreste, matricida perseguitato dalle Erinni, sviluppato drammaturgicamente dai tragici greci, mette in evidenza la necessità di un intervento divino per riportare l'equilibrio fra gli uomini, al contempo vittime e colpevoli dei propri atti. "Il popolo calabrese è come un Oreste a testa in giù...". La frase, scandita dalla voce di un uomo all'inizio del film, dice un po' tutto della Calabria, realtà tragica e complessa tanto difficile da comprendere, tanto travisata dalla cronaca dell'informazione-spettacolo. Di qui il ricorso al mito. Gli archetipi illuminano la realtà quotidiana dei paesi, ci aiutano a codificarla, danno forma al caos di una terra in cui la modernità è arrivata come un cataclisma e la contemporaneità assume spesso i tratti di un'apocalisse. In quella che fu una parte della Magna Grecia, i due autori mostrano lo smarrimento della Calabria, terra bellissima e desolata, teatro di sogni e speranze tradite, di gente perduta in balia del destino. (l.b.) "Oreste è l'eroe del nuovo ordinamento sociale e giuridico, che definitivamente chiude il passato arcaico dove vigeva la legge del sangue, il codice della vendetta, il genos come valore assoluto. Nasce la democrazia, nel sangue del matricidio che sancisce il nuovo potere, maschile, patriarcale, razionale, democratico e imperial-militarista. La ragione di stato vince sulle ragioni del sangue. Mettere sotto sopra il mito dell'*Orestea*, tanto abusato dalla retorica progressista per fare apologia della democrazia borghese e della modernità capitalista, c'illumina sulla violenza che sta alla base di questo nuovo ordine, fondato ancora una volta sullo sfruttamento dell'uomo sull'uomo, sulla supremazia dell'uomo sulla donna, sulle continue offese alla terra. La Calabria, colonia interna all'Italia, il terzo mondo dentro il primo, la miseria utile allo sviluppo, si pone allora come una realtà di scandalo, che illumina le contraddizioni del nostro ordine democratico e sfata i miti di questo falso universalismo borghese e progressista." (F. D'Agostino, A. Lavorato)

The myth of Orestes, the mother-killer hounded by the Erinyes, was dramatically developed by Greek tragedians, who underscored the need for divine intervention to restore equilibrium to men who are both the victims and perpetrators of their own actions. "The Calabrian people are like Orestes with his head down..." The phrase, spoken by a man at the beginning of the film, refers to a little everything in Calabria, the tragic and complex reality that's difficult to understand and grossly misrepresented by the media frenzy. Thus the recourse to myth. The archetypes shed light on the region's quotidian reality, help codify it, give shape to the chaos of a land in which modernity has arrived like a cataclysm and contemporary times often appear apocalyptic. In what was a part of Magna Graecia, two filmmakers reveal the tragedy of Calabria, a beautiful and desolate country, a stage for broken hopes and dreams, for a people helpless against fate. (l.b.) "Orestes is the hero of a new social and justice order that definitively broke with the archaic past run by laws of blood-shedding, codes of vendetta, absolute loyalty to genos (ancient Greek clans). Democracy is born in the blood of the matricide sanctioning the new power - masculine, patriarchal, rational, democratic and militant-imperialist. The reason of state wins with the reasoning of blood. Examining the myth of Orestes, which has been abused by progressive rhetoric to apologize for bourgeois democracy and modern capitalism, sheds light on the violence that's at the root of this new order, once again founded on the exploitation of men by other men, male supremacy over women, continuous mistreatment of the land. Calabria - a colony within Italy, a third world inside a first, whose poverty is used for development - is a scandalous reality illuminating the contradictions of our democratic order and disproving the myths of this false bourgeois and progressive universalism." (F. D'Agostino, A. Lavorato)

Felice D'Agostino (Tropea, 1978) e Arturo Lavorato (Vibo Valentia, 1974) collaborano dal 2000 con Suttvuess come operatori, montatori e registi. Da sette anni svolgono, insieme ad Angelo Maggio, un'attività di ricerca e documentazione audiovisiva sulle feste religiose popolari in Calabria. Vivono e lavorano tra Roma e la Calabria. Con *Il canto dei nuovi emigranti* hanno vinto il premio Doc 2005 al Torino Film Festival e il premio Casa Rossa Doc al Bellaria Film Festival.

Felice D'Agostino (Tropea, 1978) and Arturo Lavorato (Vibo Valentia, 1974) have been working with Suttvuess as cameraman. For seven years, along with Angelo Maggio, they have conducted research and audiovisual documentation of religious feastdays in Calabria. They live and work between Rome and Calabria. Their film *Il canto dei nuovi emigranti* won the Doc 2005 prize at the Torino Film Festival and the Casa Rossa Doc prize at the Bellaria Film Festival.

Filmografia:
2004: La gente dell'albero (co-regia Angelo Maggio)
2004: Vattienti
2005: Il canto dei nuovi emigranti
2006: ...allora piangeranno mentre noi cammineremo
2006: Un racconto incominciato
2007: Noi dobbiamo deciderci
2009: In amabile azzurro

Italia/Francia/Belgio, 2009,
DVCAM, 72', col.

Soggetto e regia: Giovanni Cioni
Fotografia: Marcello Sannino
Montaggio: Giovanni Cioni, Davide Santi, Massimiliano Pacifico
Suono: Daghi Rondinini, Alberto Padoan
Produzione: Teatri Uniti
Co-produzione: Zeugma Films, Qwazi qWazi films, Regione Campania Assessorato al turismo e ai beni culturali
Distribuzione: Zeugma Films-Paris

Contatti: Teatri Uniti
Tel: +39 81 40 75 05
Email: cinema@teatriuniti.it

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

GIOVANNI CIONI

IN PURGATORIO

Nel 1652 Napoli viene colpita dalla peste. I resti mortali delle vittime di quel flagello vengono raccolte nella cripta della chiesa di Purgatorio ad Arco, nel cimitero delle Fontanelle, dove migliaia di ossa sembrano come in attesa di un gesto di pietà, misericordia, compassione, affetto. Sono morti in transito. In Purgatorio. In attesa di essere visti, riconosciuti. Accompagnati verso la luce. In cambio delle premure dei vivi che adottano un teschio, i morti si rivelano nei sogni. Campo e controcampo, tra la vita e la morte. Lo sguardo come attestato di esistenza. Dopo la vita, prima dell'oblio. Attraverso il culto del Purgatorio dei napoletani, il film s'immerge in un varco dimensionale nel quale s'intrecciano modalità di comunicazione ultraterrene calate in una realtà dove il fantasma delle cose mondane s'abbandona alla seduzione dei materiali del sogno. Una ricerca di un tempo perduto che è soprattutto un interrogarsi forte su ciò che permane di quanto non vediamo (più) e che continua a palpitare tra le pieghe dello sguardo e della coscienza. E un viaggio mai visto attraverso i vicoli dei Tribunali, dei Quartieri Spagnoli, della Sanità, di Montesanto, il Cimitero di Poggioreale, il Limbo dei bambini. Il cuore del Regno di Napoli. (g.a.n.) "L'anima del Purgatorio è un abitante di questo mondo. Il morto che non ha nome, che appare in sogno, che erra fra i vivi. Lo sconosciuto incrociato nella folla, il viso sulla foto di chi è scomparso. L'Altro. Uno degli altri, ognuno di noi. Io sono un abitante di questo mondo. Io sono uno degli altri. Il film non è uno sguardo su una realtà, è una ricerca, un'immersione dentro una rappresentazione del mondo, in bilico con l'inesistenza, tra sogno e veglia, ma molto reale. L'Altro, senza nome, che erra attraverso la città. Ognuno di noi è uno degli altri, uno sconosciuto, qualcuno che deve sapere che è esistito. Noi dobbiamo sapere che siamo esistiti." (G. Cioni)

In 1652 Naples is struck by the plague. The mortal remains of the pest's victims are placed in the crypt of the Church of Purgatorio ad Arco, in the cemetery of Fontanelle, where thousands seem to await a sign of pity, mercy, compassion, affection. They die in transit. In Purgatory. Waiting to be seen, recognized. Accompanied to the light. For the haste of the living who take their skulls, the dead come to them in dreams. Angle and reverse angle, between life and death. A testimony to existence. After life, before oblivion. Through the Neapolitan cult of Purgatory, the film emerges as a multi-dimensional look into how otherworldly communication intertwines with a reality where the ghost of worldly possessions abandons itself to the seduction of the stuff of dreams. A look at lost time that is above all a powerful investigation into what remains of what we can't see (any longer) and what continues to exist between the cracks of our sight and consciousness. It's a never-before-seen trip through the backstreets of the Tribunals, the Spanish quarter, Sanita', Montesanto, the Poggioreale Cemetery and the Limbo of children: the heart of the Kingdom of Naples. (g.a.n) "The soul in Purgatory resides in this world. The unknown person in the crowd, the ghostly face in the photo. The Other One of them, each of us. I live in this world. I'm one of them. The film isn't an examination of reality, it's a study, an immersion into a representation of the world, with inexistence in the balance, between sleep and waking, yet very much real. The Other: nameless, roaming the city. Each of us is one of them, an unknown, someone who must know he has existed. We must know we once existed." (G. Cioni)

Giovanni Cioni (Parigi, 1962), dopo studi universitari in comunicazione e antropologia e una formazione in cinema documentario diretta da Jean Rouch a Parigi, crea insieme ad altri soci la società di produzione Qwazi qWazi filM a Bruxelles. Lavora con la società di distribuzione Cinelibre e il cinema Arenberg Galeries, curando rassegne. Collabora con coreografi, compositori e artisti. Nel 2003 e 2005 dirige un laboratorio di scrittura cinematografica presso l'Ecole Supérieure d'Art Dramatique du Théâtre National de Strasbourg. Dal 2005 dirige, insieme a Pinangelo Marino, i laboratori Uccellacci, rivolti a giovani studenti toscani.

Giovanni Cioni (Parigi, 1962), after studying communications and anthropology at university and training to make documentary films under Jean Rouch in Paris, he created the production company Qwazi qWazi filM in Brussells with other partners. He has worked with the distribution company Cinelibre and the cinema Arenberg Galeries organizing film exhibitions. He collaborates with choreographers, composers and artists. In 2003 and 2005 he directed a screenwriting workshop at the Ecole Supérieure d'Art Dramatique du Théâtre National de Strasbourg. Since 2005 he manages the course Uccellacci for Tuscan students with Pinangelo Marino.

Filmografia:
1988: Le Goût de l'Eveil
1990: Planetarium
1993: De Retour
1994: Si par une nuit
1995: Non ho tempo e serve tempo
1996-2001: La Rumeur du Monde
1997: Avoir mal partout
2003: Nous/Autres
2003: Témoins, Lisbonne
2005: In Questi Luoghi
2005-2008: Au Monde
2006: Dal Paradiso
2006-2009: Olhos/Yeux
2007: Prélude à fantômes
2009: In Purgatorio

Francia, 2009, 35mm, 90', colore

Regia e soggetto: Luc Moullet
Fotografia: Pierre Stoeber
Montaggio: Anthony Verpoort
Suono: Julien Cloquet
Musica: Mischa Krausz
Produzione: Les Films d'Ici

Contatti: Daniela Elstner per
Doc & Film International
Tel: + 33 1 42 77 89 65
E-mail: d.elstner@docandfilm.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

LUC MOULLET

LA TERRE DE LA FOLIE

LAND OF MADNESS

La parte meridionale delle alpi francesi è un'area decisamente ostica e poco accessibile. Anche se oggi i moderni mezzi di comunicazione e di trasporto l'hanno aperta al resto del mondo, resta chiusa in una sua irriducibile specificità e feroce fierezza. Nel corso dei decenni una serie di orribili crimini sono stati commessi in questa parte della Francia e come in una sorta di danza di emulazione altri atti di violenza insensata si sono continuati a verificare. Luc Moullet, in un'esilarante vertigine di autorappresentazione, tenta di indagare i perché del dilagare della violenza in quest'area apparentemente tranquilla e lontana dal fragore delle grandi metropoli. Il regista intreccia, con il suo fare svagato e lunare, delitti e crimini, ascoltando i racconti dei testimoni o di coloro che hanno anche solo orecchiato alcuni dei fatti di sangue rievocati. Grazie al suo acume cinefilo e alla sua ironia, Moullet mette in scena un gioco oscillante tra finzione e documentario, come un contabile di cronaca nera. Il «fait divers» della tradizione francese, ossia la cosiddetta «storia vera», diventa realmente un altro fatto, un fatto diverso. E se anche Luc Moullet fosse stato infettato dal virus che funesta la «terra della follia»? Come distinguere la realtà dalla menzogna? (g.a.n.) "Preparare delle liste e degli elenchi è molto utile quando si fa un film. Le fanno tutti. Ritengo che tutta l'arte, soprattutto l'arte moderna, sia fondata su liste ed enumerazioni. Prendete Omero, Joyce, Dos Passos, Ellroy, Solgenitsin, De Mille o Hitchcock. Naturalmente ci possono essere anche liste false. L'epiteto poetico, il superfluo e il decorativo sono arte falsa. E chi riesce a fare la lista più lunga è il migliore di tutti. Si basa tutto semplicemente su un principio di non esclusione. Non è l'arte di Henry James, Nick Ray, Pialat, Cassavetes e Visconti. Fare liste è anche il segno di una certa incapacità di adattamento al mondo moderno: un modo per compensare questa difficoltà. E inoltre esprime il desiderio di assimilare l'immensità del mondo moderno" (L. Moullet)

The Southern French Alps is very rugged and hard of access. Even if modern means of communication and transport have opened it up to the rest of the world, in other ways it has remained closed, retaining an irreducible specificity and fierce pride. Over the decades a series of horrific crimes have been commited in this area of France, and other acts of senseless violence have continued to occur, as if in a kind of emulative dance. In an exhilirating vortex of self-representation, Luc Moullet attempts to investigate why there is so much violence in an apparently peaceful area far from the bustle and stress of the big cities. The director weaves together murders and other crimes in a deadpan, eccentric manner, listening to the stories of witnesses or even of those who have just heard talk about some of the bloody events that are reevoked. Making full use of his film-maker's insight and sharp irony, Moullet produces something that oscillates between fiction and documentary, like a survey of crime. The «fait divers» of the French tradition, or the so-called «true story», really does become another fact, a different fact. But what if Luc Moullet himself has been infected by the virus that afflicts the «land of madness»? How can one distinguish reality from deceit? (g.a.n.) "Making lists and tables is very useful when making a film. Everyone does it. I believe that all art, especially modern art, is based on lists and enumerations. Take Homer, Joyce, Dos Passos, Ellroy, Solzhenitsyn, De Mille or Hitchcock. Of course there are false lists as well. The poetic epithet, the superfluous and decorative are all false art. Those who manage to produce the longest list are the best of all. Everything is based simply on a principle of non-exclusion. It is not the art of Henry James, Nick Ray, Pialat, Cassavetes and Visconti. Making lists is also a sign of a certain inability to adapt to the modern world – a way of compensating for this difficulty. It also expresses a desire to assimilate the immensity of the modern world." (L. Moullet)

Luc Moullet (Parigi, 1937) aderisce ai Cahiers du cinéma all'età di diciott'anni, ai tempi di Truffaut, Rivette, Godard, Chabrol e Rohmer. Dirige i suoi primi film nel 1960. Dal 1966 lavora come attore e produttore, firmando trentotto film di ogni tipo, corti e film di finzione, appartenenti a generi differenti. È l'unico regista della nuova corrente francese, a girare dei film dal tono di commedia.

Luc Moullet (Parigi, 1937) joins the Cahiers du cinéma at eighteen-years old with Truffaut, Rivette, Godard, Chabrol and Rohmer. He directs his first films in 1960. From 1966, he becomes an actor and a producer, signing 38 films of all formats, short and feature films, all categories. He appears as the only French new wave film-maker, making films with a comedy touch.

Filmografia selezionata:
1967: Les Contrebandieres
1978: Genèse d'un repas
1987: La Comédie du travail
1988: Essai d'ouverture
1989: Les Sièges de l'Alcazar
1990: Aéroporrt d'Orrrly
1990: La Sept selon Jean et Luc
1991: La Cabale des oursins
1992: Parpaillon
1994: Toujours plus
1994: Foix
1994: Imphy, capitale de la France
1996: Le Ventre de l'Amérique
1996: Le Fantôme de Longstaff
1996: L'Odyssée du 16/9°
1997 : Nous sommes tous
des cafards
1998: Au champ d'honneur
2001: Le Système Zsygmondy
2002: Les Naufragés de la D17
2006: Le Prestige de la mort
2009: La Terre de la folie

Francia, 2009, HDV, 90', col.

Regia: Juliano Ribeiro Salgado
Sceneggiatura: Juliano Ribeiro Salgado, Luc Folliet
Fotografia: Juliano Ribeiro Salgado
Montaggio: Paul Carlin
Musica: Camille Delafon
Produzione: Cercle Bleu, Film Oblige
Co-produzione: Arte

Contatti: Martin Caraux per Films Distribution
Tel: +33 1 53 10 33 99
Email: caraux@filmsdistribution.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

JULIANO RIBEIRO SALGADO

NAURU, UNE ILE A LA DERIVE

NAURU, AN ISLAND ADRIFT

Nauru è una piccola isola di ventuno chilometri quadrati, a 2.500 chilometri da Sydney. Un piccolo Paese che ha ottenuto l'indipendenza nel 1968, costituendosi come repubblica. Una minuscola repubblica, ma dalla ricchezza enorme, che nel 1975 era seconda solo all'Arabia Saudita in termini di reddito pro capite. Il tutto grazie ad una scoperta: nel suolo dell'isola esiste un rarissimo tipo di fosfato, puro quasi al cento per cento. La vendita del fosfato procura ricchezze enormi all'isola e ai suoi 9.000 abitanti, il cui tenore di vita è altissimo. Ma lo sfruttamento delle risorse ha un limite, i giacimenti si esauriscono e in breve tempo gli abitanti si impoveriscono oltre ogni misura. Il film racconta la storia incredibile di un paese in bancarotta i cui abitanti, ormai, vivono di espedienti, malati, circondati dalle rovine di un'isola un tempo lussureggiante. Tutto è abbandonato, nulla funziona, l'acqua potabile è scarsissima e gli abitanti, la maggior parte dei quali soffre di diabete, non fanno altro che ricordare i tempi in cui erano ricchissimi, aggirandosi come spettri tra le strade del Paese. *Nauru* è un film che lavora sull'attualità, raccontando la follia dello sfruttamento selvaggio, dello sviluppo economico senza limiti e senza controllo, della trasformazione degli uomini e delle culture. La macchina da presa segue i vari abitanti dell'isola come se fossero i sopravvissuti di una catastrofe nucleare, ancora scossi da ciò che è successo e in fondo incapaci di distogliere lo sguardo dal loro passato. (d.d.) "Salgado e Folliet sono stati i primi europei a visitare l'isola con una videocamera nel 2005. Hanno seguito da vicino i personaggi che erano, in un certo senso, un riflesso delle nostre domande e delle nostre preoccupazioni. Se trasponiamo questa situazione su una scala macroscopica, questo studio di un caso isolato ci offrirà un'interessante riflessione sul futuro del nostro pianeta e sul modo con cui gestiamo le nostre risorse". (N. Numur, M. de Bayser)

Nauru is a small island of 21 km2, situated some 2,500 kilometres from Sydney, which obtained independence in 1968 and became a republic. A tiny republic, but one with enormous riches, in 1975 second only to Saudi Arabia in terms of per-capital income. The reason was the discovery of an extremely rare and pure phosphate, which brought unimaginable wealth to the island and its 9,000 inhabitants, whose living standards were extremely high. But the phosphate could not be exploited indefinitely, the reserves dried up and the population quickly became impoverished. The film tells the incredible story of a bankrupt nation whose inhabitants get by as best they can, are ill, and surrounded by the desolation of a once unspoilt island. Everything is abandoned, nothing works, drinking water is extremely scarce and the inhabitants, most of whom suffer from diabetes, spend all their time harking back to when they were rich, wandering around the island's streets like ghosts. *Nauru* is very topical in focus, describing the folly of unchecked exploitation, of economic development carried out with no restrictions or control, and of the changes wrought on human beings and cultures. The camera follows the various inhabitants of the island as if they were the survivors of a nuclear catastrophe, still shaken by what has happened and basically unable to turn their gaze away from the past. (d.d.) "Salgado and Folliet were the first Europeans to visit the island with a camera in 2005. They closely followed the islanders who were, in a sense, a reflection of our concerns and worries. If we transpose this situation onto a macroscopic scale, this study of an isolated case offers us an interesting reflection on the future of our planet and the way we manage our resources." (N. Numur, M. de Bayser)

Juliano Ribeiro Salgado, nato nel 1974 da una famiglia franco-brasiliana, comincia la sua carriera nel 1997 con il documentario *Suzana*. Dal 2000 al 2003 frequenta un corso di formazione cinematografica a Londra specializzandosi in regia. Si dedica alla realizzazione di cortometraggi e documentari. Attualmente sta lavorando sul progetto di un lungometraggio di finzione, *L'aventure*, previsto in uscita nelle sale cinematografiche francesi nel 2010.

Juliano Ribeiro Salgado, born in 1974 to a French-Brazilian family, began his career in 1997 with the documentary *Suzana*. From 2000 to 2003 he took a course in film training in London, specializing in directing. He makes both short films and documentaries. He is currently working on a project for a feature-length fiction film, *L'aventure*, scheduled to be released in France in 2010.

Filmografia:
1997: Suzana
1998: Cris Afghans
1999: Mata Atlantica
2004: Ledge
2004: Une nuit
2006: Guardians of the Alpes
2006: Diving With Seals
2009: Nauru, une île à la derive

Francia, 2009, DVCAM, 55', col.

Regia e soggetto: Nicolas Philibert
Fotografia: Katell Djian, Nicolas Philibert
Montaggio: Nicolas Philibert
Musica: Philippe Hersant
Suono: Jean Umansky, Laurent Gabiot
Produzione: Les Films d'Ici
Co-produzione: Forum des images

Contatti: Les Films d'Ici
Tel: +33 1 44 52 23 33
Email: courrier@lesfilmsdici.fr

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

NICOLAS PHILIBERT
NÉNETTE

Occhi scuri, un po' acquosi, circondati da una pelle ruvida e rugosa, incorniciati da una massa di capelli rossi: lo sguardo di Nénette arriva allo spettatore attraverso una spessa lastra di vetro. Nénette è una femmina ourang outang nata nelle foreste del Borneo nel 1969. Dal 1972 vive in una gabbia. Una vita trasparente fra i mille occhi che ogni giorno la osservano, in uno scambio di sguardi senza comunicazione: da una parte gli umani, inquisitori, saggi, curiosi; dall'altra una scimmia dal volto imperscrutabile fisso su un mondo cui non appartiene. In scena, in inquadrature più o meno lunghe, in campi più o meno larghi, da sola o con altri suoi simili, c'è sempre lei: esibita senza riservatezza, studiata con attenzione, approcciata con le moine che si riservano ai bambini. Lei, su cui scivolano le parole, i commenti, le spiegazioni scientifiche: femmina... si è accoppiata con tre maschi, che poi hanno fatto una brutta fine... ha avuto quattro figli... l'ultimo sta in gabbia con lei... però non si sa se gli ourang outang pratichino l'incesto... così lei prende la pillola... negli yogurt, di cui è golosa... in realtà si sa poco di questi primati... chi li ha visti allo stato naturale apparteneva al secolo scorso. Se gli studiosi sanno poco, Nénette non dice niente: non mostra emozioni, non fa gesti per attirare l'attenzione, non emette suoni. Gli esploratori che li hanno visti nella giungla raccontano che gli ourang outang lanciavano un ruggito impressionante, facendo uscire l'aria dall'enorme gozzo che li caratterizza. Ma era per richiamare altri della loro specie. Qui non serve. Il branco è tutto lì, nella gabbia. Così lei guarda, da una vita, chi la guarda. Forse è triste. Forse sorride. Nénette, la Gioconda vivente del Jardin des Plantes di Parigi. (l.b.) "È un film sullo sguardo, sulla rappresentazione. Una metafora del cinema, del documentario in particolare, come «captazione» e come «cattura». Poiché filmare l'altro vuol sempre dire chiuderlo all'interno di un'inquadratura; bloccarlo, a un certo punto. Imprigionarlo. Dietro il suo vetro, Nénette è uno specchio. Una superficie di proiezione. La confidente ideale: mantiene tutti i segreti." (N. Philibert)

Dark, slightly watery eyes, circled by rough, wrinkled skin, crowned by a thick head of red hair: Nénette's stare meets the spectator's through a thick sheet of glass. Nénette is an orangutan born in the forests of Borneo in 1969. Since 1972 she has been living in a cage. Hers is a transparent life surrounded by thousands of eyes watching her, in an exchange of looks with no communication: on one side, the humans, inquisitors, experts and curious onlookers; on the other, an ape with an inscrutable face fixed on a world to which it doesn't belong. She is in every scene: in more or less long frames, in more or less wide backgrounds, alone or with others like her; she is on unlimited display, carefully studied, wheedled like a baby. The comments and scientific explanations about her abound: a female... she has mated with three males, who each met a bad end....she had four chimps...the last is in a cage with her...but we don't know if orangutans practice incest...so she takes the pill...in yoghurt, which she loves...in reality, we know little about these primates... the last people to see them in the wild lived last century. If experts know little about them, Nénette does nothing to help: she betrays no emotion, makes no gestures to attract attention, emits no sound. The explorers who found them in the jungle said the orangutans made an impressive roar, letting the air out of their characteristically enormous throats. But they were calling to their own kind then. Roaring's of no use to them here. The gang's all there in the cage. Thus she has spent her life watching those who watch her. Maybe she's sad. Maybe she's smiling. Nénette, the living Mona Lisa in Paris' Jardin des Plantes. (l.b.) "It's a film about looking, about representation. It's a metaphor for film, documentary film in particular, as it «captures» and «traps». Filming the other always means enclosing it in a frame, boxing it in, at a certain point, imprisoning it behind glass. Nénette's a mirror, a reflecting surface. She's the ideal confidante: she keeps all her secrets." (N. Philibert)

Nicolas Philibert (Nancy, 1951) comincia la sua carriera come assistente alla regia e scenografo. Nel 1978 realizza con Gérard Mordillat il documentario *La Voix de son maitre*, ma bisogna aspettare gli anni Novanta perché il suo lavoro venga notato e apprezzato dalla critica. *Il paese dei sordi* (1992) impone il regista come uno dei più originali del nuovo cinema francese. Nel 2002 presenta *Essere e avere*, fenomeno di incassi in Francia e vincitore del Festival France Cinéma di Firenze.

Nicolas Philibert (Nancy, 1951) began his career as an assistant director and set designer. In 1978 he made the documentary *La Voix de son maitre* with Gérard Mordillat, but it wasn't until the 1990s when his work was noticed and appreciated by critics. *Land of the Deaf* (1992) proved that he was one of the most original directors in new French cinema. In 2002 he released *To Be and to Have*, a box office hit in France and winner of the Festival France Cinéma of Firenze.

Filmografia selezionata:
1978: La Voix de son maître
1990: La Ville Louvre
1992: Le Pays des sourds
1996: Un Animal, des animaux
1997: La Moindre des choses
1999: Qui sait?
2002: Être et avoir
2007: Retour en Normandie
2009: Nénette

MICHAEL PALMIERI, DONAL MOSHER

OCTOBER COUNTRY

USA, 2009, HDCAM, 80', col.

Regia: Michael Palmieri, Donal Mosher
Fotografia: Michael Palmieri
Montaggio: Michael Palmieri
Suono: David C Hughes, Michael Palmieri
Musica: Danny Grody, Donal Mosher, Michael Palmieri, Kenric Taylor
Produzione: Wishbone Films
Distribuzione: Louise Rosen Ltd

Contatti: Michael Palmieri, Donal Mosher per Wishbone Films
Email: mike@michaelpalmieri.com
donal@donalmosher.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Un padre segnato giovanissimo dalla guerra, pur essendo sopravvissuto, non è mai più stato lo stesso uomo. La moglie, al suo fianco per tutta la vita, non ha potuto fare altro che osservare impotente come gli incubi dei campi di battaglia le strappavano giorno dopo giorno l'uomo che amava. Le figlie, a loro volta segnate da scelte sbagliate, si trovano a essere genitori infelici che lottano per sfuggire a quello che sembra essere un destino ciclico fatto di abusi, alcolismo, disoccupazione. Attraverso un ritratto corale, che si estende nell'arco di un anno, incorniciato da due feste di Halloween, la famiglia Mosher tenta di fare i conti con i fantasmi che abitano la loro casa. Alcuni di questi sono metaforici, segni di un malessere profondo che affligge la classe operaia nordamericana. Altri sono decisamente reali, fantasmi che vivono protetti dalle parole non pronunciate che percorrono instancabili le stanze di casa Mosher. Diretto a quattro mani, il film intreccia motivi fantastici e reali, tracciando un quadro affascinante e inquieto di una famiglia che lotta con instancabile determinazione per sopravvivere anche alle condizioni più avverse. "Se la Remington chiude", dichiara il capofamiglia, "finiamo tutti per strada". Con un grande senso della disponibilità all'ascolto e alla registrazione del quotidiano, i due registi riescono a penetrare nel tessuto più intimo della famiglia Mosher, diventandone di fatto confidenti, complici e testimoni. Il cinema in questo modo diventa uno straordinario strumento di solidarietà e compassione. *October Country*, inscrivendosi con grande autorità nella tradizione del racconto gotico statunitense, è sospeso in un territorio espressivo i cui possibili estremi si possono considerare le visioni di David Lynch, i sogni del Charles Laughton regista e la grande lezione del cinema familiare cassavetesiano. Un territorio segnato dalla presenza di donne forti che non si rassegnano a essere vittime ma che tentano in tutti i modi di rimettere insieme i pezzi di ciò che resta della loro vita. (g.a.n.)

A young father survives the war but is scarred for life, and is never the same again. His wife sticks with him throughout, but is unable to do anything except watch impotently as battle trauma drags away the man she loved. Their daughters make a series of bad choices and end up as unhappy parents struggling to escape from what seems to be a cyclical destiny of abuse, alcoholism and unemployment. In a group portrait spanning one year and framed by two Halloween parties, the Mosher family tries to confront the ghosts that populate their lives. Some are metaphorical, signs of a profound malaise that afflicts the North American working classes. Others are all too real, ghosts that live on, protected by the unspoken words that move untiringly through the rooms of the Mosher household. Made by two directors, the film weaves together imaginary and real motifs, building a fascinating and restless picture of a family that struggles with dogged determination to get by in even the most adverse conditions. "If Remington closes," declares the head of the family, "we'll all end up on the streets." Thanks to a great capacity to listen and to record the everyday, the two directors manage to penetrate into the most intimate folds of the family's life, becoming confidants, accomplices, witnesses. The result is an extraordinary instrument of solidarity and compassion. *October Country*, which authoritatively takes its place in the tradition of the American gothic tale, lies in an expressive territory whose possible bounds might be the visions of David Lynch, the dreams of Charles Laughton as director and the exemplary family-based cinema of Cassavetes. A territory marked by the presence of strong women who are not resigned to being victims but do everything they can to piece back together what remains of their lives. (g.a.n.)

Michael Palmieri realizza film e telefilm a partire dal 2001. Firma più di venti videoclip per artisti e spot pubblicitari per marche mondialmente note. Collabora alla striscia *Doonesbury*, pubblicata su The Guardian. Attualmente è professore aggiunto di cinema e audiovisivi presso il California College of the Arts a San Francisco.

Michael Palmieri began directing film and television in 2001. He has directed over twenty music videos and his commercial work includes spots for internationally known brands. He worked on the *Doonesbury* comic strip, published in The Guardian. He is also an adjunct professor of film and video at the California College of the Arts in San Francisco.

Donal Mosher è fotografo, scrittore e musicista. Le sue fotografie documentarie sui famigliari hanno ispirato il film *October Country*. Il suo lavoro è stato presentato a Los Angeles, New York e San Francisco. Donal è anche il soggetto principale del documentario *Key of G* di Robert Arnold.

Donal Mosher is a photographer, writer, and musician. His photo documentary work of his family inspired the film *October Country*. Portions of the project have been shown in Los Angeles, New York and San Francisco. Donal is also a principle subject of Robert Arnold's documentary film *Key of G*.

Filmografia:
2009: October Country

Canada, 2009, HDCAM, 40', col.

Regia: Peter Mettler
Fotografia: Peter Mettler
Montaggio: Roland Schlimme
Suono: Roland Schlimme, Peter Mettler
Musica: Gabriel Scotti, Vincent Hänni
Produzione: Greenpeace Canada
Distribuzione: AutLook Filmsales

Contatti: Andrea Hock per AutLook Filmsales GmbH
Tel: +43 720 34 69 34
Email: festival@autlookfilms.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

PETER METTLER

PETROPOLIS: AERIAL PERSPECTIVES ON THE ALBERTA TAR SANDS

Il petrolio della regione di Alberta (Canada) non sgorga dal sottosuolo e per estrarlo non si usano né pompe né tubature. Bisogna scavare il terreno, raccogliere il bitume e impastarlo con apposite sostanze chimiche per favorirne la fluidità. I sottoprodotti della lavorazione delle Tar Sands sono quanto di più inquinante esista nel pianeta. Per riempire un singolo barile di petrolio (159 litri) occorrono più di mille litri di acqua mischiata a acido solfidrico, ossido di azoto, piombo e nichel, che viene poi scaricata in enormi buche di sabbia, formando così laghi tossici. Una volta ricco di lucci e trote arcobaleno, oggi il fiume Athabasca sembra una strada appena asfaltata popolata da strani pesci mutanti. Girato principalmente da un elicottero, *Petropolis* offre uno sguardo unico sul più grande impianto di estrazione di bitume al mondo. L'impatto di questo impianto sull'ambiente e sulla società è impressionante: un deposito di catrame grande come l'Inghilterra viene percorso in volo tra immagini e suoni ipnotici. Ma il film realizzato da Peter Mettler su richiesta di Greenpeace è molto di più di una semplice denuncia di un disastro ecologico: è un viaggio suggestivo ed inquietante in un mondo deumanizzato e piegato unicamente al potere supremo del petrolio. La devastazione ambientale e sociale viene mostrata in tutta la sua terribile magnificenza, diventando uno spettacolo sublime ovvero, come scriveva Kant, l'espressione di una potenza annientatrice di fronte alla quale l'uomo prende coscienza del limite. (v.i.) "Mi interessa mostrare gli effetti derivanti dalle scelte di alcuni nostri stili di vita o, per meglio dire, degli stili di vita imposti da un sistema economico alquanto avido. Con i suoi interessi a breve termine. Nell'indagare sulla natura della coscienza e del vedere ho realizzato film che tentano di immergere gli spettatori in un'esperienza con la quale devono confrontarsi. Piuttosto che limitarsi all'assorbimento di informazioni, l'esperienza della visione si trasforma in una meditazione intorno a un argomento". (P. Mettler)

Oil in Alberta, Canada, does not spring from soil. It can neither be drilled nor pipelined. The soil must be excavated, bitumen must be collected and kneaded with ad-hoc chemicals that make it more fluid. The by-products of processing the Tar Sands rank among the most polluting factors of the globe. To fill one barrel of oil (159 litres) you need more than 1000 litres water mixed with hydrogen sulphide, nitrogen oxide, lead, and nickel. The mixture is then dumped in enormous holes in the sand, that form toxic lakes. Once populated with pikes and rainbow trouts, the Athabasca river now seems a recently tarmaced road run by bizarre mutant fish. *Petropolis* was shot for most part from a helicopter. It offers a unique outlook on the biggest bitumen extraction plant in the world. Its impact on the environment and on society is shocking: a tar deposit as large as England is flown over among hypnotic images and sounds. Peter Mettler was commissioned by Greenpeace to realize a movie that is much more than a mere reporting of an ecological disaster: it is also a suggestive and troublesome journey in a dehumanized world, entirely bent to big oil power. The environmental and social devastation is shown in all its blatancy and even touches on sublime. Or, as Kant wrote, the expression of an annihilating power before which man becomes aware of his limits. (v.i.) "I'm interested in demonstrating the effects of some of our lifestyle choices – or perhaps more accurately - the lifestyles imposed upon us by a rather avaricious economic system, with its short-termed interests. In exploring the nature of consciousness and seeing, I've been making films that try to immerse an audience into an experience of something in which they must also confront themselves. The viewing experience becomes more of a meditation around a subject than strictly an absorption of information". (P. Mettler)

Peter Mettler (Toronto, 1958) è un regista e artista svizzero-canadese. Ha una formazione in cinema e fotografia in seguito agli studi presso il Rfyerson Polytechnic Institute. Il suo lavoro esplora i confini del genere sperimentale e narrativo, il saggio autobiografico e il documentario. Nel 1986 fonda la sua compagnia di produzione a Toronto, la Grimpthorpe Films. Il suo lavoro è stato riconosciuto in tutto il mondo con premi e retrospettive.

Peter Mettler (Toronto, 1958) is a Canadian-Swiss film maker and interdisciplinary artist. He studied film and photography at Ryerson Polytechnic Institute. His work bridges the gap between experimental, narrative, personal essay, and documentary. In 1986 he founded his Toronto-based production company, Grimthorpe Films. He has been honored with awards and retrospectives worldwide.

Filmografia:
1982: Scissere
1985: Eastern Avenue
1989: The Top of His Head
1992: Tectonic Plates
1994: Picture of Light
1997: Balifilm
2002: Gambling, Gods and LSD
2006: Manufactured Landscapes
2007: Away
2007: Notes in Silence
2009: Memorizer
2009: Petropolis: Aerial Perspectives on the Alberta Tar Sands

Armenia/Paesi Bassi, 2009,
35mm, 82', col.

Regia: Harutyun Khachatryan
Co-regia: Ruben Khachatryan
Soggetto: Harutyun Khachatryan e Mikayel Stamboltsyan
Fotografia: Vrezh Petrosyan
Montaggio: Harutyun Khachatryan
Musica: Avet Terteryan
Suono: Karen Tsaturyan, Paruyr Baghyan, Mikayel Stamboltsyan, Hayk Israelyan, Anahit Kesayan
Produzione: SF Film Production

Contatti: Golden Apricot FCD
Tel: +374 10 52 10 42
Email: info@gaiff.am

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

HARUTYUN KHACHATRYAN

SAHMAN

BORDER

Il tempo è l'era postsovietica, il luogo è una zona spopolata, montagnosa e quasi disabitata, al confine tra Armenia e Azerbaijan. Qui vivono uomini le cui esistenze sono state condizionate dalla guerra, dai conflitti, dall'esilio e dal nomadismo. E, soprattutto, qui vive un bufalo, che alcuni uomini hanno trovato in stato di semi-abbandono e che per tutto il periodo descritto dal film essi custodiscono, accudiscono, proteggono. Una piccola comunità dunque si forma al confine tra i due paesi, uomini silenziosi che ogni notte osservano le pattuglie di frontiera, i fuochi accesi per proteggersi dal freddo, uomini che hanno vissuto la guerra e ora, lentamente provano, nonostante tutto a ricostruire un'esistenza. Ma la vera ossessione, il vero senso della vita di alcuni di questi uomini è il bufalo, vero e proprio tesoro incommensurabile, simbolo di lavoro, di vita e di sopravvivenza per le popolazioni di quel luogo. In un linguaggio filmico radicale, asciutto e lucidissimo, Khachatryan, senza dubbio uno dei più importanti registi armeni contemporanei, racconta e ricostruisce una storia da lui stesso vista e conosciuta attraverso la forma puramente descrittiva del documentario, mostrando il lento e apparentemente monotono scorrere del tempo in una zona di confine. Ma il film è solo in apparenza statico: il conflitto è sempre latente, e può scoppiare da un momento all'altro, inatteso e terribile. (d.d.) "La storia del bufalo è una storia vera; e io ne sono stato testimone. Quello che volevo era ricreare quella storia che avevo visto tempo prima e che mi aveva profondamente influenzato. Adesso è possibile realizzarla perché quei luoghi sono stati ripuliti dalle mine che prima rendevano praticamente impossibile e pericolosissimo frequentarli. Ora sarà possibile incontrare le persone che vivono in quei territori, trovando nuovi personaggi simili a quelli che io avevo conosciuto all'epoca, in grado di raccontarmi le loro storie, che sono sempre molto tragiche e che sempre ci restituiscono la vera immagine e l'impatto profondo della guerra." (H. Khachatryan).

The period is the post-Soviet age, the setting a barely populated mountain region on the border between Armenia and Azerbaijan. It is inhabited by people who have been conditioned by war, conflict, exile and nomadism. It is also home to a buffalo, found in a semi-abandoned state by a group of men, who look after and protect it for the whole period depicted by the film. As a consequence, a small community forms on the border between the two countries, a community of taciturn men who every night observe the frontier patrols and the fires they light to fight off the cold, men who have experienced the war and are now slowly trying, despite everything, to rebuild their lives. But the real obsession, what gives real meaning to the lives of some of these men is the buffalo, an inestimable treasure, a symbol of work, life and survival for the populations of the region. Using a radical, dry and extremely lucid filmic language, Khachatryan, undoubtedly one of the most important contemporary Armenian film directors, recounts a story that he actually witnessed at first hand. He does so with the purely descriptive form of the documentary, showing the slow and apparently monotonous passage of time in a border zone. But the film is only apparently static – conflict is always latent, and could explode at any moment, unexpectedly and horrifically. (d.d.) "The story of the buffalo is a real story, and I was one of its witnesses. Now I want to recreate the story, which I once saw and which influenced me deeply. It is possible to realize it now as those places are mine cleaned whereas it was nearly impossible and very dangerous to go there before. And now it will be possible to meet people living in those territories, to find more characters, who resemble a lot to those I have once met and who can tell their stories which are always very tragic and always give the true picture and impact of the war." (H. Khachatryan)

Harutyun Khachatryan (Akhalkalak, Georgia, 1955) termina i suoi studi nel 1981, laureandosi in cinema presso la facoltà di cultura dell'Istituto di pedagogia dello Stato armeno. Lavora come assistente alla regia e regista presso lo Studio del documentario armeno e più tardi all'Hayfilm/Armenfilm Studio come regista e produttore. I suoi film sono stati premiati in vari festival internazionali di cinema.

Harutyun Khachatryan (Akhalkalak, Georgia, 1955) completed his studies in 1981 with a degree in film studies at the Department of Culture of the Armenian State Pedagogical University. He worked as an assistant to director and film-director at the Armenian Documentary Studio and later at the Hayfilm/Armenfilm Studio as Director and Producer. His films won many prizes at various International film festivals.

Filmografia
1981: The Voices of the District
1985: Chronicle of a Case
1985: Hosted by the Commander
1986: Three Rounds From Vladimir Yengibaryan's Life
1987: Kond
1988: White Town
1989: The Wind of Emptiness
1991: Return to the Promised Land
1994: The Last Station
2003: Documentarist
2005: Return of the Poet
2009: Border

Spagna, 2009, HD, 104', col.

Regia: Alberto Arce, Mohammed Rujailah
Sceneggiatura: Alberto Arce, M. Marti Freixas
Fotografia: Alberto Arce, Mohammed Rujailah
Montaggio: Alberto Arce, M. Marti Freixas
Suono: Francesc Gosalves
Produzione: Gazan Days

Contatti: Alberto Arce
Email: albarce@gmail.com

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

ALBERTO ARCE, MOHAMMED RUJAILAH

TO SHOOT AN ELEPHANT

Il 27 dicembre 2008 l'esercito israeliano dà il via all'operazione «Piombo fuso», un'offensiva che ha il compito di colpire le infrastrutture militari di Hamas a Gaza. Per oltre tre settimane, l'enclave palestinese è circondata da tutti i lati e nei bombardamenti subisce pesanti perdite civili. Un reporter spagnolo, presente sul posto fino dall'inizio della guerra, documenta insieme a un collega palestinese l'escalation di morti e distruzioni, seguendo l'operato dei servizi di soccorso medico. Il film deve il suo titolo a un saggio di George Orwell (*Shooting an Elephant*, 1936) che riflette sulla sua esperienza di poliziotto inglese in Birmania nel 1926. L'autore allora scriveva: "... Dopo ci furono discussioni senza fine sul fatto di avere sparato all'elefante. Il proprietario dell'animale era furioso, ma era solo un indiano e non poteva farci niente. Inoltre, legalmente io avevo fatto la cosa giusta perché un elefante impazzito deve essere ucciso, come un cane furioso, se il suo padrone non riesce a controllarlo." I cineasti seguono lo stesso procedimento dello scrittore, mostrando gli effetti di ventun giorni di caccia all'«elefante» a Gaza City. Ventun giorni in cui le autoambulanze corrono «impazzite» fra le macerie e sotto il fuoco israeliano per salvare delle vite umane. Ventun giorni di riprese sporche, frementi, insonni. Necessarie. (l.b.) "Un regista è solo una faccia. Un film è invece un processo collettivo. Noi intendiamo questo film come «una mano che accende una luce in una stanza buia», uno scomodo inquisitore, una macchina da presa ribelle, una penna che mette a disagio quelli che stanno al potere. Volevamo compiere un dovere all'interno del conflitto più raccontato al mondo: essere dei testimoni militanti della punizione collettiva inflitta da Israele all'intera popolazione di Gaza. Ciò non sarà mai raccontato con sufficiente accuratezza. Per farlo si sarebbe dovuto viverlo." (A. Arce, M. Rujailah)

On December 27, 2008 the Israeli army launched operation «Cast Lead», an attack on the Hamas' military infrastructure in Gaza. For over three weeks the Palestinian enclave is surrounded on all sides and suffers heavy civilian casualties during the bombing. A Spanish reporter, present from the beginning of the war, and his Palestinian colleague document the escalation of fatalities and destruction while following a medical relief operation. The film's title refers to an essay by George Orwell (*Shooting an Elephant*, 1936) about his experience as an English policeman in Burma in 1926. He writes: "...Afterwards, of course, there were endless discussions about the shooting of the elephant. The owner was furious, but he was only an Indian and could do nothing. Besides, I had done the right thing, for a mad elephant has to be killed, like a mad dog, if its owner fails to control it." The filmmakers followed the same procedure as the writer, showing the effects of twenty-one days of hunting «the elephant» in Gaza City. Twenty-one days during which ambulances drove «madly» through the chaos, under Israeli fire, to save human lives. Twenty-one days of rough and tumble, dangerous, insomniac - and necessary - filming. (l.b.) "A director is only a face. A film is a collective process. We understand this film as «a hand turning the lights on inside the dark room». an unpleasant interrogator, a rebel camera and a pencil making those in power feel uncomfortable. We wanted to fulfill a duty in the most narrated conflict on earth: to be an engaged witness-eye on the collective punishment that is being imposed by Israel to the whole population of Gaza. It will never be told with enough accuracy. As it has to be lived". (A. Arce, M. Rujailah)

Alberto Arce è giornalista e cineasta indipendente. Scrive per diverse riviste e giornali spagnoli.

Alberto Arce is a freelance journalist and documentary filmmaker. He writes for different Spanish newspapers and magazines.

Mohammed Rujailah, fotografo di professione, si trova per la prima volta dietro una macchina da presa in *To Shoot an Elephant*.

Mohammed Rujailah is photographer as a profession and *To Shoot an Elephant* is his first film.

Filmografia di Alberto Arce:
2004: Nablus, the City of Ghosts
2005: The Ghetto in Qalquilia
2005: Internationals in Palestine
2007: Al Mesalla, Peace Activists in Irak
2009: To Shoot an Elephant (co-regia Mohammed Rujailah)

Tunisia, 2009, HDV, 120', col.

Regia: Mohamed Zran
Soggetto e sceneggiatura:
Mohamed Zran
Fotografia: Jean Claud Couty
Montaggio: Karim Hammuda
Suono: Moncef Taleb
Musica: Amine Bouhafa
Produzione: Sangho Films

Contatti: Mohamed Zran
Email: zran66@yahoo.fr

PRIMA EUROPEA
EUROPEAN PREMIERE

MOHAMED ZRAN

VIVRE ICI

BEING HERE

Mentre nel mondo, in Iraq, in Afghanistan, in Palestina si combattono guerre in nome di alti ideali, sogni di potere o follie di distruzione, a Zarzis, una cittadina del sud della Tunisia ai confini con la Libia, vive una comunità eterogenea e pacifica. La serena vita del luogo si sviluppa intorno alla bottega di Simon, un reputato commerciante ebreo, che incarna l'infallibile attaccamento alla tradizione e alla memoria collettiva. Qui interagiscono tutti i giorni con lui altre persone, segnate dalla modernità o avviate su altre strade. Le loro discussioni sono sovente un modo per scambiare opinioni o confessare i più intimi desideri. Tahar, il maestro progressista, si scalda commentando la situazione mondiale e enumerando i mali che minano l'uomo moderno, vittima della globalizzazione. Hadi, il pittore «maledetto» espulso dalla Francia, riflette sulle false aspettative degli immigrati. Fatma, la sensale di matrimoni che non è mai inoperosa, essendo molto richiesta in inverno come in estate, raccoglie segreti di famiglia e fa l'intermediaria, la mezzana, la messaggera. Bachir, il tassista, uomo cordiale e servizievole, è l'amico di tutti. Insieme, uomini e donne, discutono di se stessi, della vita, del mondo. (l.b.) "Basato sulla realtà di una cittadina, il film intende individuare i profondi cambiamenti e sconvolgimenti che minano le società del Sud come risultato di differenti fattori, interni o esterni. Il nostro approccio consiste nel mostrare, attraverso una serie di ritratti, che questi cambiamenti sono percepiti come un confronto fra la tradizione e la modernità, fra quelli che, pur essendo aperti al dialogo con l'«altro», restano fortemente attaccati alla loro cultura e alle loro radici identitarie, e quelli che si dirigono esclusivamente verso la modernità o, al contrario, verso le fantasie fondamentaliste, producendo tentativi di emigrazione clandestina, indottrinamenti islamici e disperate reazioni suicide." (M. Zran)

While in the world - in Iraq, Afghanistan, Palestine - wars are waged in the name of high ideals, dreams of power or mad destruction, in Zarzis, a small city in the south of Tunisia on the border of Libya, there exists a heterogeneous and peaceful community. The quiet life of the place lurks around Simon's shop, a well-known Jewish merchant who embodies the infallible attachment to tradition and collective memory. Every day people interact around him, markedly modern or blown in from other walks of life. The discussions range from the exchange of opinions to confessions of one's most intimate desires. Tahar, a progressive teacher, lights up while talking about the situation in the world and enumerating the evils that plague modern man, victim of globalization. Hadi, the «cursed» painter kicked out of France, reflects on the false expectations of immigrants. Fatma, the never-idle wedding planner, is kept busy winters and summers collecting family secrets and acting as intermediary, middleman and messenger. Bachir, the cordial and obliging taxi driver, is everyone's friend. Together, men and women talk about themselves, their lives, and the world. (l.b.) "Based on the realities of a town like Zarzis, this documentary film aims at determining the deep changes and upheavals undermining the societies of the South as a result of several endogenous as well as exogenous factors. Our approach consists in showing, through a collection of portraits, that these changes are perceived like a face-to-face between tradition and modernity, between those who, while being open to dialogue with the «other», remain closely attached to their local cultural and identity roots; and between those who endeavor to turn exclusively to modernity or, on the contrary, to fundamentalist fantasies, hence the tentative illegal emigration, the Islamic indoctrination and the desperate suicidal reactions." (M. Zran)

Mohammed Zran (Zarzis – Tunisia, 1959) si trasferisce sin da giovane a Parigi dove studia regia e lavora come assistente di Cyril Collard. Vive in Francia per diversi anni salvo ritornare nel suo paese d'origine per sfuggire al sempre più forte clima d'intolleranza soprattutto nei confronti dei nordafricani. Affronta il cinema come un'occasione per narrare quello che gli uomini non dicono.

Since he was young, Mohammed Zran (Zarzis - Tunisia, 1959) moved to Paris where he studied film direction and worked as director assitant with Cyril Collard. He has lived in France for many years, except when he had to return to his own country to escape the ever more heated climate of intolerance aimed especially at North Africans. He thinks of film as an occasion to narrate what people don't say.

Filmografia:
1989: Le Casseur de Pierres
1993: Ya Nabil
1996: Essaïda
2002: Le Chant du millénaire
2004: Le Prince
2009: Vivre ici

Germania/Austria, 2009, 16mm, 61', col.

Regia: Harun Farocki
Soggetto: Harun Farocki, Matthias Rajmann
Fotografia: Ingo Kratisch
Montaggio: Meggie Schneider
Suono: Matthias Rajmann
Mixaggio: Jochen Jezussek
Produzione: Harun Farocki Filmproduktion
Coproduzione: Navigator Film Produktion

Contatti: Harun Farocki Filmproduktion
Email: harun.farocki@farocki-film.de

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

HARUN FAROCKI

ZUM VERGLEICH

IN COMPARISON

Attraverso lo studio di come si modifica nel mondo la produzione di mattoni, Haroun Farocki riflette, in forma di saggio cinematografico, sulle trasformazioni che le forme del lavoro hanno assunto nell'epoca del neoliberismo e della grande crisi economica. Adottando uno stile dialettico che, senza intervenire, si limita a giustapporre elementi apparentemente eterogenei, il regista non di meno evita di indicare una sintesi, restando al di qua di una possibile, seppur momentanea, conclusione. Se accettiamo l'idea che il cinema possa essere considerato anche una metafora del lavoro (e viceversa), è possibile concludere che Farocki, attraverso il confronto delle diverse modalità di produzione, ripensi la posizione dell'uomo contemporaneo nel mondo stesso. Se il capitalismo finanziario non si cura più della relazione tra soggetto produttore (lavoratore) e oggetto prodotto, ma feticizza esclusivamente la circuitazione delle merci in quanto tale, come immagine del funzionamento del sistema delle merci stesso, lo sguardo di Farocki, senza aggiungere nulla che non sia già evidente nella composizione dell'inquadratura, restituisce visibilità all'immagine del lavoro, rimossa invece dal processo di assolutizzazione della merce. Il lavoro è la relazione tra due o più esseri umani. Il lavoro è il segno della loro presenza nel mondo. Ed è proprio indagando questa presenza, mettendola a confronto, che il regista studia la persistenza di una certa idea di mondo e di relazione con il lavoro. Esponente della modernità cinematografica più intransigente e motivata, Haroun Farocki realizza con *Zum Vergleich* un'opera di straordinaria urgenza, che è soprattutto l'indagine poetica di un problema economico e politico. Genuinamente visionario, Farocki riafferma la centralità della presenza umana tornando semplicemente a porre la centralità del lavoro come questione ancora tutta da affrontare. Il confronto diventa dunque lo strumento d'indagine, teso a ipotizzare le forme possibili per continuare un dialogo interrotto troppo presto. (g.a.n.)

Through a study on the transformations of the brick manufacturing process, Harour Farocki reflects, in the form of a cinematic essay, on how the ways of working have changed during Neoliberalism and during the time of the great economical crisis. With a dialectic style and simply juxtaposing some elements so diverse in seeming, and avoiding any direct interventions, the director shies away from summarizing the subject and giving any certain conclusions. If we consider cinema as a metaphor for work and vice versa we could conclude that Farocki, drawing a parallel with the different modalities of production, is reassessing the situation of modern man in the contemporary world itself. If financial Capitalism ignores the relation between the working subject (worker) and the final product, and instead concentrates on the fetish of the circulation of goods as a reflection of the functioning of the system, Farocki's view, without adding anything that is not already evident in the shooting frame, restores visibility to the image of work, obliterated in the process of the absolutization of goods. Work is based on the relationship between two or more human beings. Their work is the sign of their presence in the world. And it is precisely through this presence and in the confrontation that the director examines the persistence of a specific idea of the world and the relation with work. An exponent of the most intransigent and committed cinematic Modernity, Haroun Farocki with *Zum Vergleich* sets up a work of great urgency, above all a poetic reflection on an economical and political problem. Genuinely visionary, Farocki reaffirms the centrality of the human element simply by presenting the centrality of work as a question to be re-examined. Comparison becomes therefore a surveying instrument in order to get a better understanding of some hypothetical forms and talking on a subject interrupted too soon. (g.a.n.)

Harun Farocki (Neutitschein, 1944) dopo aver studiato al DFFB di Berlino, lavora come montatore e scrittore per dieci anni. Dal 1947 è lettore presso le università di Amburgo, Monaco, Düsseldorf, Stuttgart, Vienna, Berlino e Berkeley. Realizza principalmente documentari, ma lavora anche a film sperimentali e docu-drammi presentati in diverse mostre.

Harun Farocki (Neutitschein, 1944) studied at the DFFB in Berlin and has been editor and writer for ten years. Since 1974, he has been a lecturer in Hamburg, Munich, Düsseldorf, Stuttgart, Vienna, Berlin and Berkeley. He works primarily in the documentary field but has also made experimental films and docu-dramas shown at numerous exhibitions.

Filmografia selezionata:
1968: Die Worte des Vorsitzenden
1978: Zwischen zwei Kriegen
1981: Etwas wird sichtbar,
1984: Peter Lorre Das doppelte Gesicht
1986: Wie man sieht
1988: Bilder der Welt und Inschrift des Krieges
1990: Leben BRD
1991: Was ist los?
1992: Videogramme einer Revolution
1996: Der Auftritt
1997: Die Bewerbung, Stilleben
2003: Erkennen und verfolgen
2006: Zur Bauweise des Films bei Griffith
2008: Übertragung
2009: Zum Vergleich

© Highbridge Pictures LLC 2008

SELEZIONE UFFICIALE
CONCORSO CORTOMETRAGGI

OFFICIAL SELECTION
SHORT DOC COMPETITION

Bronx Princess

Francia, 2008, DVCAM, 22', col.

Regia, soggetto e sceneggiatura: Frédérique Pollet Rouyer
Fotografia: Frédérique Pollet Rouyer
Montaggio: Svetlana Vaynblat
Suono: Jean-François Maître
Produzione: Les films du Balibari
Co-produzione: Black Moon Production

Contatti: Estelle Robin per Les films du Balibari
Tel: + 33 2 51 84 51 84
Email: estelle.robin@balibari.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Frédérique Pollet Rouyer lavora inizialmente come insegnante presso l'Università di Aix en Provence per diversi anni. Scopre poi il settore associativo, all'interno del quale si occupa di promuovere i progetti culturali. Nel 2002 realizza il suo primo documentario selezionato al Festival Cinéma du Réel. Da allora sviluppa progetti che combinano cinema documentario, video installazione e fotografia.

Frédérique Pollet Rouyer has first worked as a teacher in Aix en Provence University for a few years. Then she discovered the associative sector where she is in charge of cultural projects promotion. In 2002, she realized her first documentary film that has been selected in Festival Cinéma du Réel. Since then, she has developed several projects combining documentary cinema, video installation, and photography.

Filmografia:
2003: Station Lumière
2008: De l'Usage du temps
2008: 18 ans

FRÉDÉRIQUE POLLET ROUYER

18 ANS
18 YEARS

Morgane ha appena compiuto diciotto anni. È un momento particolare, che la ragazza vive con sentimenti contraddittori: da un lato un sentimento forte di libertà, dall'altra la consapevolezza della fine della sua infanzia. Piccoli gesti e piccole trasformazioni (che sono piccoli solo in apparenza) costellano questo ritratto delicato e sincero di una ragazza francese. È soprattutto nel gesto e nello sguardo che passa la tensione di una fase di passaggio, della fine di qualcosa e di un inizio, incerto e oscuro, di qualcosa d'altro. In questo corto, la regista racconta un percorso interiore attraverso i segni esteriori e visibili di una sofferenza senza nome, di un'inquietudine che sempre segna un'esistenza. Le inquietudini di Morgane rimangono inespresse, eppure visibili nel suo sguardo triste e solitario (ma pieno di curiosità), nei suoi gesti anche improvvisi (ma sempre vitali), costantemente interrogate da una macchina da presa che non cerca di invadere uno spazio, ma di mostrarne la ricchezza interiore. (d.d.) "Morgane sente crescere rabbia e tristezza dentro di sé. Si fa del male. Ma, allo stesso tempo, ha un solo desiderio: andare avanti con la sua vita." (F. Pollet Rouyer).

Morgane has just turned eighteen. It is a rather particular moment in her life, and her feelings are mixed: on the one hand a powerful sense of freedom, on the other an awareness that her childhood has ended. This delicate, sincere portrait of a French girl is full of small gestures and changes that are small only in appearance. It is above all her gestures and her gaze that convey the tension of the transitional phase she is going through, marked by the end of something and the dark and uncertain beginning of something else. In this short film, the director traces an inner path through the external, visible signs of an unnamed suffering, of the unease that always characterizes a person's existence. Morgane's disquiet remains unexpressed, yet clearly visible in her sad, solitary but also curious gaze, in her gestures, sometimes sudden but always full of life, as she is constantly interrogated by a camera that seeks not to invade a space but to show its interior wealth. (d.d.) "Morgane feels a lot of resentment and sadness. She harms herself. At the same time, she has only one desire: to move forward with her life." (F. Pollet Rouyer)

Tailandia/Germania/Gran Bretagna, 2009, HDCAM, 18', col.

Regia: Apichatpong Weerasethakul
Fotografia: Sayombhu Mukdeeprom
Montaggio: Lee Chatametikool, Apichatpong Weerasethakul
Suono: Chalermrat Kaweewattana
Produzione: Illuminations Films
Coproduzione: Animate Projects, Haus der Kunst, FACT (Foundation for Art and Creative Technology)

Contatti: Animate Projects Ltd
Tel: +44 20 7407 3740
Email: info@animateprojects.org

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Nato in Tailandia nel 1970, Apichatpong Weerasethakul, dopo studi di architettura e regia, incomincia a lavorare nel cinema nel 1994. Il suo primo lungometraggio, *Mysterious Object at Noon* (2000), lo avvia a una fortunata carriera di cineasta e produttore indipendente.

Born in Thailand in 1970, Apichatpong Weerasethakul, after architecture and film-making studies, he began working in film industry in 1994. With his first feature, *Mysterious Object at Noon* (2000), he began his career as independent filmmaker and producer.

Filmografia:
2000: Mysterious Object at Noon
2001: Haunted Houses
2002: Blissfully Yours
2002: Second Love in Hong Kong
2003: The Adventure of Iron Pussy
2003: This and a Million More Lights
2004: Tropical Malady
2005: Ghost of Asia
2005: Worldly Desires
2006: Syndromes and a Century
2006: The Anthem
2007: Emerald
2007: Luminous People
2008: Mobile Men
2008: Vampire
2009: A Letter to Uncle Boonmee

APICHATPONG WEERASETHAKUL

A LETTER TO UNCLE BOONMEE

Una panoramica silenziosa attraversa lo spazio di varie case di un piccolo villaggio tailandese. Gli edifici sono tutti disabitati. Tranne uno. Dei soldati stanno scavando. Ma non si capisce se stanno estraendo qualcosa dalla terra o se stanno calando dei corpi o degli oggetti. Si percepiscono delle voci che recitano, ripetono, leggono le parole di una lettera indirizzata a un uomo di nome Boonmee. Le voci raccontano a Boonmee di una piccola comunità, chiamata Nabua, ormai deserta perché tutti i suoi abitanti si sono trasferiti in città. Come a voler sottolineare ciò che le voci raccontano, il vento soffia forte attraverso porte e finestre. E con il vento giungono anche zanzare e insetti. Poi diventa buio. Gli uomini tacciono. *A Letter To Uncle Boonmee* fa parte del progetto multimediale *Primitive*, che si è posto come obiettivo quello di documentare le forme del ricordo a fronte della minaccia d'estinzione che tocca tutto il territorio situato nel nordest della Tailandia. In questo modo il regista tenta di instaurare un dialogo tra i vivi e i morti che vada al di là delle limitazioni e contingenze della storia. Un esempio forte di cinema poetico in prima persona che si confronta con la possibilità concreta della sparizione di un intero mondo. (g.a.n.)

A silent panorama of the various homes in a small Thailandese village. All of the buidings are abandoned. Except one. Some soldiers are digging. But it's unclear whether they're digging something up, or burying bodies or objects. One can just hear voices reciting, repeating, reading a letter addressed to a man named Boonmee. The voices tell Boonmee about a small community called Nabua, by now deserted by all the residents who've moved to the city. As if to underscore what the voices are saying, a strong wind blows through the doors and windows. With the wind come mosquitoes and insects. Then it gets dark. The men grow silent. *A Letter to Uncle Boonmee* is a part of the multi-media project *Primitive*, whose aim is to document the forms of remembrance against the threat of extinction that affects the entire area in the northwest of Thailand. The director tries to establish a dialogue between the living and the dead that exceeds the limitations and contingencies of history. A powerful example of direct, poetic cinema that tackles the concrete possibility of the vanishing of an entire world. (g.a.n.)

Repubblica Slovacca, 2009,
BetaSP, 23', col.

Regia: Miro Remo
Soggetto e sceneggiatura:
Miro Remo
Fotografia: Jaro Val'ko
Montaggio: Marek Král'ovsky
Suono: Lukáš Kasprzyk
Interpreti: Jolana Remová,
Lubomir Remo
Produzione: FTF VSMU

Contatti: Academy of Music and
Performing Arts
Film and TV Faculty)
Tel: +421 259 303 577
Email: festivals@vsmu.sk

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Nato nel 1983 nella Repubblica Slovacca, Miro Remo studia cinema documentario nel suo paese. I suoi film sono stati presentati in numerosi festival internazionali, fra cui l'International Film Festival di Bratislava, il Tampere International Short Film Festival, il Festival of Czech Film e l'Idfa.

Born in 1983 in the Slovak Republic, Miro Remo is currently studing documentary film in his country. His films have been presented at various international festivals. Among them, the International Film Festival of Bratislava, the Tampere International Short Film Festival, the Festival of Czech Film and Idfa.

Filmografia
2005: Otík Vták
2005: Jano
2005: Irena
2007: Studený spoj
2009: Arsy-Versy

MIRO REMO

ARSY-VERSY

Si può vivere una vita ai margini senza sentirsi marginalizzati? Lubomir Remo detto Lubos, il protagonista di questo film, vive fuori dal mondo, alla ricerca di una simbiosi con la natura. Lubos fotografa i pipistrelli e realizza con mezzi di fortuna film di fantascienza. Lubos vive «arsy-versy», a testa in giù, per cercare di capire e farsi capire dagli animali. "La mamma anziana si preoccupa del futuro del figlio e vorrebbe raddrizzare le cose. Ma chi ha conosciuto Lubos, prima ha pensato che fosse pazzo, poi ha visto questo film e da allora si sente proprio come quel pazzo: sottosopra." (M. Remo). *Arsy-Versy* è un inno alle passioni senza convenienze, alla ricerca, alle energie contagiose. *Arsy-Versy* è un sorriso stampato sul volto, nonostante tutto. Con tono leggero e scanzonato, il film cammina in equilibrio sul confine tra follia e creatività, raccontando un'esistenza non riconciliata ma felice, uno sguardo che trasforma in avventure eccitanti l'ovvietà del quotidiano. Con affetto fraterno Miroslav Remo, il regista del film, descrive le manie di Lubos e la visione del suo mondo capovolto. (v.i.)

Can you lead a life on the margins without feeling marginalized? The star of this film, Lubomir Remo, aka Lubos, lives off the grid in the hopes to commune with nature. Lubos photographs bats and with luck makes science fiction films. Lubos lives «arsy-versy», his ear to the ground, trying to understand and make himself understood to animals. "His aging mother worries about her son's future and would like to straighten things out. But those who knew Lubos before thought he might be crazy, and after seeing this film felt crazy themselves. Upside-down." (M. Remo). *Arsy-Versy* is a paean to passion without convenience, to personal quest, to contagious energies. Despite everything, *Arsy-Versy* brings a smile to one's face. With a light and easygoing tone, this film treads the line between insanity and creativity, depicting a life not reconciled but happy, and a viewpoint that transforms the obvious quotidian into an exciting adventure. With brotherly affection, director Miroslav Remo portrays Lubos' manias and a vision that turns the world on its head. (v.i.)

USA, 2008, DV, 38', col.

Regia: Yoni Brook, Musa Syeed
Fotografia: Yoni Brook
Montaggio: Mary Manhardt
Suono: Musa Syeed
Produzione: Highbridge Pictures
Distribuzione: DR Int'l Sales

Contatti: Highbridge Pictures
Email: info@bronxprincess.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Yoni Brook è regista e fotografo per giornali quali il New York Times e il Washington Post. Grazie al suo lavoro, premiato con i più importanti riconoscimenti del settore, riceve regolarmente l'incarico di documentare avvenimenti di interesse nazionale.

Yoni Brook is a film director and photographer at The New York Times and The Washington Post. His photography has received the field's highest honors. He is regularly assigned to cover stories of national significance, such as Hurricane Katrina for Fortune and advertising campaigns for Target.

Ex allievo della New York University Tisch School of the Arts e il Middle Eastern & Islamic Studies Department, Musa Syeed è regista indipendente e scrittore. Specializzato in regia di film sperimentali, scrive per la rivista Islamica Magazine.

An alumnus of New York University's Tisch School of the Arts and the Middle Eastern & Islamic Studies Department, Musa Syeed is an independent filmmaker and writer, focused on experimental filmmaking. As a writer is the film editor for Islamica Magazine.

Filmografia:
2008: Bronx Princess
2009: The Calling

YONI BROOK, MUSA SYEED

BRONX PRINCESS

© Highbridge Pictures LLC 2008

Rocky è un'adolescente brillante e testarda. La madre gestisce un negozio di cosmetici a New York. Le aspettative che la famiglia ripone nella giovane sono tante e diverse; i conflitti che ne scaturiscono pure. Dopo la fine della scuola Rocky decide di lasciare la madre a New York per andare a trovare in Ghana suo padre, capo reale in un distretto di Accra. Seguendo il suo difficile passaggio all'età adulta, fra il bisogno di recuperare le radici e la ferma decisione di difendere la propria indipendenza, *Bronx Princess* descrive in modo avvincente la scommessa di far convivere tra loro mondi distanti. (v.i.) "Nonostante noi non siamo Africani o donne, abbiamo un profondo legame con questa storia. Come figli di immigrati ebrei e musulmani, che hanno fatto il loro viaggio nella terra d'origine delle nostre rispettive famiglie, noi comprendiamo il viaggio di Rocky. E forse, ancora più importante, come registi poco più che ventenni ci sentiamo molto vicini all'esperienza di essere degli adolescenti che cercano di trovare un senso di indipendenza. Rivivere quella esperienza non è stato affatto semplice, specialmente riviverla attraverso una persona così determinata come Rocky." (M. Syeed e Y. Brook)

Rocky is a smart and stubborn girl. Her mother is the manager of a cosmetic shop in New York. Her family has many expectations for her future, and this rises several conflicts. After school she decides to leave her mother in New York, to visit her father in Ghana, headinf a district in Accra. The movie follows the difficult journey accompanying this decision as a passage rite into adulthood. On the border between the need to go back to one's own origins and the defense of one's independence, *Bronx Princess* depicts in an enthralling way the difficult task of reconciling such distant but overlapping worlds. (v.i.) "Although we aren't West African or women, we have deep connections to this story. As the children of Jewish and Muslim immigrants who have made journeys back to our parents' respective homelands we understood Rocky's journey. And perhaps more importantly, as filmmakers in our twenties, we are still close to the experience of being teenagers trying to find a sense of independence. Reliving that experience wasn't always easy, especially reliving it through a strong-willed person like Rocky". (M. Syeed e Y. Brook)

Italia, 2009, 16mm, 15', b/n e col.

Regia, soggetto: Bruno Oliviero
Sceneggiatura: Bruno Oliviero, Valentina Cicogna
Fotografia: Bruno Oliviero
Montaggio: Valentina Cicogna
Suono: Marcello Sannino
Musica: Arvo Pärt
Produzione: Indigo Film

Contatti: Indigo Film
Tel: +39 06 77 25 02 55
Email: info@indigofilm.it

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Nato a Napoli nel 1972, Bruno Oliviero insegna documentario a Milano e a Venezia. Realizza diversi film di finzione e documentari, tra cui il cortometraggio *Isaac a Ponticelli* (1997) e *La guerra di Antonietta* (2002). Con *Odessa* (2006), realizzato insieme a Leonardo di Costanzo e *Napoli Piazza Municipio* (2008), partecipa ai maggiori festival internazionali.

Born in Naples in 1972, Bruno Oliviero teaches documentary film in Milan and Venice. He has made several fictional and documentary films, including the short film *Isaac in Ponticelli* (1997) and *La guerra di Antonietta* (2002). *Odessa* (2006), made with Leonardo di Costanzo, and *Napoli Piazza Municipio* (2008) have been selected in major international festivals.

Filmografia:
1997: Isaac a Ponticelli
1998: Una vita bella e appassionata
1999: Voci
2002: La guerra di Antonietta
2004: Un amore
2006: Odessa
2008: Napoli Piazza Municipio
2009: Così eravamo

BRUNO OLIVIERO

COSÌ ERAVAMO

AS WE WERE

Nel 2001 Bruno Oliviero assiste a Napoli a una delle numerose manifestazioni contro la globalizzazione che infiammano l'Italia e il mondo. Nel corso della protesta un intervento delle forze dell'ordine provoca numerosi feriti. Fra essi c'è una ragazza che il regista soccorre, finendo in una fotografia pubblicata da parecchi giornali. Otto anni dopo i due si rincontrano, perché lui vuole inserire la sua testimonianza nel nuovo film che sta girando, *Napoli Piazza Municipio*. La sequenza non verrà poi montata, ma diventerà lo spunto per una nuova riflessione. Fra quella foto e queste riprese non è passato solo il tempo, ma anche la voglia di impegnarsi socialmente e civilmente per un mondo migliore. De André diceva: "Non è il tempo che scorre e va. Siamo noi che ce ne andiamo". Sulla scorta delle immagini di allora e delle parole di oggi scivola così tutta la stagione delle illusioni perdute. (l.b.) "Non si è mai abbastanza lontani da ciò che si filma, mai abbastanza lucidi nel ricordo. Le immagini del passato che ci ritraggono sono come un buco nero nella nostra vita, un tempo fissato e che proprio per questo ci è stato sottratto per sempre. Forse il movimento per ritrovare quel tempo è ciò che chiamiamo presente." (B. Oliviero)

In 2001 Bruno Oliviero went to Naples to lend a hand in one of the many demonstrations against globalization that inflamed Italy and the world. During the protest, police intervention caused many to be wounded. Among them was a girl whom the director helped, and they wound up in a photo that would be published in many newspapers. Eight years later, the two meet again, because he wants to get her story for his new film, *Napoli Piazza Municipio*. The sequence would never be made, but it did become the seed for a new reflection. Not only had time passed between the photo and the film, but the desire to work for the social and civic betterment of the world had faded too. De André said: "It's not time that flies. It's us who shove off." Through images of yesterday and the words of today, the entire season of lost illusions slides away. (l.b.) "There's never enough distance from what you're filming, never enough lucidity in the remembrance. The images of the past that reproduce us are like a black hole in our lives, a fixed moment, and precisely because of that they erase us forever. Perhaps the movement to regain that time is what we call the present." (B. Oliviero)

Belgio, 2008, HD/16mm, 21', col.

Regia, soggetto e sceneggiatura: Alessandro Comodin
Fotografia, montaggio: Alessandro Comodin
Suono: Julien Courroye
Musica: Arnold Schönberg, Julien Courroye
Produzione: INSAS

Contatti: Alessandro Comodin
Email: alessandro.comodin@gmail.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Nato nel 1982 in un paesino del Friuli, Alessandro Comodin ha scoperto il cinema grazie alla poesia dialettale di Pasolini. Ha poi cominciato gli studi universitari in lettere a Bologna che l'hanno portato fino a Parigi. A Bruxelles, ha frequentato l'INSAS, la scuola nazionale del cinema belga, dove ha appena terminato il suo ultimo anno in regia. Ora vive e lavora tra Parigi, Bruxelles e Udine.

Born in 1982, in a little village of Friuli, an italian North-eastern region, Alessandro Comodin discovered cinema with dialectal Pasolini's poetry. He began his literature career in Bologna, until he went to Paris. In Brussels he entered INSAS, the national film school in Belgium where he's just finished his last year of film directing. Now he lives between Paris, Brussels and Udine.

Filmografia:
2005: A Bruxelles
2006: Mandi
2007: Le Bleu entre nous
2008: Jagdfieber

ALESSANDRO COMODIN

JAGDFIEBER

JAGDFIEBER – THE HUNTING FEVER

Alcuni cacciatori si muovono in gruppo tentando di stanare la loro preda. Sanno esattamente come muoversi. I loro sensi sono tesi allo spasimo. Le armi sono salde in pugno. Ogni suono o rumore è studiato con la massima attenzione. All'improvviso si corre a perdifiato. Ma si impara anche a stare immobili. Ad aspettare. E poi ci sono i rituali che uniscono tra loro i cacciatori. Poco alla volta si sprofonda nei recessi più oscuri dell'anima umana. Nelle zone più ancestrali dell'uomo. Come per effetto di un cruento sortilegio, il film ci trascina agli albori dell'umanità: quando l'essere umano era solo un animale tra gli altri. La preda viene inseguita senza pietà. I cani abbaiano ebbri e feroci fiutando l'aria. Ma la preda non si vede mai. Non un film «sulla caccia» o «contro» la caccia, ma un film «dentro» lo spirito della caccia. (g.a.n.) "Il mio vuole essere un film silenzioso e contemplativo per immergere lo spettatore in un mondo sconosciuto nel quale non possa avere appigli se non le traiettorie degli uomini che stiamo seguendo. Nella foresta ho avvertito che mi stavo confrontando con qualcosa che non avevo mai conosciuto prima, ma che faceva già parte di me. In quel momento che c'era un film da fare". (A. Comodin)

A group of hunters advance like a pack in search of their prey. They know exactly how to move. Their senses are taut, weapons held in a tight grip. Every sound is studied with the utmost attention. Sudden, breathless running. But also moments of stillness, Of waiting. Then there are the shared rituals that unite the hunters. Slowly, we slip into the darkest recesses of the human spirit, into the most primordial zones of the human being. We are dragged, as if under a cruel spell, back to the dawn of humanity, when we were just animals like all the others. The prey is hunted without pity. The dogs sniff the air and bark excitedly and ferociously. But we never see the prey. The film is not «about» hunting or «against» hunting but is «inside» the spirit of hunting. (g.a.n.) "I wanted to make a silent, contemplative film that draws the spectator into an unknown world in which there is nothing to get a grip on if not the trajectories of the men we are following. In the forest I sensed that I was coming into contact with something I had never experienced before, but which was already part of me. And that in that moment there was a film to be made." (A. Comodin)

Spagna, 2009, HD, 14', col.

Regia: Sergio Oksman
Sceneggiatura: Carlos Muguiro, Sergio Oksman
Fotografia: Daniel Sosa
Montaggio: Sergio Oksman
Suono: Carlos Bonmatí
Musica: Manuel Campos
Produzione: Sergio Oksman

Contatti: Sergio Oksman
Email: soksman@gmail.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Sergio Oksman (Brasile, 1970) dopo aver studiato giornalismo a San Paolo e cinema a New York, si dedica all'insegnamento di storia del cinema al NIC - Film Institute di Madrid. Dal 2002 dirige la casa di produzione Documenta Films.

Sergio Oksman (Brasil, 1970) studied Journalism in Sao Paulo and Film in New York. He is a film teacher at the NIC (Film Institute of Madrid). He has directed the production company Documenta Films since 2000.

Filmografia:
1996: Irmãos de Navio
1998: Ronaldo: A Flight Manual
1999: Pelé – The Match of the Century
2000: Aznar-Almunia: Diario de Campaña
2001: Voto Blanco
2001: Restos de Noche
2002: Gaudí en la Favela
2004: La Esteticién
2004: Benfica na Memoria
2005: Mariza, Meu Fado
2006: Gilberto Gil: Un Ministro en Directo
2006: Goodbye, America
2007: Alexandra
2009: Notes on the Other

SERGIO OKSMAN

NOTES ON THE OTHER

After the death of Hemingway, every summer in Key West, Florida a crowd of people reunites to select Hemingway's «most authentic» look alike. One day in 1924, in Spain, the real Ernest Hemingway wished to be someone else and, in a way, he succeeded in doing so. This film is about that wish. From his hotel window in Pamplona, Hemingway saw a man fall during the San Firmino festival, and he saw himself in the man. In 1926 the celebrated novel *Fiesta* (also known as *The Sun Also Rises*) was published; in it is Pamplona and its bulls, Hemingway and his obsessions, the falling of the unknown man. This film is a splendid haywire of reality and imagination, passion and memory, in which every identity is a dubious hypothesis. Using several narratives and threading them with apparently disparate stories, Sergio Oksman makes a film that, despite its brevity, succeeds in being mysterious, elegant and sophisticated, and in which the desire for adventure and mortal fate are sublimated in art. (v.i.) In this film, identity is narration and "the hunter's last trophy is his head". (S. Oksam)

Ogni estate a Key West in Florida una folla di persone si riunisce per scegliere il sosia di Hemingway «più autentico» dopo la morte di Hemingway stesso. Un giorno del 1924, in Spagna, anche il vero Ernest Hemingway desiderò di essere qualcun altro e in parte ci riuscì. Il film è la storia di questo desiderio. Da una finestra di un albergo di Pamplona Hemingway vede un uomo cadere durante la festa di San Firmino e si identifica in lui. Nel 1926 viene dato alle stampe il celebre romanzo *Fiesta* (conosciuto anche con il titolo *The Sun also Rises*). Dentro c'è Pamplona con i suoi tori, Hemingway con le sue ossessioni, l'uomo sconosciuto con la sua caduta. *Notes on the Other* è uno splendido cortocircuito tra realtà e immaginazione, tra passione e memoria, in cui ogni identità è un'ipotesi senza certezze. Utilizzando più piani narrativi e intrecciando tra di loro storie apparentemente distanti, Sergio Oksman realizza un film che, nonostante la sua brevità, riesce ad essere misterioso, elegante e sofisticato; in cui la voglia di avventura e i destini di morte si sublimano nell'arte. (v.i.) Un film in cui l'identità è narrazione e "l'ultimo trofeo del cacciatore è la sua testa". (S. Oksam)

USA/Russia, 2009, DVCpro HD, 24', col.

Regia: Alexander Berman
Fotografia, montaggio: Alexander Berman
Suono: Benjamin Berman
Musica: Peter Gilbert
Produzione: Alexander Berman

Contatti: Alexander Berman
Tel: +1 773 704 43 52
Email: berman@fas.harvard.edu

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Alexander Berman (Chicago, 1988) lavora come cineasta, sceneggiatore e direttore della fotografia. Studente di cinema all'università di Harvard, nei suoi lavori combina il materiale autentico di esperienze vissute con uno sguardo autoriale soggettivo. Attualmente lavora al progetto di un lungometraggio documentario sul rapporto intergenerazionale della Kamchatka con i vulcani.

Alexander Berman (Chicago, 1988) works as a filmmaker, screenwriter, and cinematographer. He is currently studying film at Harvard University. His work combines the veritable collage of lived experience with a subjective eye of authorship. He is currently working on a feature-length documentary about Kamchatka's intergenerational relationship with volcanoes.

Filmografia:
2009: Songs from the Tundra

ALEXANDER BERMAN

SONGS FROM THE TUNDRA

Gli Even vivono nella penisola della Kamchatka, all'estrema periferia orientale della Russia. La loro esistenza materiale da secoli si snoda secondo canoni ben precisi: fare e disfare le loro case, seguire le mandrie di renne, andare a caccia... Oggi tuttavia la modernità si è infilata come un'intrusa nella loro quotidianità e le attività che sovrintendono alla loro sopravvivenza sono regolate da nuovi strumenti come fuoristrada e computer. Il film ci mostra questa situazione straniante, sottolineando la distanza con le generazioni precedenti attraverso una colonna sonora che riproduce i canti di un passato perduto per sempre. (l.b.) "Guardando l'imponente cingolato sovietico Vezdekhod, che mi aveva portato fra gli Even e i molti forti cavalli di cui disponevano, non capivo perché i pastori addestrassero le renne ad essere cavalcate. Pensavo che gli animali erano così deboli che un cavaliere avrebbe dovuto sedere sul loro dorso sostenendo il suo peso con un bastone. Ma dopo averli visti domare la renna più forte, ho capito come questo patto fra l'uomo e la bestia è un rito essenziale della taiga. Dopotutto gli Even vennero in Kamchatka dalla Mongolia a dorso di renna. Per loro la renna era stato il primo Vezdekhod." (A. Berman)

The people of Even live in the peninsula of Kamchatka, on the far western fringe of Russia. For centuries their material existence has adhered to well-defined rules: building and razing their houses, following the herd of reindeer, hunting... Today modernity has intruded upon their daily lives and routines, and has overseen the regulation of their survival with new contraptions like off-road vehicles and computers. The film shows us this estranging situation, underscoring the remove from previous generations through a soundtrack that reproduces the songs of a past which has been lost for good. (l.b.) "Seeing the imposing Soviet all-terrain vehicle, the Vezdekhod, which carried me among the people of Even and the strong horses they were corralling, I couldn't understand why the shepherds would train reindeer to be ridden. I thought the animals were so weak that a rider would have to sit on their backs while holding up his own weight with a stick. But after I saw them really tame the reindeer, I understood that this pact between man and beast was an essential rite of the taiga. After all, the people of Even came to Kamchatka from Mongolia on the backs of reindeer. For them, the reindeer was the first Vezdekhod. (A. Berman)

Argentina, 2008, DVCAM, 12', col.

Regia, soggetto e sceneggiatura: Alejandro Fernández Mouján
Fotografia, montaggio: Alejandro Fernández Mouján
Suono: Gaspar Scheuer, Alvaro Granata
Musica: Los Rancheros
Produzione: Océano Films S.A.

Contatti: Océano Films S.A.
Tel: +54 11 4583 3932
Email: paralelo28@fibertel.com.ar

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Nato a Buenos Aires nel 1952, Alejandro Fernández Mouján, dopo aver lavorato a vario titolo nel cinema argentino (tecnico, operatore e direttore della fotografia), nel 1981 intraprende una carriera di documentarista, che lo porterà a dirigere film premiati nei principali festival internazionali.

Born in Buenos Aires in 1952, Alejandro Fernández Mouján, after working in the Argentine film industry with different roles (technician, cameraman and cinematographer), in 1981 began working as documentary filmmaker and with his films he will win prizes in the main international festivals.

Filmografia:
1989: Banderas de humo
1991: Sin tierra
1996: Omar Estela, sculptor
1998: Caminos del Chaco-Nam nqaaicu na Chaco
2001: Argentina, un país, infinitas posibilidades
2002: Las Palmas, Chaco
2003: Los convidados de piedra
2004: Un tango para Misiones
2004: Sólo se escucha el viento
2005: Espejo para cuando me pruebe el smoking
2007: Pulqui, un instante en la patria de la felicidad
2008: Soy un alma sin ley en el mundo

ALEJANDRO FERNÁNDEZ MOUJÁN

SOY UN ALMA SIN LEY EN EL MUNDO

I AM A SOUL WITH NO LAW IN THE WORLD

Ualdino Caceres è un ex operaio che da diciassette anni vive all'interno della sua ex fabbrica (uno zuccherificio), ora abbandonata. Il suo volto porta con sé i segni di una vita di stenti e sembra aderire perfettamente alla desolazione dei locali in rovina dove trascorre il suo tempo. L'uomo racconta la sua storia, la sua esistenza passata, l'omicidio di cui si è reso colpevole e che ha cambiato tutto. Ma quello che resta è il presente; e il presente è fatto soprattutto di memoria. Ualdino ricorda parlando di fronte alla macchina da presa, che ogni tanto vaga per i locali abbandonati della fabbrica. Ma la memoria è soprattutto una canzone, *Dos caminos* del gruppo argentino Los Rancheros; una canzone il cui testo ci trasporta dolcemente verso la storia di Ualdino, raccontata nel film con rispetto e delicatezza. Una storia singola, che riguarda un solo uomo, ma che diventa, nel finale del film, storia collettiva, di un intero popolo. (d.d.) "La canzone, che egli inizia ad un certo punto a cantare, ha per lui un significato particolare, fin dal suo incarceramento. Sorpreso mentre dormiva, egli ha ucciso il suo assalitore per autodifesa, ed è stato condannato a sei anni di prigione. Nonostante questi ricordi dolorosi, il pezzo fa ancora luccicare gli occhi di Ualdino, perché non potrebbe esserci descrizione migliore del suo destino" (A. Fernandéz Mouján).

Ualdino Caceres has lived for seventeen years in the abandoned sugar factory where he was once employed. His face carries the marks of a life of poverty, and seems to be at one with the derelict building where he lives. The man tells the story of his life, of his past and the murder he committed that changed his life. But what sticks with us is the present, and the present is mainly about memory. Ualdino confides his recollections to the camera, which every now and then pans around the ruins of the factory. Memory is above all a song, *Dos caminos*, by the Argentine band Los Rancheros, the lyrics of which gently transport us into Ualdino's story, respectfully and sensitively related in the film. It is the story of just one man, but in the finale it becomes the collective story of a whole people. (d.d.) "The song, which he starts singing at one point, has acquired special meaning for him since his imprisonment. Surprised in his sleep, he killed his attacker in self-defence and was sentenced to six years' imprisonment. Despite this painful memory, the tune still makes Ualdino's eyes light up, for there could be no better description of his own destiny." (A. Fernandéz Mouján)

Polonia, 2009, HDV, 18', col.

Regia, sceneggiatura: Matej Bobrík
Fotografia: Artur Sienicki
Montaggio: Barbara Snarska
Suono: Lucyna Wielopolska
Musica: Michał Marecki
Produzione: The Polish National Film School

Contatti: The Polish National Film School
Tel: +48 42 634 58 20
Email: swzfilm@filmschool.lodz.pl

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Matej Bobrik (Praga, 1982) dopo la divisione della Cecoslovacchia si trasferisce con la sua famiglia a Bratislava, nella Repubblica Slovacca. A causa del lavoro del padre è costretto a trasferirsi più volte e vive tra Egitto, Italia e Australia. Dal 2006 studia regia presso la Scuola nazionale di cinema, televisione e teatro a Lodz, in Polonia.

Matej Bobrik (Prague, 1982) after the split of his country he move with his family to Bratislava, Slovakia. Because of the work of his father he used to live for many years in Egypt, Italy and Australia. Since 2006 he is student of directing department at the National film, television and theater school in Lodz, Poland.

MATEJ BOBRÍK

TAM GDZIE SLONCE SIE NIE SPIESZY

WHERE THE SUN DOESN'T RUSH

Nel mezzo della campagna polacca la vita di un villaggio scorre tranquillamente sotto un caldo sole estivo. Le attività quotidiane si svolgono in un'atmosfera di imperturbabilità, appena distratte dalla voce degli altoparlanti che annunciano cose cui gli esseri umani inquadrati sembrano dare poca attenzione. Solo alla fine della giornata tutti si ritroveranno ad un funerale, raccolti in un cimitero che sembra essere il vero centro sociale del paese. Dotato di uno sguardo non privo di humor, il cineasta isola gli abitanti del villaggio in composizioni d'insieme che hanno il gusto della miniatura, sottolineando non solo la ripetitività degli atti ma anche la dolce assurdità della vita. (l.b.) "L'unico mio presupposto, prima di incominciare a girare, era quello di non avere nessuno specifico protagonista che ci guidasse attraverso il film. Per me il personaggio principale era il luogo stesso delle riprese. Posti come l'osteria, il cimitero, la chiesa, la piazza principale, lo studio del dottore, ma anche la gente che li abita sono le parti di un tutto che per me è l'unico protagonista. Ciò che volevo rendere non è la vita delle persone che compaiono sullo schermo, ma l'impressione di un luogo." (M. Bobrik)

In the middle of the Polish countryside, life in one village passes tranquilly under the warm summer sun. Daily routines unfold in an atmosphere of imperturbability, just barely broken by a voice on the loudspeaker announcing things that the people seem to pay little attention to. Only at the end of the day does everyone come together for a funeral in a cemetery that seems to be the town's true social center. Endowed with a sensibility that is also humorous, the filmmaker isolates the inhabitants grouped together with the flavor of miniatures, underscoring not only the repetitiveness of their actions, but also the sweet absurdity of life. (l.b.) "My one assumption before filming was to not have any single protagonist guiding us through the film. For me, the place itself was the main character. Places like the inn, the cemetery, the church, the main square, the doctor's office, as well as the people who live there make up a whole that is for me the only character. What I wanted to show was not the lives of the people who appear on the screen, but the impression of a place." (M. Bobrik)

Filmografia
2007: She Said She Loves Me
2008: Aquarium
2009: Where the Sun Doesn't Rush

Italia, 2009, MiniDV, 30', col.

Regia: Paola Piacenza
Sceneggiatura: Paola Piacenza, Stefano Copelli
Fotografia: Paola Piacenza
Montaggio: Mattia Matteucci
Post-produzione audio: Stefano Breda
Produzione: Invisibile Film SRL
Distribuzione: DIGIDOC Digital Documentaries

Contatti: Invisibile Film SRL
Tel: +39 02 29 53 10 59
Email: info@invisibilefilm.com

PRIMA EUROPEA
EUROPEAN PREMIERE

Paola Piacenza, nata nel 1963, è giornalista e autrice di reportage dal medio oriente per il settimanale Io Donna del Corriere della Sera. Per la stessa rivista è anche responsabile della sezione cinema. Collabora con Radiotre per la testata Piazza Verdi e ha collaborato con il settimanale Diario. Attualmente sta sviluppando con Invisibile Film un progetto di documentari sui «confini», *The Land of Jerry Cans* è il primo di questi.

Born in 1963, Paola Piacenza works as a journalist and Middle East reportages' author for the Corriere della Sera's weekly Io Donna, for which she is also the responsible of the cinema section. She collaborates with Radiotre for the newspaper Piazza Verdi and she has worked for the weekly Diario. She is now developing with Invisibile Film a new documentary project about «borders», whose *The Land of Jerry Cans* is the first one.

Filmografia:
2009: The Land of Jerry Cans

PAOLA PIACENZA

THE LAND OF JERRY CANS

Terra di combattenti per la libertà e l'indipendenza, il Kurdistan iracheno soffre oggi delle contraddizioni della modernità. Se il paese gode di un'ampia autonomia, i suoi abitanti sono soggetti alle leggi del mercato, che alla tradizionale economia di sussistenza sostituisce quella del consumo e delle merci. Così quello, che era un territorio dove le necessità della comunità prevalevano sull'interesse del singolo, oggi subisce una trasformazione selvaggia, segnata dall'inquinamento e dalla logica del profitto. E molti degli antichi «peshmerga», un tempo eroi della nazione, sono diventati contrabbandieri, in azione lungo le porose frontiere dello stato per accaparrarsi beni di ogni genere, fra cui curiosamente spicca il gasolio, importato dall'Iran a dorso di mulo perché in Iraq, che siede letteralmente sul petrolio, per loro non ce n'è. (l.b.) "Sono partita per il Kurdistan iracheno con un'idea vaga di quello che avrei trovato. M'interessava il confine, quel confine: una linea fluttuante che nel corso dei decenni ha diviso villaggi, spezzato famiglie, fatto rientrare questa o quella proprietà, questo o quel villaggio sotto l'una o l'altra giurisdizione. Stati, ma non popoli diversi: curdi, dall'una e dall'altra parte." (P. Piacenza)

A land of combatants for freedom and independence, Iraqi Kurdistan is now suffering from the contradictions of modernity. If the country is enjoying wider autonomy, its inhabitants are subject to the laws of the market, which has replaced the traditional economy of sustenance with that of consumerism and goods. Because of this, what was an area where the needs of the community outweighed those of the individual, has now undergone an intense transformation, marred by pollution and the logic of profit-making. And many of the «peshmerga», one-time national heroes, have become outlaws, hiding out along the rocky borders of the state and hoarding goods of all kinds, including, oddly enough, gas oil imported from Iran on the backs of mules because in Iraq, which is literally sitting on oil, there's none for them. (l.b.) "I left for Iraqi Kurdistan with a vague idea of what I'd find. I was interested in the border, that border: a fluctuating line which for decades has divided villages, split up families, made this or that propriety repatriate, put this or that village under one or another jurisdiction. The states, not the people, are different: they're Kurds on both sides." (P. Piacenza)

Austria, 2009, HDV, 30', col.

Regia e soggetto: Andreas Horvath, Monika Muskala
Fotografia: Andreas Horvath, Monika Muskala
Montaggio: Andreas Horvath
Suono: Andreas Horvath
Produzione: Sixpackfilm

Contatti: Gerald Weber
per Sixpackfilm
Tel: +43 1 526 09 90 0
Email: gerald@sixpackfilm.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Andreas Horvath (Salisburgo - Austria, 1968) studia fotografia a Vienna e arti multimediali a Salisburgo. Pubblica libri di fotografia e realizza film come artista e filmmaker indipendente. I suoi documentari hanno ricevuto premi a festival internazionali come a Chicago e Karlovy Vary. I suoi album fotografici sono lodati da persone come Richard Avedon o Ryszard Kapuscinsky.

Andreas Horvath (Salzburg - Austria, 1968). He studied photography in Vienna and multi-media art in Salzburg. As a freelance photographer and filmmaker he publishes photo books and creates independent films. His documentaries have received awards at international festivals such as Chicago or Karlovy Vary. His photo albums were praised by people like Richard Avedon or Ryszard Kapuscinsky.

Filmografia:
1998: Clearance
1999: Poroerotus
2002: The Silence of Green
2004: This Ain't No Heartland
2006: Views of a Retired Night Porter
2009: The Passion According to the Polish Community of Pruchnik

ANDREAS HORVATH, MONIKA MUSKALA

THE PASSION ACCORDING TO THE POLISH COMMUNITY OF PRUCHNIK

A Puchnik c'erano 1.200 polacchi e 800 ebrei. Gli ebrei ricoprivano tutte le cariche di rilievo. L'idea della processione con Giuda fu della corporazione dei ciabattini. Al posto di Giuda ci potrebbe essere benissimo un francese o un polacco. In una stalla dei contadini cuciono un fantoccio il cui naso estremizza il luogo comune sui caratteri aquilini degli ebrei. Il fantoccio, identificato come Judasz, viene impiccato lungo una strada del paese. Il giorno dopo viene trascinato per il paese, percosso con bastoni, sventrato, dato alle fiamme e gettato nel fiume. La folla partecipa entusiasta all'esecuzione in effige del traditore di Cristo. Poi un corpo scelto di guardie del santo sepolcro si reca in chiesa in attesa della resurrezione del salvatore. Attraverso l'osservazione di un rito, si assiste al coagularsi di un'identità che si riconosce come antagonista ad un'altra. L'attribuzione della responsabilità del deicidio a una parte ben precisa della comunità si manifesta in una collettivizzazione del processo di giustizia nei confronti dei colpevoli, i quali vengono così separati definitivamente dagli innocenti, che invece vendicano Cristo e saranno salvati. (g.a.n.) "Non sono convinto che l'antisemitismo sia il problema maggiore. Credo che la principale responsabile dello svolgersi di eventi simili sia una logica ben più universale: l'ipocrisia e il pensare per stereotipi". (A. Horvath)

In Puchnik there were 1,200 Polish people and eight hundred Jews. The Jews held all of the high offices. It was a group of cobblers' idea to hold the Judas procession. A Frenchman or a Polack could have easily taken Judas' place. In a stable of farmers they strung up a dummy whose nose betrayed the acquiline features common to Jews. The dummy, identified as Judasz, is hanged in a street in town. The day after, he's dragged through town, beaten with sticks, gut, burned and thrown in the river. The mob enthusiastically joins the execution of the effigy of Christ's traitor. Then a group chosen to guard the Holy Sepulchre waits in the church for their savior's resurrection. By observing one rite, one sees how an identity forms around the notion that another group is its antagonist. Laying the blame for deicide on a clearly-defined part of the community leads to a collectivization of the justice process against the guilty party, who are thus definitively cut off from those innocents who will avenge Christ and be saved. (g.a.n.) "I am not sure that anti-semitism is the main problem here. I think a far more universal logic is responsible for the unfolding events: hypocrisy and thinking in stereotypes. Maybe this is the most disturbing aspect of this story". (A. Horvath)

Francia, 2009, HDV, 29', col.

Regia: Yakub Girpan
Sceneggiatura: Yakub Girpan
Fotografia e suono: Stéphane Smogor, Yakup Girpan
Montaggio: Yakup Girpan, Gisèle Rapp-Meichler
Musica: Rémi Lavialle
Produzione: Le Fresnoy – Studio national des arts contemporains

Contatti: Le Fresnoy - Studio national des arts contemporains
Tel: + 33 3 20 28 38 00
Email: lefresnoy@lefresnoy.net

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Yakup Girpan (Sandikli – Turchia, 1978) ha frequentato un master di ricerca in Estetica del cinema a Lille, dove attualmente vive e lavora, e uno in scrittura per il cinema documentario a Strasburgo. *Trace(s)* è il suo terzo cortometraggio.

Yakup Girpan (Sandikli – Turkey, 1978) took a master's course in film aesthetics in Lille, where he currently lives and works, and has written for documentary films in Strasburg. *Trace(s)* is his third short film.

Filmografia:
2005: Yesil
2007: ZoZaN
2009: Trace(s)

YAKUP GIRPAN

TRACE(S)

Il gatto di razza van è protagonista di antiche leggende turche che risalgono ai tempi in cui l'uomo ancora non esisteva e la terra era governata dai gatti. Questi animali dagli occhi di colore diseguale sono comuni per le strade di Istanbul, ma esemplari assai belli si possono incontrare anche alle pendici del Monte Ararat, là dove un pastore, un giorno che aveva perso il gregge, posò lo sguardo su uno sperone di roccia sulla vetta del monte. Avvicinandosi, si accorse che si trattava di un'enorme nave incagliata. Fiaba e realtà si incontrano in un film che si concede alla contemplazione del paesaggio e all'ascolto del silenzio. (a.l.) "Nel film la mia intenzione è di proporre una geografia immaginaria, nella quale uomini, animali e paesaggi interagiscano gli uni con gli altri sotto il segno della poesia. Secondo me il paesaggio è lo spazio privilegiato dove il sacro si manifesta. Il film funziona come un viaggio al tempo stesso interiore ed esteriore, in cui le immagini sostituiscono le parole". (Y. Girpan)

The Van Cat is a major figure of ancient Turkish lore that dates back to a time before man when the earth was governed by cats. These animals with different colored eyes are commonly found in the streets of Istanbul, but you can also find beautiful examples of them on Mount Ararat, that place where one day a shepherd who had lost his flock lifted his gaze to see a spur of rocks at the top of the mountain. As he approached, he realized it was an enormous, stranded boat. Fable and reality meet in a film that yields to the contemplation of landscapes and the sound of silence. (a.l.) "For this film, my intention is to propose an imaginary geography in which animals, landscape and mankind interact with one another in the breath of poetry. To my point of view, landscape remains the privileged space where the sacred manifests itself. The film works like a journey between interiority and exteriority in which images replace words." (Y. Girpan)

JULIJA GROUDIENE, RIMANTAS GRUODIS

UPĖ

THE RIVER

Lungo la riva del fiume sono ormeggiate tre barche. Sono vecchie e malconce, sempre piene d'acqua, ma per gli abitanti delle case lungo il fiume sono l'unico mezzo per raggiungere il villaggio più vicino. Bisogna attraversare il fiume per andare a fare provviste. Bisogna attraversare il fiume per andare al lavoro. Bisogna attraversare il fiume per trovare un po' di divertimento. Anche i bambini devono attraversare il fiume per andare a scuola. Perciò le tre barche vanno su e giù tutto il giorno, tutto l'anno. Tranne d'inverno, quando il fiume si ghiaccia e, con un po' di attenzione, si può passare a piedi. (a.l.) "Ogni giorno, in ogni situazione, ci vuole coraggio e pazienza di fronte alle sfide della vita". (J. Groudiene, R. Gruodis)

Alongside the riverbank three boats are moored. They are old and battered, always flooded, but for the nearby residents they are the only means to reach the nearest village. You must cross the river in order to get supplies. You must cross the river to go to work. You must cross the river to get a bit of fun. Even children have to cross the river in order to go to school. Therefore the three boats go back and forward every day, every year. Except in wintertime, when the river freezes over and with some precautions you can walk on it. (a.l.) "Every day, in every situation, we need courage and patience in the face of challenges of life" (J. Groudiene, R. Gruodis)

Lituania, 2009, 35mm, 30', col.

Regia: J. Groudiene, R. Gruodis
Soggetto: J. Groudiene, R. Gruodis
Fotografia: Viktoras Radajevas
Montaggio: T. Bielskis, R. Gruodis
Suono: Vidmantas Kazlauskas
Musica: Zita Vilutyte, Zemyna Trinkunaite, Jorige Jurgutyte
Produzione: Studio Periferija

Contatti: Studio Periferija
Email: studijaperiferija@takas.lt

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Scrittrice, montatrice e regista, Julija Groudiene, classe 1943, lavora dal 1984 al 1994 per il Lithuanian Film Studio e dal 1994 al 2002 per la TV lituana. Dal 2002 è cineasta indipendente

Writer, editor, filmmaker, Julija Groudiene, born in 1943, worked in Lithuanian Film Studio from 1984 to 1994. From 1994 to 2002 she worked in Lithuanian TV and since 2002 she is independent filmmaker.

Dopo anni di assistentato e esperienze di montaggio e regia (1964-1990) presso il Lithuanian Film Studio, Rimantas Groudis, classe 1946, dal 1991 è cineasta indipendente.

After working as assistant in editing and filmmaking in Lithuanian Film Studio (1964-1990), Rimantas Groudis, born in 1946, is independent film director since 1991.

Filmografia:
1990: Ona and Mykolas
1997: The Bathhouse
1999: Territory
2001: Household
2002: Scarecrow
2004: The Master
2005: The Tiny Birds of God
2006: The Brass Band
2007: Tha Way of Milk. Milky Way.
2009: The River

Germania/India//Pakistan, 2009, HDV, 13', col.

Regia e sceneggiatura: Supriyo Sen
Fotografia: Ranu Ghosh, Najaf Bilgrami
Montaggio: Silvia Ruszev
Suono: SK Abdul, G.M. Chand
Produzione: Detailfilm Henning Kamm & Fabia Gasmia

Contatti: Detailfilm Henning Kamm & Fabia Gasmia
Tel: +49 40 66 88 47 90
Email: info@detailfilm.de

FUORI CONCORSO
OUT OF COMPETITION

Supriyo Sen vive e lavora come autore e regista a Kolkata e Nuova Delhi. Tra i suoi precedenti lavori, i documentari *Way Back Home* e *Hope Dies Last in War* fanno parte della triologia sulla separazione di India e Pakistan, di cui *Wagah* è il terzo ed ultimo capitolo. Supriyo sta attualmente lavorando al suo primo lungometraggio con il suo co-produttore francese.

Supriyo Sen lives and works as an author and director in Kolkata and New Delhi. His previous documentary works *Way Back Home* and *Hope Dies Last in War* are part of his trilogy about the seperation of India and Pakistan, whose *Wagah* is the last and final part. Supriyo is currently working on his first feature film together with his French co-producer.

Filmografia:
1995: Wait Until Death
1997: Dream of Hanif
2000: The Nest
2003: Way Back Home
2007: Hope Dies Last in War
2008: Rupban – The Beautiful
2009: Wagah

SUPRIYO SEN

WAGAH

Fra India e Pakistan, separati da un confine che corre per migliaia di chilometri, esiste un solo, possibile, punto di passaggio. Ogni sera questo luogo diventa il teatro di uno straordinario evento: prima di calare le bandiere nazionali e di chiudere le porte di accesso, le guardie di frontiera, in alta uniforme, mettono in scena una vera e propria parata militare cui assistono, da una parte e dall'altra, migliaia di persone. L'attitudine di queste masse, al contempo quella, nazionalistica, di celebrare la secessione fra i due paesi e quella, umana, di avvicinarsi il più possibile al varco per salutare i loro antichi vicini, viene vista attraverso gli occhi di tre bambini che vendono dvd della cerimonia per coprire le spese degli studi. Indifferenti alla follia patriottica, essi hanno un unico sogno: passare il confine. (l.b.) "Provengo da una famiglia di rifugiati che ha subito enormi sofferenze dalla spartizione dell'India, avvenuta nel 1947. Massacri, stupri e sequestri di persona furono il risultato di una tale decisione politica che portò alla migrazione forzata di quindici milioni di persone. Non ho mai accettato quelle frontiere che m'impediscono di tornare alla mia terra, alle mie radici." (S. Sen)

Between India and Pakistan, countries separated by a borderline spanning thousands of kilometers, there exists only one possible point of entry. Every night this place becomes a stage for extraordinary events: before taking down the national flags and closing the gate, the border guards, dressed in uniform, put on a very real military parade in which thousands of people on both sides participate. The crowd's attitude - nationalistic in its celebration of the split between the two countries; humane in its way of approaching and saluting old neighbors - is seen through the eyes of three children selling DVDs of the ceremony to pay for school. Indifferent to the crowd's patriotism, they have a single dream: to cross the border. (l.b.) "I come from a family of refugees that suffered enormously with the partition of India in 1947. Murder, rape and arrests were the outcome of a political decision that brought about the forced migration of fifteen million people. I never accepted those borderlines because they keep me from returning to my land, to my roots." (S. Sen)

JOANNA VASQUEZ ARONG

YUGONG YISHAN

THE OLD FOOL WHO MOVED THE MOUNTAINS

Yugong Yishan, antica fiaba cinese, racconta di come un uomo un giorno trovi la porta di casa sbarrata da una montagna. Senza perdersi d'animo, egli inizia a scavare un passaggio attraverso la roccia. I vicini tentano di dissuaderlo dall'impresa, dandogli del «vecchio pazzo». Ma lui testardamente continua a scavare. Questa fiaba è contenuta in forma di lezione morale anche nel libretto rosso di Mao, il quale riteneva che le montagne che il popolo cinese doveva affrontare fossero i residui del feudalesimo e del capitalismo. Oggi, Yugong Yishan è il nome del locale gestito da Gouzi, un uomo che confida nel potere di trasformazione della musica quale strumento per porre le premesse di una nuova società cinese. Attraverso un apologo sulla forza di volontà, la regista traccia il ritratto poetico di un popolo e dei momenti salienti della sua storia. (g.a.n.) "Ho iniziato a riflettere sul valore della parabola Yugong Yishan dopo aver conosciuto Gouzi e aver parlato a lungo con lui. Ho capito che il valore della lezione del «vecchio pazzo» è diverso per ogni generazione. Così, mentre riflettevo sul «vecchio pazzo» della favola ho finito per incontrare altri «pazzi», che probabilmente non lo sono affatto". (J. Vasquez Arong)

Yugong Yishan is an old Chinese fable that tells the story of a man who one day finds a mountain in front of the door of his house. Keeping his calm, he begins to dig a tunnel through the mountain. The neighbors try to persuade him not to go through with it, calling him «the old fool». But he stubbornly goes on digging. A ton of moral lessons have been drawn from the fable, including by Mao in his red notebook, which claims that the mountains the Chinese people have to confront are the residue of feudalism and capitalism. Today, Yugong Yishan is the name of a club managed by Gouzi, a man who believes in the transformative power of music as a tool to usher in a new Chinese society. Through this moral tale about willpower, the director paints a poetic portrait of a people and salient moments in their history. (g.a.n.) "I began to reflect on the value of the parable Yugong Yishan after I met and spoke at length with Gouzi. I discovered that the value of the «old fool's» lesson is different for each generation. So, while I was thinking about the «old fool» in the fable, I ended up meeting other «fools» who probably aren't so foolish after all." (J. Vasquez Arong)

Cina/Tailandia/Filippine, HD, 2008, 30', col.

Regia, soggetto e sceneggiatura: Yugong Yishan
Fotografia: Guillaume Vendenberghe
Montaggio: Joanna Vasquez Arong, Lee Chatametikool
Suono: Akritchalerm Kalayanamitr, Jakob Mader
Musica: Ling Yi, The Beijing Live Hip-Hop Experience, Hanggai
Produzione: Old Fool Films

Contatti: Ann S. Watchakittikorn per Old Fool Films
Tel: +66 2 6541415
Email: ann@strategy613.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Prima di dedicarsi al cinema, Joanna Vasquez Arong ha lavorato in tutto il mondo in vari settori, inclusi la finanza e lo sviluppo economico. Dopo studi in scienze politiche ed ecobiologia, nel 2002 si trasferisce da Manila a Pechino per inseguire il suo sogno di regista. Il suo primo film, *Neo-Lounge*, ottiene numerosi riconoscimenti internazionali.

Before taking the plunge into films, Joanna Vasquez Arong worked in various fields around the world including finance and economic development. Then she pursued up Political Science and International Studies degree and a Master's Degree in Development and Environmental Studies. In 2002 she moved to Beijing from Manila to pursue her dream of filmmaking. Her feature debut film, *Neo-Lounge* gained various international awards.

Filmografia:
2005: The Temple
2006: Lao Shan, Lao Yin
2007: Neo-Lounge
2008: Amihan
2008: Yugong Yishan

SELEZIONE UFFICIALE
STILE LIBERO

OFFICIAL SELECTION
FREE STYLE

We Don't Care About Music Anyway...

La sezione Stile Libero è un contenitore di proposte innovative e di sguardi incrociati sul passato e sul futuro, che lo configurano come un vero e proprio laboratorio di cinema. L'edizione del Cinquantenario presenta, all'interno di questa sezione, una serie articolata di eventi che spaziano in più direzioni.

Rivolto al passato, ma anche al nostro presente, è l'omaggio ad Alvaro Bizzarri, pistoiese emigrato in Svizzera per lavoro, che l'esperienza di vita e la passione per il cinema ha trasformato nell'unico cineasta operaio in grado di filmare dall'interno la condizione degli stagionali. I due film, che compongono questo breve omaggio, *Il rovescio della medaglia* e *Pagine di vita dell'immigrazione*, ci permettono di capire che la condizione dei nostri immigrati in Svizzera negli anni Settanta non è poi così diversa da quella cui sono sottoposti oggi in Italia i migranti del Sud del mondo. Al contempo essi ci rivelano lo sguardo maturo di un cineasta che, nonostante la limitatezza dei mezzi e la precarietà di una condizione esistenziale, ci consegna delle opere esemplari sul piano della militanza e dell'informazione.

Rivolti a un presente che sa già di futuro, sono invece i due film *Human Terrain* e *Alpha & Again* che si configurano come due tasselli di una più vasta riflessione sui rapporti tra reale e virtuale, nell'ambito della collaborazione tra il Festival dei Popoli e il Centro di Cultura Contemporanea Strozzina, per la mostra Realtà manipolate – Come le immagini ridefiniscono il mondo (Palazzo Strozzi). Se il primo ci racconta l'addestramento virtuale alla guerra dei soldati americani, prima di essere trasferiti direttamente sui campi di battaglia in Afghanistan, il secondo rivela, attraverso un'indagine dal sapore fantascientifico, come visione satellitare di un luogo e visone reale dello stesso non coincidano per via di misteriosi interventi manipolatori.

Dedicata ai film che illustrano i rapporti consequenziali fra la musica e l'ambiente che la produce, è la rassegna Tracce sonore. Articolata su un gruppo di sei film che spaziano attraverso i vari continenti, essa racconta volta per volta come gli artisti reagiscano con suoni, musiche e parole alla situazione ambientale e agli stimoli libertari o repressivi che essa esprime. Così *Woodstock: Now & Then* ci fa assistere ad un confronto generazionale sullo sfondo di un evento impossibile da replicare, *We Don't Care About Music Anyway...* racconta il commento sonoro di un paesaggio giapponese post-atomico da parte di un gruppo di musicisti sperimentali, *Santiago tiene una pena* rievoca la musica del fronte popolare di Salvator Allende in un Cile ormai lontano da quelle atmosfere, *Zanzibar Musical Club* segue la creatività di un'enclave musicale che si permea di influenze arabe, africane e occidentali, *All Tomorrow's Parties* invita alla gioia di un evento, filmato dallo sguardo dei supporter, *Soundtrack For A Revolution* ci fa ripercorrere, attraverso le sue immagini e le esecuzione musicali più celebri, il lungo percorso di emancipazione degli africani d'America.

Infine un appuntamento speciale, eccentrico e curioso, è quello proposto da *Les Arbitres*, un film autorizzato dall'UEFA e girato da tre documentaristi d'assalto belgi. L'evento ha un doppio valore: da una parte permette allo spettatore di entrare in un mondo riservato e misterioso come quello della classe arbitrale internazionale, seguendone l'attività durante le partite, così come negli spogliatoi, lontano dalle telecamere che inquadrano il campo di gioco, o nella vita privata; dall'altro vuole essere un invito a considerare l'arbitro nella sua qualità di essere umano, fallibile nonostante le regole del gioco gli assegnino il ruolo ingrato di giudice.

The Free Style section is a showcase of innovative works where different points of view meet at the crossroads of past and future. This makes it more like a real film workshop. Within this section, the 50th anniversary edition of the Festival dei Popoli presents a diverse set of events moving towards several directions.

An outlook towards the past, but also towards the present, is the tribute to Alvaro Bizzarri. Born in Pistoia, Italy, and emigrated to Switzerland in search of a job, he was able to turn this life experience, added to his passion for film, into a unique form of «blue-collar film-making» that offers an insider's point of view on the condition of seasonal workers. The two movies that make up this short tribute, *Il rovescio della medaglia*, and *Pagine di vita dell'immigrazione*, suggest that the condition of Italian immigrants in Switzerland in the Seventies is not that different from the condition of immigrants from the South of the world in Italy today. At the same time, these movies reveal a mature gaze of a film-maker who, despite very limited means and an existential precariousness, was able to accomplish exemplary works on the levels of militancy and information.

Gazing to a present that already smells like future are the two films *Human Terrain and Alpha & Again*. These are two pieces in a larger event that means to explore the relationships between reality and virtuality, as in the exibition Manipulating Reality – How images redefine the world, organised by the Festival dei Popoli in association with Strozzina, the Contemporary Culture Centre in Florence. The former film is focused on the virtual war training of American soldiers just before they are sent to the battleground in Afghanistan. In a futuristic investigation, the latter unravels how a satellite view of a site and its actual view never coincide because of mysterious manipulations.

In the Soundtracks retrospective are screened movies exploring the causes and effects of music and the environment where it comes from. Six films spanning throughout the continents narrate how artists respond with sounds, music, and words to their environmental condition, and the feeling of freedom or repression derived from it. So *Woodstock: Now & Then* shows a generation conflict on the background of a one-time event; in *We Don't Care About Music Anyway...* a group of experimental musicians comment with sound on a post-atomic Japanese landscape; the music of Salvatore Allende's popular front is remembered in *Santiago tiene una pena*, set in a Chile now far from those atmospheres, whereas *Zanzibar Musical Club* follows the creativity of a musical enclave crossed by Arab, African, and Western influences; *All Tomorrow' Parties* is an invitation to cheerfulness for an event filmed from the supporters' point of view; and the long road to the emancipation of African Americans is revisited through its most celebrated pictures and musical executions in *Soundtrack for a Revolution*.

Finally, a special, eccentric and bizarre rendezvous will be with *Les Arbitres*, a film authorized by UEFA and directed by three aggressive Belgian documentary-makers. This event has a twofold value: on one hand it allows the viewer to access such a discreet and mysterious world like that of international referees, and follows its characters both during matches and far from TV cameras filming the playing fields, e.g. in the locker rooms, or their private lives; on the other hand, the film aims to offer an all-encompassing portrait of a referee including his qualities as a human being, who is fallible even though the rules of the game give him the thankless role of a judge.

Svizzera, 1974, 16mm, 48', b/n

Regia, sceneggiatura: Alvaro Bizzarri
Fotografia, montaggio: Alvaro Bizzarri
Musica: Antonio Ascione
Produzione: Climage

Contatti: Alex Mayenfisch per Climage
Tel: +41 21 648 35 61
Email: alex@climage.ch

Alvaro Bizzarri (Pistoia, 1934), semplice operaio italiano, emigra in Svizzera a soli vent'anni. Appassionato di cinema, fonda un cineclub in seno alle Colonie Libere italiane e impara i rudimenti del mestiere di cineasta grazie alla cinepresa datagli in prestito dal datore di lavoro del negozio di apparecchi fotografici in cui lavora. Negli anni Settanta, la politica in materia di immigrazione è al centro del dibattito politico e sociale. Bizzarri, militante comunista, con i mezzi del cinema amatoriale decide di illustrare la sua condizione e quella di altre centinaia di migliaia di emigrati. Con un certo distacco, i film di Alvaro Bizzarri appaiono come una delle testimonianze più pertinenti sugli equilibri politici e sociali dell'epoca.

ALVARO BIZZARRI

IL ROVESCIO DELLA MEDAGLIA

Agli inizi degli anni Settanta, Biel/Bienne è una cittadina svizzera che gli opuscoli turistici definiscono come moderna e in espansione: in essa trovano rifugio tanto il mondo del lavoro e degli affari quanto quello del turismo. Dietro questa facciata felice se ne nasconde tuttavia un'altra, quella dei lavoratori stagionali, ospitati in baracche malsane, obbligati ad una separazione dalle famiglie, non tutelati sindacalmente sul lavoro. Il film, che inizia come un panegirico dell'efficienza svizzera, diventa così rapidamente un atto d'accusa che denuncia le condizioni ingiuste cui è sottoposta una categoria sociale che pure lavora, produce e paga le tasse. Due le sequenze di puro cinema diretto: quella, militante, in cui alcuni operai mostrano la situazione miserevole in cui sono costretti a vivere, e quella, malinconica, in cui gli immigrati spagnoli cantano il paese lontano. (l.b.) "Al momento delle riprese riscontrammo una grande difficoltà, dovuta alla paura dei lavoratori di esprimersi sulle proprie condizioni di lavoro e di vita: Era la paura di una possibile repressione. A ciò si aggiungeva la condizione di illegalità in cui effettuavamo le riprese, perché le persone estranee all'impresa normalmente non avevano accesso alle baracche." (A. Bizzarri)

In the early Seventies, Biel/Bienne was a small Swiss city that guidebooks defined as modern and expanding, yet there one also finds a refuge, work and business as much as tourism. Behind the happy façade a completely different place lurks, where seasonal workers are put up in insanitary shanties, forced to be apart from their families, and given no legal protection at work. The film begins as a panegyric to Swiss efficiency and rapidly turns into an accusatory act denouncing the unjust conditions which a social class is subjected to, even though that class works, produces and pays taxes. There are two instances of pure direct cinema: one activist, in which workers display their miserable living conditions, and the other melancholic, in which Spanish immigrants sing of their home far away. (l.b.) "The moment we began shooting we ran into a big challenge: the works were scared to talk about their working and living conditions. Their fear came out of possible repression. On top of that, we were shooting illegally because people outside of the company were usually not allowed into the shanties." (A. Bizzarri)

ALVARO BIZZARRI

PAGINE DI VITA DELL'EMIGRAZIONE

Dal 1970 al 1990 Alvaro Bizzarri filma le dure condizioni di vita e di lavoro degli immigrati in Svizzera. Nel 1976 aggiunge al suo puntuale lavoro di denuncia uno sguardo poetico e umano sulla parabola esistenziale di chi abbandona la propria casa e la propria famiglia per andare a lavorare all'estero. Messo in scena come un vero e proprio film di finzione, in cui gli emigranti interpretano se stessi, *Pagine di vita dell'emigrazione* si apre con le immagini potenti di una foresta sconvolta da una tempesta. Inquadrando le radici scoperte degli alberi abbattuti, il cineasta introduce il concetto dello sradicamento, cui seguiranno le immagini della solitudine e della difficoltà di integrazione nel nuovo paese. Il cinema di Bizzarri, teso a far riflettere chi parte e chi resta, costituisce la preziosa testimonianza di un fenomeno sovente rimosso, ma proprio per questo scomodo al potere, in Svizzera come in Italia. (l.b.) "Realizzo dei film che parlano di italiani all'estero e l'Italia continua a ignorarli. La sola risposta che mi hanno dato è che non sono appropriati per una programmazione sulla televisione italiana. Non vorrei essere patriota, ma questa è la più grande umiliazione che possa ricevere dal mio paese" (A. Bizzarri)

From 1970 to 1990, Alvaro Bizzarri filmed the harsh living and working conditions of immigrants in Switzerland. In 1976 he added to his usual activist work a poetic and human look at the existential course taken by those who leave their homes and families to work abroad. Made as a fictitious film, in it emigrants interpret their own lives. *Pagine di vita dell'emigrazione* begins with the powerful image of a forest ravaged by a storm. By honing in on the exposed roots of the felled trees, the filmmaker introduces a concept of uprootedness, followed by images of the lonely and difficult process of integrating into a new country. Aimed at making us reflect on who goes and who stays, Bizzari's films constitute the precious testimony to a frequently repressed phenomenon, and because of that they are uncomfortable for those in power, whether in Switzerland or in Italy. (l.b.) "I make films that talk about Italians abroad and Italy continues to ignore them. The only response they gave me is that they're not appropriate for Italian television programming. I don't want to be a patriot, but this is the greatest humiliation my country could pay me." (A. Bizzarri)

Svizzera, 1976, 16mm, 54', b/n

Regia, soggetto: Alvaro Bizzarri
Sceneggiatura: Alvaro Bizzarri, Leonardo Zanier, Arturo Fornaro, Alvaro Aretini
Fotografia, montaggio: Alvaro Bizzarri
Distribuzione: Climage

Contatti: Alex Mayenfisch per Climage
Tel: +41 21 648 35 61
Email: alex@climage.ch

Alvaro Bizzarri (Pistoia, 1934), a modest Italian worker, emigrated to Switzerland at the age of twenty. Fond of cinema, he founded a film club in the bosom of the Italians «Colonie Libere» and learnt the basic techniques of filmmaking thanks to the camera borrowed from the owner of the photographer's where he was working. In the early Seventies the politics of immigration was at the center of the political and social debate. Alvaro Bizzari, militant communist, with a collector's love of film, decided to illustrate his living conditions as well as that of hundreds of thousands of other immigrants. With a certain remove, the films of Alvaro Bizzari appear to be the most pertinent testimonies about the social and political balance of that period.

Filmografia:
1970: Il treno del Sud
1971: Lo stagionale
1974: Il rovescio della medaglia
1976: Pagine di vita dell'emigrazione
1981: Un'idea, una tela, un pittore
1983: L'homme et le temps
1985: L'austre suisse
1988: Suisse, terre d'asile?
1990: Touchol
1998: Aids – Una condanna mortale?

Spagna, 2008, HDV, 22', col.

Regia, sceneggiatura:
Isaki Lacuesta, Isa Campo
Fotografia: Isaki Lacuesta,
Isa Campo
Montaggio: Sergi Dies
Musica: Io Casino, Victor Nubla

Contatti: Isaki Lacuesta, Isa Campo
Email: isaki_l@yahoo.es
isa_campo@yahoo.es

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Rispettivamente sceneggiatrice e regista, Isa Campo e Isaki Lacuesta (noto soprattutto per *Cravan vs Cravan* e *La Leyenda del Tiempo*), realizzano insieme il film *Los condenados* (2009) vincitore del premio Fipresci al Festival di San Sebastian. Sono co-autori del documentario *Ava* (2009) e del lungometraggio *Los pasos dobles*, cui stanno attualmente lavorando. In campo artistico hanno creato installazioni come *Luz azul* e *Los cuerpos translúcidos*.

Screenwriter and director, respectively, Isa Campo and Isaki Lacuesta (known for his *Cravan vs Cravan* and *La Leyenda del Tiempo*), made the film *Los condenados* (2009) rewarded with the Fipresci Critics' Award in San Sebastian Film Festival. They are also co-authors of the documentary *Ava* (2009) and the feature film *Los pasos dobles*, which they are now working on. In the art sphere, they created installations as *Luz azul* and *Los cuerpos translúcidos*.

Filmografia:
2008: La luz azul
2008: Alpha & again
2009: Ava
2009: Los Condenados

ISAKI LACUESTA, ISA CAMPO
ALPHA & AGAIN

Alpha è un rifugiato politico originario del Darfur, che abita a Melbourne. Partendo dalla sua esperienza personale, il film si avventura in una serie di digressioni senza fine, mostrando come oggi in Australia, paese costruito col sudore degli immigranti, i campi dei rifugiati e i centri di detenzione degli immigrati clandestini sono degni di un racconto di Kafka. Il film è parte di un progetto dal titolo *Luoghi che non esistono* (Google Earth 1.0), consistente in una serie di ritratti e di riprese filmate di luoghi che non compaiono su Google Earth. I due autori li hanno attraversati per documentare la loro effettiva presenza in fotografie e video, in contrasto con la supposta «obiettiva» visione satellitare. (l.b.) "A differenza delle mappe del XIX secolo, Google Earth non mostra alcuno spazio vuoto ad indicare territori ancora da esplorare. Apparentemente la loro visione del mondo è esaustiva e la mappa è piena di marroni, blu, verdi e ocra di ogni gradazione. Ciò che la webpage di Google Earth non ci dice è che molti di questi luoghi sono stati ricreati virtualmente, riempiendo digitalmente le zone sconosciute o, più spesso, nascondendo deliberatamente delle informazioni su dei posti proibiti allo sguardo dello spettatore". (I. Campo, I. Lacuesta)

Alpha is a political refugee from Darfur who lives in Melbourne. Beginning with his personal story, the film ventures into a series of endless digressions, showing how in today's Australia, a country built with the sweat of immigrants, the refugee camps and detention centers for illegal immigrants are worthy of a Kafka story. The film is part of a project called *Places That Don't Exist* (Google Earth 1.0), comprising a series of portraits and films of places that don't appear on Google Earth. The two filmmakers have traveled there to document their real existence with photographs and videos, in contrast to the supposedly «objective» view of satellites. (l.b.) "In contrast to the maps of the XIX century, Google Earth does not show any blank spaces. Seemingly, their view is exhaustive and the map is full of browns, blues, greens and ochres of every shade. What the Google Earth webpage does not tell us is that many of these places have been recreated virtually, digitally filling in the unknown zones or, more frequently, deliberately hiding information about there prohibited zones from the gaze of the spectator". (I. Campo, I. Lacuesta)

JAMES DER DERIAN, DAVID UDRIS, MICHAEL UDRIS
HUMAN TERRAIN

Nel tentativo di comprendere «perché ci odiano», l'esercito americano di stanza in Iraq e in Afghanistan adotta una nuova strategia che prevede di affidare ad alcuni ricercatori il compito di studiare i modi per "conquistare le menti e i cuori della popolazione locale". Nasce così il controverso e discusso programma denominato Human Terrain Systems, che porta l'Università sui campi di battaglia e la guerra, con il suo inevitabile tributo di morte, nelle Università. Fondato ufficialmente tra il 2005 e il 2006 il programma Human Terrain arruola antropologi, linguisti, geografi e scienziati sociali allo scopo di fornire alle forze armate nuovi strumenti contro i movimenti insurrezionalisti. Il dibattito che si apre all'interno delle associazioni accademiche americane è acceso: da una parte ci sono argomentazioni etiche, deontologiche e relative alla serietà di queste collaborazioni, dall'altra si parla di un tentativo di aiutare le popolazioni civili e di ridurre il ricorso alla violenza. Il film raccoglie efficacemente questo dibattito, mostrando nel dettaglio le fasi dell'addestramento fornito dallo Human Terrain Team e raccontando con trasporto la drammatica storia di Michael Bhatia, uno dei protagonisti del programma. (v.i.)

In an attempt to understand «why they hate us», the American army deployed in Iraq and Afghanistan adopted a new strategy that would entrust a few researchers with the job of studying ways to "conquer the hearts and minds of the local population". Thus began the controversial and highly-debated program called Human Terrain Systems, which brought the university campus to the battlefield, with its inevitable casualties in the university. Officially established in 2005 and 2006, the Human Terrain program enlisted anthropologists, linguists, geographers and social scientists to furnish the armed forces with new tools to combat insurrectionist movements. The debate that flared up around American academic associations is heated: on the one hand, there were ethical, deontological arguments about the seriousness of these collaborations; on the other hand, it was an attempt to help the civilian population and reduce the recourse to violence. The film powerfully examines the debate, follows in detail the phases of Human Terrain Team training, and tells the dramatic story of Michael Bhatia, a chief protagonist in the program. (v.i.)

USA, 2009, Super 16mm, HDV, 70', col.

Regia: James Der Derian, David Udris, Michael Udris
Montaggio: Nancy Kennedy
Musica: Rahim Alhaj, Brian Eno, Djivan Gasparyan, Wolf Parada
Produzione: Oxyopia Productions
Co-produzione: Udris Film, Global Media Project

Contatti: James Der Derian
Email:
james_der_derian@brown.edu

PRIMA EUROPEA
EUROPEAN PREMIERE

James Der Derian è ricercatore in Scienze Internazionali presso il Watson Institute. Autore di numerosi libri, ha prodotto due documentari: *Virtual Y2K* e *After 9/11*.

James Der Derian is a research professor of international studies at the Watson Institute. Author of several books, he has produced two other documentaries, *Virtual Y2K* and *After 9/11*.

Michael e David Udris producono documentari e progetti per la televisione. I loro lavori, tra cui *Listening to the World* (2007), *Petra: Great Temple* (2003), *Virtual Y2K* (2000), sono stati presentati in diversi festival internazionali.

Michael and David Udris produce feature documentaries and commercial projects. Their work has screened internationally at film festivals. Among them *Listening to the World* (2007), *Petra: Great Temple* (2003), *Virtual Y2K* (2000).

Filmografia:
2004: After 9/11
2009: Human Terrain

Gran Bretagna, 2009, HD/DV/
Super 8/mobile phone, 82', col.

Regia: Jonathan Caouette,
All Tomorrow's People
Fotografia: Vincent Moon, Jason Banker, Marc Swadel
Montaggio: Nick Fenton
Suono: Dan Johnson
Produzione: Warp Films

Contatti: Warp Films
Tel: +44 11 42 21 03 77
Email: production@warpfilms.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Sin dall'età di otto anni, Jonathan Caouette (Houston, 1973) si diletta a realizzare film. Nel 2003 dirige *Tarnation* che monta sul suo computer imac. Prodotto da Gus van Sant e John Cameron Mitchell, il film è presentato nel 2004 al Sundance, a Cannes e al London Film Festival, dove viene premiato. Attualmente lavora su un progetto insieme a Christian Cassavetes ed è beneficiario del premio Rockerfeller per il suo nuovo documentario *Mountain Park*.

Jonathan Caouette (Houston, 1973) has been making films since he was eight years old. In 2003 he directed and pieced together *Tarnation* on his imac computer. Produced by Gus van Sant and John Cameron Mitchell, the film was shown in 2004 at Sundance and Cannes and awarded at the London Film Festival. He is currently working on a project with Christian Cassavettes and was the recipient of a Rockerfeller Fellowship for his upcoming documentary *Mountain Park*.

Filmografia:
2003: Tarnation
2007: Making of the 15th Raindance Film Festival
2009: All Tomorrow's Parties

JONATHAN CAOUETTE

ALL TOMORROW'S PARTIES

All Tomorrow's Parties è un festival musicale nato nel 1999. La prima edizione si tenne in un luogo davvero insolito: un enorme parco attrazioni a Camber Sands. In dieci anni la sua notorietà è aumentata, marcando la differenza rispetto a mega-eventi come il festival di Reading o quello di Glastonbury per essere rimasto fuori dalle logiche di mercato e per l'atmosfera amichevole ed informale. L'originalità di questo straordinario appuntamento musicale risiede nel fatto che gli artisti in programma vengono scelti da un musicista, o da un gruppo, che figura come curatore di quella edizione. Il film è il risultato del montaggio di riprese realizzate in super8, con videocamere e videofonini da oltre 200 tra cineasti, musicisti e appassionati che lo hanno frequentato. (a.l.)
"L'idea di un film su All Tomorrow's Parties è nata dalla voglia di documentare un evento musicale che la Warp Films considera unico: un festival davvero indipendente e diverso dagli altri".

Con la partecipazione di/Featuring: Belle And Sebastian, Grizzly Bear, Sonic Youth, Battles, Portishead, Daniel Johnston, Grinderman, Lightning Bolt, David Cross, Animal Collective, The Boredoms, Les Savy Fav, Mogwai, Octopus Project, Slint, The Dirty Three, the Yeah Yeah Yeahs, the Gossip, GZA, Roscoe Mitchell, Seasick Steve, Iggy and the Stooges, A Hawk and a Hacksaw, Fuck Buttons, Micah P Hinson, Two Gallants, Mars Volta, Akron/Family, Jah Shaka, Saul Williams, Shellac, Patti Smith, John Cooper Clark.

All Tomorrow's Parties is a Music Festival born in 1999. The first edition took place in a very unusual place: a huge amusement park in Camber Sands. In the last ten years it has become particularly famous and it has differed from some other festivals, such as Reading Festival or Glastonbury Festival, for its non involvement in the market system and its friendly and informal atmosphere. The peculiarity of this extraordinary music event resides on the idea of entrusting the choice of participants to the musician or band curator of that year's edition. The film results from editing some shots realized in super8, with camcorders and video mobiles by more than 200 film makers, musicians and fans of the event. (a.l.) "The idea of an All Tomorrow's Parties film started with a desire to document a musical event that Warp Films saw as unique - a truly independent and diverse festival."

Italia, 2009, HD, 50' x 3, col.

Regia, soggetto, sceneggiatura:
Pierpaolo De Iulis
Fotografia, montaggio: Simone di Giannantonio
Suono: Luca Pieracci
Produzione: Pierpaolo De Iulis

Contatti: Pierpaolo De Iulis
Email: raveup@tiscali.it

Pierpaolo De Iulis (Ascoli Piceno, 1969), laureato in Sociologia e Storia Contemporanea, è un appassionato ricercatore di sottoculture giovanili dagli anni Sessanta ad oggi. Dal 1999 gestisce l'etichetta discografica Rave Up Records, dedicata al recupero e alla riproposta, esclusivamente in formato disco-vinile, del punk americano di fine anni Settanta. Parallelamente a quest'attività, si occupa di organizzazione di eventi musicali.

Pierpaolo De Iulis (Ascoli Piceno, 1969) earned a degree in Sociology and Modern History, and is a passionate chronicler of youth subculture from the Sixties to today. Since 1999 he has managed the record label Rave Up Records, dedicated to recovering and re-promoting late Seventies American punk albums exclusively on vinyl. Simultaneously, he organizes music events.

Filmografia:
2006: Mellotron, storie di rock progressivo
2009: Italo Disco, the sound of spaghetti dance
2009: Crollo nervoso, la new wave italiana degli anni 80
2009: Vesuvio Pop

PIERPAOLO DE IULIS

CROLLO NERVOSO, LA NEW WAVE ITALIANA DEGLI ANNI 80

NERVOUS BREAKDOWN, THE ITALIAN NEW WAVE OF THE 80'S

In the late Seventies Italy felt the world-wide reverberations of the shock wave that the American and British punk aesthetic kicked off. The national music scene, largely in the hands of the singer-songwriter hegemony and disciples of less inventive progressive music, was assailed by a wave of creativity and innovation that broke the mold, and was absolutely unforseeable. "The phenomenon wasn't only about the music. Around the sound there was also a drive coming out of self-production that could be seen in the graphic work, independent labels, concerts, cartoons, art" (P. De Iulis). Through the music of Litfiba, Diaframma, Skiantos, Gaz Nevada and others, it's possible to trace what was probably the last great phenomenon to re-write the rules for urban Italian kids at the end of the Seventies. Through interviews with the stars of that unrepeatable season, *Crollo nervoso* brings us back the music that not only sparked those transformations, but also shows us the anxiety for change of an entire generation that, by refuting the unwritten rules of their elders, created and practiced a new way of thinking about music, politics and how to live. (g.a.n.)

Alla fine degli anni Settanta anche l'Italia viene scossa dall'onda lunga delle ripercussioni che la rivoluzione estetica del punk statunitense e britannico ha provocato in tutto il mondo. Il panorama musicale nazionale, saldamente in mano all'egemonia cantautorale e ai discepoli del progressive meno inventivo, viene aggredito da un'ondata di creatività e innovazione fuori dagli schemi, assolutamente imprevedibile. "Non fu un fenomeno che riguardava solo la musica. Intorno alle nuove sonorità si raccoglieva anche la spinta proveniente dal basso dell'autoproduzione che si manifestava in fanzine, grafica, etichette indipendenti, organizzazioni di concerti, fumetti, arte" (P. De Iulis). Attraverso le vicende di band come Litfiba, Diaframma, Skiantos, Gaz Nevada e altri ancora, *Crollo nervoso* ripercorre quello che probabilmente è stato l'ultimo grande fenomeno di completa riscrittura dei codici urbani giovanili (e non solo) dell'Italia della fine degli anni Settanta, rimettendo in scena non solo la musica che commentò quelle trasformazioni, ma soprattutto l'ansia di cambiamento di un'intera generazione che, rifiutando le regole non scritte dei fratelli maggiori, inventò un nuovo modo di pensare musica, praticare la politica e vivere. (g.a.n.)

Cile, 2008, XDCAM, 40', col.

Regia, sceneggiatura: Diego Riquelme Davidson, Felipe Orellana Peña
Fotografia: Christian Copaja
Montaggio: Diego Riquelme Davidson, Felipe Orellana Peña
Suono: Ignacio Corvalán, Felipe Ipinza
Produzione: Cinestructura

Contatti: Cinestructura
Email: cinestructura@gmail.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Dopo esperienze nel mondo musicale, Diego Riquelme Davidson intraprende dal 2003 una fortunata carriera di documentarista vincendo con il corto *Raíces Huecas* numerosi premi. Attualmente si dedica a progetti indipendenti per il cinema e la televisione.

After first inquiring into the music world, Diego Riquelme Davidson began his successful cinema career in the year 2003 and won different distinctions for his short *Raíces Huecas*. Actually he is preparing his own projects for TV and cinema.

Dopo studi in Comunicazione degli audiovisivi, Felipe Orellana Peña sviluppa diversi progetti documentari, realizzando nel 2005 il pluripremiato *Rut of San Antonio*. Attualmente è regista e produttore indipendente.

After studying Audio-visual Communication, Felipe Orellana Peña developed various projects, documentaries mainly. He realized the Best Documentary in Generation 2005, *Rut of San Antonio*. He is actually independent filmmaker and producer.

Filmografia:
2005: El Vuelo
2008: Santiago tiene una pena

DIEGO RIQUELME DAVIDSON, FELIPE ORELLANA PEÑA

SANTIAGO TIENE UNA PENA

SANTIAGO HAS A PAIN

Nel caos frenetico di Santiago del Cile, la macchina da presa si sofferma su tre personaggi: Angèlica, una ragazza madre, Claudio, un padre di famiglia che lavora al centralino di un'impresa di taxi ed Esteban, un ragazzo che vive di musica. Tre personaggi diversi che hanno qualcosa in comune: esibirsi per le strade della capitale, cantando e suonando le canzoni di artisti che hanno vissuto la storia lacerata del Cile, come Violeta Parra e Victor Jara. La musica e le parole si diffondono nel flusso rapido e nervoso del traffico urbano della città, creando a volte una sorta di arresto, di sospensione del tempo e del ritmo della metropoli. In quei momenti il tempo del film cambia e lo spazio diventa un luogo di ascolto e di riflessione, di recupero di una memoria condivisa che rischia sempre di scomparire. (d.d.) "Angélica, Claudio, ed Esteban sono i nostri tre personaggi, che si mostrano a noi per mezzo di un racconto visivo e quasi privo di dialoghi, in una giornata della loro esistenza talentuosa, tentando così di rovesciare quello sguardo pregiudiziale che a volte compare in chi guarda questi unici e caratteristici esponenti della cultura popolare cilena". (F. Orellana Peña, D. Riquelme Davidson)

In the frenetic chaos of the Chilean capital, Santiago, the camera dwells on three people: Angèlica, a young single mother, Claudio, a family man who works as a switchboard operator for a taxi firm, and Esteban, who lives for music. Three quite different characters but with one thing in common – they are all street musicians, singing and performing the songs of artists like Violeta Parra and Victor Jara who have experienced Chile's tormented history. The music and lyrics float out into the rapid, irritable flow of the city traffic, sometimes creating a kind of suspension of time and of the rhythm of the metropolis. In these moments, the film time changes and the space becomes a space for listening and reflection, for reviving a shared memory that is at risk of disappearing. (d.d.) "Angélica, Claudio and Esteban, are our three characters, who show us through visual and an almost dialogue-free storytelling a journey in their talented existence, while trying to yield the prejudicial look that sometimes appears before these unique and characteristic exponents of the chilean folklore culture." (F. Orellana Peña, D. Riquelme Davidson).

USA, 2009, 82', DVCpro HD, b/n e col.

Regia, soggetto e sceneggiatura: Bill Guttentag, Dan Sturman
Fotografia: Buddy Squires, Jonathan Else, Stephen Kazmierski
Montaggio: Jeffrey Doe
Suono: Mark Roy
Musica: Philip Marshall
Produzione: Freedom Song Productions
Co-produzione: Louverture Films
Distribuzione: Wild Bunch

Contatti: Vincent Maraval per Wild Bunch
Tel: +33 1 53 01 50 20
E-mail: vmaraval@wildbunch.eu

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Dopo studi di cinema, Bill Guttentag insegna Marketing degli audiovisivi, realizzando parallelamente documentari per la televisone. Nel 2003, riceve un Oscar per il cortometraggio *Twin Towers*.

After studying cinema, Bill Guttentag began teaching cinema and television's marketing and realizing documentary films for TV. In 2003 he won the Oscar for best short documentary film with *Twin Towers*.

Collaboratore di Bill Guttentag, Dan Sturman realizza *Nanking*, vincitore al Sundance, e produce *Twin Towers*. Collabora come produttore per diversi canali televisi.

A Bill Guttentag's collaborator, Dan Sturman directed the Sundance award-winning *Nanking*, and produced *Twin Towers*. He has reported and produced for various TV channels.

Filmografia:
2003: Twin Towers
2007: Nanking
2009: Soundtrack For A Revolution

BILL GUTTENTAG, DAN STURMAN

SOUNDTRACK FOR A REVOLUTION

Secondo i due registi c'è una linea diretta che, partendo dall'assassinio di M. L. King passa per altri momenti-chiave come la marcia da Selma a Montgomery, la battaglia per il voto, le cariche della polizia ed arriva fino all'elezione di Barack Obama. È una linea in cui si trovano i diritti, le aspirazioni e i grandi ideali di un movimento fatto di uomini, donne e... musica! Se ogni movimento ha bisogno di un ritmo, la «rivoluzione nera» ebbe un'intera colonna sonora. "Le «freedom songs» furono uno straordinario punto di convergenza tra la politica, l'arte e l'attivismo. Le canzoni sono da una parte degli incredibili brani musicali, ma dall'altra sono state anche l'ispirazione per una rivoluzione. Noi abbiamo fatto un film per celebrare la musica e anche le persone che la cantavano." (B. Guttentag e D. Sturman). Con le testimonianze dei protagonisti dell'epoca, materiali d'archivio e intense interpretazioni musicali, il film racconta la storia del movimento di rivendicazione dei diritti civili in America attraverso le canzoni cantate nelle manifestazioni, nelle riunioni, nelle celle delle prigioni. Canzoni fatte di libertà, speranza, giustizia, eguaglianza e un'incontenibile carica d'energia. (v.i.)

According to the filmmakers, there's a direct line that runs from the assassination of M.L. King to other key moments, like the marches in Selma and Montgomery, the fight for the vote and police riots, all the way to the election of Barack Obama. It's a line where one finds the rights, aspirations and grand ideals of a movement between men, women and... music! If every movement needs a rhythm, the «black revolution» had an entire soundtrack. "The freedom songs are an extraordinary convergence between politics, art, and activism. The songs stand on their own as incredible pieces of music, but they also helped to inspire a revolution. We made a film to celebrate the music, and also the people who sang it." (B. Guttentag e D. Sturman). Through interviews of people from the period, archival materials and intense musical performances, this film tells the story of the movement for the re-vindication of civil rights in America through the songs sung at protests, meetings, and in prison cells. Songs of liberty, hope, justice, equality and an overwhelming surge of energy. (v.i.)

Francia, 2009, HDV, 80', col. e b/n

Regia:Cédric Dupire, Gaspard Kuentz
Montaggio: Charlotte tourrès
Musica: Noa Garcia
Produzione: Studio Shaiprod
Co-produzione: Cityzen tv, Shai productions, Zadig productions

Contatti: Studio Shaiprod
Tel: +33 1 42 09 67 44
Email:
contact@studio-shaiprod.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Nato nel 1979, Cédric Dupire gira nel 2005 *Musafir*, un documentario sulla musica tradizionale del Rajasthan. Dopo altre esperienze in cui il cinema e la musica si incontrano, realizza con Gaspard Kuentz *We Don't Care About Music Anyway...*

Born in 1979, music lover Cédric Dupire made his first full-length documentary *Musafir* (2005) about traditional music of Rajasthan. After various works that combined music and cinema, he made *We Don't Care About Music Anyway...*

Nato nel 1981, Gaspard Kuentz, dopo studi di cinema in Giappone, nel 2005 gira il suo primo film *Chinpira Is Beautiful* cui segue *We Don't Care About Music Anyway...*

Born in 1981, after studying cinema in Japan, Gaspard Kuentz directed his first short fiction film *Chinpira Is Beautiful*. Later he co-directed with Cédric Dupire *We Don't Care About Music Anyway...*

Filmografia:
2009: We Don't Care About Music Anyway...

CÉDRIC DUPIRE, GASPARD KUENTZ

WE DON'T CARE ABOUT MUSIC ANYWAY...

A Tokyo, otto musicisti s'incontrano intorno ad un tavolo. Illuminati da una luce espressionistica che contrasta fortemente le fisionomie, parlano del loro lavoro, della loro ispirazione, delle simbiosi che le loro performance musicali hanno con le forme della città. L'ambiente, inquadrato da immagini potentemente plastiche, sembra essere la fonte delle composizioni che i musicisti eseguono dal vivo, nel corpo stesso dei materiali urbanistici, quando questi hanno smesso di essere design e sono diventati detriti. La musica abbandona così il suo carattere di divertimento auditivo per diventare un esperimento e un monito. Nel primo caso il film mostra come l'uso diverso di strumenti tradizionali produca nuovi stimoli sonori, non sempre gradevoli, ma sicuramente intriganti. Nel secondo indica come i suoni di questa modernità tecnologica siano il frutto di un presente post-apocalittico e alienato. (l.b.) "Piuttosto che come un film sulla musica, noi abbiamo concepito *We Don't Care About Music Anyway...* come un film sul suono e sulla sua percezione. Un elogio alla creazione bruta e spontanea, al di qua dei codici e dell'industria, la creazione come mezzo animale di esprimere una collera altrimenti indicibile." (C. Dupire, G. Kuentz)

In Tokyo, eight musicians gather at a table. Illumined by an expressionistic light that starkly contrasts with their physiognomies, they talk about their work, their inspirations, the connection between their musical performances and the shapes of the city. The ambience, captured by extremely artificial images, seems to be the very source of the musicians' live performance compositions, in the same vein of urban junk, when things cease being designs and become detritus. The music abandons its playful quality and becomes an experiment and a warning. Firstly, the film demonstrates how the different handling of traditional instruments produces new sound stimuli, not always pleasurable but certainly intriguing. Secondly, it notes how the sounds of such modern technology are the fruit of a post-apocalyptic and alienated present day. (l.b.) "We conceived of *We Don't Care About Music Anyway...* as a film about music, as a film about sound and the perception of sound. It's an ode to rough and spontaneous creation, beyond rules and industry, creation as an animal means to express an otherwise inexpressible rage." (C. Dupire, G. Kuentz)

BARBARA KOPPLE

WOODSTOCK: NOW & THEN

Woodstock è uno di quegli eventi per cui esiste un «prima» e un «dopo». Il «prima» è affidato alle parole di Michael Lang, l'ideatore del Festival che, accompagnato da racconti, testimonianze e riprese inedite, rievoca i preparativi del concerto: la scelta del terreno, la risoluzione dei monumentali problemi logistici, gli approvvigionamenti, l'infermeria, il traffico. Per il «dopo», oltre agli aneddoti di chi può dire con orgoglio: "Io c'ero!", vale la pena di ascoltare Michael Wadleigh, che girò le ore e ore di pellicola che hanno permesso la trasmissione del «messaggio» alle generazioni future. In mezzo a questo «prima» e a questo «dopo» ci sono i «Tre Giorni di Pace e Musica» dell'agosto del 1969. Quando la parola «pace» aveva il suo peso, in un anno segnato dall'assassinio di Martin Luther King, di Robert Kennedy e dal macello in Vietnam. Quando la parola «musica» significava un palco irripetibile, affollato da stelle di prima grandezza. Sono passati quaranta anni e il mito è vivo e vegeto: i ragazzi della School of Rock esercitano il loro talento su brani storici e l'oceano di quei giovani corpi – per la prima volta nudi, per la prima volta liberi – continua a suscitare emozione. (a.l.)

Woodstock is one of those major events with a «before» and an «after». The «before» is entrusted to Michael Lang's words; as the creator of the Festival, he recalls the preparations for the concert, with the support of tales, testimonies and inedited shooting: the choice for the right soil, the solutions to the massive logistic problems, the provisions, the infirmary, the traffic. As for the «after», besides the anecdotes of one who can proudly say "I was there", it is worth while listening to Miachel Wadleigh, who shot many hours of film that allowed «the message» to be handed down to future generations. Between this «before» and this «after» there are the «Three days of peace and music» of that August 1969. A time when the term «peace» had a specific importance, in a year marked by the assassinations of Martin Luther King and Robert Kennedy, the Vietnam disaster, and when the word «music» meant a unique stage, tread by top-grade stars. Forty years have passed and the myth is still alive and kicking: the guys form School of Rock are practicing their talent on all-time pieces and the ocean of those young bodies –naked and free for the first time- keeps on arousing emotions. (a.l.)

USA, 2009, HDV, 88', b/n e col.

Regia, soggetto: Barbara Kopple
Montaggio: Bob Eisenhardt, Michael Culyba, Emir Lewis
Produzione: Cabin Creek Films

Contatti: Cabin Creek Films
Tel: +1 21 23 43 25 45
Email:info@cabincreekfilms.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Barbara Kopple (New York, 1946), dopo gli studi in psicologia presso la Northeastern University, intraprende la carriera cinematografica lavorando con i fratelli Maysles. Nel 2005 dirige il suo primo lungometraggio *Havoc*. Dedita soprattutto alla regia di documentari, è stata premiata per la sua attività di produttrice con numerosi riconoscimenti, tra cui due Academy Awards per *Harlan County, USA* e *American Dream*.

Barbara Kopple (New York, 1946) studied psychology at Northeastern University with the Maysles brothers. In 2005 she directed her first feature film *Havoc*. Altough primarily devoted to directing documentaries, she won many awards as a producer, including Academy Awards for *Harlan County, USA* and *American Dream*.

Filmografia selezionata:
1976: Harlan County U.S.A.
1990: American Dream
1992: Beyond 'JFK': The Question of Conspiracy
1997: Wild Man Blues
1998: Woodstock '94
1999: A Conversation with Gregory Peck
2000: My Generation
2005: Bearing Witness
2005: Havoc
2006: Dixie Chicks: Shut Up and Sing
2009: Woodstock: Now & Then

Francia, 2009, HDCAM, 85', col.

Regia, sceneggiatura: Philippe Gasnier, Patrice Nezan
Fotografia: Samuel Dravet
Montaggio: Tatjana Waledisch
Suono: François Waledisch
Musica: Zein l'Abdin, Makame Faki, Bi Kidude, Amina&Culture Musical Club
Produzione: Les films du présent, Eikon südwest
Co-produzione: ZDF/Arte, 24images, LM TV

Contatti: Les films du présent
Tel: +33 4 904 969 66
Email: contact@lesfilmsdupresent.fr

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Documentarista e musicista tra i fondatori della band musicale Un Department, Philippe Gasniere collabora con diversi artisti, tra cui Jean Dupuy, Joël Hubault, Jacques Halbert, Pat Hearn.

Documentary filmmaker and musician, one of the founder members of the Un Department band, Philippe Gasnier has collaborated with many artists, performers: Jean Dupuy, Joël Hubault, Jacques Halbert, Pat Hearn.

Produttore, scrittore e regista, Patrice Nezan dal 1994 al 2004 lavora per Heure d'Eté Productions. Dal 2004 è co-fondatore della produzione Les Films du Présent.

Producer, writer and director Patrice Nezan worked as an artistic director and producer in Heure d'Eté Productions from 1994 to 2004. Since 2004, he co-founded the production company Les Films du Présent.

Filmografia:
2009: Zanzibar Musical Club

PHILIPPE GASNIER, PATRICE NEZAN

ZANZIBAR MUSICAL CLUB

Il Taarab è un'antica musica, tipica di Zanzibar. È una musica ibrida, il cui canto riflette le influenze arabe, indiane, africane, europee, come le tante culture che hanno caratterizzato la storia dell'arcipelago. Ed è una musica profondamente sentita (e suonata) nell'«isola delle spezie». In un locale nel centro storico della capitale, dal nome emblematico di Zanzibar Musical Club, ogni giorno si riuniscono musicisti e cantanti che si esibiscono nelle note e nelle parole di una musica particolare. Attraverso personaggi carismatici come Bi Kidude, una delle più grandi cantanti Taarab, le immagini e i suoni del film permettono allo spettatore di viaggiare tra stimoli diversi, luoghi e forme musicali antiche ma vivissime e, soprattutto, di percepire il tempo come sospensione della quotidianità, come tempo non dell'azione, ma dell'ascolto. (d.d.) "La musica Taarab non è creata per far ballare le persone, ma per calmarle e farle riflettere sul mondo intero. È la musica più popolare dell'Africa orientale, dalla Somalia a Mozambico. La musica di Zanzibar è profondamente legata alla vita quotidiana dell'isola. È così interdipendente dalla realtà sociale che ogni musicista e cantante ha come obiettivo primario quello di andare avanti: con la tradizione, con la cultura» (Ph. Gasnier, P. Nezan)

Taarab is traditional ancient music from Zanzibar. It's a hybrid music with Arab, Indian, African, and European influences - the many cultures that have shaped the history of the archipelago. It's a music that's acutely felt (and played) on the «island of spices». At a club called Zanzibar Musical Club in the historic center of the capital, every day musicians and singers get together to perform this particular music of a thousand roots. Through charismatic characters like Bi Kidude, one the greatest Taarab singers, the film's sights and sounds allow the audience to glide through various emotions, places and musical forms that are at once ancient and alive, and above all, to perceive time as something suspended from the quotidian, time not as an action but as a listening experience. (d.d.) "Taarab, the sound of Zanzibar, wasn't made to make people dance, but to soothe them and make them reflect on their inner world. It's the most popular music in West Africa, from Somalia to Mozambique. Zanzibar's music is deeply rooted to the quotidian life of the island. It's so dependent upon the social reality of the island that every musican and singer." (Ph. Gasnier, P. Nezan)

Belgio, 2009, DVCam/HD, 77', col.

Regia: Yves Hinant, Eric Cardot, Delphine Lehericey
Soggetto, sceneggiatura: Yves Hinant, Jean Libon
Montaggio: Françoise Tourmen
Suono: David Gillain
Musica: Van Romaine
Produzione: Entre Chien et Loup

Contatti: Thibaut Potdevin per Entre Chien et Loup
Email: tpotdevin@gmail.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Dopo studi e esperienze di giornalismo, Yves Hinant si dedica al documentario, realizzando numerosi film fra cui *Histoires d'ivoire* (2005), *Tiens toi au Coran* (2005) e *Le Flic, la juge et l'assassin* (2007).

After studying and working in journalism, Yves Hinant turned to documentary cinema and realized various films as *Histoires d'ivoire* (2005), *Tiens toi au Coran* (2005), and *Le Flic, la juge et l'assassin* (2007).

Dopo studi di marketing e esperienze di programmatore di festival e di assistentato in cinema e pubblicità, Eric Cardot intraprende una carriera di documentarista.

After studying marketing and working as film programmer at festivals, Eric Cardot began working for cinema and commercials, then he started realizing documentary film.

Dopo studi di cinema ed esperienze di attrice e regista teatrale, Delphine Lehericey si occupa attualmente di fotografia e documentari.

After studying art, Delphine Lehericey works as an actress and stageur of theatrical plays. She actually attends and runs image courses.

Filmografia:
2009: Les Arbitres

YVES HINANT, ERIC CARDOT, DELPHINE LEHERICEY

LES ARBITRES

In che modo, pochi secondi di una partita di calcio possono stravolgere la vita di un'intera famiglia? Cosa provano gli «uomini in nero» di fronte agli insulti e alle minacce dei tifosi? In *Les Arbitres*, i tre registi, insieme al co-autore Jean Libon, rivelano la vita nascosta di questi uomini: "Volevo guardare laddove gli sguardi non si erano ancora posati, vivere il più vicino possibile ai loro dubbi, alle loro certezze e ai loro interrogativi in quanto uomini, e non solamente come arbitri." (Y. Hinant). Ci sono voluti più di otto anni per ottenere dalla UEFA il permesso di introdursi nel circuito chiuso dell'arbitraggio e alla fine l'autorizzazione è arrivata in occasione degli Europei di calcio 2008. Il risultato è un film che riesce a divertire, commuovere ed avvincere al contempo. Un film alla ricerca di ciò che non si vede e non si sente, di ciò che sta dietro la ribalta, delle storie e delle emozioni private nascoste dietro quelle pubbliche e mediatiche. Tra paura e ambizione, tra spirito di corpo e minacce di morte, questo avvincente film descrive, come in un racconto epico, il lato nascosto del calcio dalla prospettiva degli arbitri e dei destini che portano appesi ad un fischietto. (v.i.)

How can a few seconds of a soccer match upset the live of an entire family? How do the «men in black» feel about fans' insults and threats? In *Les Arbitres*, the three directors with the co-author Jean Libon reveals the hidden life of these men: "I wanted to look at what wasn't being looked at, get as close as possible to their doubts, beliefs and questions, as men as much as referees." (Y. Hinant). It took more than eight years to get UEFA's permission to enter into the closed circuit of refereeing. In the end authorization arrived during the European tournament in 2008. The result is a film that's funny, moving and enthralling all at once. A film looking for what is neither seen nor heard, what's behind the spotlight, the stories and private emotions off the public and media stage. Between fear and ambition, good spirit and death threats, this enthralling film depicts, like an epic story, the hidden side of soccer from the perspective of refs and the fates that hang on a whistle-blow. (v.i.)

Un progetto promosso da
REGIONE TOSCANA
FONDAZIONE MONTE
DEI PASCHI DI SIENA
UNICOOP FIRENZE
COOPERATIVA META
in collaborazione con
INTERNATIONAL
TRADE CENTRE

FEDERICO BONDI

NOI CON GLI ALTRI – NAIROBI 2009

ITALIA, 2009, 12'

Il viaggio negli slums di Nairobi di un gruppo di ventenni toscani che, a partire da questa esperienza, diventeranno tra i soci fondatori di un'associazione che si occuperà attivamente dei rapporti tra Nord e Sud del mondo.

A trip through the slums of Nairobi by a group of twenty-something Tuscans who come away from the experience to become founding members of an association actively working on the relationship between the Northern and Southern hemispheres.

RAFFAELE BRUNETTI

MITUMBA THE SECOND - HAND ROAD

ITALIA, 2005, 52'

Il viaggio di una maglietta dal nord al sud del mondo. La storia di chi si veste di prima e chi di seconda mano e soprattutto la storia di tutto quello che c'è tra la prima e la seconda vita degli indumenti. "In alcuni paesi africani, i vestiti usati costituiscono la prima voce di importazione, infatti il 90% della popolazione si veste di seconda mano. Li chiamano «i vestiti dei bianchi morti» perché in Africa é inconcepibile pensare di disfarsi di cose ancora utilizzabili a meno che non appartengano a un morto. Vicende, luoghi e personaggi creano un mosaico che compone la via del commercio degli abiti usati, una via tortuosa e ancora sconosciuta che rivela una realtà sorprendente".

A trip from the north to the south of the world. It's the inside-out story of a piece of used clothing's first and second life and above all everything that happens in between. "In some African countries, used clothes constitute a prime import. In fact, 90% of the population dresses in second-hand clothes. They call them «dead whites' clothes» because in Africa the idea of throwing away things that are still usable is inconceivable unless you're dead. People, places and events create a mosaic that makes up the road of commerce for used clothes, a tortuous and still unknown road that turns into a surprising reality".

THE FEELING OF BEING THERE

1958-1965: SETTE ANNI DI CINEMA DOCUMENTARIO

1958-1965: SEVEN YEARS OF DOCUMENTARY CINEMA

Pull My Daisy

IL PRINCIPIO D'INCERTEZZA
IL CINEMA E IL DESIDERIO DI REALE

DANIELE DOTTORINI

> Il «cinéma vérité» confonde i fatti con la verità, quindi ara solo pietre. Eppure i fatti, talvolta, hanno uno strano e bizzarro potere che fa sembrare incredibile la loro verità intrinseca.
>
> Werner Herzog

> These are rules, not laws, and rules can be broken.
>
> Richard Leacock

Siamo a Firenze, l'anno è il 1959. Nei giorni dal 14 al 20 dicembre ha luogo nel capoluogo toscano la prima edizione di un festival cinematografico dal nome particolare: Festival dei Popoli. Rassegna internazionale del Film Etnografico e Sociologico. Obiettivo del festival è quello di proporre una rassegna di film capaci di rappresentare una forma particolare di cinema, quella che ha come principale interesse «la vita stessa, la sua osservazione quotidiana»[1], di un cinema, cioè, che parli della vita dell'uomo in tutti i suoi aspetti, dai suoi rapporti con la società o con gli altri uomini, ai suoi legami con i luoghi in cui vive. È una rassegna di cinema documentario, sì, ma con una consapevolezza teorica di fondo: quella secondo cui il documentario è di fatto una forma di cinema, che scorre e si sviluppa in parallelo alla storia del cinema di fiction, ma che può offrire "contributi essenziali al fenomeno «cinema» in tutti i suoi aspetti essenziali"[2]. Il Festival dei Popoli si colloca quindi sin dall'inizio in uno snodo particolare della storia delle forme cinematografiche. Un passaggio cruciale per il cinema «tout court», e che vede nelle nuove forme del documentario uno dei luoghi privilegiati in cui si concentrerà il dibattito teorico.
Non si tratta però qui di ricostruire i momenti di un dibattito lungo, articolato, e per certi aspetti anche superato (si pensi soltanto alla vetusta polemica per l'uso di un termine pesante come «verità» nel «cinéma vérité»[3]), quanto di rintracciarne la forza propositiva, il nucleo teorico che ancora oggi agisce nelle forme e nei linguaggi del cinema contemporaneo.
Tra i giurati di quella prima edizione figurano Edgar Morin e Jean Rouch. La partecipazione dei due francesi avrà importanti ripercussioni nel futuro. Rouch e Morin assistono alle proiezioni di film come *We Are the Lambeth Boys* di Karel Reisz, scheggia straordinaria del movimento del «Free cinema» inglese, come *La Seine a rencontré Paris* di Joris Ivens, viaggio poetico lungo i luoghi del fiume della capitale francese, o come *On The Bowery* di Lionel Rogosin, film dallo sguardo secco e penetrante sulla realtà metropolitana di New York. Rouch, che presenta fuori concorso un film come *Les Maîtres fous*, e Morin, che di lì a poco rifletterà su questi aspetti nel suo famoso articolo *Pour un nouveau cinéma vérité*[4], si rendono conto che quei film rappresentano qualcosa di nuovo nel panorama del cinema documentario.

Qualcosa di nuovo quei film lo rappresentano anzitutto dal punto di vista dei corpi filmati, che sembrano liberi di muoversi all'interno dell'inquadratura, non più secondo le regole del «découpage» classico, ma a partire dai loro gesti e dalle loro parole, a partire dai loro racconti, esposti di fronte o accanto alla macchina da presa. La parola, il suo tempo, il suo respiro, prende allora il sopravvento e organizza il discorso interno dei film. Il movimento e la parola: non a caso, perché proprio a partire dalla fine degli anni Cinquanta nuove tecnologie – che permettono di registrare il suono in sincrono con piccole e maneggevoli macchine da presa in 16mm, modelli più versatili spesso messi a punto dagli stessi registi-cameraman di quegli anni – sono disponibili; l'atto stesso del filmare diventa un gesto carico di nuove possibilità. Proprio le nuove possibilità offerte dai mezzi, permettono ai nuovi registi di liberarsi dalle costrizioni del «découpage» e della costruzione classica dell'inquadratura. Si può (si deve) filmare in modo completamente nuovo. Un principio inedito sembra affacciarsi allora in quelle forme di cinema: un principio di «incertezza», come dirà Jean-Luis Comolli, un principio che fa della libertà il punto di partenza e il fine stesso del filmare.

«FAMILIARIZZARE» IL CINEMA

Come si è detto sopra, non si tratta di ricostruire una storia dei movimenti di quegli anni ma di rintracciare un'idea comune che li attraversa tutti. Ripercorrere i fermenti di quegli anni, le correnti, le forme, i dibattiti, i luoghi e i momenti del «Direct Cinema», del «cinéma vérité», del «cinéma-direct», del «Candid-eye», dei nuovi cinema latinoamericani, delle forme poetico-neorealiste del cinema italiano, di tutta la sperimentazione visiva e sonora che caratterizza il cinema di quegli anni, significa allora individuarne la dimensione aperta, sperimentale, non condizionata da dogmi o nuovi codici (anche se spesso le nuove forme potevano diventare delle gabbie artificiali, di fatto dei nuovi dogmi).
Non si tratta nemmeno di riappropriarsi dell'utopia del diretto (nel senso ingenuo del termine), l'utopia di un cinema in grado di restituire la «verità» delle cose, la «realtà» in tutta la sua flagranza, ma di mostrare la forza scardinante che questo nuovo cinema ha inaugurato, proprio per quegli elementi che continuano ad essere presenti anche oggi: "Spinto all'ipertrofia da un'industria avida e cinica, il cinema è diventato, alla fine degli anni cinquanta, una macchina pesante, costosa, distante e artificiosa. L'utopia del cinema diretto [...], è proprio di «(ri)familiarizzare» il cinema, riportarlo alla semplicità degli inizi, mescolandolo di nuovo al quotidiano della vita"[5]. «(Ri)familiarizzare» il cinema, riportarlo alla sfida che lo ha costituito come forma alla fine del XIX secolo. Questa è l'eredità che si palesa nuovamente del cinema degli anni Sessanta, di tutte le forme di riavvicinamento al reale che costellarono il panorama del cinema documentario di quell'epoca.
Ma cosa significa «familiarizzare» il cinema? Cosa c'è di familiare nel dispositivo cinematografico, nel rapporto tra filmante e filmato, nei suoi riti e nei suoi codici? Una prima definizione è quella che riguarda la vicinanza dei corpi (di chi filma e di chi è filmato), la durata dei gesti, lo spazio e il tempo della parola. In questo senso, riappropriarsi della familiarità del cinema significa accogliere di nuovo la sfida di un reale che non cessa di porsi come luogo sfuggente e opaco, e insieme misterioso ed aperto. Le tante forme di cinema diretto non restituiscono una «verità» del reale, che sarebbe un'affermazione ingenua e «naif», ma mostrano la capacità del cinema di muoversi «insieme»

ai corpi, alle situazioni, alle vite che sta filmando. Certo, lo si è detto, il cinema documentario moderno cambia radicalmente la forma e l'idea stessa del filmare, grazie anche alle nuove tecnologie disponibili, dalle tecnologie di registrazione del suono sincrono in presa diretta alle nuove cineprese «leggere», che permettono agli operatori di riprendere con la macchina in spalla. Ma la disponibilità di nuovi strumenti non «crea» automaticamente un nuovo sguardo.
Muoversi insieme, accompagnare, vivere con. È questo che rende familiare il cinema. Ed è questo che lo rende libero, non pre-codificato, aperto. In *Primary* di Robert Drew, la macchina da presa a spalla che segue da vicino Kennedy mentre percorre il lungo corridoio che lo separa dal palco dove terrà uno dei suoi discorsi elettorali, è anzitutto un gesto che mostra come lo sguardo della cinepresa sia uno sguardo disponibile all'altro, non previsto né prevedibile; allo stesso modo i lunghi piani sequenza di *Pour la suite du monde* di Perrault, organizzano il tempo della ripresa a partire dai gesti e dai discorsi che gli abitanti dell'Ile aux Coudres in Quebec fanno di fronte alla cinepresa.
Il cinema non dispone il mondo dunque, ma si rende disponibile al mondo, accettando la sua duplice incertezza, quella della vita che scorre dinanzi e quella dell'immagine cinematografica, non più costretta a prevedere in anticipo gli spazi in cui collocare la macchina da presa e i tempi delle parole. In questo cambio di prospettiva risiede allora il senso più profondo del cinema dei primi anni Sessanta.
Un cinema molteplice, anzitutto. Dalle molteplici incarnazioni, possibilità. L'apertura di cui si parlava sopra, infatti, non si traduce necessariamente in nuovi codici o dogmi (come farà Lars von Trier nel 1995), ma in un caleidoscopio di nuove possibilità espressive, che sono poi le possibilità del cinema, della sua origine. In questa fase di profonda trasformazione, il cinema riscopre la sua potenza. Ma per potenza non si intende qui semplicemente il poter fare o la capacità di fare, ma lo «stare per» (il «mèllei» aristotelico), il proiettarsi verso qualcosa che ancora non è (visibile).

LO STUPORE, IL RITRATTO, LA POESIA DEL REALE

La prima potenza del cinema risiede nell'affermazione di una condizione fondamentale e filosofica dell'esistenza: lo stupore, la meraviglia di fronte al mondo. In un film come *Les Raquetteurs* di Michel Brault e Gilles Groulx, lo sguardo della macchina da presa dà importanza ad ogni gesto, espressione, momento di un rituale collettivo apparentemente senza molta importanza, come la gara dei corridori di racchette nel piccolo paese di Sheerbroke. Lo sguardo è curioso, capace di soffermarsi sui passanti anonimi, sulle piccole comparse di questo piccolo rituale collettivo. Solo così (proprio così) il cinema coglie non «il reale» o «la verità», ma la capacità di stupirsi di fronte a ciò verso cui ci avviciniamo. La meraviglia nei confronti del reale è ciò che costituisce il punto di partenza del cinema, ed è ciò che caratterizza gran parte degli autori del documentario di quegli anni. Lo stupore è un sentimento che implica rispetto verso ciò che si guarda, la capacità di «accompagnare» senza «guidare». In fondo «guardare» significa anzitutto «avere cura», «preoccuparsi di». Lo si ritrova nel modo di filmare i discorsi, i rituali, i giochi degli adolescenti in *We Are the Lambeth Boys* di Reisz o le espressioni sempre e comunque pubbliche di Paul Anka in *Lonely Boy* di Wolf Koenig e Roman Kroitor: il movimento della macchina da presa, la distanza dello sguardo, la vicinanza curiosa non hanno mai il gusto dell'invadenza, non danno mai il senso di una violenza. Essi testimoniano di un incontro, di un evento, di una sensazione.

A Happy Mother's Day, di Joyce Chopra, Richard Leacock

Richard Leacock, uno dei padri del nuovo cinema di quegli anni, parla in uno dei suoi scritti della sensazione unica di essere cresciuto nelle Isole Canarie, e di come fosse stato difficile cercare, attraverso il cinema, di trasmettere quella sensazione ("the feeling of being there"[6]). Il suo sguardo, paradigma in fondo di molto cinema moderno, è appunto basato su questo, sulla ricerca di un'immagine capace di restituire l'esperienza di un evento, di uno «stare con» che coinvolge chi filma e chi è filmato ("Get to know your subject if possible in order to generate some kind of mutual respect, if not friendship"[7]).
Il reale è dunque ciò che si apre nella dimensione dell'evento, dell'incontro. L'evento coinvolge filmante e filmato, al di là di ogni ingenuo tentativo di annullare il proprio sguardo. Eppure il cinema di quegli anni lavora proprio all'interno di questa feconda tensione, la tensione dialettica tra la presenza della macchina da presa e il mondo così come si presenta o si nasconde di fronte ad essa. Da questo punto di vista, non è un caso che il cinema di quegli anni sia ossessionato dal ritratto, scopra il ritratto di individui, famosi e non, come sua ulteriore potenza. Albert e David Maysles, lo stesso Leacock, Don Alan Pennebaker e molti altri si trovano spesso di fronte all'enigma di un soggetto che si svela/nasconde di fronte alla cinepresa. Ma se c'è una cosa che accomuna questi ritratti è che non si tratta semplicemente di rivelare la «verità» di un «io», ma di mettere in atto la sua esposizione, pro-durla, condurla davanti, trarla al di fuori[8]. Basti pensare alla vertigine che prende di fronte alla visione di un capolavoro come *Moi, un noir* di Jean Rouch, in cui le identità dei personaggi sono moltiplicate dai personaggi che essi evocano nella vita e con cui giocano nel commento al film.
Ritrarre una realtà non significa per il documentario moderno – al di là delle differenze, dei manifesti teorici, delle dichiarazioni di poetica spesso svianti – svelarne l'intima verità, l'ultima essenza, bensì esporne la complessità, il mistero in un certo senso, fosse anche attraverso un

piccolo gesto, una smorfia, una particolare intonazione della voce. Significa individuarne i punti di tensione, i momenti di crisi, attraversarli, porli in primo piano (si pensi a *Crisis* di Drew, che in questo senso è un vero e proprio manifesto teorico)[9]. Ecco perché è nella dimensione pubblica (e non privata) della madre-prodigio di *A Happy Mother's Day* che Leacock ritrova il senso stesso del ritratto; così come è possibile rintracciarne la forza nei ritratti demitizzanti di uomini famosi ad opera dei fratelli Maysles, o nei lavori di Frederick Wiseman, da sempre legati alla dimensione «pubblica» delle istituzioni di una società (scuole, ospedali, manicomi).
Se questo è il punto di partenza, si può allora tranquillamente sgombrare il campo da ogni residuo di «naturalismo ingenuo» che spesso ha accompagnato le riletture critiche dei vari movimenti dei primi anni Sessanta. Diretto non significa naturale: il cinema è diretto in quanto si pone direttamente di fronte all'incertezza del reale, cercando ogni volta la forma attraverso la quale esporla (esponendosi).
La stessa necessità di esporsi alla realtà (e di esporla al proprio sguardo) è presente in fondo anche in quelle forme di cinema coevo che sembrano lavorare sulle nuove possibilità dell'immagine cinematografica e che costituiscono altri luoghi di una ideale mappatura del cinema documentario moderno. Se il cinema di Leacock o di Jean Rouch, il «Direct Cinema» canadese di Brault e Groulx, quello americano di Drew, Maysles, Pennebaker, o il «Free Cinema» inglese di John Schlesinger, Karel Reisz, Robert Vas lavorano a partire dalla sottrazione del meccanismo cinematografico verso un'immediatezza del gesto e della situazione, registi come Chris Marker, Jean-Daniel Pollet, Joris Ivens, Agnès Varda interpretano l'apertura delle forme cinematografiche come una possibilità in più per l'elaborazione di una poesia della realtà. La parola non è più, come nel documentario convenzionale, il luogo della spiegazione delle immagini, ma il luogo in cui le immagini sono interpretate dialetticamente (*Lettre de Sibérie* di Marker), in cui il rapporto tra suono e immagine ci introduce al mistero del soggetto e del mondo (*Le Mystère Koumiko*, sempre di Marker, *La Seine a rencontré Paris* di Ivens). Il montaggio non è semplicemente il principio di organizzazione del racconto interno, ma diventa l'elaborazione di una scelta ogni volta nuova: le inquadrature e le sequenze vengono accostate e ripetute secondo nuovi criteri (come in *Méditerranée* di Pollet o *...A Valparaíso* di Ivens), il cui fine non è più l'organizzazione classica del racconto, ma la configurazione di uno spazio nuovo, poetico appunto, in cui il soggetto filmante (ancora una volta) fa i conti con la realtà che incontra (come nel realismo poetico degli autori baltici).

MAPPE MOBILI

La mappatura si estende, anche al di là dei confini fissati dalle etichette storiche o critiche. La rivoluzione operata dal cinema diretto diventa la spinta per nuove sperimentazioni, per nuovi modi di pensare il cinema. In Italia, il quasi invisibile mondo del documentario si presenta immediatamente come una straordinaria forma ibrida. Nei film di Gian Vittorio Baldi, di Cecilia Mangini, di Gianfranco Mingozzi o nei meno conosciuti lavori di Sandro Franchina e Alberto Caldana, e soprattutto nelle straordinarie opere di Vittorio De Seta, la rivoluzione del diretto si rifrange in altri rivoli, nella sopravvivenza, anzitutto, della lezione radicale del Neorealismo, il cui desiderio di reale sembra scontrarsi, proprio a partire dagli anni Cinquanta, con il ritorno della configurazione «forte» del racconto nel cinema di fiction. Al di là delle mille difficoltà produttive, il cinema italiano di quegli anni scopre nuove forme di espressione facendo di ogni frammento di reale un'occasione di cinema, dalla danza dei mestieri scomparsi (*Li mali mistieri* di Mingozzi), al canto dei corpi marginali della società (*La canta delle marane* di Mangini, sorta di danza dei corpi accompagnata dal commento di Pier Paolo Pasolini), dalla scoperta incantata, meravigliata dei gesti antichi e moderni nel cinema di De Seta, Baldi, Di Gianni fino al cinema di Pasolini (*Comizi d'amore*). Pur nella sua «invisibilità», il cinema documentario italiano di quegli anni è un luogo di fermenti, sperimentazioni, nuove ibridazioni.
La mappa inizia a configurarsi, a penetrare territori non scontati, estendendosi ancora. Il documentario moderno, dunque, può – proprio a partire dalla straordinaria «incertezza» che ne costituisce le forme – scegliere modalità espressive diverse, anche ibridandosi con altre prospettive all'interno dei contesti in cui nasce. In altre cinematografie, autori come Nagisa Ôshima (*The Forgotten Army*), Forough Farrokhzad (*The House is Black*) e, successivamente Noriaki Tsuchimoto (*Minamata*) o Grigorij Chukhrai (*Pamiat'*) ritradurranno la potenza del nuovo cinema documentario all'interno della tradizione giapponese, iraniana o russa; nuovi registi come Fernando Birri (*Tire dié*) in Argentina o Santiago Alvarez (*Now*), Tomás Gutiérrez Alea (*Asamblea general*) e gli autori del Cine Testimonio a Cuba interpreteranno la dimensione del diretto o la concezione aperta del montaggio come strumenti di consapevolezza politica, criticando ogni forma di osservazione del reale che si ponga come separata dall'azione, dall'intervento sul reale stesso. Lo «stare con», implica anche una scelta morale e politica, e il nuovo cinema politico degli anni Sessanta partirà proprio da questa consapevolezza, spesso in aperta polemica con le forme del cinema diretto, ma in ogni caso prendendo dalla sua potenza scardinante le mosse.
Più che un movimento coeso, o un insieme di «scuole» documentarie, dunque, il passaggio tra la fine degli anni Cinquanta e il decennio successivo si svela a posteriori come un grande momento di elaborazione e di interrogazione della forma-cinema, di quella forma, cioè, che proprio a partire dalla propria incertezza si scopre attraversata da un profondo desiderio di reale. Riprendere questa forma nelle sue molteplici declinazioni, ripresentarla in un percorso non esaustivo certo, ma indicativo, significa allora riscoprire le linee di forza che hanno attraversato il cinema moderno (documentario e non) e che, di fatto, lo innervano tuttora.

NOTE

1. Dal catalogo della prima edizione del Festival dei Popoli, anno 1 – 1959, p. 3.
2. Ibidem.
3. Per una sintesi della polemica intorno al termine «cinéma vérité», si veda N. García Díaz, Jean Rouch. *Cronica de un "cine de verdad"*, in *Cine directo. Reflexiones en torno a un concepto*, a cura di M.L Ortega, N. García Díaz, T&B, Madrid 2008, pp. 75-77.
4. E. Morin, *Pour un nouveau cinéma vérité*, in "France Observateur – L'observateur litéraire", n. 506, 14 gennaio 1960.
5. J.-L. Comolli, *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*, Donzelli, Roma 2006, pp. 139-140.
6. R. Leacock, *A Search for the Feeling of Being There* (1997), in http://richardleacock.com/#15854
7. Ibidem.
8. È questa in fondo l'essenza stessa del ritratto, come riconosce Jean-Luc Nancy in *Il ritratto e il suo sguardo*, Cortina, Milano 2002, pp. 13-15.
9. Sull'idea di crisi come termine chiave del documentario moderno, e sulle varie interpretazioni delle correnti interne del cinema diretto, vedi E. Barnouw, *Documentary: A History of Non-Fiction Films*, Oxford University Press, New York 1993, pp. 254-255.

THE PRINCIPLE OF UNCERTAINTY
FILM AND THE DESIRE FOR REALITY

DANIELE DOTTORINI

Direct Cinema takes facts for truth,
therefore it can only plough stones.
Yet facts, at times, have a strange and bizarre power
that makes their inner truth
seemingly unbelievable.

Werner Herzog

These are rules, not laws, and rules can be broken.

Richard Leacock

We are in Florence, year 1959. 14th through 20th December, the first edition of a film festival bearing a peculiar name, Festival dei Popoli. International Retrospective of Ethnographic and Sociological Film, takes place in the capital city of Tuscany. The festival's objective is to propose movies that represent a particular form of cinema, a form that is mainly focused on "life itself, and its daily observation"[1]. It is a cinema concerned with man's life and all its aspects, including man's rapport with society or with other men, and his ties with the places where he lives. It is indeed a festival of documentary cinema, with a theoretical awareness underlying according to which documentary is in fact a form of cinema that has developed in parallel to the cinema of fiction. Still, it can offer "essential contributions to the phenomenon of «cinema» as far as all its essential aspects are concerned"[2]. Therefore, the Festival dei Popoli is situated at a particular crux in the history of film forms since its very beginnings. It is a crucial passage for film itself, that in the new forms of documentary finds one of the privileged sites for theoretical discussion.

This essay, though, will not be concerned about the reconstruction of a long, articulate, and in some way even outdated discussion – just think of the ancient controversy about using a burdensome term like «truth» in the phrase «cinéma vérité»[3]. It will be more about its propositive drive, and its theoretical core which is still operating in the forms and languages of contemporary cinema.

Among the jury members of that first edition there were figures like Edgar Morin and Jean Rouch. The two Frenchmen participating entailed important repercussions in the future. Rouch and Morin could attend the screenings of films such as Karel Reisz's *We Are the Lambeth Boys*, an extraordinary sliver of the British movement of Free Cinema, Joris Ivens' *La Seine a rencontré Paris* (*The Seine Meets Paris*), a poetic journey along the river crossing the French capital city, or Lionel Rogosin's *On the Bowery*, with its sharp gaze on the urban dimension of New York. Rouch also presented a film like *Les Maîtres fous* (*The Mad Masters*) out of competition, while Morin was to reflect on all this in his famous article *Pour un nouveau cinéma vérité*[4]; both were aware that those films came as something new in the domain of documentary film.

Those films offered something new especially in terms of filmed bodies, that now seemed to be able to move about the frame without following the rules of classic «découpage». They followed instead their own gestures and their own words, their own stories, and they stood either in front of or besides the camera. Then speech, and its timing, its breathing, could take over and organise the film's own discourse. Motion, and speech: not coincidentally, because it is exactly from the late 1950's that new technologies become available and make synch sound shooting possible. Smaller, easy to handle 16mm cameras, and more versatile models become also available, often fine-tuned by the very directors and operators of those years. The same act of filming becomes charged with new possibilities. These new opportunities created by the new means allow the film-makers to get rid of the constrictions derived from «découpage» and the classic shot composition. You can – you must – film in a totally new way. A fresh principle apparently emerges from those new forms of cinema: a principle of «uncertainty», according to a later definition by Jean-Louis Comolli, that makes freedom the point of departure and the very aim of filming.

TO «FAMILIARIZE» FILM

As was mentioned above, this essay is not about the reconstruction of the currents of those years. It is more about finding a common idea running through them all. When we go over the ferments, the movements, the forms, the debates, the sites, and the moments of Direct Cinema, of «cinéma vérité», «cinéma-direct», of Candid-eye, the new Latin-American cinematographies, the poetic/neorealist forms of Italian film, and all visual and sound experiments characterizing the cinema of those years, then we can make out its openmindedness, its experimental nature, unconditioned by dogmas or new codes (even though sometimes the new forms could actually become artificial cages, and new dogmas.)

It is not even about re-appropriating the utopia of Direct Cinema, in the naïf sense of the term. According to that utopia, cinema should aim to render the «truth» of facts, «reality» in all its flagrancy. It is about exposing the disruptive power of that new cinema, thanks to those same factors that are still alive and kicking: "Made hypertrophic by a greedy and cynical industry, in the late 1950's film became a burdensome, expensive, distant, and contrived machine. The utopia of Direct Cinema [...] lies exactly in trying to «(re)familiarize» film, to bring it back to the simplicity of its beginnings, and to mix it back with daily life"[5]. To make film «familiar» again, and bring it back to the challenge that contributed to its formation at the end of the 19th century. This was the legacy to be found again in the cinema of the 1960's, and in all attempts at getting once more close to reality that flourished in documentary cinema at that time.

But what does really mean to «familiarize» film? What is familiar about the cinematic device, in the relation between filmer and filmed, in its rituals and its codes? An initial definition concerns the closeness of bodies (of the filmer and the filmed), the duration of gestures, the space and time of speech. In this sense, to familiarize film again means to welcome again the challenge posed by reality – that is, an unceasingly fleeting and opaque place, yet mysterious and open. The many forms of Direct Cinema do not offer a «truth» of the real – that would be a naïf statement – whereas they show that cinema can move «together with» the

bodies, situations, and lives it is filming. Sure enough, modern documentary cinema changes radically the form and the very idea of filming, also due to new technologies available, including new sound-recording techniques and new «light» cameras that can be supported on shoulder. But it is not new tools that automatically create a new gaze.
To move together, to accompany, to live with. That is what familiarizes cinema. And this is what makes it free, non-coded, open indeed. In *Primary* by Robert Drew, the shoulder-supported camera follows Kennedy very close while he walks along the long corridor separating him from the stage where he's going to take the floor. This is a gesture that shows how the camera's gaze is a gaze open to otherness, it is neither foreseen neither foreseeable. In the same way, the lengthy long takes of Perrault's *Pour la suite du monde* (Of Whales, the Moon, and Men) organize the shooting time departing from the gestures and speech made by the inhabitants of Ile aux Coudres, Quebec, in front of the movie camera.
Thus, the cinema does not arrange the world, but makes itself available to the world. It accepts the world's twofold uncertainty, the uncertainty of life as it takes place before you and the uncertainty of the film image, no more obliged to foresee the spots where to place the camera and the duration of speech in advance. In this change of outlook lies the deeper meaning of film in the early 1960's.
That was a manifold cinema, in the first place, with manifold embodiments and manifold possibilities. The above-mentioned open-mindedness, in fact, would not necessarily translate into new codes or new dogmas (as Lars von Trier will do in 1995), but in a kaleidoscope of new possibilities of expression – ultimately, film's own and original possibilities. In this phase of deep-reaching transformation, the cinema re-discovers its potency. By potency we do not simply mean here to be in a position to do something, or to be capable of doing something, but «to be about to» (Aristotle's «mèllei»), to be projected towards something that is not yet (visible).

WONDERMENT, THE PORTRAIT, AND THE POETRY OF FACTS

The first potency of cinema lies in the assertion of a fundamental and philosophic condition of existence: wonderment, awe of the world. In a movie like *Les Raquetteurs* (The Snowshoers) by Michel Brault and Gilles Groulx, the camera's gaze gives importance to each gesture, expression, and moment in an apparently unimportant collective ritual – the snowshoers' contest in the small village of Sheerbroke. This gaze is curious; it dwells on anonymous passers-by, the little extras of this little collective ritual. Only this way (exactly this way) can film capture not «reality», or «truth», but the capacity to be in awe in front of what we get close to. To be in awe before reality is the point of departure of film, and it actually characterized many documentary authors of those years. Wonderment is a sentiment implying respect towards the object of our gaze, the capacity to «accompany» without «guiding». All in all, to «watch» means in the first place to «keep vigil», to «keep guard upon». This idea can be found in the way adolescents' speech, rituals, and games are filmed by Reisz in *We Are the Lambeth Boys*, or Paul Anka's constantly public expressions are by Wolf Koenig and Roman Kroitor in *Lonely Boy*: camera movement, distance of the gaze, curious closeness are never intrusive, they never give the idea of violence. They rather witness an encounter, an event, a feeling.

We Are the Lambeth Boys
di Karel Reisz

Richard Leacock, one of the fathers of that new cinema, in one of his writings discusses the unique feeling of growing up in the Canary Islands, and how it had been difficult to try and convey «the feeling of being there»[6] through film. His gaze, a paradigm of much modern film, is based exactly on this, i.e. on the search for an image that can offer the experience of an event – a «to be together» involving both the one filming and the one being filmed ("Get to know your subject if possible in order to generate some kind of mutual respect, if not friendship")[7].
Real, then, is whatever opens up in the dimension of an event, an encounter. An event involves both filmer and filmed, beyond any naïf attempt to cancel one's gaze. Yet the cinema of those years operates exactly within that prolific tension, a dialectic tension between the presence of the camera and the world as it presents itself – or hides – in front of it. From this point of view, it is not coincidental that the cinema of those years is obsessed with the portrait. Film-makers discover that the portrait of people, be they famous or not, is one more kind of potency. Albert and David Maysles, Leacock himself, Donn Alan Pennebaker, and many others must often cope with the enigma of a subject that uncovers/hides in front of the movie camera. There is one common feature among these portraits, that is they are not only about uncovering the «truth» of an «I», whereas they're more about operating their exposure, pro-ducing it, bringing it to the fore, drawing it outside[8]. Just think of the dizziness you feel when watching a masterpiece like Jean Rouch's *Moi, un noir* (I, a Negro), where the character's identities are multiplied by the fantastic identities that the characters themselves evoke while commenting the film.
To portray reality, according to modern documentary, does not mean to disclose its inner truth, and ultimate essence – beyond all often misleading differences, theoretical manifes-

tos, and declarations of poetics – but to display its complexity, in a sense its mystery, if only through a little gesture, some grimace, some particular tone of voice. It also means to make out its nodes of tension, its moments of crisis, and to get across them, and place them in the foreground (think of *Crisis* by Drew, a true manifesto in this sense)[9]. This is the reason why Leacock finds the meaning of portraiture in the public (and not private) dimension of the mother prodigy in *A Happy Mother's Day*; in the same way, it is possible to discern portraiture's power in the reassessment of famous people operated in portraits by the brothers Maysles, or in works by Frederick Wiseman that have always been linked to the public dimension characterizing the institutions of a society (schools, hospitals, and asylums.)
If this is the point of departure, then we can easily get rid of any residue of «naïf naturalism» that has often been attributed to the various movements of the early 1960's by criticism. «Direct» does not mean «natural»: cinema is direct as long as it copes with the uncertainty of reality, every time looking for the shape by which to expose it (and expose itself).
All in all, the need to be exposed to reality (and to expose it to one's gaze) is also present in those forms of coeval cinema that seem to work on the new possibilities offered by the film image. These can be different sites for an ideal mapping out of modern documentary cinema. On one hand, Leacock's or Jean Rouch's cinema, Brault's and Groulx' Canadian Direct Cinema, Drew's, Maysles', or Pennebaker's American Direct Cinema, and John Schlesinger's, Karel Reisz's, and Robert Vas' British Free Cinema operate based on a principle of subtraction from film mechanism, aiming to an immediacy in gesture and situation. On the other hand, film-makers like Chris Marker, Jean-Daniel Pollet, Joris Ivens, and Agnès Varda interpret the widening of cinematic forms as one more opportunity to work out a «poetry» of reality. The word is no longer – as used to be in conventional documentary – the locus of image explanation, but the locus of dialectical image interpretation (*Lettre de Sybérie* [Letter from Siberia] by Marker.) Here, the sound-image relationship introduces us to the mystery of the subject and the world (*Le Mystère Koumiko* [The Koumiko Mystery] still by Marker, and *La Seine a rencontré Paris* by Ivens.) Editing is not only an organising principle within the narrative, but contributes to make ever new choices: shots and takes are juxtaposed and repeated according to new criteria (like in *Méditerranée* by Pollet, or *...A Valparaíso* by Ivens). These no longer aim to a classical organisation of the narrative but to configure a new space, indeed a poetic one, where the filmer (once again) must cope with the reality he encounters (as happened with the poetic realism of Baltic authors.)

MOBILE MAPS

Maps stretch out, even beyond the borders established by historical or critical labels. The revolution operated by Direct Cinema drives film-makers towards new experiments, and new ways of thinking film. In Italy, the almost invisible world of documentary comes to the surface as an extraordinary hybrid form. In the works by Gian Vittorio Baldi, Cecilia Mangini, and Gianfranco Mingozzi, or in lesser known works by Sandro Franchina and Alberto Caldana, and especially in the extraordinary films by Vittorio De Seta, the revolution initiated by Direct Cinema spreads out in many different rivulets. In the first place, the radical lesson of Neo-realism is still working; exactly from the 1950's, its craving for reality seems to clash with a return to "strong" forms of narration in fictional cinema. In spite of thousands of production difficulties, Italian cinema in those years finds new forms of expression by making every fragment of reality an opportunity for film, including vanished jobs (*Li mali mistieri* by Mingozzi), a hymn to the marginal bodies of society (*La canta delle marane* by Mangini, a sort of dance of bodies commented by Pier Paolo Pasolini), the enchanted discovery wondering about ancient and modern gestures (the films by De Seta, Baldi, and Di Gianni), as well as Pasolini's cinema (*Comizi d'amore* [Love Meetings]). However «invisible», Italian documentary cinema of those years is a site of ferments, experimentation, and new hybridisation.
The map begins to take shape, and penetrate unobvious territories, getting larger and larger. Thus, departing indeed from the extraordinary «uncertainty» that makes up its forms, modern documentary can choose different modes of expression, and hybridise with other perspectives inside the context where it is originated. In other cinematographies, authors like Nagisa Oshima (*The Forgotten Army*), Forough Farrokhzad (*The House is Black*) and later Noriaki Tsuchimoto (*Minamata*) or Grigori Chukhrai (*Pamiat'* [Memory]) will translate the potency of the new documentary cinema into the respective Japanese, Russian, and Iranian traditions; young film-makers like Fernando Birri (*Tire dié*) in Argentina, or Santiago Alvarez (*Now*), Tomás Gutiérrez Alea (*Asamblea general* [General Assembly]) and other authors of Cine Testimonio in Cuba will interpret the dimension of Direct Cinema or the idea of open editing as tools for political awareness, and criticize all forms of reality observation that are separate from action, i.e. from the intervention on reality itself. «To be together» implies a moral and political choice as well, and the new political cinema of the 60's will depart exactly from this awareness, often in open contrast with the forms of Direct Cinema – still originating from its disruptive potency.
Therefore, more than a consistent movement, or a group of documentary «schools», the turning point between the 1950's and the following decade appears in retrospect as a great moment for re-thinking and querying the form-cinema – that is, a form which departing from its uncertainty finds out its own profound desire for reality. To go over the manifold shapes of this form, to re-present it following a certainly not exhaustive, but suggestive path, means to rediscover the lines of force that have crossed modern (documentary and non-documentary) cinema, and in fact still supply it with nerves.

NOTES

1. From the Catalogue of the Festival dei Popoli first edition, year 1, 1959, p. 3.
2. Ibidem.
2. For a concise presentation of the controversy about the term «cinéma vérité», see N. Garcia Diaz, *Jean Rouch. Cronica de un 'cine de verda'"*, in *Cine Directo. Reflexiones en torno a un concepto*, edited by M.L. Ortega, N. Garcia Diaz, T&B, Madrid 2008, pp. 75-77.
4. E. Morin, *Pour un nouveau cinéma vérité*, in "France Observateur – L'observateur littéraire", n. 506, January 14th, 1960.
5. Jean-Louis Comolli, *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*, Donzelli, Roma 2006, pp. 139-40.
6. R. Leacock, *A Search for the Feeling of Being There* (1997), in http://richardleacock.com/#15854.
7. Ibidem.
8. This fundamentally is the essence of portraiture, according to Jean-Luc Nancy in *Il ritratto e il suo sguardo*, Cortina, Milano 2002, pp. 13-15.
9. On the idea of crisis as a key term for modern documentary, and about the various interpretations of the different currents within Direct Cinema, see E. Barnouw, *Documentary: A History of Non-Fiction Films*, Oxford University Press, New York 1993, pp. 254-255.

DEL SAGGIO E DEL ROMANZO: LE FORME DEL DOCUMENTARIO

CONVERSAZIONE CON TULLIO SEPPILLI

a cura di DANIELE DOTTORINI

Io partirei dal progetto del Festival dei Popoli, vale a dire da come nasce e come si sviluppa l'idea di realizzare una rassegna di cinema documentario – come recita il sottotitolo – «etnografico e sociologico». Prima di arrivare alla prima edizione c'è stato un lungo lavoro teorico e organizzativo...

Sì, soprattutto direi che l'embrione del progetto è stato il Centro Italiano per il Film Etnografico, costituito a Roma nel 1953 da Romano Calisi e da me insieme a Ernesto De Martino, che ha dato luogo anche ad una serie di collaborazioni per la produzione di film, ad esempio con *Magia Lucana* di Luigi Di Gianni. Questa struttura nasceva parallelamente all'antropologia culturale italiana nei primi anni Cinquanta. Tieni conto che non esisteva una tradizione antropologica o etnologica nelle università italiane, non c'erano strutture organizzate di ricerca, e in quel periodo avemmo l'idea di creare un Centro Etnologico Italiano in cui iniziare a fare ricerca. Oltre a De Martino c'ero io, c'era Lanternari, c'era Cirese, c'era Carpitella, tutti quelli che poi sono diventati i primi antropologi italiani. C'era anche Pasolini, che veniva qualche volta. Perché lui, che veniva dal Friuli, oltre all'interesse per le periferie romane, aveva quello per il dialetto, per il folklore, per l'etnologia. Questo centro ha funzionato per alcuni anni, poi, pian piano, si sono aperti degli spazi nelle università italiane che hanno assorbito i vari studiosi. La sede era vicino a Via Veneto, in una casa della cultura del PCI, che ospitava molte attività, oltre alla nostra e al Centro per il teatro e lo Spettacolo Popolare diretto da Vito Pandolfi. In quell'atmosfera aperta iniziammo a pensare al cinema come forma di documentazione della realtà. In quel momento c'erano una serie di persone che stavano lavorando intorno al documentario realista, e costituimmo accanto al Centro Etnologico, il Centro Italiano per il Film Etnografico, che si collegò a quello francese, coordinato da Jean Rouch, all'interno di un organismo internazionale che si chiamava Comité International du film Ethnographique. Lavoravamo a stretto contatto con l'area francofona e organizzavamo, mi sembra ogni due anni, dei colloqui internazionali, l'ultimo dei quali si tenne a Perugia, dove io insegnavo e dove avevamo costituito il primo Istituto universitario di antropologia culturale. Questo centro ha avuto un ruolo importante a livello internazionale perché noi avevamo insistito sul fatto che il lavoro del documentario dovesse incentrarsi anche sulla allora chiamata «realtà metropolitana», non soltanto la ricerca sui popoli «esotici», come dicevano i francesi, ma anche le realtà moderne. Quindi, con una proposta di denominazione che adesso giudico errata, proponemmo di cambiare il nome alla struttura, chiamandola Comitato Italiano del Film Etnografico e Sociologico, intendendo per «sociologico» il film che si occupa del mondo moderno. Dico che fu una scelta errata perché per sociologico oggi intendiamo una cosa diversa, e anche perché l'antropologia culturale non è limitata all'analisi dei popoli «esotici». Fatto sta che la proposta fu accettata a livello internazione e si creò il Comité International du Film Ethnographique et Sociologique. Poi finalmente, avendo fatto la mia buona autocritica su

VII Festival dei Popoli, l'ingresso al Teatro della Pergola

questo errore terminologico, proposi di cambiare il nome del centro in Istituto Italiano per il Film di Documentazione Sociale, che è più corretto. Nel 1968, il sottotitolo del festival cambiò in Rassegna Internazionale del film di documentazione sociale. Le attività del Comitato non erano solo di studio e ricerca, ma ci occupammo anche di produzione. Ad esempio, promuovemmo una serie di lavori sulle forme e sui rituali del cibo, di cui resta oggi solo il film di Luc de Heusch, *Les Gestes du repas*. Nel 1958 fummo contattati da due politici italiani della Democrazia Cristiana, che volevano organizzare un festival internazionale di etnografia e che facevano parte di un'organizzazione che si chiamava Centro Culturale Cinematografico, che aveva sede a Roma. L'idea ci interessava molto ed entrammo allora in contatto con l'area fiorentina, con Edoardo Speranza, ex segretario provinciale della DC, di impostazione cattolico-progressista e con Simone Velluti Zati duca di San Clemente un nobile appassionato di cinema. Dalla confluenza di tutte queste forze nacque l'idea del Festival dei Popoli. La prima edizione ebbe luogo, come sai, nel 1959, e fu un'edizione che mostrava le varie facce del festival. Era una proposta culturale, ma con un aspetto mondano (spesso le manifestazioni culturali erano all'epoca anche mondane). La sede delle proiezioni era il Teatro La Pergola, che è un luogo storico di Firenze e il festival si chiuse con un ballo finale al circolo borghese al quale si poteva accedere solo in smoking

(e io dovetti affittarne uno per l'occasione). In quegli anni imperava la censura, per cui c'erano una serie di norme e proibizioni particolari: tanto per dirne una non era possibile mostrare in una scena di un film il seno nudo di una donna bianca, ma era possibile mostrare il seno di una donna di colore senza incappare nella censura. Così fu lanciato il festival che aveva di fatto tre anime: un'anima sostanzialmente antropologica e di sinistra, che era quella del Centro Italiano per il Film Etnografico, un'anima democristiana governativa, rappresentata da coloro che avevano gli agganci in alto, e un'anima cattolico-progressista, rappresentata dall'area fiorentina, legata al sindaco Giorgio La Pira. Era ancora un'epoca in cui si potevano mescolare intorno ad un progetto la sinistra marxista con le aree cattoliche e con la mondanità aristocratica. In seguito però le differenze di impostazione emersero e prevalse la linea «culturale» del festival. Dopo alcune edizioni ci emancipammo dal gruppo romano e acquistammo il nome (che era depositato) di Festival dei Popoli, acquistando così una maggiore autonomia nelle scelte e nella linea che volevamo portare avanti. Questi sono stati i cambiamenti strutturali dei primi anni. Inizialmente il festival era più orientato verso una scelta di film «etnografici», nel senso di film che focalizzavano l'attenzione verso il mondo extraeuropeo, anche per un'esigenza di informazione su luoghi e situazioni non molto conosciuti. Tieni conto che il festival muoveva i suoi primi passi quando la televisione era appena agli inizi e non offriva la quantità di spazio per l'informazione che è oggi a disposizione; quindi il festival ha avuto in questo senso una funzione informativa importante, fino al 1968, quando questa dimensione del festival come luogo dove si produceva informazione raggiunse il suo apice....

Ad esempio quando si proiettò Le Ciel, la terre *di Joris Ivens...*

Sì, il film era stato bloccato dalla censura, e ci fu una riunione lunghissima del comitato organizzatore del festival in cui decidemmo alla fine di proiettarlo lo stesso. Ci fu un altro episodio legato ad un film che raccontava l'Apartheid in Sudafrica con un taglio decisamente critico, denunciandone l'ingiustizia; l'ambasciata sudafricana inoltrò una protesta ufficiale al Governo italiano per la proiezione di un film diffamatorio nei confronti del Governo di Pretoria. Il '68 fu il momento in cui il Festival arrivò al più alto grado di politicizzazione. Noi eravamo sensibili al tema delle istituzioni manicomiali, ad esempio, e in quegli anni demmo una serie di film legati a questo tema...

Come Titicut Follies *di Wiseman?*

Anche quello fu un evento per la forza delle immagini. Ma penso soprattutto a *Marat-Sade*, che tra l'altro era un film molto bello, perché si basa su questa rappresentazione della morte di Marat che i pazienti di un ospedale psichiatrico mettono in scena a Parigi. Quel film fu uno degli eventi simbolo di quegli anni. Dovevamo portarlo alla Facoltà di Lettere a Firenze per una proiezione all'Università. La cosa coincise con la contestazione del Festival, che ci portò ad accettare una giuria popolare, e in seguito all'eliminazione del concorso. Tornando al *Marat-Sade*, proprio in quei giorni l'Università era occupata e noi dovevamo proiettare il film. Fu veramente una notte brava, perché la polizia voleva entrare e i vari gruppi studenteschi erano pronti a resistere all'assedio. Alla fine il film non fu proiettato vista la situazione d'emergenza, ma noi eravamo dentro l'Università. Per fortuna finì abbastanza bene, anche se fummo tutti denunciati e ci fu un processo collettivo senza grosse conseguenze.

La prima edizione del festival ha svolto un ruolo non secondario nella storia del cinema documentario, perché proprio in relazione ad alcuni dei film visti in quell'edizione, Edgar Morin e Jean Rouch, che erano membri della giuria, iniziarono a pensare di poter sperimentare nuove forme espressive...

Sì, perché immediatamente il festival ebbe una dimensione internazionale. Fu proprio dopo la loro partecipazione al festival che Morin e Rouch decisero di fare *Chronique d'un eté*, che fu poi dato al Festival dei Popoli. In effetti il festival è stato un luogo d'incontro, perché noi organizzavamo dei colloqui tematici, in cui si discuteva di questioni teoriche sulla forma documentaria. C'erano poi dei seminari in cui mostravamo i film di interesse più etnografico, molti dei quali non venivano proiettati nel festival vero e proprio. In questi seminari venivano invitati antropologi, etnologi, sociologi che discutevano di questi film. Quindi il festival era contemporaneamente una vetrina di documentari, che naturalmente venivano selezionati sulla base di una serie di criteri che avevano a che fare con la forma cinematografica e poi una serie di colloqui, seminari, mostre fotografiche.

A proposito della selezione di cui si parlava prima, come avveniva dal punto di vista pratico?

Avveniva in una saletta di proiezione dell'Agis a Firenze, dove ci si rinchiudeva a vedere film. La selezione durava circa un mese e la commissione di selezione era in genere di sei o sette persone. La saletta era ben attrezzata e permetteva di vedere film in diversi formati compresi i 35mm in materiale infiammabile, i super8 o i film con banda magnetica separata. C'era di tutto. I film arrivavano sia attraverso il bando di concorso, sia attraverso segnalazioni, sia grazie al comitato internazionale che si attivava per proporre dei film. La selezione avveniva anche in base ai vari spazi in cui il film poteva essere visto. Un film scartato dal concorso poteva essere proiettato in uno dei colloqui o dei seminari collaterali.

È interessante leggere nell'introduzione al catalogo dell'edizione del '59 che il festival si proponeva sì di mostrare film di interesse «etnografico e sociologico», ma, allo stesso tempo, nella consapevolezza che il documentario è una forma di cinema...

Il grande dibattito di quel periodo fu proprio questo: "Come individuare un film scientificamente corretto che sia però «cinema»?". Perché, superata la visione ingenua dell'oggettività della ripresa cinematografica, c'era la consapevolezza dell'esistenza di un punto di vista, che è quello da cui la macchina da presa riprende l'oggetto e dell'organizzazione di queste immagini per mezzo del montaggio. Il problema si poneva in modo ancora più pressante per i film italiani, la cui lunghezza non superava i dodici minuti. Il fatto era che questi film non avevano circolazione e la loro unica possibilità era di essere premiati dalla Presidenza del Consiglio. Se questo avveniva, il film poteva circolare nei cinema ed essere proiettato nell'intervallo tra il primo e il secondo tempo di un lungometraggio. In realtà poi non circolava neppure così, perché spesso i gestori dei cinema proiettavano la pubblicità nell'intervallo (cosa che li faceva guadagnare di più); quindi, di fatto, nessuno li vedeva. Uno dei temi che veniva discusso nei seminari di allora riguardava proprio le forme alternative di circolazione dei prodotti italiani. Di fronte a questa situazione, e visto che il premio della Presidenza del consiglio non era poi così cospicuo, i produttori facevano

in modo di realizzare film più economici possibile, anzitutto della lunghezza massima di dodici minuti o anche meno; in secondo luogo, utilizzando meno girato possibile; infine, girati in luoghi vicini, perché ogni spostamento costava denaro. Questi criteri hanno condizionato fortemente la forma del documentario, e spiegano tra l'altro perché moltissimi documentari italiani di quegli anni sono su Roma, sulla periferia romana. C'era qualche eccezione, come *I battenti* di Gabriele Palmieri, ma di fatto la situazione era la stessa per tutti.

Nel 1968 fu abolito il concorso?

Sì, anche perché una delle critiche che venivano fatte al Festival era proprio che il concorso rappresentava una sorta di competizione tra pari, individualista e borghese. E soprattutto trasformava la ricerca cinematografica in un mercato. Ma non era solo questo perché avremmo potuto fare i premi senza denaro, era proprio l'idea del «confronto» ad essere messa in discussione.

Quello fu anche il periodo dell'esplosione del cinema politico; questa nuova particolare forma di documentario provocò una discussione anche all'interno del festival? Su cosa rappresentasse quel tipo di documentario rispetto alle forme del documentario degli anni Cinquanta-Sessanta, dal cinema diretto al cinéma vérité?

Io ho l'impressione che la cosa era talmente politicizzata che non c'è stata una vera discussione teorico-metodologica sulla forma cinematografica del documentario politico. Ricordo che il problema vero era di far vedere questi film, proiettarli come atto politico, al di là delle loro differenze. Ci furono poche occasioni di dibattito teorico vero e proprio. Ma fu un periodo di grande interesse, di grande vitalità ed energie, che poi ha avuto delle derive diversissime tra loro. Molti dei protagonisti delle lotte degli anni Sessanta sono poi passati dall'altra parte.

Pensando al riflesso di tutto questo sulla storia del Festival, gli anni Settanta sono stati anni di cambiamento, di trasformazione anche per la manifestazione?

Fino ad un certo punto. Nel decennio successivo si è andati gradualmente verso una normalizzazione della società italiana e anche il Festival rifletteva questa tendenza. La dimensione politica è stata comunque sempre presente nel festival. Ricordo un progetto per una retrospettiva sul cinema cinese che avevamo pensato nel 1985. Era l'idea di costruire un percorso sulla storia del Novecento in Cina attraverso il cinema. Il progetto si arenò perché ci scontrammo con le autorità cinesi: parte dei documentari che avremmo voluto selezionare provenivano dall'Istituto per le minoranze etniche, mentre noi eravamo stati invitati da un comitato per il cinema di derivazione ministeriale. Questi negarono persino l'esistenza di questi documentari. C'era stato uno scontro di competenze, una sorta di concorrenza interna. Da un punto di vista politico c'era però un altro motivo, più profondo. Visto che quei documentari erano stati prodotti durante la rivoluzione culturale, e che in quel periodo il governo cinese aveva attuato la revisione critica di quella fase della storia della Cina, quei film erano stati archiviati e non si potevano vedere. Quindi non si poteva proporre una retrospettiva incompleta. Ebbi un colloquio con il vice ministro della cultura, al quale chiesi perché sarebbe dovuto essere un problema proiettare quei film; in fondo, da noi, gli dissi, proiettare film del periodo fascista si può, e siamo una repubblica antifascista. Il vice

XV Festival dei Popoli, Jane Fonda al Palazzo dei Congressi

ministro mi rispose esplicitamente che sì, io avevo ragione, ma che non tenevo conto del fatto che al contrario dell'Italia, che aveva vissuto l'epopea partigiana, gli stessi dirigenti di oggi erano stati molto spesso i dirigenti della rivoluzione culturale, e questo era bene non esplicitarlo. Il progetto fallì soprattutto per questo.

Un'ultima considerazione possibile riguarda la situazione attuale, in cui è cambiato il panorama della fruizione del cinema documentario, si assiste ad un aumento impressionante della produzione, ma continua ad esserci un problema di visibilità...

Non so se sia giusto dire che il documentario non ha circolazione. La televisione è piena di programmi che trasmettono delle forme di documentario, servizi e filmati su forme di vita «esotiche» o luoghi lontani. Ora quella funzione informativa delle immagini, che per un certo periodo è stata svolta dal documentario viene svolta pienamente dalla televisione. Quello che non c'è però, è il documentario «pensato» come documentario. Quello che circola di fatto è un prodotto genericamente informativo, servizi, reportage, ecc. quello che manca, o che è poco visibile, è il documentario vero e proprio, la ricerca cinematografica e la riflessione teorica. D'altronde c'è un problema che caratterizza il rapporto del documentario con il cinema di fiction, ed è quello della specificità del documentario. Così come c'è una differenza tra un saggio storico su un evento e un romanzo

su quell'evento (differenza di scrittura, di forma, di lavoro sull'oggetto), allo stesso modo c'è una differenza tra il lavoro cinematografico di una fiction e il lavoro cinematografico di un documentario. Il problema è capire volta per volta qual è la differenza. Il problema esiste, la storia del festival mostra le infinite possibilità dell'articolazione di questo rapporto. E poi, non dimentichiamoci che fin dall'inizio (da *Nanook* ai documentari della scuola inglese) il documentario ha sempre lavorato sul problema della messa in scena, che è un problema della fiction. Se il personaggio recita, anche se rifà se stesso, riproduce i suoi gesti quotidiani, sempre di finzione si tratta.

Questa è una delle cose che rende, tra l'altro, meno schematica e netta la divisione tra documentario e fiction...

Poi c'è il problema della presenza della macchina da presa, più o meno invadente. È un problema etico anzitutto, che riguarda la consapevolezza di essere filmati da parte dei personaggi di un film e i cambiamenti che la presenza della macchina da presa inevitabilmente comporta. È un problema etico, ma anche una possibilità. Ricordo un documentario in cui c'era una donna che aveva un microfono e parlava con se stessa, riflettendo a voce alta su quello che le capitava. La donna veniva ripresa da molto lontano con il teleobiettivo, per fare in modo che la macchina da presa non fosse invadente, non le fosse troppo addosso. Ma ricordo anche gli esperimenti di Carpitella che girava all'interno dei mercati popolari del sud con la macchina da presa nascosta nello zaino, per cogliere la mimica, la gestualità di coloro che venivano filmati. C'è una varietà infinita di possibilità. Ancora oggi la definizione di documentario è molto difficile. Come nella ricerca antropologica, ci sono problemi metodologici che sono stati affrontati in modi molto diversi.

ON ESSAYS AND NOVELS: THE FORMS OF DOCUMENTARY

A CONVERSATION WITH TULLIO SEPPILLI

Edited by DANIELE DOTTORINI

I would start from the Festival dei Popoli project, in other words from the preliminary ideas underlying the realization of an «ethnographic and sociological» documentary film festival, as specified in the subtitle. Behind the first edition there is a long stage of theoretical and organizational work...

That is right, principally I would say that the embryonic idea of the whole project comes from the Italian Centre of Ethnographic Film, founded in 1953 in Rome by Romano Calisi and me together with Ernesto de Martino, which gave rise to a series of collaborations in the film production, like for instance Luigi Di Gianni's *Magia Lucana*. This structure grew at the same time of the Italian cultural anthropology of the early 1950s. Consider that at that time Italian Universities didn't have an anthropological and ethnological tradition, there were no organized research institutes, so we came up with the idea of creating an Italian Ethnological Research Centre. Besides De Martino and me, also Lanternari, Cirese, Carpitella, who would have become the first Italian anthropologists, took part in the project. Sometimes even Pasolini dropped by. Originally from Friuli, he was in fact interested not only in Roman suburbs, but also in dialects, folklore and ethnology. The centre had been operating for some years but then new centres in Italian Universities gradually absorbed several scholars. The headquarters were close to Via Veneto, in a cultural house of PCI (Italian Communist Party) also hosting other cultural organizations besides ours and that of the Theatre and Folkloristic Performance Centre directed by Vito Pandolfi. In that open atmosphere we started to consider cinema as an instrument for documenting reality. At that time a group of people were working on realistic documentary, we therefore created, alongside the Ethnological Centre, the Italian Centre of Ethnographical Film, which was connected with the French one, coordinated by Jean Rouch and part of an international organism named Comité International du film Ethnographique. We worked in harness with the francophone section and we organized, I guess every two years, some international talks, the last one of them being held in Perugia, where I was a teacher and where we created the first Italian Institute of Cultural Anthropology. This centre played a crucial role on an international level because in the area of documentary films we wanted to stress not only the research on «exotic» people, as said the French, but also on the so called modern «metropolitan reality». Therefore we decided for a denomination, which I don't consider exact anymore, and changed the name of the whole structure into «Italian Committee of Ethnographical and Sociological Film», meaning with «sociological» those movies which deal with modern world. I now say that it was the wrong denomination because nowadays we mean something different with «sociological», and also because cultural anthropology is not exclusively confined to the analysis of «exotic» people. The fact remains that our proposal

XXI Festival dei Popoli, René König, Carlo Tullio Altan e Jean Rouch al XIII Colloquio Internazionale sul film Etnografico e Sociologico.

was accepted at the international level and the Comité International du Film Ethnographique et Sociologique was finally created. At last, after a good dose of self-criticism on the wrong terminological choice, I suggested to change the name of the centre into Italian Institute for Social Documentary Film, which is more correct. In 1968 the festival subtitle changed into International Festival of Social Documentary Film. The activities of the Committee were not only focused on the study and research, but we also dealt with production. To give an example, we promoted a series of works on the forms and rituals of food, of whom nowadays only Luc de Heusch's *Les Gestes du repas* is left. In 1958 we were contacted by two Italian politicians part of Democrazia Cristiana, who wanted to organize an international ethnographical festival and who were members of an organization called Cultural Cinematographic Centre, located in Rome. We were very interested in the idea and therefore got in contact with the Florentine area, with Edoardo Speranza, former provincial secretary of DC, coming from a progressive catholic background and with Velluti Zati, duke of San Clemente, a nobleman with a passion for cinema. From the confluence of all these forces the idea of the Festival dei Popoli came out. The first edition took place, as you know, in 1959, and it was an edition showing the multi-faceted character of the festival. It was a cultural proposal, but with a mundane aspect (quite often at that time cultural events were also occasion for mundane happenings). The screening took place at Teatro La Pergola, an historical location in Florence, and the festival ended with a final ball at the bourgeois centre, opened only to gentlemen in tuxedo (I had to rent one for

the occasion). In those years censorship reigned and some specific norms and prohibitions were imposed: just to mention one, you could not show the naked breast of a white woman in a movie, but you could show a black woman's breast without running into censorship. This is how a festival with three souls was born: a festival with a substantial antropological and left wing soul, the one of the Italian Centre of Ethnographical Film, a second soul connected to DC and represented by those who had connections in high places, and finally a progressive catholic soul, represented by the Florentine area, connected to chairman Giorgio La Pira. It was still the time when you could channel into one project the Marxist left-wing side with the catholic sector and the aristocratic «beau monde». Later on though the different backgrounds emerged and the «cultural» line of the festival prevailed. After some editions we separated from the Roman group and assumed the name (which was registered) of Festival dei Popoli, gaining a larger autonomy in terms of the choices we wanted to follow. These were the structural changes of the first years. Initially the festival was much more focused on a selection of «ethnographical» films, meaning that it concentrated on the extra-European world, especially due to the need for information on unknown places and unknown situations. Consider that the festival was moving its first steps when television was at its beginnings and it did not offer that space for information which is its normal standard nowadays; in this way, the festival played an important informative function until 1968, when it reached its climax...

For instance when Joris Ivens' Le Ciel, la terre *was screened...*

That is correct, the movie had been banned by censorship, and we therefore had a long discussion within the committee and finally decided to screen it nonetheless. Another similar episode occurred when we wanted to present a movie telling about South African Apartheid system and which had a very critical perspective denouncing this injustice; the South African embassy put in an official protest to the Italian government against a slanderous movie towards Pretoria Government. 1968 was the year when the festival reached its higher apex of politicization. At that time we were into the theme of mental institutions, for instance, and we therefore organized a series of screenings on that subject...

As for instance Wiseman's Titicut Follies*?*

That was also the case, especially because of the power of its images. But I'm mostly referring to *Marat-Sade*, which what's more was a beautiful movie, it was in fact based on the representation of Marat of Sade's death, staged by some patients of a Parisian psychiatric hospital. That movie was one of the symbolical event of those years. We had to present it at the Faculty of Humanities at Florence University. This occasion overlapped with the protest against the festival and therefore brought us to accept a popular jury, and to the final exclusion from the competition. Going back to the *Marat-Sade*, during those same days the University was occupied and we had to screen the film. It was a very turbulent night indeed, for the police were trying to get inside the building but the various student organizations were prepared to resist the siege. In the end we didn't manage to screen the film, due to the emergency situation, but we were inside the University. Luckily it just lasted a while, even though we were all accused and a collective process was held, with no serious consequences.

The first edition of the festival played quite an important role in the history of documentary cinema, seen that after some of the screenings Edgar Morin and Jean Rouch, members of the jury at that time, started thinking about new experimental forms of expression...

That's true, the festival immediately reached an international dimension. Just after their participation Morin and Rouch decided to shoot *Chronique d'un eté*, later on screened at the Festival dei Popoli. The festival was indeed a meeting venue because we scheduled thematic conversations and discussions about the theoretical aspects of documentary films. There were also seminars with specifically ethnographical screenings, most of whom were not even part of the festival official programme. Anthropologists, ethnologists and sociologists took part in those seminars and discussed the films. The festival was therefore both a showcase for documentary productions, selected on the base of their cinematic form, and a series of conversations, seminars and photographical exhibitions.

With regard to the selection we were talking about, how did it actually work?

We used to lock ourselves into a small screening room of Agis in Florence and watched films. This selection lasted for about one month with an average of six, seven people in the commission. The place was properly equipped and allowed the screening of films in several formats, even the inflammable 35mm, the Super-8 or the separate magnetic films. There was a bit of everything. The films arrived through the ordinary competition announcement, through recommendations and through the international committee, which actively suggested some movies. The selection depended also on the locations where the film could have been watched. A film rejected from the official competition could still be screened during one of the meetings or the collateral seminars.

It is very interesting to read in the 1959 catalogue introduction how the festival intended to screen «ethnographical and sociological» movies, but at the same time how they were also aware of documentary as a cinematic form...

The great discussions at that time actually dealt with this issue: "How to pick a scientifically reliable movie that is also at the same time «cinema»?". For we were conscious, once overcome the ingenious vision of an objective shooting, of a constant personal point of view, the camera's point of view and the organization of images through the editing. This problem was especially urgent with regard to Italian movies, never lasting more than twelve minutes. These movies didn't in fact have a large circulation and their only chance to gain some recognition was by being awarded by the Government Board of Ministers. In that case, the movie could freely been screened in cinemas between the first and the second half of a feature film. The true is that even in this guise the film didn't manage to circulate because the administrators of cinemas would rather screen some ads during the break (which of course provided them with larger incomes); and therefore nobody actually saw them. One of the big discussions of the time during the seminars was exactly about alternative ways of circulation for Italian products. Facing this situation and considered the modest prize assigned by the Board of Ministers, filmmakers tried to produce cheap movies, not longer than 12 minutes, normally shorter; secondly, trying to spare as much film as possible and finally, shooting in the nearby, seen that any transfer was an expense of money. The conjunction of all these elements determined the actual form of the documentary and explains why many Italian documentaries of that time were set in Rome or in the Roman suburbs. With some exceptions of course, like Gabriele Palmieri's *I battenti*, but the average conditions were the same for everybody.

XXI Festival dei Popoli,
il pubblico del Palazzo
dei Congressi

In 1968 the competition was abolished?

Yes, one of the main criticisms held against the Festival was that the competition was run on an equal, individualistic and middle class level. And, worst, it transformed the cinematographic research into a marketplace. But this was not the real problem, since we could have assigned awards without a money prize, what really was questioned was the idea of «confrontation».

That was also the moment of the explosion of political cinema; did this new peculiar documentary form raise a discussion within the festival? A discussion on what this new form represented compared to the 1950-1960's documentaries, from Direct Cinema to «cinéma vérité»?

I have the feeling that the atmosphere was so much politicized, that we didn't even have a real theoretical and methodological discussion on the cinematographic form of political documentary. I remember that the real issue was all about screening those movies, as a real political stance, regardless of their peculiarities. We held but a very few real theoretical debates. Nonetheless it was a period of great interest, great vitality and energy, bringing afterwards to very different outcomes. Many of the 1960s political protesters ended up on the other side later on.

Considering the influence of the whole period on the history of the festival, I imagine that the 1970s have been crucial years of change and transformation for the manifestation itself...

To some extent that is true. During the following decade Italian society was gradually conformed and the Festival reflected this tendency, too. The political dimension has always affected the festival, though. I remember one specific project we discussed in 1985 for a retrospective on Chinese cinema. The idea was to reconstruct the Chinese history of the 20th Century through cinema. The project reached deadlock due to the opposition of Chinese authorities: some of the documentaries we meant to select came from the Ethnical Minorities Institute, while instead we had been sent by a ministerial cinematographic committee. They even neglected the existence of those documentaries. A disagreement about responsibilities had been going on, a sort of internal competition. But there was another deeper issue, from a political point of view. Those movies were in fact produced during the Cultural Revolution, and seen that in those years the Chinese government had held a critical revision of that specific Chinese historical phase, those movies had been archived and couldn't be watched. We couldn't propose an incomplete retrospect. I had an interview with the vice minister of culture and asked him what was the real problem of screening those films was; after all in Italy we can screen movies of the fascist area and we are now in an anti-fascist republic. He answered that I was absolutely right but I didn't consider that, unlike Italy that had lived the partisan deeds, the present ministers were often the same of the Cultural Revolution, and that this fact had to be hidden. That was basically the reason why the project collapsed.

XXVII Festival dei Popoli, Edgar Morin, membro della Giuria Internazionale

One last thought about the contemporary situation, now that the fruition of documentary cinema has so much changed, the production has incredibly raised its standards, but we still have to cope with some visibility problems...

I am not sure it is completely correct to say that documentaries don't have circulation. Television abounds in programs showing some forms of documentary, «exotic» and far away short films and reports. Nowadays the informative function of images, once carried out by documentaries, is completely assigned to television. What is missing, though, is a form of documentary «thought» as a documentary. What is spread is a generic informative product in the forms of short films, reports etc. etc. What is seriously missing, or is not at least enough visible is a real form of documentary built on cinematographic research and theoretical reflection. Besides, there's a gap between a cinematic documentary form and a fictional one, and that comes from the very unique specificity of documentary form. In the same way as there is a difference between an historical essay and a novel on the same event (a difference in form, writing and treatment of the object), so there is also a difference between a fictional movie and a documentary. The real challenge is to understand where exactly this difference lies. The problem is real, and the history of the festival shows the infinite possibilities of articulation in this relation. Furthermore, we shouldn't forget that since the very beginning (since *Nanook* and the English documentaries) documentary form has always had to deal with the problem of staging, which is a specific fictional feature. Even when playing himself, an actor always plays a role, we always deal with some fictional elements to some extent.

This is also one of the elements that in a way draw documentaries closer to fiction...

There is also the issue of the constant presence of the camera, to different extents always an invasive element. It is primarily an ethical problem regarding the awareness of the actors of being filmed and the inevitable consequences of this presence on their behaviour and acting. It is indeed an ethical issue, but it is also an opportunity. I remember a documentary staging a woman talking to herself on a microphone and musing aloud. She was filmed from a very long distance with the telephoto lens, to avoid the disturbing presence of the camera. And I also remember the experiments carried on by Carpitella, who strolled around some southern popular markets hiding his camera in his backpack in order to capture the mimics and gestures of people around. There was a large range of possibilities. Still nowadays it is very difficult to define the documentary form. It works in the same way as in the anthropological research, where different methodological issues have been faced in different ways.

PER UN FESTIVAL APERTO

CONVERSAZIONE CON MARIO SIMONDI

a cura di DANIELE DOTTORINI

Tu hai iniziato a lavorare al Festival dei Popoli fin dalle prime edizioni. Mi piacerebbe che parlassi di come hai vissuto la sua storia in tutti questi anni...

La mia prima collaborazione al Festival risale alla terza edizione, nel 1961. Il primo incarico che ebbi fu quello di occuparmi dell'ufficio stampa. Poi in seguito ho lavorato alla selezione, e infine sono stato per molti anni direttore del Festival. Io avevo una formazione legata ai cineclub, avevo lavorato per un cineclub fiorentino, Primi Piani, che in Italia era considerato uno dei club più prestigiosi. Vengo da una formazione «cinéphile» e ho «scoperto» poi il documentario come forma di cinema, rimanendone subito affascinato, soprattutto in quegli anni, che erano gli anni in cui si stava affermando il «cinéma vérité». Io ero molto interessato a quel tipo di cinema, mentre devo dire francamente che il documentario etnografico, quello incentrato sulle società primitive, mi interessava meno, anche se c'erano alcuni autori notevoli, come Robert Gardner, che riusciva a coniugare una ricerca antropologica con una ricerca sulle forme.

Anche Jean Rouch è una figura straordinaria per quanto riguarda l'incontro tra la ricerca etnografica e il cinema.

Lui è proprio un caso a parte. È unico. Rouch concepiva il cinema come qualcosa che non finisce mai, che è potenzialmente infinito. Mi ricordo quando venne a presentare *Madame l'eau*, film molto bello e poetico sui contadini nigeriani che vanno in Olanda per studiare il funzionamento dei mulini a vento. In quell'occasione Rouch commentò il film in sala con un microfono mentre le immagini scorrevano sullo schermo, perché il film mancava del commento. Da questo punto di vista era decisamente per un cinema «aperto», incompiuto. Durante una conversazione mi disse una volta che l'ideale per lui sarebbe stato girare la vita di qualcuno per ventiquattr'ore di seguito e mostrare poi, senza alcun intervento di montaggio, il film integralmente. Poi lo spettatore sarebbe stato libero di entrare e uscire dalla sala a suo piacimento, scegliendo lui stesso quando e cosa vedere. Non saprei dirti quale altro cineasta si sarebbe potuto avvicinare a questo suo modo di vedere il cinema.

Il Festival nasce proprio con questa doppia anima: da una parte una proposta riguardante il cinema come strumento di indagine scientifico-antropologica, dall'altra come ricerca a tutto campo sul documentario come forma-cinema.

Sì, indubbiamente è così. Oltre a questo, o forse anche per questo, è stato sempre un luogo di dibattito, di confronto, di discussione anche accesa. Mi ricordo discussioni accanite tra le varie posizioni nei riguardi delle diverse forme di cinema. C'era chi propugnava una strada più aperta di cinema e chi invece rivendicava la necessità di portare avanti un'idea di cinema più rigorosa, più «scientifica».

XXX Festival dei Popoli, il giornalista Paolo Russo con il presidente di giuria Lindsay Anderson

Dopo diversi anni di lavoro per il festival sei stato nominato direttore....

Erano gli anni Ottanta. Mi ricordo che il passaggio avvenne perché Antonio Breschi, l'allora direttore, fu chiamato a Roma a dirigere L'Istituto Luce. Ricevetti una sua telefonata, in cui mi diceva: "Caro Mario, adesso tocca a te!" e io risposi inizialmente di no, perché mi trovavo bene lavorando alla selezione dei film per il Festival e collaborando all'organizzazione, ma in seguito fui spinto a prendere la direzione. Anche se il critico francese Robert Grelier, che ha collaborato come corrispondente da Parigi, una volta ha detto che il Festival già da prima aveva due teste. Ed aveva ragione, perché Antonio si occupava della parte politico-organizzativa, mentre io ero una sorta di «ministro degli esteri», viaggiavo, prendevo contatti, facevo un lavoro importante per un festival internazionale. Fu in questi anni (sto parlando della fine degli anni Settanta e dell'inizio del decennio successivo) che, anche in relazione ad una crisi di pubblico che aveva investito il Festival, insieme ad Antonio Breschi decidemmo di cambiare la forma della programmazione, che prima era in un certo modo più stretta. Decidemmo di aprire le maglie del Festival, aprendo ad un pubblico più ampio, con sezioni tematiche come lo schermo dei suoni, dedicato a cinema e musica, la sezione sull'arte (anche la videoarte), il cinema sul cinema. Io sono subentrato come direttore dopo questo importante cambiamento. E oggi devo dire che il festival non è cambiato molto rispetto a quel modello, nel senso che si tratta sempre di un modello trasversale, aperto a diverse forme di cinema documentario, a diversi tipi di pubblico.

XXXI Festival dei Popoli,
il presidente della giuria Nagisa
Oshima e Marco Jodice

A partire dalla tua esperienza, che costituisce un punto di osservazione privilegiato, pensi ci siano state delle fasi precise nella storia del cinema documentario riflesse dal Festival?

Direi di sì. Grosso modo c'è stata una prima fase in cui è prevalsa la produzione antropologica, il documentario inteso come strumento scientifico; poi una seconda fase aperta sostanzialmente da una grandissima innovazione tecnica, la diffusione di nuove macchine da presa leggere come la Eclair, che davano la possibilità di avvicinare la realtà in modo più libero, senza treppiedi e altri supporti pesanti. Questa è stata un'innovazione importantissima, che ha segnato un viraggio nella direzione di un cinema sempre più interessato al sociale. Successivamente si è aperto un momento caratterizzato dal cinema politico, a cui il Festival si è interessato anche perché era la produzione più importante in quegli anni. Il Festival si ingrandisce in questi anni e c'è un pubblico sempre più numeroso che affolla il Palazzo dei Congressi, dove si facevano le proiezioni. Un pubblico di giovanissimi, che fischia, che urla, che applaude, con una partecipazione straordinaria. Ricordo ad esempio la proiezione di *Introduction to the Enemy*, di Jane Fonda, Tom Hayden e Haskell Wexler. Jane Fonda, la «star contestatrice», richiamò una vera e propria folla al Palazzo dei Congressi. A me toccò il compito di accompagnarla e seguirla perché, tra di noi, ero l'unico che parlava un inglese decente. Jane fu molto simpatica e gentile. Erano quelle le sue prime vacanze fiorentine. Su quella stagione c'è stata una riflessione importante solo dopo, devo dire. Su quello che significa (o può significare) fare cinema «politico». Solo a partire dagli anni successivi, grazie anche alle riflessioni teoriche di personaggi come Jean-Louis Comolli. Quando la stagione politica è passata, si è attenuato l'interesse politico nei giovani, ed è emerso, secondo me, per quanto riguarda il cinema documentario, un discorso nuovo, soggettivo. I registi hanno iniziato a parlare di se stessi attraverso le immagini, si è aperta la strada dell'autobiografia. Questa forma ha aperto le porte ad una contaminazione sempre più evidente tra finzione e realtà. Uno dei primi registi di questa tendenza che mi viene in mente è Alan Berliner, ma ce ne sarebbero moltissimi altri. Oggi come oggi, a parte la dimensione autobiografica, si continua a lavorare nel senso di una continua contaminazione dei due linguaggi, quello della fiction e quello del documentario. Per fare un esempio, un regista come il cinese Zheng Yi, in *The Woodpecker*, non utilizza attori professionisti, ma suoi amici che nel film giocano diversi ruoli. È un film che lavora sulla realtà utilizzando le strategie del film di finzione.

Dunque, secondo te, la dinamica della contaminazione finzione/realtà esplode in modo massiccio soprattutto negli ultimi anni?

Sì, stiamo parlando degli ultimi vent'anni. In un catalogo dei primi anni Novanta, io notai proprio questo, questa volontà da parte del documentario di avvicinarsi alle forme della narrazione del cinema di finzione.

Anche se non è un elemento nuovo nel cinema. Basta pensare al rapporto tra Rouch e la Nouvelle Vague...

Sì, è ovvio. Ma questo lo hanno ammesso loro stessi, Godard Truffaut e gli altri.

La contaminazione si verifica anche in senso opposto, vale a dire nel campo della fiction: basta pensare anche solo al cinema dei fratelli Dardenne....

Assolutamente. Io ero in giuria a Valladolid quando fu premiato *La promesse* dei Dardenne. Eravamo tutti d'accordo che si trattava di un film che andava in quella direzione. Quello che io noto nei Dardenne è la volontà di utilizzare attori che non stravolgono la realtà, che non utilizzano tecniche recitative particolari, che non sono delle star.

Tornando alla storia del Festival, una domanda che ricorre riguarda la storia del documentario italiano, che sembra a prima vista aver avuto un percorso parallelo, a sé, soprattutto influenzato da quel grande movimento di rinnovamento delle forme che è stato il Neorealismo.

Sì, a parte alcuni autori come Alberto Caldana e pochi altri, non riesco a riscontrare nella storia del cinema italiano una forte influenza dei movimenti europei e americani della seconda metà del Novecento, e hai ragione nel dire che la matrice più forte del documentarismo italiano è stata sempre il Neorealismo. Se penso ad una grande maestro come Vittorio De Seta, penso proprio a questo: i suoi film sono straordinari, dei veri e propri capolavori, e De Seta è stato uno degli autori che ha più influenzato il documentario italiano nel corso degli anni. Nel suo cinema si ritrova chiaramente l'influenza del Neorealismo. Ora però la situazione è un po' diversa e tra i documentaristi italiani di nuova generazione si nota una maggiore capacità di confrontarsi con le forme e le tendenze internazionali, mostrando al contempo una via originale al documenta-

rio. Una regista come Alina Marazzi, per fare un esempio, che io ritengo un'autrice tra le più rappresentative dell'ultima generazione, fa un cinema che per certi versi può ricordare quello di Berliner, ma che è in realtà assolutamente personale. Alcuni di questi registi, come Clemente Bicocchi, Andrea Segre e altri, li abbiamo seguiti noi del festival, grazie a dei progetti di formazione che abbiamo sviluppato insieme al Cinéma en Lumière.

L'essere, tra le altre cose, un luogo di incontro e di scambio tra registi e addetti ai lavori è stata un'altra caratteristica del festival.

Il festival è sempre stato un luogo di incontro, fin dall'inizio. Poi la storia del festival, dal momento in cui si è creato l'archivio dei film, si è arricchita di un ulteriore tassello, perché l'archivio è uno degli elementi di forza del festival che va ulteriormente valorizzato. Le nuove tecnologie come Internet possono aiutare in questo senso e diventare dei canali attraverso cui le immagini altrimenti invisibili possono diventare di nuovo un patrimonio condiviso. Anche sulla base dell'archivio si può pensare ai progetti di formazione che servono a guidare giovani documentaristi nell'elaborazione di un progetto e alla possibilità di realizzare questo progetto, aiutandoli a sottoporre i loro lavori, i loro «work in progress» a dei potenziali produttori. Noi abbiamo realizzato un'esperienza molto importante in questo senso, come Réel en Chantier, seminario organizzato insieme a Brigitte Rubio, destinato a formare i giovani e ad accompagnarli nel mondo della produzione. Il Festival dei Popoli ha sempre cercato collaborazioni e rapporti con altre istituzioni internazionali. A cominciare dal Cinéma du Réel che, nel 1980, dette al Festival dei Popoli carta bianca per organizzare un evento speciale all'interno del programma di quella edizione. Fu presentato il programma Sud e magia – un omaggio al cinema documentario ispirato al lavoro di Ernesto De Martino. Ancora, quando fu formato il Coordinamento Europeo dei Festival di Cinema (molto francofono) il Festival dei Popoli fin dagli inizi fu protagonista. Io fui invitato a far parte del Direttivo, dove non mancarono i dibattiti e, a volte, i forti contrasti. Dunque l'attività del Festival è stata molteplice, sia per quanto riguarda la formazione delle giovani generazioni di documentaristi, sia per quanto riguarda lo studio e la promozione dell'incredibile patrimonio di immagini documentarie passate al Festival dei Popoli.

FOR AN OPEN FESTIVAL

A CONVERSATION WITH MARIO SIMONDI

Edited by DANIELE DOTTORINI

You started working with the Festival dei Popoli from the very beginning. I'd like it if you would talk about your experience over all of those years.

My first collaboration with the Festival goes back to the third edition in 1961. My first job was with the press office. Then later I worked on the selections committee, and finally I was the Festival director for many years. My training was with a film society; I'd worked for Primi Piani, a Florentine film club, which was considered one of the most prestigious in Italy. I had a «cinéphile» background, and later «discovered» documentaries as a form of cinema. I was immediately fascinated by it, most of all during those years, when «cinéma vérité» was being established. I was very interested in that kind of cinema, whereas I must be frank: ethnographic documentaries that concentrated on primitive societies interested me less, even if there were some notable filmmakers, like Robert Gardner, who succeeded in combining anthropology with formal experimentation.

Jean Rouch is another extraordinary figure as far as concerns combining ethnography and filmmaking.

He's really a case apart. He's unique. Rouch thought of film as something that never ends, that's potentially infinite. I remember when he came to present *Madame l'eau*, a really beautiful and poetic film about Nigerian farmers that go to Holland to study how windmills work. On that occasion, Rouch was in the room with a microphone giving commentary as the film was rolling, because the film lacked in comment. From that point of view, he definitely thought of film as «open», never-ending. During one conversation he told me that in an ideal world he would be able to shoot someone's life for twenty-four hours straight, then show the entire film without any editing. The audience could come and go as they pleased, choosing when and what they saw themselves. I couldn't name you another filmmaker who comes close to matching his conception of film.

The Festival was founded with that kind of dual soul: on the one hand, it looks at films as a means for scientific/anthropological examination, on the other as a field-wide study of documentaries as a form of cinema.

Yes, without a doubt it's like that. Other than that, or maybe because of that, it has always been a place for debates, confrontations, even heated discussions. I remember heated discussions among the various positions on the variety of cinematic forms. There were those who promoted a more open road in film and others who claimed the need to hold to a more rigid, «scientific» idea of cinema.

XXXVI Festival dei Popoli,
il pubblico del Cinema Alfieri

After working with the festival for many years, you were nominated director...

It was the Eighties. I remember the change occurred because Antonio Breschi, then director, had been called to Rome to direct the Light Institute. I got a call from him and he said: "Dear Mario, it's your turn!" and at first I said no, because I was happy working on the film selection committee for the Festival and collaborating to the organization, but I was prodded to do it. Even if the French critic Robert Grelier, who had worked as a correspondent for the Festival from Paris, once said that the Festival already had two heads. And he had a point, because Antonio worked on the political/ organizational end of things, while I was a sort of «minister of foreign affairs»; I was traveling, making contacts, doing important international work. It was in those years (I'm talking about the end of the Seventies to the beginning of the next decade) that, reacting to a

public crisis that had involved the Festival, Antonio Breschi and I decided to change the format of the Festival, which had been sort of rigid before. We decided to open the scope of the Festival, open it up to a wider audience, with thematic sections such as the sound screen, dedicated to film and music, the art (and video art) section, films about films. I took over as director after that important shift. And I have to say that the festival today hasn't changed much as far as that model is concerned, in the sense that it's still a cross-genre model, open to diverse forms of documentary film for diverse audiences.

Given your experience, which constitutes a privileged vantage point, do you think there have been specific phases in the history of documentary film that's reflected by the Festival?

I'd say so. In a big way, there was a first phase when what prevailed were anthropological productions, documentaries as scientific tools; then a second phase opened up, mostly due to a huge technical innovation: the diffusion of new handheld cameras like the Éclair that allowed you to approach reality in a freer way, without tripods and other heavy equipment. That was an extremely important innovation that marked a sea-change in the direction of cinema, which was ever more interested in social questions. After that, there was a period characterized by political cinema, which the Festival became interested in, in part because it was the most important type of production back then. The Festival expanded in those years and the audience crowding the Palazzo dei Congressi (where the films were screened) kept growing. A very young audience that whistled, shouted, and applauded with extraordinary zeal. I remember, for example, the 1974 screening of *Introduction to the Enemy*, with Jane Fonda, Toma Hayden and Haskell Wexler. Jane Fonda, the «protesting star», drew a bona fide crowd at the Palazzo dei Congressi. It was my job to accompany her and follow her around because, between you and me, I was the only one who spoke decent English. Jane was very nice and polite. That was her first Florentine vacation. I think it was only later that an important reflection was made about that period, about what it means (or can mean) to make «political» films. Only in later years, thanks to theoretical reflections by people like Jean-Louis Comolli. When the political period was over, young people's interest in politics waned, and, in my opinion, as far as documentary film is concerned, a new, subjective discourse emerged. Directors began talking about themselves through the images, the road opened up to autobiography. That form opened the doors to an evermore evident blurring of fiction and reality. One of the first directors of that ilk who comes to mind is Alan Berliner, but there were many others. For the time being, besides the autobiographical aspect, people continue to work by continuously blurring the two languages, that of fiction and that of documentary. To give you an example: in *The Woodpecker*, the Chinese director Zheng Yi doesn't use professional actors, but friends of his who play different roles in the film. It's a film that plays with reality by using techniques that belong to fiction films.

So, in your opinion, it's mostly been in recent years that the dynamic of mixing fiction and reality blew up in a massive way?

Yes, we're talking about the last twenty years. In a catalogue from the early Nineties, I noted exactly that, the documentarian's will to engage with narrative forms of fiction films.

Even if it's not a new element in cinema. Just think about Rouch's relationship with the Nouvelle Vague...

Yes, sure. But they themselves admitted it: Godard, Truffaut and others.

Mixing genres came about also in an opposite sense, in the field of fiction: just think about the films of the Dardenne brothers...

Absolutely. I was on the jury in Valladolid when the Dardenne's *La promesse* won. We all agreed that the film was headed in that direction. What I note in the Dardennes is a willingness to use actors who don't twist reality, who don't use specific recitative techniques, who aren't stars.

Getting back to the history of the Festival, one question that comes up a lot has to do with the history of Italian documentaries, which seems at first to have run a parallel course, most of all by being influenced by that major movement of formal redevelopment that was Neorealism.

Yes, besides some filmmakers like Alberto Caldana, I can't seem to find in the history of Italian cinema a strong influence of European and American movements in the second half of the 20th Century, and you have a point when you say the strongest template in Italian documentaries has always been Neorealism. That's exactly what I think of when I think of a great master like Vittorio De Seta: his films are extraordinary, true masterpieces, and De Seta was a filmmaker who most influenced Italian documentaries over the years. In his films you can clearly find the influence of Neorealism. Now the situation's a bit different, and among Italian documentarians of the new generation, you find a greater capacity to examine forms and international trends, while at the same time demonstrating an original approach to documentaries. A director like Alina Marazzi, for example, who I believe is one of the most representative filmmakers of the last generation, makes films that in some ways remind one of Berliner, but which are in reality absolutely personal. We've followed some of these directors at the festival, like Clemente Bicocchi, Andrea Segre and others, thanks to training initiatives we developed with Cinéma en Lumière.

Being, among other things, a meeting ground for directors and staff has been another feature of the festival.

The festival has always been a meeting ground, since its inception. Then the history of the festival, from the moment in which the film archive was created, has been enriched by another strand, because the archive is one of the elements of the festival that should likewise be valued. New technologies like the Internet can help in this sense and become channels through which otherwise invisible films can become again a shared patrimony. Also at the archival level you can think about training initiatives that serve to guide young documentarians to develop and realize a project, helping them present their work, their works in progress, to potential producers. We created a very important experience in this sense, like

XLI Festival dei Popoli,
Paul Mazursky e Guido Fink

Reel en Chantier, a seminar organized by Brigitte Rubio that trains young people and leads them in the world of production. The Festival dei Popoli has always sought to collaborate and build relationships with other international institutions, beginning with Cinéma du Réel, which, in 1980, gave the Festival dei Popoli carte blanche to organize a special event on the bill for that edition. The program Sud e magia was presented - an homage to documentaries inspired by the work of Ernesto de Martino. Again, when the (largely francophone) European Coordination of Film Festivals was established, the Festival dei Popoli played a lead role from the outset. I was invited to be part of the board, where there's no lack of debate and, sometimes, serious conflict. So the Festival's operations have been multiform, whether training the young generation of documentarians or studying and promoting the incredible patrimony of documentaries shown at the Festival dei Popoli.

Cile/Francia, 1962, 35mm, 28', b/n e col.

Regia: Joris Ivens
Soggetto: Chris Marker
Fotografia: Georges Strouvé
Montaggio: Jean Ravel
Musica: Gustavo Becera
Produzione: Argos Films
Coproduzione: Cine Experimental de la Universidad de Chile, Universidad de Chile

Contatti: Laurence Berbon per Tamasa Distribution
Tel: +33 1 43 59 01 01
Email: contact@tamasadiffusion.com

Joris Ivens (Nimega 1898 – Parigi 1989), regista, montatore, direttore della fotografia, produttore e attore olandese, è riconosciuto come il più grande documentarista politico di tutti i tempi. La sua cinepresa ha seguito per oltre cinquant'anni il susseguirsi delle esperienze rivoluzionarie del proletariato mondiale: dalla guerra di Spagna alla vittoriosa lotta dei popoli indocinesi, dalla «lunga marcia» del popolo cinese alle sue conquiste più recenti, dalle fabbriche sovietiche dopo l'Ottobre alle esperienze rivoluzionarie cubana e cilena.

Joris Ivens (Nijmegen 1898 – Paris 1989), Dutch director, screenwriter, editor, cinematographer, producer and actor, is acknowledged to be the greatest political documentary film-maker of all times. For over fifty years he charted a whole range of proletarian revolutionary experiences, from the Spanish Civil War to the victorious struggle of the peoples of Indo-China, from the «Long March» to more recent Chinese achievements, and from the post-October Revolution factory system to the revolutions in Cuba and Chile.

JORIS IVENS

... A VALPARAÍSO

Costruita su una serie di ripide colline, che separano i quartieri borghesi, più vicini al mare, dalle periferie popolari, perdute sulle sommità dei rilievi, Valparaiso è teatro di un'umanità che si misura con la fatica e la febbre di vivere. Joris Ivens la filma così quando, nel 1962, desideroso di allargare i confini della sua militanza politica di cineasta, accetta un invito di Salvador Allende ad insegnare cinema all'Università di Santiago del Cile e decide di girare con i suoi studenti un film su quella città portuale. Il risultato è uno sguardo disincantato sulla verticalità di Valparaiso percorsa da scalinate, funicolari e ascensori, sulle sue divisioni sociali, sulle difficoltà di portare acqua lungo i pendii fino ai quartieri operai. Percorso da un commento pungente di Chris Marker, *...A Valparaiso* mostra la routine della quotidianità, solcata dalla bizzarra presenza di foche, pinguini e pellicani, ma anche l'eccitazione di una rissa da bar, la meraviglia di uno spettacolo di fuochi artificiali, la gioia di una gara di aquiloni. Il film segna il momento della raggiunta maturità stilistica di Ivens, fatta di coscienza sociale, esplorazione di un territorio e sguardo poetico sulle cose del mondo. (l.b.)

Built on a series of steep hills dividing the bourgeois neighbourhoods near the sea from the working-class areas in the outskirts, in this case high up on the hilltops, the port city of Valparaiso is a theatre for human toil, hardship and the feverish will to live despite everything. This is how Joris Ivens filmed it in 1962, when, anxious to broaden his experience as a politically active film-maker, he accepted an invitation from Salvador Allende to teach cinema at the University of Santiago in Chile. While he was there he made a film about Valparaiso with his students. The result is a disenchanted view of the verticality of the city, with its endless flights of steps, funicular railways and elevators, of its social divisions, of the difficulties of getting water along the slopes to the working class neighbourhoods. Accompanied by a biting commentary by Chris Marker, *...A Valparaiso* depicts the routine of daily life, marked by the bizarre presence of seals, penguins and pelicans, but also the excitement of a bar brawl, the amazed delight of a spectacular firework display and the pleasure of a kite-flying competition. With this film, Ivens achieved full artistic maturity, blending together social conscience, exploration of an area and a poetic gaze on what goes on in the world. (l.b.)

JOYCE CHOPRA, RICHARD LEACOCK

A HAPPY MOTHER'S DAY

Il 14 settembre 1963 Mary Ann Fischer, già madre di cinque figli, mette al mondo cinque magnifici gemelli. La lieta notizia valica immediatamente i placidi confini di Aberdeen, Sud Dakota, e attira l'attenzione della stampa che fa dell'evento un caso nazionale. Ben presto la famiglia Fischer, che vive senza lussi in una grande fattoria, finisce al centro di una situazione controversa: la loro richiesta di privacy viene osteggiata dai maggiori esponenti della comunità, che vogliono sfruttare i benefici economici derivanti dalla nuova attrazione turistica. L'intraprendenza imprenditoriale sfocia in una parata cittadina in occasione del primo mese di vita dei neonati. Il film resta ancora oggi esemplare nella descrizione di un'America che sperimenta su se stessa gli effetti dirompenti della risonanza mediatica. (a.l.) "Più filmavamo, più aumentava il nostro interesse. Era una situazione grottesca: lo sfruttamento dei cinque gemelli, e noi che facevamo parte di questo sfruttamento! Dopo un pò che giravamo ci rendemmo conto di quello che stava succedendo e facemmo un accordo con la signora Fischer. Li avremmo ripresi solo nelle situazioni pubbliche: fu questo il compromesso". (R. Leacock)

On September 14th, 1963, Mary Ann Fischer, already a mother of five, brought five magnificent twins into the world. The happy news immediately breaches the quiet borders of Aberdeen, South Dakota, and attracts the attention of the media, who transform the event into a national story. Pretty soon the Fischer family, living meagerly on a large farm, winds up in the middle of a controversial situation: their request for privacy is ignored by the community's major exponents, who want to financially exploit this new tourist attraction. The business initiative develops into a city parade celebrating the first month anniversary of the newborns. The film is still today a prime example of an America that is dogged by the deleterious effects of media coverage. (a.l.) "The more we filmed, the more interested we got. It was a grotesque story: the exploitation of the Quintuplets, and we were an integral part of that exploitation! After filming for a while and realizing what was going on, we made a deal with Mrs. Fischer. We would only film them in public situations: a compromise." (R. Leacock)

USA, 1965, 35mm, 26', b/n

Regia: Joyce Chopra, Richard Leacock
Collaborazione: Nancy Sen
Commento: Ed McCurdy
Produzione: Filmakers Leacock & Pennebaker Inc. per The Curtis Publishing Co.

Contatti: Jane Balfour Services
Tel: +44 207 727 1528
Email: janebalfour@btconnect.com

Nato a Londra nel 1921 ed emigrato poi in America, Richard Leacock, nei primi anni '60 fonda la Drew Associates insieme a Robert Drew, D A Pennebaker e altri, con cui sviluppa la tecnica del cinema diretto.

Born in London in 1921 and then emigrated to the USA, Richard Leacock founded the Drew Associates in the early 1960s with Robert Drew, D A Pennebaker and others. Together they developed a new style of filmmaking.

Autrice di documentari, Joyce Chopra (Usa, 1936) si afferma come regista femminista nel 1972 con *Joyce at 34*, cui fanno seguito le fiction *Smooth Talk* (1986) e *The Lemon Sister* (1989).

Documentary author Joyce Chopra (Usa, 1936) gained a reputation as a feminist filmmaker in 1972 when she directed *Joyce at 34*, followed by *Smooth Talk* (1986) and *The Lemon Sister* (1989).

Canada, 1962, 16mm, 42', b/n

Regia: Hubert Acquin
Sceneggiatura: Jacques Godbout
Fotografia: Guy Borremans, Michel Brault, Bernard Devlin, Georges Dufaux, Claude Fournier, Daniel Fournier, Bernard Gosselin, Claude Jutra, Arthur Lipsett, Don Owen, Jean Roy
Montaggio: Monique Fortier, Jacques Godbout
Musica: Raymond Lévesque, Eldon Rathburn
Produzione: National Film Board of Canada

Contatti: National Film Board of Canada
Tel: +1 514 283 9805
Email: festivals@nfb.ca

Copia dell'Archivio del Festival dei Popoli

Hubert Aquin (Montreal, 1929 - 1977) riceve un'educazione gesuita prima di diplomarsi in filosofia all'Università di Montreal nel 1951. Dopo tre anni di studio presso l'Istituto di Scienze Politiche a Parigi, fa ritorno a Montreal dove ottiene l'incarico di produttore per la radio e la televisione a Radio-Canada. Dal 1959 al 1963 lavora come produttore per il National Film Board, per il quale realizza il controverso e influente documentario *A Saint-Henri le cinq septembre*.

Hubert Aquin (Montreal, 1929 - 1977) was educated by Jesuits before attaining a degree in philosophy from the University of Montreal in 1951. After studying for three years at the Institute of Political Studies in Paris, he returned to Montreal and worked as a radio and television producer at Radio-Canada. From 1959 to 1963, he served as a producer for the National Film Board, where his credits include directing the influential and controversial documentary *A Saint-Henri le cinq septembre*.

HUBERT AQUIN

A SAINT-HENRY, LE CINQ SEPTEMBRE

© National Film Board of Canada

A crew of filmmakers go around the working class neighborhood of Saint-Henry in Montreal for twenty-four hours, filming the ins and outs of houses, offices, public places, and stopping at a working class family to follow their rhythms, gestures, rituals: preparing breakfast, getting ready for work or school. The film jumps from one situation to the next, from the ordinary to the extraordinary, from the individual to the collective, while the voices off-screen comment not only on the images, places and faces flitting across the screen, but also on the way they are filming them, aware that they are experimenting, collectively, to find a new way to make films and present the world. One of the most theoretical works of Direct Cinema, the film is a collective work, in which every major Canadian filmmaker participated, including Claude Jutra, Michel Brault, Gilles Groulx, Claude Fournier, Jacques Godbout, Bernard Gosselin and Georges Dufaux. (d.d.) "The film ends with a reference to those filmmakers who look to capture the light and sound of the streets. At the same time, it's an homage to Rouch and Hitchcock; but here the mystery is completely internal, not external."(G. Evans).

Un gruppo di cineasti-operatori gira per il quartiere operaio di Saint-Henry, a Montreal, per ventiquattr'ore, filmando dentro e fuori le case, gli uffici, i luoghi pubblici, soffermandosi su una famiglia di operai e seguendone i percorsi, i gesti, i rituali: dalla preparazione della colazione, ai preparativi di chi va al lavoro o a scuola. Il montaggio salta da una situazione all'altra, ordinaria o straordinaria, individuale o collettiva, mentre la voce fuori campo commenta non solo e non tanto le immagini, i luoghi e i volti che scorrono sullo schermo, quanto il modo di filmarle, nella consapevolezza di star sperimentando, collettivamente, un nuovo modo di fare cinema e di raccontare il mondo. Uno dei lavori più teorici del Cinema diretto, il film è, di fatto, un'opera collettiva, alla quale partecipano tutti i protagonisti del cinema canadese, come Claude Jutra, Michel Brault, Gilles Groulx, Claude Fournier, Jacques Godbout, Bernard Gosselin e Georges Dufaux. (d.d.) "Il film si chiude con un riferimento a quei cineasti che cercano la luce e il suono nelle strade. Il film è al tempo stesso un omaggio a Rouch e a Hitchcock; ma qui il mistero è totalmente interno, non esterno". (G. Evans)

Cuba, 1960, 35mm, 14', b/n

Regia: Tomás Gutiérrez Alea
Fotografia: Ramón F.Suárez, Néstor Almendros, Jorge Haydú, Luis Marzoa, Arturo Agramonte, Gustavo Maynulet
Montaggio: Angel López
Suono: Departamento de Sonido ICAIC
Produzione: ICAIC - Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematograficos

Contatti: ICAIC
Email: europaicaic@icaic.cu

Tomás Gutiérrez Alea (Havana, 1928 – 1996) è uno dei fondatori dell'Istituto cubano di arte e cultura cinematografica creato nel 1959 e voluto dal governo di Fidel Castro. Si trasferisce in Italia per studiare al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, dove viene influenzato dal Neorealismo. Rientrato a Cuba nei primi anni Cinquanta si dedica alla realizzazione di film che dipingono con sguardo originale la realtà contemporanea dell'isola.

Tomás Gutiérrez Alea (Havana, 1928 – 1996) was one of the founders of the Cuban Film Art and Film Culture Institute born in 1959 and wanted by Fidel Castro. He moved to Italy to study in the Experimental Film Centre in Rome, where he was influenced by Neorealism. Once returned home in the early 1950's he dedicated himself to the realization of those movies depicting with an original eye the contemporary reality of the isle.

TOMÁS GUTIÉRREZ ALEA

ASAMBLEA GENERAL

GENERAL ASSEMBLY

Film di propaganda, realizzato dall'Istituto Cubano dell'Arte e dell'Industria Cinematografica, ma anche importante documento storico. È il 2 settembre 1960 e, fin dalle prime ore del mattino, fervono i preparativi per l'Assemblea Generale Nazionale del Popolo di Cuba. Tecnici e addetti si affrettano a completare i lavori di allestimento del palco e del sistema di amplificazione. Col passare delle ore la folla in attesa di ascoltare il discorso di Fidel Castro si fa oceanica. Le parole scandite dal leader sono contrappuntate dalle immagini catturate da sei cineoperatori in punti diversi della piazza: riprese dall'alto, volti in primo piano, bandiere sventolanti, le grida di approvazione di quella che è passata alla Storia come «Prima Dichiarazione dell'Avana». (a.l.) "Ho sempre avuto una spiccata attitudine critica, e continuo a mantenerla. Come cineasta dico quello che non va nel socialismo. Qualcuno mi ha detto, e io sono pienamente d'accordo, che il disegno del socialismo è eccellente, ma che la sua messa in pratica lascia molto a desiderare. Per questo motivo deve essere oggetto di critica: è il modo migliore per contribuire al suo miglioramento". (T.G. Alea)

A propaganda movie produced by the Cuban Art and Film Industry Institute and an important historical document. It is 2 September 1960 and since the first lights of the day the preparations for the General National Assembly of Cuban People are well under way. Some technicians and workers hurry to complete the stage set and the amplification system. With the passing of time the audience waiting for Fidel Castro's speech becomes immense. The leader's words are counterpointed by the images shot by six cameramen from different angles in the square: from above, closed-up faces, waving flags, the shouts of content for event afterwards named «The First Havana Declaration». (a.l.) "I've always had a flair for keen criticism and I still have it. As a filmmaker I say what I don't like in Socialism. Somebody once said, and I totally subscribe to that, that the Socialism plan is perfect, but its practical rendering leaves a lot to be desired, that is the reason why it must be criticized: this is its best chance to be ameliorated". (T.G. Alea)

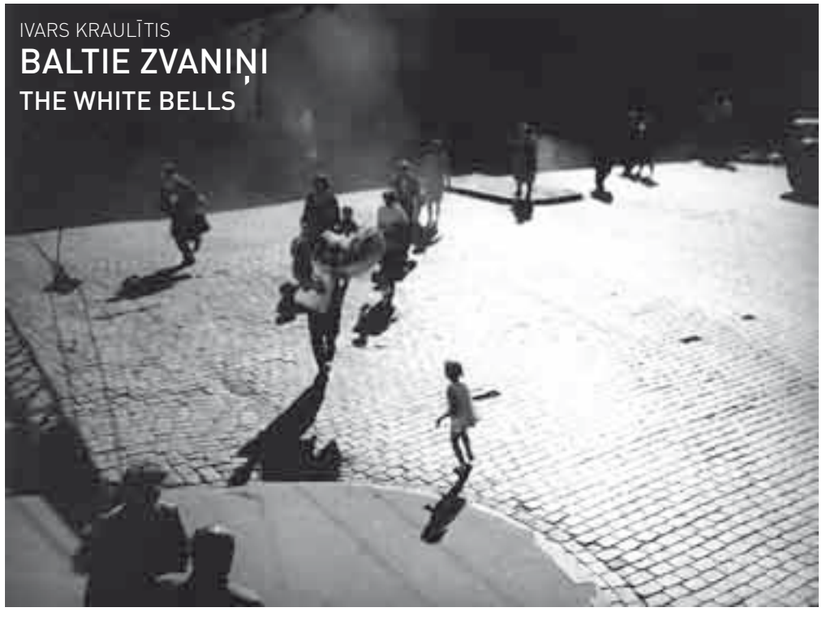
Lettonia, 1961, 35mm, 20', b/n

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

Contatti: Liga Miezite per
National Film Centre of Lativa
Tel: +371 673 588 65
Email: liga.miezite@nfc.gov.lv

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

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



IVARS KRAULĪTIS
BALTIE ZVANIŅI
THE WHITE BELLS

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

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

SANDRO FRANCHINA
COLLAGE DI PIAZZA DEL POPOLO

La macchina da presa corre veloce lungo una strada di Roma, per scoprire poi lo scorcio inconfondibile di Piazza del Popolo. In una sequenza folgorante di immagini, un mondo multiforme si svela di fronte a noi: uomini e donne, passanti frettolosi o coppie di innamorati, due automobilisti che litigano fra loro, curiosi e bambini. Le situazioni si susseguono incessanti, permettendo allo spettatore di scoprire in ogni gesto o sguardo una storia, unica eppure comune a tutti. Nel suo primo cortometraggio, Sandro Franchina evita ogni convenzione narrativa e trasforma il documentario in uno strumento che si avvicina ad un reale apparentemente conosciuto per rivelarne il mistero, attraverso un uso della macchina da presa e del montaggio liberi e mobilissimi. (d.d.) "Ho fatto l'aiuto a Marco Bellocchio nel suo primo cortometraggio, *Abbasso il Zio*, che girammo vicino a Piacenza, un bellissimo cortometraggio. Alcuni mesi dopo girai a mia volta il mio primo cortometraggio; l'équipe era la stessa del cortometraggio di Bellocchio, Cosulich faceva la fotografia e Marco Bellocchio, questa volta, l'aiuto. Il film non era male, molto influenzato dal cinema francese." (S. Franchina)

The camera runs quickly down a Roman street to arrive in the end at the unmistakable Piazza del Popolo. In a sequence of electrifying images a multifarious world opens up in front of us, composed of men and women, hurried pedestrians or amorous couples, two drivers fighting, strangers and children. One situation quickly follows another, allowing the audience to discover in every gesture or look, a story - unique yet common to us all. In his first short film, Sandro Franchina avoids all narrative conventions and transforms his documentary into a tool that approaches an apparently well-known reality to reveal its mystery, through his freewheeling and on-the-move camerawork and editing. (d.d.) "I was Marco Bellocchio's assistant on his first short film, *Abbasso il Zio*, which we shot near Piacenza, a really beautiful short. A few months later it was my turn to shoot my first short; it was the same group we used on Bellocchio's film; Cosulich was the cinematographer and Marco Bellocchio was the assistant. The film wasn't bad; it was heavily influenced by French cinema." (S. Franchina)

Italia, 1960, 35mm, 12', b/n

Regia: Sandro Franchina
Aiuto regia: Gustavo Dahl, Marco Bellocchio
Fotografia: Guido Cosulich de Pecine
Musica: Marco Glaviano, Enzo Randisi
Produzione: Patara, Vette Film

Contatti: Famiglia Franchina

Sandro Franchina (1939-1998) è uno dei grandi protagonisti dell'arte del Novecento. Nipote di Gino Severini, maestro del futurismo, respira aria d'arte sin dalla tenera età. La sua ossessione è quella di unire arte e cinema. Nel 1960 esordisce alla regia con il documentario *Collage di Piazza del Popolo* e nel 1966 dirige il suo primo e unico lungometraggio *Morire gratis*. Dal 1968 si dedica alla stesura di soggetti e sceneggiature, anche per la televisione. Con il film *Gino Severini*, dedicato a suo nonno, Franchina comincia ad esplorare un nuovo campo: il documentario d'arte.

Sandro Franchina (1939–1998) was one of the great protagonists of 20th-century art. The grandson of prominent Futurist artist Gino Severini, he moved in art circles from a very early age. Franchina's great obsession was to combine art and cinema. In 1960 he directs his first documentary *Collage di Piazza del Popolo* and in 1966 his first and only feature film *Morire gratis*. Since 1968 he writes synopses and screenplays, also for television. With *Gino Severini*, dedicated to his grandfather, Franchina begins to explore a new field: the art documentary.

Francia, 1964, 35mm, 17', col.

Regia e sceneggiatura: Jean Rouch
Fotografia: Étienne Becker
Montaggio: Dominique Villain
Suono: Bernard Ortion
Produzione: Le Filmes du Cyprès, Les Films du Losange
Distribuzione: Guerilla Films, Kinokuniya, New Yorker Films, Sodireg

Contatti: Lise Zipci per
Les Films du Losange
Tel: +33 1 44 43 87 24
Email: l.zipci@FilmsduLosange.fr

Jean Rouch (Parigi 1917 – Birni N'Konni, Niger 2004), etnografo e regista francese, laureato in lettere, ingegnere civile e diplomato all'Istituto di etnologia, dal 1941 al 1945 conduce ricerche in Nigeria e in Senegal. Autore di saggi e racconti di viaggi, è pioniere del Cinema diretto o «Cinéma vérité», combinazione di documentario e intervento sulla realtà compiuta grazie a una maneggevole cinepresa da 16 mm, che rivoluziona le regole del montaggio tradizionale, aprendo così la strada alla Nouvelle Vague.

Jean Rouch (Paris 1917 – Birni N'Konni, Niger 2004) was a French ethnographer and director. He took degrees in letters and in civil engineering and was awarded a diploma from the Institute of Ethnology. From 1941 to 1945 he conducted research in Nigeria and Senegal. The author of essays and travel stories, he was one of the pioneers of Direct Cinema or «Cinéma verité», a combination of documentary film and intervention in reality made possible by a portable 16mm camera that revolutionized traditional film-editing practices and paved the way for Nouvelle Vague.

JEAN ROUCH

GARE DU NORD

Parigi: in un piccolo appartamento una giovane coppia fa colazione: lei si lamenta del cantiere che sta sorgendo di fronte alla loro casa, e vorrebbe che l'uomo ne cercasse un'altra; lui non le bada e la ragazza si innervosisce. I due litigano e lei esce di casa infuriata. Poco dopo, mentre è in strada, la ragazza viene quasi investita da un'auto, alla cui guida c'è un uomo misterioso che inizia a seguirla e a dichiararle il suo amore... *Gare du nord* è un film di finzione, uno degli episodi del film collettivo *Paris vu par...*, segno tangibile del rapporto stretto tra Jean Rouch e i giovani autori della Nouvelle Vague. Al tempo stesso si tratta però di un film particolare, sviluppato con uno sguardo documentario radicale; un film di poche inquadrature, in cui domina il piano sequenza, in cui il tempo dell'evento che accade imprevisto è il senso stesso del film, l'obiettivo stesso del filmare, del gesto prolungato come fatica, come lavoro. (d.d.) "Per me, cineasta ed etnografo, non c'è praticamente alcuna frontiera tra film documentario e film di finzione. Il cinema, arte del doppio, è già il passaggio dal mondo del reale al mondo dell'immaginario, e l'etnografia, scienza dei sistemi di pensiero degli altri, è una traversata permanente da un universo concettuale ad un altro, ginnastica acrobatica dove perdere l'equilibrio è il minore dei rischi". (J. Rouch)

Paris: in a small apartment a young couple makes breakfast. The woman complains about the construction going on in front of their house and asks the man to look for another apartment; when he ignores her, she becomes frazzled. They fight and she walks out infuriated. A little later, in the street, she is nearly hit by a car, driven by a mysterious man who begins to follow her, declaring his love to her... *Gare du nord* is a fictitious film, one of the episodes from the group film *Paris vu par...*, a tangible sign of the close relationship between Jean Rouch and the young directors of the Nouvelle Vague. At the same time, it's a special film, made with a radical documentary slant: it has few frames and is dominated by the sequence shot, where the time in which the event occurs is the very meaning of the film, the object of filming, the prolonged gesture of toil and work. (d.d.) "For me, as a filmmaker and ethnographer, there's practically no line between documentaries and fictitious films. Cinema, the art of the double, already marks the passage from the real world to an imaginary world, and ethnography, the science of other people's systems of thought, is a permanent crossing from one conceptual universe to another, an acrobatic act where losing one's balance is the least of risks." (J. Rouch)

Italia, 1959, 35mm, 20', col.

Regia e soggetto: Vittorio De Seta
Fotografia: Vittorio De Seta
Scenografia: Agostino Zanelli
Produzione: Vittorio De Seta
Distribuzione: Cinecittà International

Contatti: Andrea Meneghelli per Cineteca di Bologna
Tel: +39 051 601 86 06
Email: andrea.meneghelli@comune.bologna.it

Copia restaurata dalla Cineteca di Bologna
Film print restored by Cineteca di Bologna

Vittorio De Seta (Palermo, 1923), agli inizi degli anni Cinquanta abbandona gli studi per dedicarsi al cinema. Dal 1953 lavora come assistente alla regia, in seguito inizia a produrre e realizzare numerosi cortometraggi, prevalentemente ambientati nella sua Sicilia. Dal soggiorno in Sardegna nasce il suo primo lungometraggio, *Banditi a Orgosolo* (1960). Nel 1972, tornato in Italia dopo una parentesi di lavoro in Francia, realizza il film televisivo *Diario di un maestro*. Dopo un lungo periodo di inattività, De Seta torna alla regia nel 1993 con il documentario *In Calabria*.

Vittorio De Seta (Palermo, 1923) in the early 1950s abandons his studies to fully dedicate himself to cinema. From 1953 he works as a director assistant and afterwards begins producing and directing many short films, mainly set in his Sicilian background. During his Sardinian stay, his first feature film *Banditi a Orgosolo* (1960) is brought to life. In 1972, after a working period in France, he returns to Italy and completes the television film *Diario di un maestro*. After a long time of inactivity, De Seta goes back to direction in 1993 with the documentary film *In Calabria*.

VITTORIO DE SETA

I DIMENTICATI

Un piccolo paese calabrese, Alessandria del carretto, nell'anno 1959. Un borgo isolato, senza vie di comunicazione con l'esterno. I muli si inerpicano su faticosi sentieri di montagna, le intemperie rendono difficile la vita. Ma in primavera il paese si risveglia e i suoi abitanti, vecchi, giovani, donne e bambini partecipano tutti insieme ad un antico e gioioso rito collettivo, una festa che diventa simbolo della vita che rinasce. De Seta – "un antropologo che si esprime con la voce di un poeta", come lo ha definito Martin Scorsese – racconta senza parole, ma con la forza straordinaria delle sue immagini, la vita di un piccolo paese, cogliendone la dimensione collettiva e sospesa nel tempo, che si pone quasi come una parentesi della modernità e, allo stesso tempo, ne rivela la sua faccia nascosta, solo apparentemente marginale. Le immagini di De Seta restituiscono, con un afflato poetico particolare, un mondo dentro un mondo. (d.d.) "A partire dalla fine del secondo millennio il mondo di sempre, vecchio di migliaia d'anni – fatto di lavoro manuale, tradizione, poesia – è stato spazzato via dall'avanzata del progresso delle macchine. Vi raccontiamo quel mondo com'era, nel Sud dell'Italia". (V. De Seta)

A small Calabrian town, Alessandria del Carretto, in 1959. An isolated village, with no means of communication with the outside world. Mules trod up difficult mountain paths and the harsh climate makes life difficult. But in the spring, the town wakes up and its inhabitants – young, old, women and children – come together in an ancient and joyous collective rite, a festival that becomes a symbol for reawakening. De Seta – "an anthropologist who spoke with the voice of a poet," as Martin Scorsese called him - tells the story - without words, but through the extraordinary power of images – of life in a small town, capturing its collective and stopped-in-time character, like a parentheses to modernity and, at the same time, it reveals its hidden face, only apparently marginal. De Seta's images restore, with a particular poetic air, a world within a world. (d.d.) "Since the end of the second millenium, the world as we knew it for thousands of years- the world of manual labor, tradition, poetry - was swept away by the advent of industrial progress. We present that world as it was in the South of Italy." (V. De Seta).

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

Regia e soggetto: Forough Farrokhzad
Fotografia: Soleiman Minasian
Montaggio: Forough Farrokhzad
Produzione: Studio Golestan

Contatti: CNC - Centre National du cinéma et de l'image animée

Film restaurato da Les Archives Françaises du film all'interno del programma del Ministero della Cultura per la salvaguardia dei film d'epoca.

Film restored by Les Archives Françaises du film according to the films' maintenance plan of the Ministry of Culture.

Sfidando le autorità religiose e i letterati conservatori, Forough Farrokhzad (Tehran, 1935 – Darrus, 1967) espresse con fermezza sensazioni e sentimenti della situazione femminile nella società iraniana degli anni Cinquanta e Sessanta, contribuendo in modo decisivo al rinnovamento della letteratura persiana del Novecento. Del 1963 è il suo unico documentario *The House Is Black*, vincitore di numerosi premi in tutto il mondo.

Challenging religious authority and conservative scholars, Forough Farrokhzad (Tehran, 1935 – Darrus, 1967) firmly expressed his feelings and sensations regarding the women situation in the Iranian society of the 1950s and 1960s, thus widely contributing to the renewal of Persian literature of the20th Century. His only documentary film, *The House Is Black*, dating back to 1963, gained prizes and recognitions from all around the world.

FOROUGH FARROKHZAD

KHANEH SIAH AST

THE HOUSE IS BLACK

L'iraniana Forugh Farrokhzad evoca nelle sue poesie l'universo femminile, unendo a un carattere sognante e malinconico un'energia lucidamente ribelle, che precorre le tematiche femministe. La poetessa è anche autrice di un film, girato all'età di ventisette anni, quando, dopo una depressione che l'aveva portata ai limiti del crollo nervoso, incontrò il regista Ebrahim Golestan e con lui il cinema. Ambientato all'interno di un lebbrosario, *Khaneh siah ast* evita ogni tipo di voyeurismo o di spiegazione scientifica per abbordare direttamente l'umanità delle persone filmate; come ben mostra l'immagine iniziale, un primo piano sul volto devastato di una donna che, piano piano, tramite una lenta zoomata impone la giusta distanza, permettendo alla compassione di prendere il sopravvento sull'orrore. Vengono così alla luce le piccole cose di una vita in cattività, quelle che uniscono tutti i mortali sotto il segno delle necessità quotidiane: nutrirsi, curarsi, apprendere, divertirsi. A sottolineare l'ineluttabilità del destino, ma anche ad alleviare le sofferenze, i versi della poetessa trascinano le immagini in un montaggio che trasforma il film in un poema visivo. *Khaneh siah ast* è l'unico film di Forugh Farrokhzad, morta cinque anni dopo in un incidente stradale. (l.b.)

In her poetry, Iranian Forugh Farrokhzad evokes a feminine universe, twisting a dream-like and melancholy air with a lucidly rebellious energy that anticipates feminist themes. The poet also wrote a film, shot when she was twenty-seven, when, after a bout of depression bordering on a nervous breakdown, she met the director Ebrahim Golestan and with him, cinema. Set inside a leper colony, *The House Is Black* avoids voyeurism and scientific explanation to get directly to the humanity of the film's subjects, as is evident in the first scene, when a close-up of the ravaged face of a woman slowly zooms out to the right distance, letting compassion prevail over horror. The small things of a life in captivity thus come to light, things that unite all humans in the form of daily needs: nourishment, health, understanding, joy. To underscore the ineluctability of fate, as well as to alleviate the suffering, the poet's work is read over the images in a montage that transforms the film into a visual poem. *The House Is Black* is Forugh Farrokhzad's only film; she died five years later in a car accident. (l.b.)

CECILIA MANGINI

LA CANTA DELLE MARANE

In uno dei tanti torrenti (le marane) che affluiscono nel Tevere, un gruppo di ragazzini delle periferie romane si riunisce per giocare e passare le calde ore dell'estate. Lo sguardo del film ne segue i riti, i movimenti e gli sguardi ironici, innocenti e beffardi che puntano direttamente verso la macchina da presa. La voce fuori campo ne descrive le storie, i sentimenti, il futuro, finché l'arrivo improvviso di due carabinieri disperde il gruppo dei ragazzi che fugge ridendo. Il film di Cecilia Mangini lavora sul rapporto tra la parola (il testo è opera di Pasolini) e le immagini, che scorrono come una danza poetica sui corpi dei ragazzi. Ne scaturisce un film particolare, in cui il piano visivo scopre con delicatezza e allo stesso tempo lucida consapevolezza un mondo spesso nascosto, ai margini, dotato di una profonda vitalità. (d.d.) "L'opera di Cecilia Mangini è oggi la combattiva testimonianza di un Paese in alcuni dei decenni più vitali e ricchi di trasformazioni, anche dolorose. Nei suoi film, oltre alla passione con cui sono stati realizzati, emerge con forza il grande valore di una memoria condivisa, fondamentale strumento di comprensione del nostro presente". (G. Sciannameo).

During one of the many torrents (marane) that flow into the Tevere, a group of children from the Roman outskirts meet up to horse around and pass the muggy days of summer. The film follows the rituals, movements and ironical, innocent, mocking looks aimed directly at the camera. The voice off-camera describes their stories, feelings, the future, until the sudden arrival of two officers break the group up as they run off, laughing. Ceclia Mangini's film focuses on the relationship between words (the text is by Pasolini) and images, which flow like a poetic dance over the children's bodies. The result is a unique film in which, on a visual plane, an oft hidden world - on the fringe yet deeply vital - is revealed delicately and with lucid insight. (d.d.) "Cecilia Mangini's work is today powerful testimony to a country in some of its most vital, transformative, and painful decades. In her films, besides the passion with which they were made, there emerges the value of a collective memory, a fundamental tool to understanding our times." (G. Sciannameo)

Italia, 1961, 35mm, 10', col.

Regia: Cecilia Mangini
Commento parlato: Pier Paolo Pasolini
Fotografia: Giuseppe De Mitri
Montaggio: Renato May
Musica: Egisto Macchi
Produzione: Documento Film

Contatti: Cecilia Mangini

Copia dell'Archivio del Festival dei Popoli

Cecilia Mangini (Mola di Bari, 1927) è valente fotografa e versatile documentarista sin dagli anni Cinquanta. Dirige oltre quaranta cortometraggi e alcuni lungometraggi in collaborazione con il compagno di vita Lino Del Fra. Il suo cinema ha sempre sfidato il presente portando più in là di qualsiasi ideologia un discorso coerente e umanista sulla società e sulla cultura italiane. Grandi poeti come Pier Paolo Pasolini, Franco Fortini, Vasco Pratolini hanno scritto per lei i testi dei suoi film.

Cecilia Mangini (Mola di Bari, 1927) is a skilled photographer and versatile documentary filmmaker who began her career in the 50s. She has directed over forty short and a number of full-length films together with her partner Lino Del Fra. Her work has always challenged the present, exploring Italian society and culture with a coherence and humanism that goes beyond any ideology. The texts for some of her films were written by great writers such as Pier Paolo Pasolini, Franco Fortini and Vasco Pratolini.

Italia, 1960, 35mm, 13', col.

Regia: Gian Vittorio Baldi
Sceneggiatura: Ottavio Jemma, Gian Vittorio Baldi
Fotografia: Leonida Barboni
Montaggio: Domenico Gorgolini
Produzione: SEDI

Contatti: Gian Vittorio Baldi

Copia dell'Archivio del Festival dei Popoli

Gian Vittorio Baldi (Bologna, 1930) è regista e produttore di film diretti da Pier Paolo Pasolini, Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, Jean-Luc Godard, Robert Bresson, Gianfranco Mingozzi, Nelo Risi, Pierre Kast e altri. Nel 1958 realizza per la RAI il film di montaggio *Cinquant'anni. 1898 – 1948. Episodi di vita italiana tra cronaca e storia* e con i primi cortometraggi ottiene importanti riconoscimenti: il Premio speciale della Giuria alla Mostra di Venezia per *Il pianto delle zitelle* (1958) e il Leone d'oro per il miglior cortometraggio a *La casa delle vedove* (1960).

Gian Vittorio Baldi (Bologna, 1930) is a film director and producer, and has produced films by Pier Paolo Pasolini, Jean-Marie Straub and Danièle Huillet, Jean-Luc Godard, Robert Bresson, Gianfranco Mingozzi, Nelo Risi, Pierre Kast and others. In 1958 he made *Cinquant'anni. 1898 – 1948. Episodi di vita italiana tra cronaca e storia*. His early shorts won a number of important awards: *Il pianto delle zitelle* (1958) was awarded the Special Jury Prize at the Venice Film Festival, and *La casa delle vedove* (1960) won the Golden Lion for Best Short Film, also at Venice.

GIAN VITTORIO BALDI

LA CASA DELLE VEDOVE

Nel cuore della città vecchia, in una fatiscente casa di quattro piani, tredici donne vivono modestamente, tra gli acciacchi dell'età e i ricordi del passato. Tra loro c'è Nannina, ottantadue anni, che era sposata con un maggiordomo, Lucia, la maniaca della pulizia, l'enigmatica «francese» e la priora, cui spetta il compito di governare questa non facile convivenza. Baldi penetra con acutezza questo angolo di mondo e tratteggia con sensibilità le diverse personalità delle protagoniste. Lente panoramiche esplorano gli ambienti, affollati di oggetti d'altri tempi, di immagini sacre, di foto di parenti lontani o scomparsi, mentre il commento è affidato alle voci stesse delle donne. I loro racconti di solitudine e miseria creano un'atmosfera sospesa, intrisa di struggente malinconia. Il film vinse il Leone di San Marco per il miglior cortometraggio a soggetto alla XXI Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia. (a.l.)

In a run-down four-storey house in the heart of the old city, thirteen women live on modest means, beset by the ailments of old age and memories of the past. They include Nannina, aged eighty-two, who was married to a butler; Lucia, the cleaning freak; the enigmatic «Frenchwoman»; and the prioress, whose task it is to maintain order in this difficult co-existence. Baldi probes this corner of the world with acute perception, sensitively bringing out the women's different characters. Long panning shots explore rooms packed with objects from times past, religious images and photos of distant or dead relatives, while the commentary is entrusted to the women themselves. Their stories of solitude and poverty hang in the air, creating an atmosphere heavy with a heart-wrenching melancholy. The film won the Golden Lion for Best Short Film at the 21st Venice Film Festival. (a.l.)

USA, 1964, 16mm, 15', b/n

Regia: D A Pennebaker
Aiuto regia: Robert Van Dyke, Nick Proferes, Nina Schulman, Nancy Sen
Fotografia, montaggio: D A Pennebaker
Produzione: Filmakers Leacock & Pennebaker Inc.

Contatti: Jane Balfour Services
Tel: +44 207 727 1528
Email: janebalfour@btconnect.com

Don Alan Pennebaker (Illinois, 1925) è considerato uno dei pionieri del cinema diretto. Il suo stile ha rivoluzionato sin dagli anni Cinquanta il cinema documentario, con l'abbandono della narrazione con voce over e privilegiando la ricostruzione in favore dell'osservazione diretta e ininterrotta di persone e fatti. Pennebaker è stato autore di film memorabili sulle campagne elettorali di John F. Kennedy e di Bill Clinton, su personaggi come Jane Fonda e musicisti come Jerry Lee Lewis, David Bowie, Bob Dylan, John Lennon e Yoko Ono, Jimi Hendrix, Depeche Mode, Suzanne Vega, Alice Cooper.

Don Alan Pennebaker (Illinois, 1925) is considered one of the pioneers of Direct Cinema. Since the Fifties his style has revolutionized documentary film, abandoning voice over narration and reconstructing the work in order to closely and uninterruptedly observe people and things. Pennebaker has directed memorable films on the election campaigns of John F. Kennedy and Bill Clinton, on personalities like Jane Fonda, and musicians like Jerry Lee Lewis, David Bowie, Bob Dylan, John Lennon and Yoko Ono, Jimi Hendrix, Depeche Mode, Suzanne Vega and Alice Cooper.

D A PENNEBAKER

LAMBERT & CO

Una mattina del 1964 Dave Lambert arriva in taxi agli RCA Studios per un'audizione del suo nuovo quintetto, il Lambert, Hendricks and Ross. La cinepresa di Pennebaker si muove con fluida libertà all'interno della sala di registrazione, osserva i musicisti e i cantanti all'opera, cattura gesti, volti, sguardi, filma la musica e il flusso di emozioni che anima il gruppo. Di lì a poco la RCA annullò il progetto e cancellò tutti i nastri, Dave Lambert morì in un incidente stradale, e questo film è tutto ciò che resta. (a.l.) "Tutto quello che era rimasto era questo film di quindici minuti con qualche prova incompleta di canzoni che altrimenti non sarebbero esistite. Mi venne in mente che questo è proprio quanto i film dovrebbero fare, che io avrei dovuto fare: registrare persone e musica in una specie di storia popolare che altrimenti non sarebbe esistita. Fu solamente alcune settimane dopo che Albert Grossman entrò nel nostro ufficio e mi chiese se ero interessato a fare un film su un suo cliente, Bob Dylan". (D A Pennebaker)

One morning in 1964 Dave Lambert arrives by taxi at RCA Studios to rehearse with his new quintet, Lambert, Hendricks and Ross. Pennebaker's camerawork weaves fluidly inside the recording studio, observing musicians and opera singers, capturing gestures, faces, glances, filming the music and emotional flow that animates the group. Shortly thereafter, RCA stopped the project and canceled the tapes, Dave Lambert died in a car accident, and the film is all that remains. (a.l.) "All there was was this fifteen-minute film of a few incomplete rehearsals of songs that otherwise didn't exist. It hit me that this was really what film should be doing, what I should be doing: recording people and music as a kind of popular history that might otherwise not exist. It was only a few weeks later that Albert Grossman walked into our office and asked if I was interested in making a film about his client, Bob Dylan." (D A Pennebaker)

Francia, 1965, 35mm, 54', col.

Regia e soggetto: Chris Marker
Fotografia: Chris Marker
Montaggio: Chris Marker
Produzione: A.P.E.C.
Coproduzione: Joudioux, Office de Radiodiffusion Télévision Française, Sofracinema

Contatti: Anne Coutinot per Culture France
Tel: +33 1 53 69 83 00
Email: alo@culturesfrance.com

Personaggio solitario ed enigmatico, Chris Marker (Neuilly-sur-Seine, 1921) ha debuttato nel cinema negli anni Cinquanta, attraversando gli stili e i mezzi cinematografici in modo personalissimo. Le guerre come soggetto da reportage sono state spesso al centro della sua riflessione. Chris Marker ha continuato la sua produzione fino ai nostri giorni. Vive attualmente a Parigi senza concedere interviste e coltivando il mistero che circonda il suo personaggio.

A solitary and enigmatic type, Chris Marker (Neuilly-sur-Seine, 1921) made his cinematic debut in the 1950s and went through many cinematic styles and cinematic media with a very personal touch. He always focused his attention on the reporting of wars. Chris Marker has been working up to nowadays. He currently lives in Paris and doesn't grant any interviews, allowing thus to raise the mystery surrounding his character.

CHRIS MARKER

LE MYSTERE KOUMIKO

THE KOUMIKO MISTERY

La macchina da presa vaga lungo le strade e i luoghi della capitale giapponese durante le olimpiadi di Tokyo, alla ricerca di un volto. È il volto enigmatico e affascinante di una giovane ragazza, Koumiko, oggetto di un ritratto impossibile, di un pedinamento continuo. Seguire la ragazza, cercare di coglierne il mistero, l'enigma che rappresenta, significa accettare l'imperscrutabilità di un'esistenza, la sfida impossibile di un cinema che cerca di comprendere la realtà, di penetrarla, di restituirla attraverso le immagini. Il viaggio però, se non un soggetto, ci restituisce un mondo, ci consegna uno sguardo, quello di Marker, sempre attento ad interrogare l'immagine attraverso i luoghi che visita con la sua macchina da presa, sempre capace di costruire un senso nuovo per mezzo di un rapporto aperto tra l'immagine e il commento. (d.d.) "Film impressionista, tale è, sicuramente, Le *Mystère Koumiko*. Ma attraverso il flusso di immagini, attraverso il flusso incessante della vita, si sente la volontà caparbia di Marker di cogliere al volo alcune verità che sono quelle di Koumiko, ma anche le vostre e le mie, a Tokyo, in Giappone e oltre". (B. Cohn)

The camera moves through the streets and locales of the Japanese capital during the Tokyo Olympics, looking for a face. It's the enigmatic and fascinating face of a young girl, Koumiko, the object of an impossible portrait, continuously trailing its object. To follow the girl, to try and capture the mystery and enigma she represents means accepting the inscrutability of an existence, the impossible challenge of filmmaking that tries to understand reality, penetrate it, restore it through images. However, the voyage, if not the subject, gives us back a world, shows us a face, Marker's own, always careful to interrogate the image through the places he visits with his camera, always capable of constructing a new meaning through an open relationship between images and commentary. (d.d.) "It's definitely an impressionistic film, Le *Mystère Koumiko*. But through the flow of images, through the incessant flow of life, you sense Marker's stubborn will to quickly capture some truths that belong to Koumiko, and to you and me, to Tokyo, to Japan and elsewhere" (B. Cohn)

Francia, 1961, 16mm, 36', b/n.

Regia: Mario Ruspoli
Soggetto: Michel Zénaffa
Fotografia: Quinto Albicocco, Michel Brault, Roger Morillière
Montaggio: Lucienne Barthelemy, Jean Ravel, Mario Ruspoli
Suono: Danièle Tessier
Produzione: Argos Films

Contatti: Laurence Berbon per Tamasa Distribution
Tel: +33 1 43 59 01 01
Email: contact@tamasadiffusion.com

Mario Ruspoli (Roma, 1925 - 1986), francese d'adozione, è uno dei protagonisti del Cinema diretto. La sua esperienza di documentarista è il riflesso di un'attenzione alla realtà circostante coniugata a una volontà di rappresentazione critica e di organizzazione strutturata degli eventi. Ruspoli è un profondo sostenitore delle nuove tecniche di ripresa leggere e della presa diretta del sonoro, oltre che un attento critico cinematografico dell'esperienza documentaria contemporanea.

Mario Ruspoli (Rome, 1925 - 1986) became a naturalized Frenchman. He was one of the protagonists of the Direct Cinema. His experience as a documentarist reflected a particular sensitivity towards his surroundings, combined with a will to represent events in a critical and structurally organised way. Ruspoli was also a strong promoter of new shooting techniques, using light-weight camera equipment and direct audio-recording, besides being an attentive critic of the contemporary documentary experience.

MARIO RUSPOLI

LES INCONNUS DE LA TERRE

STRANGERS OF THE EARTH

Nella regione della Lozère, una delle più povere della Francia, vivono uomini in condizioni terribili. Il film racconta le loro storie attraverso la forma dell'intervista multipla già sviluppata da Rouch e Morin in *Chronique d'un été*. Un pastore settantenne, un maestro itinerante, un piccolo allevatore, tre fratelli rimasti orfani, un contadino. Ognuno parla, racconta la sua storia e la sua visione della vita di fronte alla macchina da presa, mentre il suo volto, le sue mani si stagliano contro il paesaggio duro e arido della regione. Il film lavora dunque sull'autenticità della testimonianza, della parola come evento che ha una durata e che è «vera» solo in quanto è legata ad un corpo e al momento stesso in cui viene pronunciata. Cinema di inchiesta e al tempo stesso esperimento di «cinéma-direct», come lo stesso regista preferiva chiamare il «cinéma-vérité» (d.d.). "Lo sguardo dell'uomo, così come lo «sguardo di vetro» della sua macchina da presa, non è adatto ad afferrare la «verità» in senso assoluto. Non può che coglierne qualche aspetto, qualche istante, non certo tutti i componenti nella loro simultaneità" (M. Ruspoli).

In the Lozère, one of the poorest regions in France, men live in terrible conditions. The film tells their stories through multiple interviews already conducted by Rouch and Morin in *Chronique d'un été*. A seventy-year-old shepherd, a master itinerant, a small animal breeder, three orphaned brothers, a farmer. Each speaks out, each tells his story and gives his vision of life in front of the camera, while his hands hack through the region's hard and arid countryside. The film explores the authenticity of testimony, the word as an event of a certain duration, «true» as long as it is bound up in a body and in the moment it is expressed. The film is investigative and at the same time an experiment in «cinéma-direct», what its director prefers calling «Cinéma-vérité»: "Men's faces, like the «face of glass» of his camera, cannot adequately grasp the «truth» in an absolute sense. It can only catch an aspect, an instant, but certainly not all the components simultaneously." (M. Ruspoli)

Canada, 1958, 35mm, 19', b/n

Soggetto e regia: Michel Brault, Gilles Groulx
Fotografia: Michel Brault
Montaggio: Gilles Groulx
Musica: Norman Brigas
Produzione: National Film Board of Canada

Contatti: National Film Board of Canada
Tel: +1 514 283 98 05
Email: festivals@nfb.ca

Copia dell'Archivio del Festival dei Popoli

Michel Brault (Montreal, 1928) è direttore della fotografia, operatore, regista, sceneggiatore e produttore in Quebec. Figura guida del «Direct Cinema», è un pioniere dell'estetica della camera a mano.

Michel Brault (Montreal, 1928) is a Quebec cinematographer, cameraman, film director, screenwriter and film producer. A leading figure of Direct Cinema, he was a pioneer of the hand-held camera aesthetic.

Gilles Groulx (1931, Montreal – 1994), poeta e pittore, alla fine degli anni Cinquanta si unisce alla National Film Board dove lavora come montatore e regista. Il suo primo documentario, *Les Raquetteurs* (1958), è un punto di riferimento nello sviluppo del «Direct Cinema».

Gilles Groulx (1931, Montreal – 1994) was first a poet and painter before he joined the National Film Board in the late 1950s, where he worked as a film editor then director. His first documentary, *Les Raquetteurs* (1958) became a landmark in the evolution of Direct Cinema.

MICHEL BRAULT, GILLES GROULX

LES RAQUETTEURS

THE SNOWSHOERS

Snowshoes, what we insist on calling «webs», are not only used to facilitate moving through the snowy stretches across Canada in the winter, but are also an important apparatus for competition. In 1958, during an annual meeting of «webbers», Michel Brault films what was supposed to be a four minute news report for a television magazine. The film, which for the first time used synchronized sound and a wide-angle lens, demonstrating with evident freshness the rituals, chats, and pleasures of the gathering, almost risked not seeing the light of day. The editor found nothing interesting in the «shots» and decided to send the material to the archives. Nevertheless, Gilles Groulx edited it in his free time. In 1959, Brault screened it at the Flaherty Seminar in California before an enthusiastic audience which included filmmakers Jean Rouch and Richard Leacock. From this was born Direct Cinema whose fundamental stance would become, according to Brault, "to film life as it is." (l.b.)

Le racchette da neve, quelle che noi ci ostiniamo a chiamare ciaspole, non servono solo a facilitare gli spostamenti nelle distese innevate che coprono il territorio canadese durante l'inverno, ma sono un vero e proprio attrezzo per competizioni sportive. È durante un convegno annuale di «ciaspolatori» che nel 1958 Michel Brault gira le immagini di quello che dovrebbe essere un reportage di quattro minuti per un «magazine» televisivo. Il film, che, grazie all'uso, per la prima volta, di un suono sincrono e di un obiettivo grandangolare, riprende la gente in mezzo alla folla, mostrando con evidente freschezza i riti, le chiacchiere e il piacere di stare insieme, rischia di non vedere la luce. Il responsabile del magazine non vede niente di interessante nel «girato» e decide di mandare il materiale in archivio. Gilles Groulx decide tuttavia di montarlo nel tempo libero. Nel 1959 Brault lo mostra al Seminario Flaherty in California, davanti a una platea entusiasta in cui siedono cineasti come Jean Rouch e Richard Leacock. Da qui prende il via il Cinema diretto, la cui fondamentale attitudine sarà, secondo Brault, "filmare la vita così com'è". (l.b.)

Italia, 1963, 35mm, 10', col.

Soggetto e regia: Gianfranco Mingozzi
Fotografia: Ugo Piccone
Montaggio: Giuliana Bettoja
Testo del commento: Ignazio Buttitta
Musica: Egisto Macchi
Produzione: Documento Film

Contatti: Famiglia Mingozzi

Copia dell'Archivio del Festival dei Popoli

Gianfranco Mingozzi (Bologna, 1932-2009) è stato uno dei registi italiani più attivi degli ultimi quarant'anni. Diplomatosi al Centro sperimentale di cinematografia di Roma, è assistente alla regia di Federico Fellini in *La dolce vita* e *8½*; il suo lavoro si è sviluppato secondo diverse linee, tra il lungometraggio e il cortometraggio, tra il cinema e la televisione. Nei primi anni Sessanta si afferma come uno dei migliori documentaristi italiani.

Gianfranco Mingozzi (Bologna, 1932-2009) was one of the most productive Italian directors of the last forty years. Graduated from the Experimental Film Centre in Rome, he worked as Federico Fellini's assistant director in *La Dolce Vita* and *8½*; his work has been following different trajectories, from feature films to shorts, from cinema to television. Back in the early 1960s he became one of the best Italian documentary directors.

GIANFRANCO MINGOZZI

LI MALI MISTIERI

"A Palermo, per campare – Paradiso senza santi – li mistieri sono tanti". La poesia in lingua siciliana di Ignazio Buttitta accompagna con la cadenza di una ballata popolare le immagini dei vicoli e delle piazzette di Palermo. Strade antiche, sempre affollate, risonanti di urla, di canti, di voci e percorse tutti i giorni da un popolo di nullatenenti che, maestri nell'arte di arrangiarsi, fanno lavori tanto umili quanto ingegnosi: robivecchi, venditori di biglietti della fortuna, madonnari, lubrificatori di saracinesche, cantastorie. Negli anni del miracolo economico il cinema di Mingozzi si concentra sugli angoli più dimenticati della penisola, descrivendo realtà in cui il legame con le tradizioni secolari non è ancora stato intaccato e dove il «progresso» è solo un manifesto pubblicitario appeso per la via. (a.l.)

"A Palermo, per campare – Paradiso senza santi – li mistieri sono tanti" ("in Palermo, to survive – a Paradise with no saints – you think out many professions"). This Ignazio Buttitta's piece of poetry in Sicilian language becomes the background, with the rhythm of a popular ballad, of Palermo's alleys and small squares. Those ancient alleys, always crowded, echoing shouts, songs and daily trodden by a mass of have-nots who, masters of ingeniousness, make up humble but incredibly witty jobs: second-hand dealers, fortune-ticket sellers, pavement artists, window lubricators, story-tellers. In the years of the economic miracle Mingozzi's cinema focuses on the most godforsaken spots of the peninsula and depicts a reality where the strong attachment to age-old traditions still persists and where «progress» is but an advertising poster hanged on the streets. (a.l.)

Canada, 1962, 16mm, 28', col.

Regia: Wolf Koenig, Roman Kroitor
Fotografia: Wolf Koenig
Montaggio: Guy L. Coté, Jon Spotton
Suono: Ron Alexander, Marcel Carrière, Kathleen Shannon
Produzione: National Film Board of Canada (NFB)

Contatti: National Film Board of Canada
Tel: +1 514 283 9805
Email: festivals@nfb.ca

Copia dell'Archivio del Festival dei Popoli

Wolf Koenig (Dresda, 1927) lavora per quarantasette anni presso il National Film Board, dove dà un notevole contributo al documentario e all'animazione come regista, animatore e produttore. È uno dei principali artefici dell'influente serie documentaria *Candid Eye*.

Wolf Koenig (Dresda, 1927) has a forty-seven-year career at the National Film Board where he made distinguished contributions to documentary and animation as a director, animator and producer. He was one of the principal contributors to the development of the highly influential *Candid Eye* series.

Roman Kroitor (Yorkton, 1926) lavora per il National Film Board del Canada, dapprima come assistente produttore, poi come montatore. Tra il 1958 e il 1961 co-produce, insieme a Wolf Koenig, la serie documentaria *Candid Eye*.

Roman Kroitor (Yorkton, 1926) worked for the National Film Board of Canada, first as a production assistant and then as a film editor. Between 1958 and 1961 he co-produced, with Wolf Koenig, the *Candid Eye* documentary series.

WOLF KOENIG, ROMAN KROITOR

LONELY BOY

Images of the young pop star Paul Anka glide across the screen, while the singer is busy on his very successful tour. Short scenes of his live shows are spliced with the pop media machine blitz and the creation of a modern, consumer «icon», as he warmly hugs fans and his manager strategizes; with the singer at rest and the many faces of the pop star. The camera reveals the symbolic and economic mechanisms that accompany the musical phenomenon and, at the same time, captures the most intimate and hidden aspects, moving freely in front of and behind the stage, pre and post concert, mingling with delirious fans, following the star into the dressing room and over the long trips from one city to the next, and during the moments of downtime after the show. The film is a complex portrait of a star and the world around him; though its open approach eschews pre-fixed narration, it is capable of "capturing a life without scripts and refinements; of recording the sound moment to moment, without studied edits; to put together the film in such a way as to move one to laugh and cry and, possibly, both at the same time". (W. Konig) (d.d.)

Le immagini della giovane star del pop Paul Anka scorrono sullo schermo, mentre il cantante è impegnato in un tour di concerti di grande successo. Brevi sequenze tratte dalle esibizioni dal vivo si alternano ai rituali della macchina mediatica del pop, e alla creazione di un «mito» moderno e da consumare, come l'abbraccio caloroso delle fan o le strategie commerciali del manager, insieme ai momenti di riposo del cantante e ai molti volti della star del pop. La macchina da presa svela i meccanismi simbolici ed economici che accompagnano il fenomeno musicale, e, allo stesso tempo, ne svela i particolari più intimi e nascosti, muovendosi libera davanti e dietro il palcoscenico, prima e dopo i concerti, mescolandosi tra le fan in delirio o seguendo la star dentro i camerini, nei lunghi spostamenti da una città all'altra o nei momenti di pausa dopo uno show. Un film complesso, ritratto di una star, ma anche del mondo che vive attorno a lui; un film che è il risultato di un percorso aperto, senza una narrazione prestabilita, ma capace di "cogliere la vita senza sceneggiatura e senza ricercatezze; di registrare il suono al momento, senza montaggi studiati; di montare il film in modo da creare emozione, il riso e il pianto e, possibilmente, entrambi allo stesso tempo". (W. Konig) (d.d.)

ALBERT MAYSLES, DAVID MAYSLES, CHARLOTTE ZWERIN

MEET MARLON BRANDO

Nel 1965 Marlon Brando percorre l'America per partecipare alla campagna promozionale di *Morituri* di Bernhard Vicky in cui interpreta un esule antinazista, infiltrato per conto degli inglesi su una nave tedesca per sabotare un trasporto di armi. L'attore, che non mostra particolare entusiasmo per il film, incontra i giornalisti delle varie televisioni locali, sottoponendosi a un fuoco di fila di interviste. Albert e David Maysles lo filmano ripetutamente a New York nel corso delle lunghe sessioni di domande e risposte, consegnandoci un folgorante ritratto di star. Sovvertendo le interviste, Brando mette in imbarazzo i giornalisti impreparati. Ad una signora che commenta "È proprio un bello spettacolo!", riferendosi al film in uscita nelle sale, l'attore domanda "L'ha visto?"; e di fronte ad una risposta negativa ribatte "Ma allora come fa a saperlo?". Mostrandosi alternativamente amichevole e sprezzante, cinico e sognatore, indifferente e seduttore, Brando, sempre sorridente e mai modesto, conferma la sua vena anticonformista, il suo impegno politico, la sua franchezza... e soprattutto il suo fascino. (l.b.)

In 1965 Marlon Brando travels through America joining the promotional campaign for Bernhard Vicky's *Morituri*, where he plays the role of an anti-Nazi exile, an infiltrator sent by the English on a German boat, with the goal of sabotaging an arms transport. The actor, not particularly enthusiastic about the movie, meets with the different local station journalists, going under a «firing» session of interviews. Albert and David Maysles keep on filming him along the long question-and-answer sessions, resulting into a brilliant portrait of a star. Overturning the interviews, Brando embarasses some unready journalists. To a woman defining the upcoming movie "It's a wonderful show!", he answers back "Have you seen it?" and after a negative reply he goes "Then how do you know if it's good!". Presenting himself alternatively as friendly and contemptuous, cynical and hopeful, indifferent and charming, he thus confirms his nonconformist mood, his political commitment, his frankness... and above all his appeal. (l.b.)

USA, 1965, 16mm, 29', b/n

Regia: Albert Maysles, David Maysles, Charlotte Zwerin
Fotografia: Kenneth Higgins
Montaggio: Charlotte Zwerin
Suono: Ken Cameron
Musica: Ron Grainer
Produzione: Maysles Films Inc.

Contact: Laura Coxson per Maysles Films Inc.
Tel: + 1 212 582 6050
Email: laura@mayslesfilms.com

Albert (Boston, 1926) e David Maysles (Boston, 1932 - 1987) sono riconosciuti come pionieri del Cinema diretto. Si conquistano fama internazionale attraverso la realizzazione di film, in cui la vita umana si dispiega naturalmente davanti alla mdp senza soggetto, né set né sceneggiatura.

Albert (Boston, 1926) and David Maysles (Boston, 1932 – 1987) are recognized as pioneers of Direct Cinema. They earned their distinguished reputations by being the first to make non-fiction feature films in which the drama of human life unfolds as is, without scripts, sets, or narration.

Charlotte Zwerin (Detroit, 1931 – New York, 2004) diviene pioniera del «cinema vérité», realizzando film di grande realismo e specializzandosi nella registrazione delle vite e delle parole di numerosi artisti.

Charlotte Zwerin (Detroit, 1931 – New York, 2004) was a master of «cinema verité», film geared towards extreme realism and specialized in documenting the lives and works of visual and performing artists.

USA, 1959, 35mm, 30', b/n

Regia: Robert Frank, Alfred Leslie
Soggetto e sceneggiatura: Jack Kerouac
Fotografia: Robert Frank
Musica: David Amram
Montaggio: Robert Frank, Alfred Leslie, Leon Prochnik
Interpreti: Mooney Peebles, Allen Ginsberg, Gregory Corso, Peter Orlovsky
Produzione: G-String

Contatti: Marian Luntz per
The Museum of Fine Arts
Tel: +713 639 7530
Email: Mluntz@mfah.org

L'opera di Robert Frank è distribuita dal Museum of Fine Arts, Houston.

The film and video of Robert Frank is distributed by The Museum of Fine Arts, Houston.

Importante figura nel panorama della fotografia americana (vedi il suo libro The Americans), Robert Frank (Zurigo, 1924) negli anni Sessanta si dedica completamente alla regia di documentari con un cinema carico di tensioni e tematiche prettamente private e introspettive.

An important figure in American photography (i.e. his book The Americans), Robert Frank (Zürich, 1924) in the Sixties abandoned photography to expanded into film. His cinema is full of tension and made of intimate and introspective themes.

Collaboratore di Robert Frank, Alfred Leslie, nato nel 1927, è un pittore newyorkese oscillante fra realismo, espressionismo e astrattismo.

Collaborator of Robert Frank, Alfred Leslie, born in 1927, is a newyorker painter, working between realism, expressionism and abstractism.

ROBERT FRANK, ALFRED LESLIE

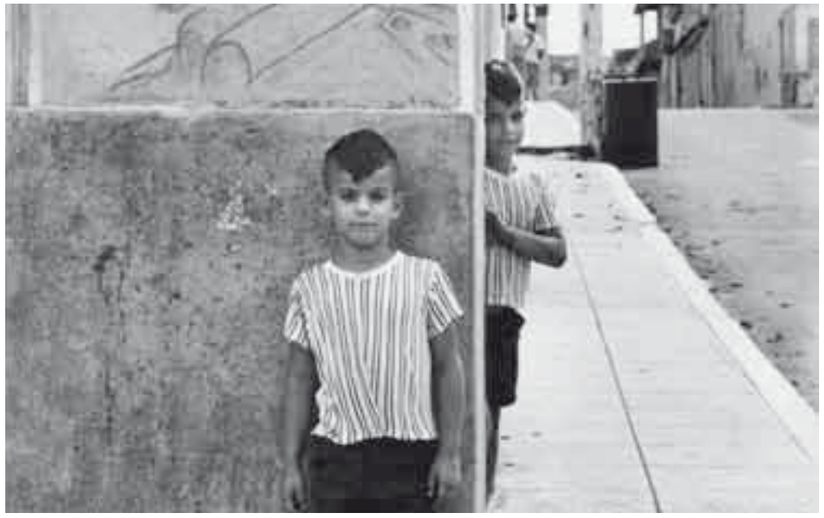
PULL MY DAISY

È mattina presto: in un appartamento a New York, una donna si alza, prepara la colazione e prepara suo figlio Pablo per accompagnarlo a scuola. Suonano alla porta: sono Gregory Corso e Jack Kerouac, che portano della birra e parlano di poesia. Pablo è andato a scuola e l'appartamento si riempe via via di nuovi arrivi: poeti di tutte le parti del mondo, artisti, un vescovo, sua madre, un ferroviere suonatore di sax. Il tempo passa e in un crescendo di parole e personaggi, il film racconta lo svolgersi di una giornata folle e imprevedibile. Il linguaggio di Frank e Leslie è basato su una struttura musicale: lunghe carrellate e piani sequenza si alternano ad un montaggio sincopato che segue i principi di improvvisazione del jazz. Basato su una pièce dello stesso Kerouac, *Pull My Daisy* è un ritratto straordinario della «beat generation» e un esperimento cinematografico modernissimo, in cui l'improvvisazione, anche se si tratta di un'improvvisazione studiata, è determinata dall'evento, dai corpi e dalle parole, che determinano la forma stessa del film. (d.d.) "*Pull My Daisy* mi piace anche perché utilizza un linguaggio più simile a quello della pittura o del collage che a quello della regia cinematografica...". (J. Jarmusch)

Earl morning: in a New York apartment, a woman gets up, prepares breakfast and helps her son Pablo get ready for school. The doorbell rings: it's Gregory Corso and Jack Kerouac, carrying beer and talking poetry. Pablo leaves for school and slowly but surely the apartment fills up with new arrivals: poets from all over the world, artists, a bishop, his mother, a sax-playing railway worker. Time passes and in a crescendo of talking and characters, the film captures the unwinding of a wild and unpredicatable day. Frank and Leslie's language is based on a musical structure: long tracking shots and close ups alternate in a syncopated montage that follows the principles of jazz improvisation. Based on a piece by Kerouac, *Pull My Daisy* is an extraordinary portrait of the beat generation and a highly modern experiment in film, in which improvisation, even if it's studied, is determined by the event, the bodies and words, that determine the film's form. (d.d.) "I like *Pull My Daisy* because it uses a language that's closers to painting or collage than to cinematography." (J. Jarmusch)

AGNÈS VARDA

SALUT LES CUBAINS



Fra il 1962 e il 1963 Agnès Varda compie un viaggio a Cuba, nel corso del quale scatta centinaia di fotografie. I suoi soggetti sono gente comune, ma anche artisti, poeti, musicisti, dirigenti del partito al potere. Affascinata dalla spontaneità degli abitanti dell'isola caraibica, dalla loro fierezza e allegria, dalla fiducia ancora presente negli ideali della rivoluzione appena compiuta, la cineasta, tornata in Francia le espone in una grande mostra, animata da un'orchestra cubana. Le immagini di quel piccolo concerto riprese sull'istante portano all'idea di un film di montaggio, in cui la musica e il commento sonoro, affidato alla voce di Michel Piccoli, trasformano le foto in fotogrammi, secondo un procedimento già avviato da Chris Marker in *La Jetée*, e le trascinano in un vortice di idealismo e fervore. Il risultato è un piccolo film a ritmo di cha cha cha, debordante di energia contagiosa. (l.b.) "Il cinema mi affascina non perché, come dicono alcuni, è l'esatto contrario della fotografia. È qualcosa di altrettanto interessante, che ha a che fare con l'immobilità della fotografia. L'immobilità, il piano fisso e il silenzio sono tutte componenti del cinema." (A. Varda)

From 1962 to 1963 Agnès Varda traveled to Cuba and took hundreds of photographs. Her subjects were common folk, as well as artists, poets, musicians, officials of the party in power. Fascinated by the spontaneity of the Caribbean island's residents, their pride and happiness and their continuing faith in the revolution, upon returning to France the filmmaker exhibited her photos in a great art show with a Cuban orchestra. The images from that small, live concert imbue the film with a sense of montage, in which music and Michel Piccoli's audio commentary transform the photos into frames, following a process already explored by Chris Marker in *La Jetée*, and carry them into a vortex of idealism and fervor. The result is a small film set to a Cha-cha-cha rhythm and full of contagious energy. (l.b.) "Film doesn't fascinate me because, as some say, it's the exact opposite of photography. It's something much more interesting, which has to do with the stillness of photography. Stillness, the fixed frame and silence are all components of film." (A. Varda)

Francia/Cuba, 1963, 35mm, 30', b/n

Regia: Agnès Varda
Fotografia: Per Olaf Csongova, J. Marques, Agnès Varda
Montaggio: Janine Verneau
Interpreti: Michel Piccoli, Nelson Rodriguez, Agnès Varda
Produzione: Ciné Tamaris

Contatto: Cecilia Rose per
Ciné Tamaris
Tel: +33 1 43 22 66 00
Email: cine-tamaris@wanadoo.fr

Nata in Belgio da padre greco e madre francese, prima di dedicarsi al cinema Agnès Varda lavora come fotografa al Théâtre national populaire. Nel 1954 il suo film d'esordio *La Pointe courte* preannuncia i cambiamenti che esploderanno con la Nouvelle Vague. Tra le poche registe donne dell'epoca, Agnès Varda occupa un posto di pioniera nella storia del cinema. Rifacendosi alla «caméra-stylo» di Astruc, conia il termine «cinescrittura», ovvero l'insieme delle scelte e delle intuizioni che definiscono la «scrittura» del film, il suo stile.

Born in Belgium from Greek father and French mother, Agnès Varda began working as a photographer for the Théâtre national populaire, before moving into film. In 1954 her first film *La Pointe courte* prefigured the changes that were to emerge with the Nouvelle Vague. One of the very few women filmmakers of the time, she had a pioneering role in film history. Following Astruc's «camera-stylo», she invented the term «cinécriture» to explain the ensemble of choices and intuitions that define the writing of a film, its style.

Gran Bretagna, 1961, 35mm, 33', b/n

Regia e sceneggiatura: John Schlesinger
Fotografia: Ken Phipps, Robert Paynter
Montaggio: Hugh Raggett
Suono: Ken Cameron
Musica: Ron Grainer
Produzione: British Transport Films
Distribuzione: British Lion Film Corporation

Contatti: British Film Institute
Tel: +44 20 7255 1444
Email: booking.films@bfi.org.uk

Copia dell'Archivio del Festival dei Popoli

Richard John Schlesinger (1926 – 2003) è uno dei maggiori registi e attori inglesi che si siano affermati a Hollywood. Dopo aver partecipato alla guerra, si avvicina al cinema e nel 1956 esordisce come attore nel film La battaglia del Rio Plata. Uno dei suoi primi film, il documentario *Terminus* (1960) prodotto dalla British Transport Films, vince un Leone d'Oro e il premio della British Academy. Schlesinger ha inoltre girato trasmissioni per noti partiti politici.

Richard John Schlesinger (1926 – 2003) was an English film and stage director. After Uppingham School and graduating in Oxford, he worked as an actor. One of his earliest films, the British Transport Films' documentary *Terminus* (1960), gained a Venice Film Festival Gold Lion and a British Academy Award. Schlesinger also directed notable party political broadcasts.

JOHN SCHLESINGER

TERMINUS

Ventiquattro ore nella stazione ferroviaria di Waterloo, a Londra. Una sinfonia di passi, volti, sguardi, voci a ritmo di jazz. La maggior parte degli episodi sono interpretati da attori non professionisti dopo un attento lavoro di osservazione dal vero, ma l'autenticità è garantita dalla freschezza dell'ambientazione e dal gusto per l'improvvisazione. Il lavoro inarrestabile di impiegati e ferrovieri, il dramma del bimbo che si è smarrito, il brivido del convoglio speciale per i detenuti, il tocco di «humour» dell'ufficio oggetti smarriti; attese, corse, baci e abbracci all'arrivo del treno, qualche lacrima alla partenza: *Terminus* accosta con eleganza momenti di varia intensità per cogliere le molte anime di questo imponente edificio che, ogni giorno, si popola di vita. (a.l.) "Non volevamo fare un film che mostrasse tecnicamente l'efficienza delle Ferrovie Britanniche o come funziona l'organizzazione, né ci interessavano i fatti o le cifre. Volevamo catturare le emozioni umane che, all'interno della stazione, vengono espresse con tanta abbondanza. Ho passato almeno un mese andando in giro per Waterloo a studiare le reazioni umane a tutto quello che accadeva". (J. Schlesinger)

Twenty-four hours in the Waterloo train station in London. A symphony of footsteps, faces, expressions and voices in the rhythm of jazz. Most of the episodes are cast with amateur actors after a careful study of the reality, but the authenticity is achieved by the freshness of the setting and a taste for improvisation. The constant laboring of the employees and railway men, the drama of a lost child, the shudder of the special prisoner convoy, the touch of humor with the lost and found official; the waiting, running, kissing and hugging on the arrival train, a tear upon departure: *Terminus* elegantly weaves moments of various intensity to capture the various lives of this imposing building that, every day, fills up with life. (a.l.) "We did not want to make a film technically showing how efficient British Railways are, or how the organization worked, we were not interests in facts or figures, but wanted to capture the human emotions that are abundantly expressed inside the station. I spent at least a month simply walking round Waterloo studying human reaction to what was going on." (J. Schlesinger)

Argentina, 1960, 35mm, 33', b/n

Regia: Fernando Birri
Sceneggiatura: Fernando Birri, Juan Carlos Cabello, Maria Dominguez, Manuel Horacio Giménez,
Hugo Gola, Neri Milesi, Rubén Rodriguéz, Enrique Urteaga
Fotografia: Oscar Kopp, Enrique Urteaga
Montaggio: Antonio Ripoll
Suono: Mario Fezia
Produzione: Instituto de Cinematografia de la Universidad Nacional del Litoral

Contatti: Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico
Tel: +39 06 57 289 551
Email: info@aamod.it

Copia dell'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio

Fernando Birri (Santa Fe, 1925) è regista e teorico cinematografico, disegnatore, pittore e poeta. Nel 1950 si trasferisce a Roma dove si diploma al Centro Sperimentale di Cinematografia. Tornato in Argentina, fonda l'Instituto de cinematografia de la Universidad Nacional del Litoral e gira la prima inchiesta di argomento sociale filmata in America Latina, *Tire dié*. Il suo primo film a soggetto è *Los inundados*. Nel 1956 fonda la Escuela documental de Santa Fe.

Fernando Birri (Santa Fe, 1925) is a director, film theorist, drawer, painter and poet. In 1950 he moves to Rome where he graduates from Experimental Film Centre. Back in Argentina he establishes the Instituto de Cinematografia de la Universidad Nacional del Litoral and shoots the first social movie ever filmed in South America, *Tire dié*. His first narrative movie is *Los inundados* and in 1956 he establishes the Escuela documental de Santa Fe.

FERNANDO BIRRI

TIRE DIÉ

Uno sguardo dall'alto sulla città di Santa Fe, in Argentina. Il commento elenca freddi dati statistici sulla sua popolazione, ma ai margini della città vive una popolazione nascosta, invisibile, che non rientra nelle statistiche. Il film dà loro la parola, li rende visibili, lascia che essi raccontino la loro storia, interpretandone i gesti e gli sguardi. La loro vita si svolge vicino ai binari, da dove essi si rivolgono urlando ai passeggeri dei treni di passaggio, nel tentativo di farsi dare qualche moneta. *Tire dié* è un film manifesto, realizzato da Birri insieme agli allievi della scuola di cinema di Santa Fe. Film che inaugura una nuova stagione nel cinema latinoamericano, *Tire dié* è in realtà un lavoro composito, articolato, dai molti stili e dagli scarti improvvisi che preparano al finale, in cui la macchina da presa restituisce con una pienezza straordinaria un unico momento – la rincorsa del treno – attorno al quale ruotano le esistenze dei tanti personaggi del film. (d.d.) "Birri adotta due atteggiamenti strettamente connessi tra loro: uno ideologico, quello di avvicinarsi al popolo (...), l'altro cinematografico, che consiste nel partire dal documentario per costruire una poetica di natura indubbiamente finta, che non vuole confondere lo spettatore, ma conquistarlo." (P.A. Paranaguá)

A bird's-eye view of the city of Santa Fe, Argentina. The commentary cooly lists off statistics about the population, but at the edge of the city lives a hidden, invisible population that doesn't fall into the statistics. The film gives voice to those people, makes them visible, leaves them to tell their story and interpret their customs and behavior. They lead their lives near the train tracks, where they shout at the trains going by, begging for money. *Tire dié* is a manifesto made by Birri and students from Santa Fe's film school. Marking a new movement in Latin American cinema, *Tire dié* is in fact a composite work, using many styles and stock footage up to the very finale, in which the camera, with an extraordinary richness, captures a single moment - the approach of a train - around which the lives of the film's many characters revolve. (d.d.) "Birri adopts two features closely connected to them: one ideological, trying to get close to the people (...); the other cinematic, which consists in departing from the documentary to create a natural poetics that is undoubtedly made-up, that doesn't want to confound its audience, but rather conquer them" (P.A. Paranaguá).

Gran Bretagna, 1958, 35mm, 49', b/n

Regia: Karel Reisz
Fotografia: Walter Lassally
Montaggio: John Fletcher
Musica: John Dankworth
Produzione: Graphic Film
Distribuzione: J. Arthur Rank Film Distributors

Contatto: British Film Institute
Tel: +44 20 72 55 14 44
Email: booking.films@bfi.org.uk

Karel Reisz (Ostrava - Cecoslovacchia, 1926 – 2002) si trasferisce dopo la guerra in Inghilterra dove comincia la sua carriera scrivendo per riviste di cinema, tra cui Sight and Sound. E' senza dubbio il talento naturale espresso dal movimento del Free Cinema. Il suo primo cortometraggio, *Momma Don't Allow* (1955), co-diretto con Tony Richardson, è incluso nel programma della prima serata del Free Cinema al National Film Theatre di cui è direttore della programmazione dal '52 al '55. Il suo testo principale, *La tecnica del montaggio cinematografico*, è pubblicato la prima volta nel 1953.

Karel Reisz (Ostrava - Czechoslovakia, 1926 – 2002) moved to England soon after the war. There he began to write for film journals, including Sight and Sound. He was a founder member of the Free Cinema documentary film movement. His first short film, *Momma Don't Allow* (1955), co-directed with Tony Richardson, was included in the first Free Cinema program shown at the National Film Theatre, where he had worked as artistic director from '52 to '55. His standard textbook, *The Technique of Film Editing* was first published in 1953.

KAREL REISZ

WE ARE THE LAMBETH BOYS

Londra, fine anni Cinquanta. I ragazzi del quartiere di Lambeth cercano dei luoghi dove incontrarsi, giocare a cricket, corteggiare le ragazze, organizzare delle serate danzanti o delle gite, discutere animatamente delle cose del mondo. Karel Reisz li riprende così, in quell'energia disordinata che corrisponde al volgere di un'età, quando l'adolescenza è finita e l'età adulta si apprende sul posto di lavoro o nelle occasioni di svago insieme ai propri coetanei. Il regista inglese, che con questo film inaugura, insieme a Lindsay Anderson e a un pugno di altri cineasti, la corta stagione del Free Cinema inglese, vi mette in scena tutti i motivi del suo cinema, gli stessi che si ritroveranno in capolavori quali *Sabato sera, domenica mattina* o *Morgan, matto da legare*: la vitalità delle classi sociali più umili, l'utopia confusa di un domani migliore, la sorridente irriverenza di chi non ha nulla da perdere. Una sequenza del film rivela la forza e la freschezza di questa nuova generazione di registi, quella in cui i ragazzi di Lambeth tornano, a bordo di un pullman, da una partita di cricket. La corriera attraversa il centro di Londra fra urla ai passanti, commenti salaci e allegria di gruppo, emanando un senso di appartenenza al proletariato che oggi non si ritrova più. (l.b.)

Late-Fifties London. The boys from Lambeth look for places to hang out, play cricket, pick up girls, organize dances or getaways, have animated discussions about the things of the world. Karel Reisz films them as they are: with all the messy energy that corresponds with their age, when adolescence ends and adulthood strikes at the workplace or at play with their peers. The English director who with this film ushered in, along with Lindsay Anderson and a handful of other filmmakers, the short season of English Free Cinema, displays all of the motives behind his filmmaking, the same found in masterpieces like *Saturday Night and Sunday Morning* or *Morgan: A Suitable Case for Treatment*: the vitality of the lowest classes, the confused utopia of a better tomorrow, the irreverent smiles of those who have nothing to lose. One of the film's scenes reveals the power and originality of this new generation of directors. The boys from Lamberh are riding the bus back from a game of cricket and as the bus passes through the center of London, their shouting at pedestrians, salacious comments and mass joy emanate a sense of belonging to a proletariat no longer around today. (l.b.)

USA, 1966, 16mm, 29', b/n

Regia: Albert Maysles, David Maysles, Charlotte Zwerin
Fotografia: Albert Maysles
Montaggio: David Maysles, Charlotte Zwerin
Produzione: National Educational Television Network
Distribuzione: Maysles Films Inc.

Contact: Laura Coxson per Maysles Films Inc.
Tel: + 1 212 582 6050
Email: laura@mayslesfilms.com

Albert (Boston, 1926) e David Maysles (Boston, 1932 - 1987) sono riconosciuti come pionieri del Cinema diretto. Si conquistano fama internazionale attraverso la realizzazione di film, in cui la vita umana si dispiega naturalmente davanti alla mdp senza soggetto, né set né sceneggiatura.

Albert (Boston, 1926) and David Maysles (Boston, 1932 – 1987) are recognized as pioneers of Direct Cinema. They earned their distinguished reputations by being the first to make non-fiction feature films in which the drama of human life unfolds as is, without scripts, sets, or narration.

Charlotte Zwerin (Detroit, 1931 – New York, 2004) diviene pioniera del «cinema vérité», realizzando film di grande realismo e specializzandosi nella registrazione delle vite e delle parole di numerosi artisti.

Charlotte Zwerin (Detroit, 1931 – New York, 2004) was a master of «cinema verité», film geared towards extreme realism and specialized in documenting the lives and works of visual and performing artists.

ALBERT MAYSLES, DAVID MAYSLES, CHARLOTTE ZWERIN

WITH LOVE FROM TRUMAN

Nel 1965, esce *A sangue freddo* di Truman Capote, che fa del suo autore una star internazionale della letteratura. Nello stesso anno, poco dopo la pubblicazione del romanzo, lo scrittore riceve una giornalista nella sua casa di fronte al mare. Albert e David Maysles riprendono il colloquio, nel quale Capote rivela la sua autostima attraverso una filosofia alla moda e delle ben calcolate battute di spirito. Con una voce stridente che fa tenerezza, egli offre delle interpretazioni del suo ultimo libro, visto come esemplare di un nuovo genere letterario, il «romanzo non narrativo». *A sangue freddo* è basato sul resoconto di un vero omicidio. L'autore espone con passione la sua partecipazione al processo e la coinvolgente relazione intessuta con i due giovani assassini. Capote afferma che è l'imprevedibilità della vita a spingerlo verso tale rappresentazione della realtà, ma è il suo modo di fare e il suo senso dell'umorismo che ci intriga e coinvolge fino alla fine. Come i due registi che lo riprendono, i quali trasformano delle storie vere in racconti, Capote, attraverso la sua scrittura, cerca di fare della realtà un'arte. (l.b.)

In 1965 Truman Capote's *In Cold Blood* first appeared, making the author an international literary star. That same year, a little after the book's publication, the writer received a journalist at his beach house. Albert and David Maysles filmed the interview in which Capote puts his pride on display, speaking of the philosophies of the day and making well-calculated, spirited jokes. In his shrill yet endearing voice, he offers up his own interpretations of his latest book, which is seen as an example of a new literary genre: the «non-fiction novel». *In Cold Blood* is based on the true account of a murder. The author passionately explains his participation in the process and the absorbing relationship he formed with the two young killers. Capote insists that life's unpredictability pushed him toward such a representation of the truth, but in the end it's his own mannerisms and sense of humor that we find so intriguing and fascinating. Like the two directors filming him (who transform true stories into stories), Capote, in his writing, makes an effort to turn reality intro art. (l.b.)

I MATERIALI DEL TEMPO
IL CINEMA DI THOMAS HEISE

THOMAS HEISE: MATERIALS OF TIME

Das Haus – 1984

1989 – 2009
NUOVI DOCUMENTARI TEDESCHI
REGISTRAZIONI DI MOMENTI

SANDRA BUCHTA

Discussioni di prove in teatro, dichiarazioni di prigionieri, democratica confusione durante una riunione condominiale: il *Material*(e) di Thomas Heise si organizza davanti agli occhi dello spettatore. Non in maniera armonica, bensì frammentaria. Da qui scaturisce una fascinazione silenziosa che – quando a metà film si cambia nastro a causa dell'eccessiva lunghezza – diventa eccitazione interiore: si è testimoni di qualcosa di imprevedibile. Qualcosa che è avanzato ed è stato dimenticato. Da qualche parte tra i tardi anni Ottanta e il 2008. Punto di partenza da cui muovere per attraversare alcune tappe del nuovo cinema documentario tedesco.

Prologo 1989: nel corso di quest'anno non solo cade il muro fra i due stati tedeschi ma anche fra due aree di produzione documentaria, nelle quali produzione e distribuzione erano portate avanti con modalità distinte. A partire dagli anni Sessanta, i film documentari nella Germania occidentale venivano realizzati soprattutto per la televisione; nella Germania orientale, invece, per il cinema (la DEFA vantava un proprio studio di cinema documentario). Da una parte del muro i registi dovevano combattere con le indicazioni delle emittenti, dall'altra, invece, con la censura statale.

Nella Germania Ovest documentaristi come Hartmut Bitomsky, Harun Farocki, Hans-Dieter Grabe, Alexander Kluge, Helga Reidemeister e Klaus Wildenhahn avevano esplorato i confini del mezzo televisivo (e in parte se l'erano lasciato alle spalle). Alcuni, come Werner Herzog o Romuald Karmakar, divennero esploratori della frontiera fra cinema e finzione. Nella Germania Est degli anni Sessanta Jürgen Böttcher, Thomas Heise, Winfried Junge, Volker Koepp e Helke Misselwitz, fra gli altri, avevano sviluppato ciascuno il proprio stile. Se si vuole trovare una linea comune fra loro, la si può trovare forse in un documentare «fra le righe» muovendosi entro una inevitabile limitazione geografica dei luoghi.

Dopo la svolta alcuni vennero attirati ancora di più verso Est – Volker Koepp si recò in Polonia e nell'ex Unione Sovietica. Altri rimasero su terreno familiare, che si trasformò in un nuovo paese. Winfried Junge inaugurò un nuovo capitolo del cinema documentario tedesco con il suo *Die Kinder von Golzow*, che aveva iniziato nel 1961. Anche il paesaggio produttivo subisce una trasformazione. Era rimasta in piedi una «frontiera invisibile» (titolo di un saggio di Thomas Heise del 2006). Ma da questo campo di tensioni provenivano anche nuovi impulsi per il documentario.

1999: in Germania un film documentario attira al cinema oltre un milione di spettatori. *Buena Vista Social Club* di Wim Wenders annuncia l'inizio del «boom» del documentario musicale. Retrospettivamente emerge che si trattava anche del preludio della rinascita del documentario cinematografico tedesco, che ora raggiungeva un pubblico più ampio, internazionale. Con *Rhythm is it!* (2004) Thomas Grube e Enrique Sanchez-Lansch si agganciano al fenomeno sviluppando ulteriormente il genere: i due documentano un esperimento artistico-sociale, l'incontro dei bambini con la musica classica. Lo sfruttamento commerciale del film fu oggetto di analisi di uno studio teso a replicarne la formula di successo.

Quasi nessuno aveva previsto che un film di quasi tre ore sui monaci certosini avrebbe portato avanti la tendenza. *Il grande silenzio* di Philip Gröning ha dimostrato che il pubblico apprezza senz'altro film documentari con un concetto estetico radicale e senza compromessi commerciali. Il film, la cui prima si svolse nel 2005 alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, fu visto in Italia da 140.000 spettatori. Girato in alta definizione e realizzato come una coproduzione internazionale, ha segnato, anche per quanto riguarda le condizioni di realizzazione, un cambiamento radicale.

Anche il film documentario politico riceve nuovi stimoli. *Black Box BRD* (2001) di Andres Veiel sull'era della RAF è indicativo e si pone, con la sua forma complessa e combattiva, come un contrappeso nei confronti del documentario storico per la televisione di facile fruizione. Con il nuovo millennio, poi, prende la parola una nuova generazione di filmmaker. Come rappresentante della terza generazione Jens Schanze si occupa in *Winterkinder* (2005) dei trascorsi nazionalsocialisti del nonno. Anche la storia della Germania Est viene rielaborata dai giovani registi. I film *Jeder schweigt von etwas anderem* (Marc Bauder e Dörte Franke) e *Zeit ohne Eltern* (Celia Rothmund) documentano, dal punto di vista dei figli dei detenuti politici, i crimini commessi dalle forze dell'ordine. Allo stesso tempo vengono superati oppure messi del tutto in discussione i confini del genere. Veiel con *Der Kick* e Karmakar con *Hamburger Lektionen* mostrano sino a che punto ci si possa spingere con la messinscena, dando ad attori professionisti indicazioni di carattere documentario.

2009: i documentaristi di domani studiano nelle scuole di cinema di Berlino, Monaco e Colonia. Dopo che nel 2008, in concomitanza con le celebrazioni, erano stati trasmessi tutti i documentari sul 1968, nel maggio 2009 i media hanno diffuso la notizia che l'agente di polizia che nel 1967 aveva sparato allo studente Benno Ohnesorg (fatto che aveva contribuito alla radicalizzazione del movimento studentesco della Germania occidentale) era un collaboratore della Stasi. Materia ancora in attesa di una rielaborazione documentaria. Thomas Heise completa *Material* e lo presenta in numerosi festival internazionali. Incominciano le retrospettive sull'anno 1989. In autunno viene diffuso da diverse emittenti televisive europee e nella rete *24 h Berlin - Ein Tag im Leben*, un film documentario che dura 24 ore, realizzato in digitale da professionisti e dilettanti (produzione: Thomas Kufus). I giovani documentaristi guardano al futuro: auscultano l'universo (*Cosmic Station* di Bettina Timm), osservano l'intelligenza artistica (*Plug & Pray* di Jens Schanze) e immaginano la fine della civiltà (*What remains* di Knut Karger).

1989 – 2009
NEW GERMAN DOCUMENTARIES
RECORDING MOMENTS

SANDRA BUCHTA

Theatre rehearsal discussions, prisoners' declarations, democratic confusion during a condominium meeting: Thomas Heise's *Material*(s) assembles itself before the audience's very eyes. In a fragmented, rather than harmonious, style. The resulting silent fascination – midfilm the reel must be changed because of its length – turns into inner excitement: we are witnessing something unpredictable. Something advanced yet already forgotten. Somewhere around the late Eighties and 2008. A starting point to guide us through some stops in new German documentary cinema.

Prologue 1989: Over the course of the year, not only does the wall between the two German states collapse, but so does the wall between two areas of documentary production, in which production and distribution were performed in distinct ways. Beginning in the Seventies, documentary films in West Germany were made mostly for television; in East Germany, on the other hand, they were made for cinemas (DEFA vaunted its own documentary film studio). On one side of the wall, directors had to fight with broadcast stations, on the other side, with state censors.

In West Germany, documentarians like Hartmut Bitomsky, Harun Farocki, Hans-Dieter Grabe, Alexander Kluge, Helga Reidemeister and Klaus Wildenhahn had explore the limits of television (and had, to a degree, gone beyond them). Some, like Werner Herzog or Romuald Karmakar, become explorers of the border between cinema and fiction. In East Germany in the Seventies, Jürgen Böttcher, Thomas Heise, Winfried Junge, Volker Koepp and Helke Misselwitz, among others, develop their personal styles. If we want to find a common link between them, we might find it in a «between the lines» documentary style, moving within an inevitably limited geography.

After the turn in events, some become even more attracted to the East – Volker Koepp goes to Poland and the former to Soviet Union. Others remain on familiar turf as the country changes. Winfried Junge ushers in a new chapter in German documentary filmmaking with *Die Kinder von Golzow*, begun in 1961. Even the production landscape is transformed. An «invisible border» (title of an essay by Thomas Heise in 2006) remains. But this tense field is the provenance for new impulses in documentaries.

1999: In Germany, a documentary film attracts over a million theatergoers. Wim Wender's *Buena Vista Social Club* hails the beginning of the boom of musical documentaries. In retrospect, it turns out that it was also the prelude of a renaissance in German documentary filmmaking that is now reaching a wider international public. With *Rhythm is it!* (2004), Thomas Grube and Enrique Sanchez-Lansch latch on to the phenomenon, further developing the genre; the two document a social-artistic experiment: children's encounter with classical music. Commercial exploitation of the film is the object of a study ready to replicate its formula for success.

Almost no one foresees that a nearly three hour film about Carthusian monks would be a trend setter. Philip Gröning's *Into the Great Silence* proves that the public can appreciate wholeheartedly documentary films with a radical aesthetic concept that makes no commercial compromises. The film, which premieres in 2005 at the Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica Cinema in Venice, is seen by 140,000 theatergoers in Italy. Shot in high-definition and made as an international co-production, the film marks a radical change (concerning the way films are made, too).

Political documentaries gain new propulsions as well. Andres Veiel's *Black Box BRD* (2001), about the RAF, is indicative of such, and positions itself, in its complex and combative way, as a counterweight to the facile rendering of traditional television documentaries. And with the new millennium comes a new generation of filmmakers. As a member of the third generation, Jens Schanze focuses on his grandfather's dealings with national-socialism in *Winterkinder* (2005). The history of East Germany is also revised by young directors. The films *Jeder schweigt von etwas anderem* (Marc Bauder and Dörte Franke) and *Zeit ohne Eltern* (Celia Rothmund) document, from the point of view of the children of detainees, crimes committed by the powers that be. At the same time, the limits of genre are surmounted, or else come under discussion. Veiel's *Der Kick* and Karmakar's *Hamburger Lektionen* demonstrate how far one can stretch a mis-en-scene, directing professional actors as documentary subjects.

2009: Tomorrow's documentarians study in film schools in Berlin, Munich and Cologne. After 2008, when the documentaries of 1968 are transferred to coincide with festivities, in May 2009 the media spreads the news that the police agent who shot a student, Benno Ohnesorg, in 1967 (an event that contributed to the radicalization of the student movement in East Germany) was a collaborator with the state. Matter still waiting to be revisited in documentary film. Thomas Heise finishes *Material* and screens it in many international festivals. Retrospectives of 1989 begin. In the fall, various television stations broadcast *24 h Berlin – Ein Tag im Leben*, a 24 hour documentary made with digital film by professionals and amateurs (produced by Thomas Kufus). The young documentarians look to the future: examining the universe (*Cosmic Station* by Bettina Timm), observing the artistic mind (*Plug & Pray* by Jens Schanze) and imagining the end of civilization (*What Remains* by Knut Karger).

Il tempo è limitato, lo spazio è segnato. Essendo nato nel 1955 a Berlino Est, capitale di coloro che sono venuti al mondo nella Repubblica Democratica Tedesca, appartengo ad una generazione, cresciuta dopo la rivolta del 17 giugno 1953 proseguita oltre i panzer sovietici e la costruzione del muro, in una RDT solo temporaneamente e non del tutto consolidata.

L'inizio della fine della mia infanzia non è stato segnato dalla solita e amata Consacrazione civile, versione atea della cresima, ma dalla marcia delle truppe del patto di Varsavia, che nell'agosto 1968 misero fine in Cecoslovacchia alla primavera di Praga.

I nomi di molti amici e conoscenti, alcuni più anziani di me solo di pochi anni, li ho sentiti indicati come nemici dello stato dalla bocca di un'annunciatrice televisiva.

Io sono stato segnato da questa Germania Est, in questa guerra fredda; e anche in seguito sono sempre stato in forte contrapposizione a essa, non riuscendo a stare in silenzio.

Sogno, le barricate parigine.

"Ciò che è stato, lo puoi seppellire? No."
Heiner Müller, da Der Lohndrücker, RDT 1956

"Non è bello che tutto questo ci appartenga di nuovo?"
Osservazione, fatta da una signora di mezza età a suo marito, colta a Berlino sulla Pariser Platz, davanti alla Porta di Brandeburgo, nel 1990.

"Voi siete più simili ai russi. Anche per via del vostro rapporto con l'alcol. Io avanzo invece sempre di più verso l'Occidente". Così si rivolge a me, documentarista berlinese dell'est nell'anno 2003, il documentarista amburghese Klaus Wildenhahn, ex redattore del Norddeutschen Rundfunk, dopo aver visto un mio film, *Vaterland*, che tratta della Germania e del tempo.

Interessante è ciò che è persistente. Bombe, sparate nel tempo. Notizia. Di una vita, per esempio. Archeologia della vera esistenza. Che può, un giorno, riportata in un altro contenitore, diventare memoria della specie. Notizia di esistenze, di un tempo. Anche di come si pensa. Controcorrente. Mettere in discussione il quadro generale, i rapporti di potere. Cosa che, fra l'altro, è divertente. Un dialogo fra il presente, l'essere presenti e il futuro.

Parleremo di questo.
Ciò significa che parleremo di film, materiali e pazienza.
Lavorare sempre allo stesso oggetto, ricominciando sempre daccapo.

Thomas Heise
Berlino, luglio 2009

Time's limited, like space. Since I was born in 1955 East Berlin, capital city of those born in the German Democratic Republic, I belong to a generation that grew up after the June 17, 1953 uprising that survived Soviet tanks and after the Wall construction, started in August 1961. It was an only temporarily, half-consolidated GDR.

The beginning of my childhood's end was not marked by our usual and beloved Jugendweihe, the civil and atheistic version of Confirmation, but by Warszawa Pact troops marching into the Czechoslovak Socialist Republic and putting an end to the Spring of Prague in August 1968.

I would hear TV speakers expose the names of many friends and acquaintances, some of them just a few years older than me, as enemies of the country.

I have been shaped by this German Democratic Republic, and by this Cold War. I am still because, even later on, I have strongly disagreed with my country, because I would not always keep my mouth shut.

Dream, the Paris barricades.

"Can you bury what was in the past? No, I can't".
Heiner Müller, from Der Lohndrücker, GDR 1956

"Isn't that nice that all of this belongs again to us now?"
A remark made by a middle-aged lady to her husband overheard in Berlin on the Pariser Platz in front of the Brandenburg Gate.

"All of you are more similar to the Russians. Also because of your relationship with alcohol. I am getting ever nearer the West, instead". That's what the Hamburger documentary film-maker Klaus Wildenhahn, former editor at the Norddeutsche Rundfunk, told me after he had seen a film by me, East-Berliner documentary film-maker in 2003. The film he was discussing was *Vaterland* and dealt with Germany, and time.

It is interesting what is lasting. Bombs, shot throughout time. A piece of news. From a life, for example. Archaeology of real existence. That, one day, in a new format, can become a reminder of the species. News from existences from once upon a time. Including how you used to think. Swimming against the tide. To question the big picture, and power relations. Which, by the way, is fun. A dialogue between the present and being present and the future. We will discuss about this.

That is, about film, about materials, and patience. Always working on the same object, always beginning all over again.

Thomas Heise
Berlin, July 2009

LO SPAZIO DEL TEMPO E IL TERRITORIO DEL CINEMA

GIONA A. NAZZARO

Nämlich die Worte müssen rein bleiben. Denn
Ein Schwert kann zerbrochen werden und ein Mann
Kann auch zerbrochen werden, aber die Worte
Fallen in das Getriebe der Welt uneinholbar
Kenntlich machend die Dinge oder unkenntlich.
Tödlich dem Menschen ist das Unkenntliche.
da *Lohndrücker* di Heiner Müller, tratto da *Der Ausländer*, 2004[1]

1. UND AM ENDE HABE ICH DEN ANFANG FAST VERGESSEN
(E ALLA FINE HO QUASI DIMENTICATO L'INIZIO)

Introdursi tra le pieghe dell'opera cinematografica di Thomas Heise, senz'altro con Peter Nestler tra i cineasti tedeschi più importanti e significativi emersi dopo il vuoto provocato dalla prematura scomparsa di Rainer W. Fassbinder, equivale non solo a intraprendere un viaggio a ritroso tra le immagini di un passato che solo apparentemente sembra remoto e che in realtà è molto più prossimo di quanto si voglia comunemente credere, ma significa soprattutto immergersi nel farsi costante di un presente problematico e aperto. Perché «Gegenwart ist dass was bleibt» (il presente è ciò che resta). Sempre.
Tutto il cinema di Thomas Heise, infatti, si esprime al presente singolare. Volerlo quindi costringere nel cono d'ombra che proietta la storia ancora largamente non scritta della ex RDT è fortemente limitativo politicamente oltre che drammaticamente lesivo della sua forza schiettamente cinematografica.
L'opera di Thomas Heise, che ha iniziato a prendere forma alla fine degli anni Settanta, quando probabilmente analisti lungimiranti potevano già iniziare a intravedere delle piccole crepe nella Cortina di ferro, non può essere etichettata sbrigativamente come opera di denuncia nei confronti dell'allora vigente regime del socialismo reale alla tedesca. Anticipando infatti una prima conclusione immediatamente in apertura, dopo aver attraversato il lavoro del cineasta tedesco nei suoi molteplici aspetti, è legittimo affermare che le sue fondamentali modalità di sguardo e di approccio al reale non sono affatto cambiate all'indomani della caduta del muro. Semmai le sue metodologie operative sembrano essere diventate ancor più rigorose e acute, oltre che motivate, soprattutto nei confronti della messa in scena del tempo e del territorio, i due aspetti perennemente ritornanti della sua articolazione poetica.
Il cinema di Heise, infatti, è essenzialmente un cinema dell'ascolto che dispone la materia registrata non già verticalmente sulla superficie dell'immagine, come se fosse esclusivamente una riflessione individuale, bensì in orizzontale, invocando così una partecipazione schiettamente democratica. Ossia invocando una partecipazione che la storia già scritta sembra aver negato. Solo successivamente, quando il racconto e la materia entrano in circolo, ossia si rivelano per quanto portano incrostato nelle parole e sulle immagini, subentra una vertigine della percezione che sembra come sfondare il punto di vista dell'osservatore in direzione di un ipotetico campo lunghissimo di cui non si vede più il fondo. Questa vertigine, naturalmente, non è data da un banale effetto di riconoscimento. Anzi. Semmai essa è il prodotto di una modalità di lavoro che mentre si avvicina al soggetto interpellato quanto più è possibile senza rischiare l'abiezione e lo scavalcamento di campo che è possibile solo all'uomo con la macchina da presa «ma non è mai consentito», riesce a rivelare di coloro che sono filmati proprio la fondamentale lontananza. La prossimità dello sguardo di Heise riesce a fornire immagini credibili della distanza della differenza e, ovviamente, della «differenza della distanza». Perché, e anche questa ci sembra una caratteristica forte del cinema di Heise, solo la distanza permette di vedere e osservare, raccontare, quanto ci è vicino. Comprendere il funzionamento della distanza necessaria è comprendere il cinema stesso. Una distanza, ben inteso, che non è separazione o dichiarazione di estraneità, ma strumento di ascolto, modalità di lavoro, posizionamento sul campo, dichiarazione di poetica. Ancora: il prodotto di un processo in costante divenire che necessita di verifiche continue nel corso del tempo. Non a caso Heise ritorna periodicamente a filmare le persone apparse nei suoi film precedenti (e sarebbe interessante sapere se in questo senso il lavoro di Volker Koepp ha esercitato o meno un'influenza sul regista), come a verificare cosa e quanto resta della precedente esperienza. Quindi una distanza necessaria, uno spazio offerto all'altro per manifestarsi, il teatro di un'epifania possibile – e di epifanie il cinema di Heise è costellato – nel quale si chiede di essere ammessi in qualità di portatori di un altro sguardo. Lo sguardo della distanza che avvicina ciò che altrimenti si perderebbe sullo sfondo. Come dichiara *Material* (2009), lo sguardo è la seconda volta della cosa vista. Ciò che resta è sempre un'immagine.
In questo senso quello di Heise è un cinema della raccolta di dati sensibili. Un cinema del possibile. Un cinema che raccoglie i detriti della storia; che inizia ad ascoltare quando le ruote della storia sembrano già girare in un'altra direzione. Come osserva lo stesso Heise in *Eisenzeit* (1991), probabilmente il suo testo chiave: "immer bleibt etwas übrig. Ein Rest der nicht aufgeht". (Qualcosa rimane sempre. Un resto che avanza). Per dirla con lo scrittore partenopeo Enzo Striano, "il resto di niente". Ed è dunque a contatto con questo resto di niente, un resto che ufficialmente non esiste, o che non dovrebbe esistere, che il cinema di Thomas Heise inizia a trovare una sua specifica ragion d'essere. La propria motivazione iniziale. E si tratta di uno scarto che è sia politico che poetico. Una tensione differenziale che è immediatamente dichiarazione di cinema. Iniziare a guardare e, soprattutto, mentre si inizia a guardare, tentare da subito (di pensare immediatamente) altre modalità per «continuare a farlo». Reinventandolo di volta in volta. Di film in film. Perché Thomas Heise, a dispetto di quanto si potrebbe pigramente supporre da parte di un cineasta che ha iniziato a lavorare in un contesto fortemente ideologico e gerarchico, è sempre stato un cineasta dotato di straordinaria mobilità. Anche quando la sua macchina da presa sembrava fosse immobile sullo sfondo, quasi attaccata a noi, limitandosi a registrare ciò che accadeva nel perimetro del plan.

2. DASS SIND NUR RESTE VON ERINNERUNGEN. DIE ZUKUNFT DER VERGANHEIT (QUESTI SONO SOLO RESTI DI MEMORIE. IL FUTURO DEL PASSATO)

Wozu denn über diese Leute einen Film? (Perché un film su questa gente?). Quello che dalle filmografie ufficiali di Thomas Heise è riportato come il suo primo lavoro, dopo un apprendistato svolto sui set degli studio della Defa a Potsdam-Babelsberg, tra i quali figura anche *Bis dass der Tod euch scheidet* (1979) di Heiner Carow, reca nel titolo una domanda retorica la cui risposta è data dall'esistenza stessa del film e che, incidentalmente, echeggia ironicamente l'obiezione del suo docente di allora alla proposta del giovane aspirante regista, ma anche quella del funzionario che deve esprimere parere favorevole o negativo alla realizzazione di un progetto. Pensare che questo sia (stato) prerogativa negativa ed esclusiva solo dei paesi del socialismo reale è un'ipocrisia. Il film reca nei cartelli dei titoli di testa l'indicazione: "Filmübung des 2. Studienjahres" (Esercitazione filmica del secondo anno accademico). Eppure la pellicola, realizzata in 16mm, nonostante i cartelli dei titoli di coda indichino i collettivamente i realizzatori, senza specificare i singoli apporti professionali, si dichiara immediatamente come un film di Thomas Heise. Il cosiddetto «establishing shot» ci rivela una città, Prenzlauer Berg, a Berlino Est, in bianco e nero (e questo è un tratto che conserveranno anche i lavori futuri di Heise: si entra sempre in un luogo attraverso un'inquadratura in movimento che rivela il luogo in cui ci si trova). I film provengono da un posto o non sono. Sono evidenti le influenze di un certo realismo sociale delle origini e delle sinfonie visive urbanistiche e industriali. Lo scatto successivo, però, evidenzia subito lo specifico «heiseniano»: un salotto, due ragazzi, una ragazza, una signora anziana. Ci sono foto. I ragazzi da bambini. E ricordi. Di cose che non sono più. I ragazzi sono Berndt e Norbert. La fidanzata di quest'ultimo si chiama Regina. Berndt e Norbert sono i primi esempi di una lunga teoria di personaggi che avrebbero successivamente popolato il cinema di Heise. Non alienati o marginali. Ma esseri umani che non ce la fanno a rientrare – fisicamente, psicologicamente – nelle tipologie ufficiali del regime. Berndt e Norbert simboleggiano il primo «Rest der nicht aufgeht» di una rappresentazione ufficiale che non contempla conti che non tornano. Esattamente in questo punto, snodo teorico che diventa il suo luogo-narrazione per eccellenza, inizia a esistere (con enormi difficoltà politiche) il cinema di Thomas Heise. Ossia tenta di porre la possibilità per un altro sguardo, cosa che equivale a ipotizzare, se seguiamo certe indicazioni di Jean-Marie Straub, «un'altra politica». Un'altra possibilità di esistenza. Un altro sguardo, se si vuole. Sorprende notare retrospettivamente come Heise avesse così chiaro, sin dal suo primo lavoro, l'immagine di tutto il suo cinema futuro. La polistratificazione della sua opera comprende infatti sia la documentazione fisica, materiale della gente che viveva nella RDT, che l'attenzione alla testimonianza orale e la condivisione di un medesimo spazio esistenziale.

Wozu denn über diese Leute einen Film?

Quest'ultimo si offre come traccia di un tempo bloccato dall'alto (immagine che sarà resa con precisione agghiacciante da *Imbiss – Spezial* del 1989) e dall'altro come la messinscena di *Geländer* che richiamano la «waste land» elliottiana messa in scena come se fosse stata filtrata dalla precisione architettonica del Michelangelo Antonioni di *Deserto rosso*.
Berndt e Norbert hanno avuto problemi con la legge. Il primo rubando in un supermercato, il secondo un motorino con il suo amico Ingo. La madre dei ragazzi è serafica: "wenn der Vater nichts taugt, taugen die Söhne auch nichts" (Se il padre non vale niente, non valgono nulla nemmeno i figli). Affermazione che si avverte aleggiare su tutto il cinema di Heise futuro. Invece Heise inizia da subito a focalizzare la propria attenzione sui figli idealmente senza padri dell'altra Germania (e che comunque era la sola che si potesse conoscere vivendo dall'altra parte del muro). E il suo primo film pone da subito le premesse per un ipotetico riscatto dei figli che sarà ossessivamente verificato nell'arco di tutta la sua filmografia e in particolar modo nella trilogia dedicata a Neustadt (1992; 2000; 2007), in *Eisenzeit* (1991) e *Im Glück (Neger)* (2006). Berndt e Norbert non sono certo espressioni dell'orgoglio socialista né sono impegnati per favorire il processo di pace mondiale, etica comportamentale imposta dai dettami ufficiali della RDT. Illuminante il breve detour musicale che compie Heise per raccontare da dentro i due ragazzi. In birreria incontrano un loro amico che «spaccia» musica occidentale. Questi afferma di avere l'ultimo lp dei Pink Floyd, dichiara di possedere qualcosa dei Kraftwerk e dei Deep Purple. Anche se il più ricercato è il rocker tedesco Udo Lindenberg. Di nuovo a casa, Berndt e Norbert rivelano a Heise la loro fascinazione per i Kiss, mostrando orgogliosi dei poster provenienti da riviste giovanili pubblicate dall'altra parte. Rivendendoli, potrebbero chiedere persino cinque marchi a foglio. Berndt e Norbert non sono previsti dal sistema. Eppure esistono. Proprio come il cinema di Heise, che si accorge di loro. «Perché un film su questa gente?» Perché il cinema stesso è il resto che non si consuma. Che resta, appunto. «Il resto di niente».

3. DDR UNSER VATERLAND (RDT NOSTRA PATRIA)

La singolarità dello sguardo di Thomas Heise ovviamente non passa inosservata. E il suo secondo film, *Erfinder* 82 (1982), il cosiddetto «Hauptprüfungsfilm» (l'esame cinematografico principale), viene rifiutato in fase di montaggio (Rohschnitt) sia dalla DEFA che dall'HFF per motivi politici e successivamente distrutto definitivamente dallo Studio für Dokumentarfilme della DEFA. Due anni dopo, Heise ci riprova e realizza *Das Haus* in 16 mm. Il film, realizzato interamente nei locali del municipio del Rat des Stadtbezirks Berlin-Mitte nella Berolinahaus am Alexanderplatz, presenta come operatore Peter Badel che sarà anche in futuro uno dei collaboratori più fidati del regista. Le intuizioni del primo film, e probabilmente le esperienze negative del secondo che non ha mai visto la luce, radicalizzano l'approccio del regista al punto che *Das Haus* lascia supporre che il regista abbia sviluppato una sorta di «realismo scientifico» mutuandolo direttamente dal «Gedankengut» del socialismo reale. Il film vive tutto nelle tensioni del linguaggio che, seppure auscultato con rigore apparentemente impassibile, sembra occultare nella precisione semantica del tedesco i conflitti di cui si fanno portatori le persone con le loro numerose richieste. Heise osserva tutto ciò che accade. Non interviene e non giudica. La posizione per osservare ciò che accade sembra quasi casuale. Avrebbe potuto essere quella o un'altra. Ed è proprio questa la

forza del film. Perché in questo modo Heise riesce a fornire un vero e proprio calco linguistico di una struttura di potere che si esprime soprattutto attraverso la parola e la sua impeccabile, implacabile gestione. Attraverso la scansione quotidiana del film, Heise osserva i dipendenti prendere il proprio posto di lavoro salendo con un ascensore che li deposita al piano utile. Come in una sorta di commedia meccanica. Un balletto meccanico di matrice «keatoniana» diventato più vero del vero. Il martedì è il giorno più intenso. Diviso a sua volta in tre sottosezioni predisposte ad accogliere le richieste dei cittadini – «Abt. Soziales» (affari sociali), «Abt. Wohnungspolitik» (politiche abitative) e «Abt. Innere Angelegenheiten» (affari interni) – è il giorno in cui la struttura di potere si manifesta in quanto tale. Il muro della parola si erge tra persone e bisogni, proprio come accadrà a Sven Behrendt in *Im Glück (Neger)* anche se la situazione politica ormai è cambiata. L'impotenza è la medesima. I rifiutati pure. Per quanto apparentemente più cortesi e motivati sono coloro che rifiutano. Laddove nel 1984 un'impiegata afferma "Mein Plan ist Gesetz. Und dann kommt erst alles andere" (Il mio piano è legge. Tutto il resto viene dopo), nel 2006 si consiglia semplicemente a Sven che cerca lavoro di accettare senza troppe storie un impiego pagato pessimamente, spiegandogli che se rifiuta non avrà più diritto ad alcuna forma di previdenza sociale. Il potere resta, nonostante la «Wende» (svolta). L'impotenza, invece, è la stessa. La posizione d'ascolto di Heise però non cambia. Lui sta comunque dall'altra parte e ascolta instancabile. Filma ciò che accade. Non interviene ed proprio questa sua apparente distanza paradossalmente a farlo sembrare schierato sempre in prima fila. E lo è, ovviamente. Perché per vedere basta guardare. E se ne accorgono anche i censori che bloccano il film. Ma la fascinazione di Heise per le strutture burocratiche del potere resta immutata. L'anno seguente realizza *Volkspolizei – 1985* che radicalizza ulteriormente l'assunto formale di quello che abbiamo scelto di chiamare il suo «realismo scientifico». Se il film precedente tentava, riuscendoci, di indagare le strutture del potere alla stregua di macchine, come a voler radiografare il pensiero che permette(va) loro di funzionare e che ha spinto la critica tedesca ad affermare come entrambi i film rivelassero sino a che punto la vita quotidiana della RDT fosse permeata dall'ideologia ufficiale, il primo maggio del 1985, nel "Revier" (distretto) 14 della VP della Brunnenstrasse, Berlin-Mitte, Heise s'insedia con la sua troupe per filmare il lavoro di coloro che sono chiamati a tutelare l'ordine socialista. Non un posto di polizia qualsiasi, trovandosi questo nei pressi del cosiddetto «antifaschistischen Schutzwall» (il muro di protezione antifascista). Come in *Das Haus*, la posizione della macchina da presa è sullo sfondo, come se Heise si trovasse immediatamente davanti a noi. Dietro al banco dell'accettazione, il regista ascolta parlare i poliziotti senza muoversi. L'unica infrazione è data dal suo avvicinarsi con lo zoom. Paradossalmente, Heise usa lo zoom per «non muoversi», per guardare senza essere visto. Lo zoom quindi, nel caso di *Volkspolizei-1985*, gli serve per cercare una posizione dalla quale guardare ciò che gli è negato in partenza dall'impossibilità di muoversi nel distretto di polizia. Heise non giudica. Non ne ha bisogno. Osserva cosa e come permette alla macchina di funzionare. E ascolta, ovviamente. Poco alla volta, il progetto e la strategia del suo agire si delineano. Quella di Heise è una descrizione di un territorio data dalla raccolta di cifre e dati il cui valore viene corroborato dalla descrizione delle regole di pattugliamento e di perlustrazione. Attraverso la polizia, Heise traccia i confini mentali di un territorio politico che viene fuori in tutta la sua sconcertante nettezza quando viene condotto al posto di polizia un ragazzo che ha appena picchiato la moglie prendendola a calci. Dalla sua solita posizione dietro il banco dell'accettazione, Heise osserva il «vuoto» che circonda il crimine e il suo autore nonché l'indecisione, non solo burocratica, ma anche etica, e gli agenti che discutono dell'accaduto come se si trovassero a

un'assemblea sindacale. Tutto avviene nel perimetro di un'inquadratura implacabile, rigorosa, che non abbandona la posizione scelta. Attraverso le interviste fatte ai singoli agenti emerge in filigrana un conflitto che oppone la città all'interno, alla campagna, con i poliziotti che ammettono di sperare di riuscire a tornare al proprio paese d'origine. Quando poi Heise esce in pattuglia con una volante, le strade deserte di Berlino offrono uno spettacolo spettrale che di riflesso dice in sottrazione del lavoro degli agenti. Fare il vuoto intorno a una struttura di potere. E poi gli indizi che presagiscono il 1989: un poliziotto che viene aggredito con una bottiglia di Coca Cola a un posto di frontiera (sono loro che impediscono alla gente di scappare), il ragazzo che ostenta malinconico la sua acconciatura dark, le liti condominiali. Sul finale, emerge uno dei tratti forti caratterizzanti i film successivi di Thomas Heise: dei ragazzi leggono delle lettere che contengono le loro aspirazioni o desideri. *Volkspolizei – 1985* termina infatti con Danilo e Karsten, due studenti diligenti, che in virtù dei voti ottenuti, e promettendo solennemente di migliorare le loro già ottime prestazioni scolastiche, chiedono di essere ammessi nella polizia di stato. Ma la loro voce è montata sull'immagine di un muratore che prepara l'impasto del cemento (probabilmente un ricordo del dramma *Zement* di Heiner Müller). *Volkspolizei – 1985* è sintomatico sin dal titolo. L'indicazione dell'anno, infatti, specifica che non si tratta tanto della polizia tout court, quanto della polizia di quell'anno in particolare della vita della RDT, come a voler posizionare tra le parentesi di un'indicazione temporale il proprio lavoro (e quello dei poliziotti). Consapevole che qualcosa doveva, stava per cambiare. Anche *Volkspolizei – 1985* subisce il medesimo destino di *Das Haus* ed è stato bloccato sino al 1990 e solo nel 2001 ricostruito su Digibeta. Dettaglio cruciale, entrambi i film furono commissionati a Heise da parte della Staatliche Filmdokumentation der RDT (ossia l'organismo statale di documentazione della RDT). Non come film in quanto tali, ma alla stregua di materiale destinato al Filmarchiv (Archivio del film) e che per questo motivo non necessitavano di particolari permessi e di conseguenza non erano oggetto di censura preventiva. Anche se poi l'archivio censurò pesantemente il lavoro di Heise. Tra *Volkspolizei – 1985* e *Imbiss – Spezial* trascorrono quattro anni, il primo grande iato temporale nella filmografia di Heise che ha sempre realizzato i suoi film con una costante regolarità, nonostante i suoi numerosi impegni. *Imbiss – Spezial* è il film cerniera tra la produzione di Heise realizzata nella RDT e quella successiva. E non solo perché è stato realizzato nel 1989. Ambientato in una tavola calda situata in una stazione della metropolitana (Bahnhof Lichtenberg), coglie gli avventori del piccolo ristorante in una situazione d'attesa irreale nella quale fervono i preparativi per i festeggiamenti del quarantesimo anniversario della fondazione della RDT. Dalla televisione una voce ammonisce severa: "il socialismo nella RDT è indiscutibile quanto il risultato della seconda guerra mondiale". Uno dei cuochi, invece, si limita ad affermare che "la mia vita è la mia vita". Ciò che colpisce è che le voci, sia quelle ufficiali che quelle degli avventori, dei camerieri e dei cuochi, sono in off. Le voci scorrono su azioni di quotidiana amministrazione permettendo così a Heise di iniziare ad abbandonare i suoi precetti del cosiddetto «realismo scientifico» per avvicinarsi maggiormente alla materia viva delle persone e delle cose. Come in *Wozu denn über diese Leute einen Film* e *Volkspolizei – 1985*, c'è una forte attenzione alla televisione e alle sue immagini che viene trattata come se fosse un vero e proprio personaggio. Heise inizia a sperimentare con le possibilità offerte dal montaggio sonoro, sviluppando le intuizioni dei suoi primi film. *Imbiss – Spezial* è soprattutto una piccola sinfonia di rumori e suoni: un'interferenza significativa nei confronti delle celebrazioni ufficiali. Lavorando per brusche cesure, Heise introduce il colore per la prima volta nel suo cinema, attingendolo, con un drammatico scarto politico, proprio dalla televisione. Sulle immagini della folla

che celebra il quarantesimo della fondazione della RDT, scandendo all'unisono "RDT unser Vaterland!", c'è l'epifania del colore e, immediatamente dopo, su fondo rosso appare la scritta nera, tutta in maiuscolo, «ENDE» (Fine). Dopo qualche secondo appare la didascalia: «Aus Ideen werden Märkte», slogan della Deutsche Bank che significa: «le idee diventano mercati». Un mondo si prepara a scomparire, e un altro appare. I resti si accumulano già (ancora...).

4. AM ENDE HABEN ALLE GESCHICHTEN EINEN ANFANG. UND SIE FINDEN KEINEN SCHLUSS. (ALLA FINE TUTTE LE STORIE HANNO UN INIZIO. E NON TROVANO UNA FINE)

Eisenzeit

Tutto il cinema di Thomas Heise successivo al 1989 si può riassumere nello scambio di battute che il drammaturgo Heiner Müller ha con Alexander Weigel nel film *Der Ausländer* del 2004, dedicato alla messinscena di *Der Lohndrücker*, la sua prima piece scritta nel 1956 e che all'altezza del 1987 sembrava risuonasse di accenti nuovi alle orecchie dell'autore. Müller ammette che "Ich wollte etwas schreiben, aber ich habe etwas ganz anderes geschrieben" (volevo scrivere qualcosa, ma ho scritto qualcosa di completamente diverso) e poi, continuando la conversazione con Weigel, riflette che "l'archelogia è sempre una ricerca delle madri" e che "i padri non vengono mai cercati". Anche se sono questi ultimi che finanziano le spedizioni. Inoltre l'archeologia non si occupa della «Sinnfrage» (la questione del significato), la storia sì. Senza voler cedere alla tentazione di forzare l'opera di Heise nell'impegnativo cono d'ombra dell'opera di Müller, che fu uno studente del padre di Thomas, Wolfgang, filosofo e professore di letteratura («Literaturwissenschaftler»), e che il regista conosce all'età di quattordici anni diventandone discepolo e amico, è evidente che riflette il suo lavoro e le relative problematiche, se non altro come verifica indiretta, nelle articolazioni di un pensiero che assurge immediatamente al ruolo di testimone privilegiato. Venuta meno la struttura politica della RDT, Heise dunque inizia a indagare ciò che resta di un passato che non intende passare. Che non viene assorbito. Che in qualche modo, se si vuole, continua a ostruire il passaggio di quelle che si potrebbero considerare le nuove «sorti magnifiche e progressive» di una Germania che tanto unita comunque non sarà mai del tutto.

Eisenzeit inaugura il ciclo delle opere maggiori di Heise, e che comprende a nostro avviso la trilogia di Halle-Neustadt e il dolente e complesso *Vaterland* (2002). L'idea del film risale addirittura al 1981. Lo stesso Heise rivela in off di come sia venuto a conoscenza, stando in fila alla mensa dello studio, della interruzione del suo progetto. Il film, stando ad alcune filmografie, si sarebbe dovuto intitolare *Anka und...* (Anka e...) e viene interrotto il primo

© defa-spektrum

giorno di lavorazione dalla «Abt. Innere Angelegenheiten» che abbiamo visto in azione in *Das Haus*. L'operatrice, stando alle medesime fonti, avrebbe dovuto essere Dagmar Mundt. Anka, scopriamo più avanti in *Eisenzeit*, è la ragazza di Karsten che invece si sposa Frank. Anka, Karsten, Frank, Tilo erano bambini nel 1981. Erano nati a Eisenhüttenstadt, la ex Stalinstadt creata nel 1950, la cosiddetta prima città socialista della RDT. Dei quattro bambini, ormai cresciuti, solo due sono rimasti in vita. Faticosamente Heise si mette sulle loro tracce. Non si tratta ovviamente solo di riprendere in mano un progetto interrotto prematuramente, ma soprattutto della testimonianza di una presenza, dolcemente ossessiva, di uno sguardo che non può fare a meno di confrontarsi con ciò che sono poco meno dei residui della storia ufficiale. E limitativo sarebbe anche considerare *Eisenzeit* come una denuncia retroattiva della criminalizzazione dei bisogni di un'intera generazione soffocati dall'ortodossia del socialismo reale. Heise infatti, da sempre preoccupato con lo scorrere e il manifestarsi del tempo, anche quando stava immobile negli uffici della VP, lega in un unico fluire il tempo delle vite dei suoi protagonisti intrecciandolo instancabilmente tra passato e presente alla ricerca non di una presunta linearità degli eventi ma dei vari punti di condensazione e catalizzazione. Esemplare di questa sua modalità di lavoro, la panoramica circolare in un locale ormai vuoto sulle note di *Comes A Time* di Neil Young. E la canzone sembra davvero essere stata scritta pensando esclusivamente a questo movimento di macchina (che probabilmente il cantautore canadese non ha neanche visto). Ai bambini sorridenti del murales che celebra la gioventù socialista, le cui immagini scorrono non a caso sulle note di *After The Gold Rush*, sempre di Neil Young, si oppone la consapevolezza dello spreco di una generazione, distrutta dalla disperazione, che seppure dichiara di aver scoperto che "die Farben des Lebens sind schöner als ich dachte" (i colori della vita sono più belli di quanto avessi pensato), di fatto ne risulta esclusa. Tilo suona le canzoni di Neil Young in maniera quasi identica al canadese, ma il suo destino, come quello di Mario è segnato. Frank scompare. Karsten torna. Accetta di parlare con Thomas. E racconta del suo odio per il padre che non ha mai perdonato. Anka nel frattempo ha avuto una figlia e anticipa il futuro di Jeannette Gleffe, la «protagonista» di *Kinder. Wie die Zeit vergeht*, la figlia di Heinz e Ingrid, la famiglia attorno alla quale ruota la trilogia di Neustadt. Non si tratta solo di rilevare assonanze interne all'opera di un cineasta meticoloso e devoto alle persone che ha scelto di ascoltare. Quella di Heise è la mappatura di un territorio umano che (r)esiste, nonostante tutto. Anche quando ciò che resta non risponde esattamente a ciò che immaginiamo debba essere raccontato. Come spiegarsi altrimenti le infuocate polemiche che hanno accolto l'anno successivo *Stau – Jetzt geht's los* (1992) primo film della trilogia dedicata a Halle-Neustadt, città industriale in disarmo dove una volta gli abitanti della RDT si trasferivano per lavorare attratti da salari maggiori. Appendice di Halle, città del Land Sachsen-Anhalt (la Sassonia-Anhalt che sino al 2 ottobre del 1990 ha fatto parte della RDT), Neustadt fu costruita per ospitare gli operai di Leuna, il fiore all'occhiello dell'industria chimica della RDT. Situata alla frontiera del Land, Halle dista una ventina di chilometri da Lipsia nei cui confronti ha sempre avuto una posizione subalterna, subendone negativamente l'influenza sulle proprie potenzialità di sviluppo. Sulle tracce della gioventù neonazista di Neustadt, Heise conosce la famiglia di uno dei ragazzi, composta dal padre Heinz, un operaio della raffineria di Leuna appartenente ormai al gruppo francese Total, e dalla madre Ingrid. Ciò che ha sconcertato i critici tedeschi è stata la possibilità di parola offerta ai ragazzi dal cranio rasato, senza che Heise intervenisse per commentare o confutare le tesi esposte (a costoro deve comunque essere sfuggita la grande attenzione strategica con la quale il regista osserva muoversi il ragazzo skin

in seno alla sua famiglia e le modalità con le quali il padre gli suggerisce di provare a trovare dei modi per esprimersi che vadano al di là della provocazione del «Sieg Heil!»). Eppure è proprio in questo apparente rifiuto di prendere posizione che si attiva lo specifico politico del cinema di Heise e che incidentalmente emerge lo specifico del «Gedankengut» del socialismo reale, quel resto che avanza e che non si scioglie. Mentre parla sollecitato dal regista che gli pone piccole domande non invadenti, uno dei ragazzi inizia inavvertitamente a esprimersi in termini che non sarebbero risultati alieni in una conversazione con un sindacalista. Rivendica la necessità per la Arbeiterklasse della coesione politica e rifiuta le grandi concentrazioni economiche perché lesive del principio di solidarietà che dovrebbe unire tutti i lavoratori, mentre la sua ragazza, che pure esteticamente rispetta le convenzioni tribali della cultura skinhead, ammette di non essere interessata per nulla alla violenza. Heise presta molta attenzione a non confondere le acque, ben consapevole che una certa destra estrema possiede una matrice operaista molto forte che le ha permesso di radicarsi nelle periferie abbandonate dalle tradizionali forze e partiti di sinistra. Eppure è proprio nelle parole dello skin di Neustadt che vibra con maggiore urgenza quel resto che permane non consumato, le contraddizioni di un intero mondo e organizzazione sociale che nemmeno la caduta del muro ha fatto scomparire. Un resto che continua a porre problema. E questo nonostante tutta la repulsione che si può provare nei confronti di un'ideologia regressiva, razzista e reazionaria. Parafrasando Samuel Fuller, bisogna guardare anche quando si vorrebbe guardare altrove. Ma il cinema migliore si dà proprio quando si sceglie di guardare nella direzione in cui il resto degli uomini con la macchina da presa si rifiuta di guardare. *Stau – Jetzt geht's los* è un'opera di un fascino straordinario, situata in una dimensione dove la fine (della RDT) e l'inizio (di un'altra vita) si scrutano in una sorta di posizione metastabile producendo una situazione aporica di assoluta indecisione. L'immagine finale dello skin che spara a piombini contro la sveglia, che ritornerà in *Kinder. Wie die Zeit vergeht*, è agghiacciante non tanto per quanto rivela di una frustrazione e violenza inconciliabile, ma per la pregnanza icastica di un rapporto conflittuale nutrito nei confronti di un tempo della storia che si percepisce irrimediabilmente nemico.
Cinque anni dopo, il regista realizza *Barluschke – Psychogram eines Spions* (1997), unico tentativo del suo lavoro di dare un volto a un padre, per quanto degenere. Incentrato su una ex spia della RDT, che nel gergo della burocrazia venivano definite con squisita ipocrisia ideologica come «Kundschafter des Friedens» (ricognitori della pace). Bertold Baluschke alias Knut Damasch, nome in codice Michael, rappresenta un tentativo di confrontarsi con un esponente dell'apparato di controllo della ex RDT. L'uomo, dotato di un grande cinismo, ma anche di una paradossale voglia di vivere, apprezza i piaceri grandi e piccoli, commenta sarcastico la metamorfosi politica di Mikis Theodorakis, apprezza la buona cucina e la musica, e rivela al regista solo ciò che è convinto possa offrire della sua persona un ritratto positivo. Ancora una volta è il cortocircuito tra vicino e lontano a favorire Heise che riesce a inquadrare la carriera di Barluschke con precisione chirurgica, evidenziando la grande scaltrezza con la quale l'uomo, qualche anno prima della caduta della RDT, riesce addirittura a cambiare schieramento passando al servizio della CIA e a diventare trafficante di armi. Per la prima volta emerge anche la distanza tra Heise e colui che sta davanti alla sua macchina da presa. Distanza che diventa invece affetto nei confronti della sua famiglia, ingannata per dovere professionale (anzi: essendo Barluschke attivo negli USA formarsi una famiglia era considerato una sorta di plus professionale). Alla fine di questo autentico viaggio nel cuore di tenebra più scandaloso della ex RDT (compiuto senza alcuna concessione moralistica, tra l'altro, conservando l'approccio più rigoroso e oggettivo possibile, cosa che sarà

replicata anni dopo nel dolente *Mein Bruder – We'll Meet Again*) giunge, forse, una conclusione: "se l'identità è un mito, il servizio è il servizio". Tre anni dopo, Heise ritorna ancora una volta a Neustadt per *Stau – Der Stand der Dinge* mentre nel 2001 realizza *Meine Kneipe*, un detour che potremmo definire «minimo», ma non per questo meno intimo e motivato, incentrato sulla birreria Pilsnerstübel, situata al numero 19 della Rosenthalerstrasse (e siamo ancora una volta a Berlin-Mitte). Ennesima dimostrazione di una persistenza del tempo che non intende passare, che resta, il film, che inizia nel giorno di Natale, è giocato tutto sul contrasto tra l'interno della birreria, con i clienti che sembrano provenire da un altro mondo, e l'esterno che cambia velocemente dimenticando quelli che stanno seduti dentro a bere e a giocare ma forse anche quelli che stanno già fuori. Attendibile antropologicamente, partecipe umanamente, esplicita il calore discreto che i film maggiori di Heise occultano pudicamente nell'osservazione oggettiva del reale. Tutt'altro che trascurabile, *Meine Kneipe* rappresenta invece una chiave d'accesso privilegiata e sicuramente più agevole per accedere al lavoro di Heise.

5. DIE GESCHICHTE IST EIN HAUFEN
(LA STORIA È UN MUCCHIO)

Vaterland è il padre che viene cercato. Un film complesso e polistratificato. Nel quale si penetra poco alla volta. Probabilmente l'opera chiave di tutta la filmografia di Thomas Heise. Il film inizia con la lettura in off delle lettere che il padre Wolfgang e lo zio del regista spedivano alla famiglia dopo essere stati condannati diciannovenni a un campo di lavoro destinato ai cosiddetti «jüdische Mischlinge» (mezzosangue ebrei). La condanna viene eseguita poco prima della fine guerra. Le lettere recano la data del 5 dicembre del 1944. Thomas Heise sarebbe nato poco più di dieci anni dopo: il 22 agosto del 1955. Il campo di lavoro si trovava a Straguth, nei pressi di Zerbst, nel Land del Sachsen-Anhalt, un villaggio composto all'epoca delle riprese da circa 290 abitanti che, come osservava nella sua recensione per *Die Zeit* Katja Nicodemus, "sono più vicini al Caucaso che a Berlino". Heise aveva già tentato di realizzare un film su Straguth e le riprese di allora, la cui grana è perfettamente distinguibile dal resto del film, testimoniano delle modalità di approccio che ha sviluppato nei confronti della materia viva dei suoi film. E probabilmente è proprio il tornare, una delle cifre più rilevanti della poetica del regista. Si ritorna. Si riguarda. Di nuovo. Le cose cambiano. E noi con loro. E inevitabilmente si modifica il rapporto che abbiamo (avuto) con esse. Dopo la guerra a Straguth giungono i russi. Poi la Nato, che usa il posto per esercitazioni militari. Poi il nulla o quasi. Dietro quella che potrebbe sembrare un'attenzione quasi fordiana al dettaglio di una vita minima e lontana dal resto del mondo (priva però della dimensione elegiaca del regista statunitense), si cela in realtà il tentativo di cercare gli snodi di un tempo che si rifiuta di fluire linearmente. Un tempo non metabolizzato. Tracce contraddittorie di presenze restano sulla superficie delle immagini, aggrappate alla pronuncia scura di una lingua che ormai ha perso quasi del tutto la sua origine tedesca, alle fisionomie, ai gesti. In *Vaterland*, nonostante l'ambientazione del film potrebbe suggerire a uno sguardo poco attento una concessione a un certo folklore tipicamente tedesco, batte una tristezza sorda e rassegnata, che si esprime come una delle indagini più accurate e sentite sulla persistenza di una molteplicità temporale che si percepisce distintamente ancora in divenire, solo che non se ne comprende più il senso (anche se un giornale dimenticato tra detriti e rifiuti assicura che la perestrojka avanza). E non è un caso che le immagini del film siano contrappuntate dalle voci di trasmissioni scientifiche inglesi che riflettono sul dilatarsi costante dell'universo, sul formarsi di buchi neri e sulla probabile scomparsa delle stelle. Come dire

che Straguth è coesistente con il resto delle cose e del mondo anche se non sembra farne parte. Ed è proprio questa ineludibile passione del continuare a restare ancorati al mondo che Heise esprime con un grande scatto di visionarietà quando osserva Volker e i suoi tre figli addobbare l'albero di Natale mentre in sottofondo scorrono le note metalliche della «Sehnsucht» dei Rammstein. E questo dettaglio permette di puntualizzare come la scelta dei materiali denotativi di una data situazione nel cinema di Heise non avvenga mai in maniera gratuita o per allentare la tensione. Sussiste sempre una motivazione narrativa profonda che si colloca immediatamente nel perimetro dell'inquadratura completandola e trascendendola ma mai eccedendola. Si resta sempre nel terreno dell'osservazione oggettiva, diremmo materialista, l'unica prospettiva che permetta al materiale osservato di divenire altro. Frammento di un mondo, scheggia di un tempo, barlume di una percezione che tenta di ricostruirsi come racconto e mondo. Straguth sembra un luogo fuori dal mondo. Una stella che muore. Invece si trova nel cuore dell'Europa. E quelli che osserviamo bere e dialogare nella birreria di Otto Natho sono tedeschi. Tedeschi «mai visti».

Il lavoro successivo di Heise ritorna in un luogo chiuso. Questa volta si tratta dello spazio di una rappresentazione teatrale. *Der Ausländer*, cui abbiamo già accennato brevemente, rievoca le rappresentazioni di *Der Lohndrücker* che si svolsero nella cornice del Deutsches Theater di Berlino Est a cavallo tra il 1987-88. Nella notte tra il 3 e il 4 gennaio del 1988, Heiner Müller s'incontra con Michael Gwisdek e Hermann Beyer per discutere del lavoro da apportare al testo la cui stesura, come abbiamo evidenziato più sopra, risale al 1956. Thomas Heise, presente alle discussioni, rielabora il materiale registrato nel 1999 con il musicista Robert Henke (la cosiddetta «imbalance computer music») e crea il dramma radiofonico (Hörstück) *03.01.1988 Ein Nachtgespräch* (03.01.1988 Conversazione notturna) la cui prima si svolge undici anni dopo le registrazioni avvenute nel Brecht-Zentrum di Berlino. Per la realizzazione del film, Heise rimette mano al materiale registrato su VHS. In questo modo il regista riattualizza un procedimento cui fu costretto molti anni prima, nel 1983, dopo che che il suo film *Erfinder – 82* fu distrutto dalle autorità della RDT. Il dramma radiofonico *Vorname Jonas* avrebbe infatti dovuto essere un film che intendeva registrare il reinserimento di un giovane che aveva appena scontato una pena detentiva. Il film fu bloccato in fase di découpage ma Heise, rinunciando alle immagini e conservando solo le registrazioni sonore crea un nuovo genere di lavoro che, con elegante ironia esercitata nei confronti delle sue difficoltà produttive e politiche, definisce "Dokumentarfilme ohne Bild" (Documentari senza immagini). *Der Ausländer*, invece, restituisce le immagini alle conversazioni notturne, rivelando in questo modo il nesso inscindibile, eppure alla bisogna strategicamente («e disperatamente») trascurabile, che la parola intrattiene con le immagini. Il film, per quanto breve, è tra i più complessi della produzione di Heise. Fitto di rimandi al lavoro di Müller, gremito di riflessioni e paradossi, intervallato dalle prove del dramma, rivela l'attenzione costante di Heise per il lavoro dell'amico e la sua percezione e lettura degli eventi di quegli anni cruciali. Un lavoro filmico altro rispetto alla parola di cui il drammaturgo, tra l'altro, è perfettamente consapevole. Non a caso Müller si rivolge a Heise che filma fuori campo come se fosse stato colto in flagrante fingendo di rimproverarlo: "Du nimmst das erbarmungslos auf jetzt. Nee, ist ja völlig in Ordnung". (E tu ora riprendi tutto senza pietà. Nah, è tutto a posto). Müller chiama quindi in causa Heise riconoscendogli di fatto la compartecipazione alla conversazione notturna cui il regista non partecipa con la parola ma registrandola. Ossia Müller etero-dirige il lavoro di Heise, ben sapendo che questi poi lo decostruirà ulteriormente. L'immagine di questa affettuosa complicità vive lungo folgorazioni intellettuali di grande problematicità: le riflessioni che coinvolgono il pensiero di Rosa Luxemburg, le resistenze di Brecht, le colpe di Lenin, la conseguenza Stalin. Müller, ovviamente,

Meine Kneipe

non è così superficiale da ragionare con il senno del poi. Si rende conto che le cose sono accadute e stanno accadendo ancora mentre lui e i suoi amici discutono nel cuore della notte berlinese. "Da kommst du zurück auf die Frage von Rosa Luxemburg und da wird's dann mörderisch und die dürfen wir gar nicht mehr stellen, weil es ist jetzt passiert. Also wenns nicht geht, dann soll mans nicht machen. Das war eigentlich die Frage von Rosa Luxemburg. Und es ging eigentlich nicht und man mußte es machen. Aber die Frage dürfen wir nicht mehr stellen, es ist jetzt passiert. Jetzt muß man zurechtkommen damit". (Qui torni alla domanda di Rosa Luxemburg e la faccenda diventa assassina e questa domanda non la possiamo più porre, perché è accaduto. Se non funziona, non bisogna farlo. Era questa la domanda di Rosa Luxemburg. E non funzionava ma lo si è dovuto fare. Ma la domanda non la possiamo più fare, è accaduto. Ora bisogna adeguarcisi). Questa lunga citazione in un film che è costellato di pensieri, aforismi e paradossi esprime perfettamente la tensione intellettuale di un gruppo di persone che instancabilmente vive e lavora nell'oggi al punto che *Der Ausländer* si può considerare come il rovescio di quel «Wendefilm» per eccellenza che è *Imbiss – Spezial*. Nel muoversi nello spazio della distanza che separa la parola dall'immagine, il tempo della registrazione dal tempo della realizzazione del film, Heise esprime impeccabilmente la propria fenomenologia temporale. Tutto è sempre presente. Sempre attuale. Niente è passato.

6. STRATEGIEN. DAS LEBEN. DIE ZEIT WIRD KNAPP
(STRATEGIE. LA VITA. IL TEMPO SCARSEGGIA)

Nell'arco di tempo che dal 2005 si estende al 2009 Thomas Heise realizza alcuni dei suoi film più personali e dolenti. Esemplare il caso di *Mein Bruder – We'll Meet Again* nel quale raggiunge il fratello che vive nei Pirenei in compagnia della sua ex moglie, che a sua volta si è stabilita con il suo amico di sempre Micha che al tempo della RDT, con il nome di copertura Marcel Black, informava la Stasi dei movimenti dei fratelli Heise. Rispetto a *Barluschke*, il precedente tentativo del regista di comprendere le forme del controllo poliziesco della ex RDT, Heise non può fare a meno di calarsi nella materia filmata. Il film, infatti, è anche il racconto di un processo di riavvicinamento tra due fratelli che si erano persi di vista. Da qualche parte alberga ancora il dolore per il tradimento subito, ma la determinazione del fratello di mettersi tutto alle spalle, di vivere ciò che gli resta da vivere, dopo che gli hanno impiantato ben cinque bypass, sembra come voler passare un colpo di spugna sul passato. Ma non è così. Le cose sono accadute e sappiamo già che non passano. Come si nota in *Der Ausländer*: "Ich hatte einen Traum. Es war ein Alptraum. Ich wachte auf und alles war in Ordnung". (Ho fatto un sogno. Era un incubo. Mi sono svegliato e tutto era a posto). Heise non cerca colpevoli. Piuttosto è interessato al loro continuare a vivere. Quando Micha fatica a trovare le parole Thomas,

tentando di andargli incontro, gli spiega che non è tenuto a giustificarsi per le sue azioni del passato. Micha ha uno scatto: "tu non devi giustificarti!" replica al regista. Ancora una volta sembra echeggiare la domanda: "perché un film su questa gente?" Perché è esattamente questo il luogo in cui si manifesta quella storia, che si ammucchia invece che dipanarsi orizzontalmente, che forma il nucleo nevralgico del cinema di Thomas Heise. La periferia della storia dove la storia stessa è più viva che mai come resto non consumato.

Con *Im Glück (Neger)* Heise porta ancora una volta la scena teatrale nel suo cinema. Il film si riferisce alla sua esperienza del 1990 quando mise in scena con un gruppo di ragazzi il dramma di Heiner Müller *Anatomie Titus Fall of Rome*. Sven Behrendt è uno dei giovani attori che il regista continua a seguire nell'arco di tempo tra il 1999 e il 2005. La parola «Neger» del titolo si riferisce invece all'affermazione provocatoria di Heiner Müller "Ich bin ein Neger" (Io sono un negro) pronunciata quando gli fu conferito il premio Georg Büchner nel 1985 e che nelle intenzioni del drammaturgo indicava la marginalità dell'intellettuale e dell'artista. Heise non solo ne accoglie la portata polemica volutamente sopra le righe riferendola alla propria condizione, ma la estende ai suoi protagonisti che si ritrovano a vivere in un paesaggio economico e sociale in mutazione costante. Nel film vengono citati *I canti di Maldoror* di Lautreamont e il poema *Exkurs über den Schlaf der Metropolen. Nachdichtung von Carl Weber*. I fantasmi non riposano in pace. La lettera che Sven legge in macchina filmandosi (diventato probabilmente uno skin stando al cranio rasato), augurandosi che il suo amico regista Thomas non sfrutti la loro amicizia per guadagnare prestigio, minacciando persino di fargliela eventualmente pagare se così fosse, quasi senza rendersi conto (o non preoccupandosene affatto) delle numerose incertezze di dizione, conta tra i momenti più alti di tutta la filmografia di Heise (cosa che indica la sua straordinaria sensibilità e intelligenza nel trattare i materiali altri).

Con *Kinder. Wie die Zeit vergeht* il regista ritorna a Halle-Neustadt. Jeannette Gleffe ormai ha una figlia, Annabelle. Lavora come autista di autobus. Suo figlio Tommy le crea problemi. Paul invece è diligente e ottiene ottimi voti a scuola. Chris, l'amico di Tommy, ha dovuto rinunciare a frequentare i suoi amici skinhead dopo una violenta lite con il padre. Si è calmato. Riesce a tenere a bada l'odio. Ma la fiamma gli arde ancora dentro al cuore. Eppure a sentirlo parlare non si direbbe nemmeno che possa essere un razzista. Nemmeno quando dichiara di odiare i turchi. *Kinder. Wie die Zeit vergeht* tematizza sin dal titolo lo scorrere del tempo e tutto ciò che in esso non cambia mentre forse tutto si trasforma per l'ennesima volta. E forse non è un caso che dopo questo film Heise abbia ripreso in mano tutta la sua filmografia alla ricerca proprio di quel «Rest der nicht aufgeht». *Material* si compone di frammenti, riprese, immagini scartate o che non sono riuscite a diventare «film». Un'opera titanica e profondamente intima che chiama in causa tutta la storia della RDT e non solo. Un'opera possente che celebra la resistenza del «resto» offrendo al tempo stesso la possibilità di rivedere ancora una volta ciò che è stato. *Material* è davvero il «Numero Deux» di Heise. Unico film di Heise a superare la durata dei 100 minuti, è esemplare delle modalità di riorganizzare la cosa vista da parte del regista. Lungi dalla tentazione di voler chiudere o essere esaustivo, *Material* in realtà moltiplica i punti di fuga. Le prospettive nuove e possibili. Riguardare non significa rivedere, ma vedere come per la prima volta. Come se non si fosse mai visto nulla. Certo, c'è anche il valore strettamente narrativo di scrutare tra le pieghe più rimosse e recondite della RDT e anche solo per questo *Material* si potrebbe già considerare uno dei capolavori più importanti del cinema contemporaneo (con la divisione tra la prima parte che

Stau – Jetzt Geht's Los

riguarda la ex RDT e la seconda incentrata sui problemi della riunificazione). Eppure non è solo questo. Il film riassembla e, soprattutto «smonta», ancora una volta con procedimento che ci sembra schiettamente godardiano, ciò che è stato. Il nuovo materiale filmico ci pone soprattutto una domanda: «cosa» è stato visto effettivamente. E «come» è stato visto. Rivedere è dunque strategia operativa. Riprocessare e riportare alla luce. Raro esempio di film fatto con i pezzi dei film precedentemente realizzati, permette di osservare ciò che risulta da questo nuovo assemblaggio alla stregua di un ipertesto di ciò che è stato. Non banale gioco di metatestualità, ma di reinvenzione delle possibilità del dire. Un approccio compiutamente «polidimensionale» alla storia che è in se stessa una delle proposte più radicalmente innovative portate nei confronti del cinema contemporaneo e alle modalità di (ri)mettere in scena il nostro passato remoto e prossimo pensandolo piuttosto come un problematico eterno presente in perenne movimento lungo le coordinate e le ascisse del tempo. Perché "tödlich dem Menschen ist das Unkenntliche" (Mortale è all'uomo l'ignoto).

NOTE

1. Poiché le parole devono restare pure. Perché una spada può essere infranta e anche un uomo può essere infranto, ma le parole ricadono irraggiungibili negli ingranaggi del mondo rendendo le cose note o ignote. Mortale è all'uomo l'ignoto.

THE IRON AGE OF THE INVISIBLE BORDER

GIONA A. NAZZARO

Nämlich die Worte müssen rein bleiben. Denn
Ein Schwert kann zerbrochen werden und ein Mann
Kann auch zerbrochen werden, aber die Worte
Fallen in das Getriebe der Welt uneinholbar
Kenntlich machend die Dinge oder unkenntlich.
Tödlich dem Menschen ist das Unkenntliche.
from *Der Lohndrücker* by Heiner Müller, excerpted from *Der Ausländer*, 2004[1]

1. UND AM ENDE HABE ICH DEN ANFANG FAST VERGESSEN (AND AT THE END I ALMOST FORGOT THE BEGINNING)

To explore the film production of Thomas Heise means – among other things – to set out backwards among images of a past that is only apparently distant, and actually is much nearer than we are commonly led to believe. Above all, it means to plunge into the constant flowing of a present which is problematic and open. Because "die Gegenwart ist das was bleibt" (the present is what remains.) Always. Doubtlessly one of the most important and significant German film directors along with Peter Nestler, Thomas Heise seems to fill the void left behind by the premature demise of Rainer W. Fassbinder. Thomas Heise's entire cinema, in fact, is expressed in the present singular. Thus, if it is constrained under the shadow cone cast by the still largely unwritten history of the former GDR, then it becomes stifled on the political level, and its sheer cinematic powerfulness is dramatically diminished.

The work of Thomas Heise began to take shape in the late 1970's, when far-sighted political analysts could already begin to discern small cracks in the Iron Curtain. Nonetheless, it cannot hurriedly be labelled as a work of denunciation against the regime of German-style real socialism that was in force at the time. Disclosing a few conclusions in advance – after having explored the numerous aspects of the work by the German film-maker – it sounds correct to declare that the basic modes of his gaze and his approach to reality have not changed in the least after the collapse of the Wall. On the contrary, his operational methods have seemingly become even more rigorous and sharper, as well as more motivated, especially with respect to the mise-en-scène of time and space – the two ever-returning factors in his poetics.

Heise's cinema is essentially a cinema that listens. The recorded material is not arranged vertically on the surface of the image – as if it were a mere individual reflection – but is arranged horizontally, thus invoking an utterly democratic participation. That is, invoking participation that already written history has apparently denied. When the story and the matter begin to circulate – when they are revealed by the words and the pictures encrusted there – only at that point a vertigo of perception takes over. This seems to break open the observer's point of view towards a hypothetical extreme long and almost bottomless shot. This vertigo, of course, is not the facile effect of recognition. On the contrary, it is produced by a working mode according to which you get as near as you can to your subject, avoiding abjection and jumping over the line that are only possible for the man with the movie camera «but are never allowed», and you actually expose the fundamental remoteness of those that are being filmed. Heise's gaze up close can create reliable images of the distance of difference and, obviously, of the «difference of distance». This too seems a powerful characteristic of Heise's cinema: only distance allows you to see and observe, and tell, what is close to you. To understand how necessary distance works is to understand cinema itself. Distance is neither a separation nor a declaration of non-involvement, but is an instrument for listening, a mode of working, a positioning on the field, and a declaration of poetics. Moreover, it is the outcome of a process in constant progress that needs be verified continuously over time. It is not a coincidence that Heise periodically returns and films people already appeared in his previous works, as if he wanted to verify what and how much remains of the previous experience. By the way, it would be interesting to know whether he has ever been influenced by the work of Volker Koepp. Therefore, this is a necessary distance, some room offered to the other to be manifested, the stage of a possible epiphany (and how many epiphanies are to be found in Heise's works) where you can be admitted in the capacity as bearers of an «other» gaze. As he declared in *Material* (id., 2009), the gaze is the second time of the thing seen. What remains is always an image.

In this sense, the cinema of Heise is a cinema that collects sensitive information. A cinema of possibility. A cinema that collects the debris of history; that begins to listen when the wheels of history are apparently already rolling in a different direction. As Heise himself noted in *Eisenzeit* (The Iron Age, 1991), possibly his key text, "immer bleibt etwas uebrig. Ein Rest der nicht aufgeht" (Something always remains. A remnant that is left over). In a Parthenopaean writer's words, "the remains of nothing" (Enzo Striano, Il resto di niente). When it comes in contact with these remains of nothing, this remnant that officially does not exist, or shouldn't, the cinema of Thomas Heise is likely to find its own reason for being. Its own initial motive. Such a swerve is both political and poetical. A differential tension is created that is immediately a declaration of cinema. It means that you begin to watch. Above all, when you begin to watch, you must immediately

Wozu denn über diese Leute einen Film

try (to think of) different modes to «continue to do so». You must reinvent from time to time, from film to film. Actually Thomas Heise, despite what could lazily be supposed about a film-maker who began to work in a highly ideological and hierarchical context, has always been gifted by an extraordinarily mobile gaze. This happened even when the camera seemed to stay in the background, immobile, almost touching us, just recording what was taking place within the perimeter of the frame.

2. DASS SIND NUR RESTE VON ERINNERUNGEN. DIE ZUKUNFT DER VERGANGENHEIT (THESE ARE JUST THE REMAINS OF MEMORIES. THE FUTURE OF THE PAST)

Wozu denn ueber diese Leute einen Film? (Why Make a Film about People Like Them?) Thomas Heise's earliest work, according to official filmographies, was realised following an apprenticeship at the DEFA studios in Potsdam-Babelsberg, that also feature *Bis dass der Tod euch scheidet* (1979) by Heiner Carow. Its title is a rhetorical question that is answered by the existence of the film itself. Incidentally, it ironically evokes the objection raised by his instructor at that time with the young would-be film director, but also the same objection on the part of the public official who must express a favourable or negative response to the feasibility of a project. To believe that this is (or was) a negative and exclusive characteristic ruling in the countries of real socialism is hypocrisy. The film opening credits report: Filmübung des 2. Studienjahres (Second Academic Year Filming Exercise). Despite the end credits only report the film-makers collectively, with no specification as to their individual roles, the movie – which was shot in 16mm – is immediately recognizable as a film by Thomas Heise. An establishing shot displays a city, Prenzlauer Berg, East Berlin, in black and white. This will be a constant peculiarity of Heise's: you always get into a place through a discovery shot revealing where you are. Either films come from a specific place or they are not films at all. The influences of a certain social realism from the origins of cinema and of visual city symphonies and industry symphonies are visible. The following frame, though, marks Heise's specific trait: a living room, two boys, a girl, and an elderly lady. There are a few photographs. The boys when they were children. More remembrances. Of things that are no more. The boys' names are Berndt and Norbert. The latter's fiancée is called Regina. Berndt and Norbert are the first examples of a long gallery of characters that would later populate Heise's cinema. They are not alienated or marginal characters. They simply are human beings that can't manage to fit-physically, and psychologically – in the regime official typologies. Berndt and Norbert constitute the first «Rest der nicht aufgeht» of an official representation that doesn't envisage figures that don't add up. It is exactly at this point, a theoretical intersection that will become his elected locus of narrative, that the cinema of Thomas Heise begins to exist – with enormous political difficulties. That is, he tries to postulate a different gaze, which means to postulate – if we agree with certain suggestions by Jean-Marie Straub – «a different politics». A different possibility of existence, or even life. A different gaze, if you want. In retrospect, it is surprising to note how the image of all his future cinema has been so clear to Heise himself since his very first work. Its multi-layered nature, in fact, includes both the physical and material recording of people who once lived in the GDR, and an attention to verbal testimonies. To do so you need to share the same space of existence. This constitutes a trace of a time congealed from above (an image that will be rendered with painstaking precision in *Imbiss – Spezial*, in 1989), but also the mise-en-scène of *Gelaender* recalling Eliot's «waste land» as if it were filtered with the architectural accuracy of Michelangelo Antonioni's *Red Desert*.

Berndt and Norbert have had problems with the law. The former broke in a supermarket, the latter stole a motorbike with his friend Ingo. The boys' mother is serene: «wenn der Vater nichts taugt, taugen die Soehne auch nichts» (worthless father, worthless sons). One feels this statement hovering over Heise's entire future cinema. Instead, Heise begins very early to focus his attention on the ideally fatherless children of the other Germany – which was anyway the only one you knew if you lived on the other side of the Wall. His earliest film immediately postulates a hypothetical redemption of the children, that will be obsessively submitted to verification throughout all his films and especially in the trilogy dedicated to Neustadt (1992; 2000; 2007), *Eisenzeit* (1991), and *Im Glueck (Neger)* (2006). Berndt and Norbert are certainly not expressions of socialist pride, nor are they committed to the construction of peace throughout the world according to the ethics and behaviour imposed by the GDR official rule. Heise makes a short but enlightening musical detour in order to describe the boys from inside. They meet a friend of theirs at a pub. He «deals in» Western music. He states he has the latest Pink Floyd LP, he says he's got something by Kraftwerk and Deep Purple. But the top-list is the German rocker Udo Lindenberg. Once home, Berndt and Norbert tell Heise of their fascination with Kiss, and proudly show him posters taken from youth magazines published on the other side. If they resold them, they could even make five marks a sheet. Berndt and Norbert are not envisaged by the system. Yet, they exist. Just like Heise's cinema, which has taken notice of them. Why make a film about peaple like them Because cinema itself is the remnant left over. It remains, exactly. «The remains of nothing».

3. DDR UNSER VATERLAND (GDR, OUR FATHERLAND)

The peculiarity of Thomas Heise's gaze does certainly not go unnoticed. Thus, his second film *Erfinder 82* (Inventor 82, 1982), the so-called «Hauptpruefungsfilm» (the final film exam), is rejected while in the editing stage (Rohschnitt) by both DEFA and HFF on political grounds. Eventually, it is definitively destroyed by the DEFA Studio fuer Dokumentarfilme. Two years after, Heise tries it again and makes *Das Haus* (The House) in 16mm. This movie was shot entirely on the premises of the town council of Stadtbezirks Berlin-Mitte at Berolinahaus in the Alexanderplatz. Peter Badel, who will later become one of his most faithful collaborators, is featured as camera operator. After the intuitions of the first film, and possibly the negative experience of the second which never saw the light, the film-maker's approach becomes more radical. *Das Haus* even raises the suspicion that, under the direct influence of the "Gedankengut" of real socialism, the film director has developed a sort of «scientific realism». The movie is all based on the tensions created by language. This is auscultated with a seemingly impassive rigour, especially when the semantic accuracy of the German tongue appears to conceal the conflicts brought in by the people with their numerous requests. Heise watches all that happens. He does not intervene and does not judge. The position he took for watching what happens seems almost casual. Could easily have been just another one. Exactly here, though, lies the strength of the film. This way, Heise can portray a true linguistic pattern of a structure of power that finds its expression basically through the word and its impeccable, administration. The film is divided in weekdays, so Heise watches the employees taking their posts after having taken a lift that delivers them at the right floor. Like in a mechanical comedy. A genuine mechanical ballet in Keaton's style. The busiest day is Tuesday. It is divided in three sub-sections

designed to welcome the citizens' requests – «Abt. Soziales» (social affairs), «Abt. Wohnungspolitik» (housing policy), and «Abt. Innere Angelegenheiten» (domestic affairs). This is the day when the structure of power appears as such. A wall made of words is standing between the people and their needs. The same will happen to Sven Behrendt in *Im Glueck [Neger]*, even though the political situation has now changed. Same powerlessness. Same rejected. Even though those who reject are apparently more polite and more motivated. In 1984, a civil servant declares: "Mein Plan ist Gesetzt. Und dann kommt erst alles andere" (My planning is law. The rest comes after); in 2006, Sven, who's looking for a job, is simply suggested that he should accept a very low-paid job and shut his mouth, otherwise he will lose the right to any type of social welfare. Power remains, in spite of the Wende («turnaround»). Powerlessness, instead, remains the same. And yet, Heise's vantage point is not changed. He remains on the other side, and listens to, tireless. He shoots what happens. He does not intervene and, paradoxically, it is exactly his apparent distance that makes him look like always drawn up in the front row. And he actually is, of course. Because to see you only have to watch. And the censors who blocked the film noticed that as well. Nonetheless, Heise didn't lose his taste for the bureaucratic structures of power. The following year he made *Volkspolizei – 1985* [The People's Police – 1985], where the formal assumption which we chose to define as «scientific realism» becomes even more radical. The previous film attempted to and succeeded in exploring the structures of power as if they were machines; it was like x-raying a way of thinking that allows/ed them to function and made German critics say that both movies revealed up to which point daily life in the GDR was permeated by official ideology. On May 1st, 1985, Heise settles with his crew in the VP 14th «Revier» (district) in Brunnenstrasse, Berlin-Mitte, and records the work of those who are there to guarantee socialist order. It is not just an ordinary police station, it's the station lying right beside the so-called «antifaschistischen Schutzwall» (the wall of protection against fascism). Like in *Das Haus*, the camera is positioned in the background, as though Heise were standing right in front of us. Standing behind the front desk, the film-maker listens to the policemen speaking, motionless. The one infraction is when he zooms in on things and people. Paradoxically, Heise uses the zoom lens in order to «not move», to watch without being seen. The zoom lens then, in the case of *Volkspolizei – 1985*, serves to find a vantage point to watch whatever he was denied from the start since he was denied to move about the police station. Heise does not judge. He doesn't need to. He watches what allows the machine to function and how. And he listens, of course. The project and its strategy are gradually outlined. Heise describes a territory by collecting facts and figures whose value is corroborated by giving account of the rules of patrolling and searching. By means of the police, Heise traces the mental borders of a political territory. This comes out with disconcerting sharpness when a boy is brought in because he has beaten and kicked his wife. From his usual point view behind the front desk, Heise watches the "void" surrounding the crime and its author as well as the lack of decision – on both the bureaucratic and the ethical level – with the officers discussing the deed as though they were at a union meeting. Everything happens within the perimeter of an implacable, rigorous shot that never deserts the standpoint. Interviews with individual officers uncover a conflict opposing the city to the countryside, with the policemen admitting they hope they'll be able to return to their countries of origin. When Heise rides in a patrol car, the deserted streets of Berlin offer a ghostlike show which actually tells something about the officers' work. To create void around a structure of power. Then, clues foreshadowing 1989 can also be discerned: an officer is assaulted with a bottle of Coca-cola at a checkpoint (it's the officers who prevent people from escaping); a melancholy boy showing off his Gothic hairdo; disputes in condos. The ending presents one of Heise's strong traits that will characterize his future cinema: kids reading letters about their aspirations or expectations. *Volkspolizei – 1985*, in fact, ends with Danilo and Karsten, two diligent schoolboys, asking for admission in the State Police thanks to their grades, with the solemn promise they'll improve their already good school performance. But their voice is edited over the picture of a bricklayer stirring the cement mixture (possibly a hint at Heiner Mueller's play *Zement*). *Volkspolizei – 1985* is symptomatic beginning from its very title. Featuring the date in the title means that the movie is not so much about the police as it is about the police in that particular year of the half-life of the GDR. Heise seems to time bracket his own work and that of the policemen. He was aware that something had to, was about to change. *Volkspolizei – 1985* suffered the same fate as *Das Haus* and was banned until 1990. Only in 2001 it was reconstructed in Beta Digital. It is crucial to note that both movies had been commissioned by the Staatliche Filmdokumentation der DDR (i.e. the GDR Film Records State institute). They were not meant as mere films but as records for the Filmarchiv. This way there was no need for any particular permit and consequently they were not submitted to pre-emptive censorship. Nonetheless, in the end Heise's work was heavily censored by the Film Archive. In-between *Volkspolizei – 1985* and *Imbiss – Spezial* [Snack Bar – Special] there is a gap of four years, the first gap in a filmography that is characterized by great regularity in spite of Heise's busy career. Schedule *Imbiss – Spezial* is the turning point between Heise's GDR production and what came next. Not only because it was realized in 1989. Set in a cafeteria located in an underground station (Bahnhof-Lichtenberg), it captures the customers in an unreal condition of wait while the preparations for the celebration of the 40th anniversary of the GDR foundation are in full swing. A voice from the TV gravely admonishes: "Socialism in the GDR is as indisputable as the outcome of Word War Two". One of the cooks, on the contrary, says "my life is my life". It is striking that all speech, from official voices to voices of the customers, the waiters and the cooks, is off screen. Speech flows along daily gestures and allows Heise to let a little loose of his precepts of so-called «scientific realism». Thus, he gets closer to the living matter of the people and of things. Like in *Wozu denn ueber diese*

Meine Kneipe

Leute einen Film and *Volkspolizei – 1985*, the TV and its pictures are the object of keen attention. TV is like a proper character. Heise develops the intuitions of his earlier films and begins to experiment with the possibility offered by sound editing. Basically, *Imbiss – Spezial* is a small symphony of sounds and noise: a meaningful interference as against official celebrations. Heise works by blunt caesurae and introduces colour for the first time in his career, drawing indeed from television – which also marks a dramatic political swerve. Against pictures of the crowd celebrating the fortieth anniversary of the GDR foundation, while they shout DDR unser Vaterland! in unison, appears the epiphany of colour. Immediately after that, against a red ground appears a black writing in capital letters, «ENDE» (The End). A few moments after follows a caption: Aus Ideen werden Maerkte, a Deutsche Bank slogan that means «ideas become markets». A world is setting out to disappear, another one is rising. The remains are already (still...) heaping up.

4. AM ENDE HABEN ALLE GESCHICHTEN EINEN ANFANG. UND SIE FINDEN KEINEN SCHLUSS (IN THE END, ALL STORIES HAVE A BEGINNING. BUT THEY CAN'T FIND AN ENDING)

The cinema of Thomas Heise after 1989 can be epitomized in a dialogue between the playwright Heiner Mueller and Alexander Weigel to be found in the 2004 film *Der Auslaender* (The Stranger). This featured the staging of *Der Lohndruecker* (The Scab), Mueller's first play written in 1956. In 1987, the author himself found that it could resonate with new echoes. Mueller confesses: "Ich wollte etwas schreiben, aber ich habe etwas ganz anderes geschrieben" (I meant to write one thing but I ended up writing something totally different). In the following conversation with Weigel he considers that "archaeology is always a quest for mothers", and that "fathers are never sought for". Even when it is the latter who finance the expeditions. What's more, archaeology is not concerned with the «Sinnfrage» (the issue of meaning), whereas history is. Mueller was a student of Thomas' father, Wolfgang, a philosopher and professor of literature («Literaturwissenschaftler»), and the two have known each other since Thomas was fourteen. The latter became his friend and disciple and, even though his work cannot be constrained under Mueller's demanding shadow cone, it is obvious that some of his opus and related themes can be traced there at least as an indirect influence. This is true especially when you examine the structures of his thinking that immediately becomes a privileged witness. Therefore, Heise begins to investigate on the remains of a past that is not going to pass. That is not assimilated. In some way, it is still obstructing what might be considered as the new «magnificent and progressive fate» of a Germany that will never be so united anyway.
Eisenzeit (The Iron Age) inaugurates the cycle of Heise's major works, which in our judgment includes the trilogy of Halle-Neustadt and the painful and complex *Vaterland* (Fatherland, 2002). The original idea of Eisenzeit dates back to 1981. Heise's own voice-over tells how he came to know that his project had been shut down while he was queuing at the studio canteen. The title, according to certain filmographies, should have been *Anka und...* (Anka and...). On the first day of shooting, the film was interrupted by the Abt. Innere Angelegenheiten, the Dept. of Domestic Affairs which we saw in action in *Das Haus*. The camera operator, according to the same sources, should have been Dagmar Mundt. Anka, as we will find out later in *Eisenzeit*, is Karsten's girlfriend but ends up by marrying Frank. Anka, Karsten, Frank, and Tilo were children in 1981. They were born in Eisenhuettenstadt, i.e. the former Stalinstadt created in 1950, and the so-called first socialist city in the GDR. Only two of the children, now grown-ups, are alive. Heise toils over their trail. Of course, it is

not only about resuming a project that had been interrupted prematurely. Heise is more interested in recording a sweetly obsessive presence of a gaze that can't help from looking at those that are even less than the residues of official history. And if you consider *Eisenzeit* as a retroactive denunciation of the needs of an entire generation stifled by real socialism orthodoxy, then you're still missing the point. Heise has always been concerned with the flowing of time and how it is manifested, even when he stood still in the VP offices. Therefore, he ties together the lives of his characters in one time flow which is indefatigably intertwined between past and present, not in search of an allegedly linear succession of events but of the various condensing and catalysing nodes. The circular pan in a deserted club accompanied by Neil Young's *Comes A Time* is typical of this mode of working. The song really feels like it had been written for exactly this camera movement (which the Canadian singer-songwriter has maybe not even seen). Not coincidentally, the pictures of smiling children in the mural painting celebrating socialist youth flow along with the notes of *After The Gold Rush*, still by Neal Young. These are opposed by the awareness that a generation has been wasted, destroyed by despair – however someone declares that "die Farben des Lebens sind schoener als ich dachte" (life's colours are more beautiful than I thought), they are actually excluded from it. Tilo may sing Neil Young's songs in an almost identical way to their author, but his destiny, like that of Mario, is predetermined. Frank disappears. Karsten comes back. He agrees to talk with Thomas. He tells him how he hates his father and has never forgiven him. Anka in the meanwhile has had a daughter and foreshadows the future of Jeannette Gleffe, the «protagonist» of *Kinder. Wie die Zeit vergeht* (Children. As Time Flies), daughter of Heinz and Ingrid, e.g. the family on which the Neustadt trilogy is pivoted. Internal references within the work of a meticulous film-maker, devoted to the people he decided to listen to, can be found but there's something more. Heise is mapping out a human territory that (r)ex(s)ists in spite of everything, even when what remains is not exactly what we thought the story should be like. How to explain, otherwise, the highly controversial reception that a year later welcomed *Stau – Jetzt geht's los* (Jammed: Let's Get Moving, 1992), the first episode in the trilogy dedicated to Halle-Neustadt? This is an industrial city now out of commission, where once workers were lured into for the higher salaries it offered. An annexe to Halle - a city in the State of Saxony-Anhalt, which belonged to the GDR until October 2nd, 1990 - Neustadt was built to shelter the workers at Leuna, the flagship of the GDR's chemical industry. Located at the State's borders, Halle is only about 25 kilometres from Leipzig and has always had an inferiority complex towards the latter, which has influenced negatively on Halle's own potential for development. On the track of the neo-nazi youth in Neustadt, Heise meets the family of one of the boys: his father Heinz Gleffe, a worker at the Leuna refinery which now belongs to the French group Total, and his mother Ingrid. German critics were taken aback by the opportunity of speech Heise gave these shaved boys, with no intervention on his part to comment on or refute their theses. They must have overlooked the great strategic attention with which the film-maker watches the boy move inside his family, and the ways his father tries to tell him to find some other way to express himself that goes beyond a provocative "Sieg Heil!". But then it is exactly in this apparent refusal to take a stand that lies the political peculiarity of Heise's cinema. What's more, there surfaces the specific nature of real-socialism «Gedankengut», those remains that are left over and never melt away. While he talks, prompted by the film-maker's little, non-intrusive questions, one of the boys inadvertently begins to speak like we would expect a union official would. He claims that the «Arbeiterklasse» must be united politically, and rejects financial concentration because it can damage the principle of solidarity among all workers. His girlfriend, whose look also respects the

tribal conventions of skinhead culture, admits she is not interested in violence at all. Heise pays great attention to not rock the boat, well-aware that a certain extreme right-wing ideology is deeply rooted in the working class. This allowed them to take over throughout the city outskirts forsaken by conventional left-wing forces and political parties. Yet, it is exactly in the words uttered by the Neustadt skinhead that the leftovers vibrate with most urgency: the contradictions of an entire world and social organization still lasting after the collapse of the Berlin Wall. Such remains keep on being a problem, despite the revulsion roused by a regressive, racist, and reactionary ideology. Paraphrasing Samuel Fuller, you must watch even when you'd rather watch somewhere else. But the best cinema is created right when you choose to watch in the direction all other men with a movie camera don't want to. *Stau – Jetzt geht's los* is an extraordinarily charming work, that finds its dimension where the end (of the GDR) and the beginning (of another life) peer at each other in a sort of meta-stable position, and produce an aporia of absolute indecision. The final image with the skinhead shooting against an alarm clock, that will return in *Kinder. Wie die Zeit vergeht*, is shocking partly because it exposes irreconcilable violence and frustration, but especially for its figurative relevance to a conflictful relation with the time of history, irremediably perceived as enemy.
Five years later, Heise made *Barluschke – Psychogram eines Spions* (1997) [B. – Psychogram of a Spy], his only attempt to portray a father, however degenerate. The protagonist is a former spy of the GDR. With exquisite ideological hypocrisy, according to the bureaucratic jargon these figures were defined «Kundschafter des Friedens», scouts of peace. Bertold Barluschke, AKA Knut Damasch, codename Michael, represents an attempt at dialogue with a member of the former GDR controlling apparatus. The man is highly cynical but paradoxically also a «bon vivant», he appreciates both small and big pleasures, reserves sarcastic comments for the political metamorphosis of Mikis Theodorakis, loves good food and music, and discloses only what he believes will contribute to a positive portrait of himself. Once again, the short-circuit between the near and the remote helps Heise, who can focus Barluschke's career with surgical accuracy. He highlights the cunning with which the man, a few years before the fall of the GDR, manages to change sides and make himself available to CIA, even becoming an arms dealer. For the first time, a distance between Heise and the person in front of his camera can be felt. This distance turns into affection towards his family, cheated on the grounds of professional duty (actually, since Barluschke was active in the US, forming a family was even considered a professional plus). At the end of this true voyage in the most outrageous heart of darkness of former the GDR a conclusion can perhaps be formulated: if identity is a myth, then a job is a job. No moralistic concessions can be found in this journey, and an approach as rigorous and objective as possible is still at work – and will again years later in the excruciating *Mein Bruder – We'll Meet Again*. After three years, Heise will go back in Neustadt to make *Stau – Der Stand der Dinge* [Neustadt (New Town): The State of Things], but in 2001 he realizes *Meine Kneipe* [My Pub], a detour that could be defined «minimal», however intimate and motivated, about the pub Pilsnerstuebel at 19, Rosenthalerstrasse (we are again in Berlin-Mitte). One more proof of a time that lingers, that does not go by, and remains, this movie begins on the day of Christmas. It is played on the contrast between the inside of the pub, with the customers who seem to come from another world, and the outside that seems to change quickly and forget those sitting inside, drinking and gaming, but maybe also those who have already come out. Anthropologically reliable and humanely involved, *Meine Kneipe* discloses a reserved and warm attitude that Heise's major films tend to conceal modestly behind the objective observation of reality. Certainly not a minor work, Meine Kneipe constitutes a privileged and surely easier access to his filmography.

5. DIE GESCHICHTE IST EIN HAUFEN
(HISTORY IS A HEAP)

Vaterland is the sought-for father. It is a complex and multi-layered film, that can be penetrated only gradually. Possibly the key film of Thomas Heise's filmography, it begins with a voice-over reading the letters his father Wolfgang and his uncle sent their family from a labour camp. When they were 19 they had been sentenced to a labour camp for so-called «jüdische Mischlinge», Jewish half-breed. The date is December 5th, 1944. Thomas Heise would be born about a decade later: August 22nd, 1955. The camp was located in Straguth, in the surroundings of Zerbst, State of Saxony-Anhalt. At the time of the shooting the village counted about 290 inhabitants that, according to Katja Nicodemus in her review for *Die Zeit*, "are closer to the Caucasus than to Berlin". Heise had already attempted to make a film about Straguth and the previous takes, whose grain can be perfectly distinguished from the rest of the film, show his changing approaches to the living matter of his movies. Possibly, return is exactly one of the most important motifs in the film director's poetics. You return. You re-watch. Again. Things change. And we change along. Inevitably, the relation we have (entertained) with them changes as well. After the war, Straguth is occupied by the Russians. Then comes NATO, and uses the site for military manoeuvres. Then nothing, or almost nothing. Behind an almost Fordian attention to the details of minimal life, far away from the rest of the world (but without the elegy characterizing the US film director), one can actually discern the attempt to find out the intersections of a time that refuses to flow in a linear fashion. It is a time that has not been assimilated. Contradictory traces of presences remain on the surface of the pictures, holding on to the dark pronunciation of a tongue that has almost totally lost its German origin, to faces, to gestures. Despite the film setting might suggest some concession in terms of «typical» German folklore to a superficial viewer, *Vaterland* is actually marked by a dull and resigned sadness. This is expressed in the form of one of the most accurate and most deeply-felt investigations on the persistence of a temporal multi-layeredness which can still be clearly perceived as being in progress, even though its meaning cannot be understood any longer – actually, a newspaper forgotten among garbage and debris asserts that «perestroika» is advancing. Not coincidentally, the film pictures act as a counterpoint to the voices of British scientific broadcasts discussing the constant expansion of the universe, the formation of black holes, and how stars are likely to disappear. It is as though Heise was stating that Straguth co-existed with the rest of things and the world, in spite of all appearances. With a visionary leap, Heise expresses this passion for remaining anchored to the world when his camera watches Volker and his three children decorating their Christmas tree while the metal-like notes of Rammstein's «Sehnsucht» [nostalgia] flow in the background. This detail allows us to point out that denotative materials in a given situation in Heise's cinema are never chosen for their own sake or just to alleviate tension. There is always a profound narrative motive to be found inside the frame of the shot that completes and transcends it, but never exceeds it. We are always in the domain of objective, even materialist observation, the one outlook that allows the material observed to become something else. Thanks to this, the fragment of a world, the sliver of a time, a glimpse of a perception try to become narrative, and a world. Straguth feels like a place outside the world. A dying star. Instead, it is situated in the heart of Europe. And those that we watch drinking and chatting in Otto Natho's pub are Germans. «Never seen before».
The next film by Heise goes back to a closed place. This time it is the space of a theatre performance. The above-mentioned *Auslaender* recalls *Der Lohndruecker*'s staging at the East Berlin

Deutsches Theater between 1987 and 1988. The night between January 3 and 4 in 1988, Heiner Mueller meets Michael Gwisdek and Hermann Beyer and they discuss the work to be done on the text, which had been written in 1956. Thomas Heise took part in the discussions and in 1999 he re-elaborated the material recorded along with musician Robert Henke (known for his «imbalance computer music» experiments). Thus, they created the radio play (Hoerstueck) *03.01.1988 Ein Nachtgespraech* (03/01/1988 Night Talk), which premiered eleven years after the recordings at the Berlin Brecht-Zentrum. To make the film Heise reclaims the material recorded on videotape. This way, he resorts the to same process he had been obliged to several years earlier, in 1983, after his movie *Erfinder – 82* had been destroyed by GDR public authorities. The radio play *Vorname Jonas* [First Name Jonas] should actually have been a movie about a youth who has just been released from jail and tries to reintegrate. The movie was blocked in the editing phase. Heise gave up the pictures but kept the sound. Thus, he created a new kind of work that, with the understatement of someone used to production and political difficulties, he called "Dokumentarfilme ohne Bild" (pictureless documentary). With *Der Auslaender* instead, he manages to return the pictures to the night talks, this way revealing the indissoluble, yet strategically - and desperately - negligible link between speech and image. However short, Der Auslaender is one the most complex films in Heise's career. Loaded with references to Mueller's work, packed with reflections and paradoxes, alternated with rehearsals of the play, it brings to light Heise's constant attention for his friend's work as well as his own perception and interpretation of those crucial years' events. The film work is postulated as «other» than the word, and the playwright is perfectly aware of that. Not coincidentally, Mueller addresses Heise who's shooting off screen «as though he had been caught red-handed» and pretends to reproach him: "Du nimmst das erbarmungslos auf jetzt. Nee, ist ja voellig in Ordnung" (And you, shooting everything mercilessly. Nah, it's fine). Mueller actually calls Heise in question acknowledging his participation to the night talk, which the film-maker did not join by speaking but by filming it. That is, Mueller offers a different direction to Heise's work, well knowing that it will be further de-constructed. The image of such affectionate complicity is lasting over intellectual flashes of great complexity: reflections involving Rosa Luxemburg's thought, Brecht's imperviousness, Lenin's faults, and the Stalin consequence. Mueller, of course, is not so superficial as to reason with hindsight. He is aware that things have happened and are still happening while he and his friends talk in the middle of the Berlin night. "Da kommst du zurück auf die Frage von Rosa Luxemburg und da wird's dann mörderisch und die dürfen wir gar nicht mehr stellen, weil es ist jetzt passiert. Also wenns nicht geht, dann soll man nicht machen. Das war eigentlich die Frage von Rosa Luxemburg. Und es ging eigentlich nicht und man musste es machen. Aber die Frage dürfen wir nicht mehr stellen, es ist jetzt passiert. Jetzt muss man zurechtkommen damit" (here you get back to Rosa Luxemburg's question, and the thing becomes killing, we cannot ask this question anymore, because it happened. If it doesn't work, then we

Meine Kneipe

mustn't do it. This was Rosa Luxemburg's question. And it didn't work, but we had to do it. But we cannot ask the question anymore, it's happened. Now we must cope with it.). This long quote from a film interspersed with thoughts, aphorisms, and paradoxes, perfectly expresses the intellectual tension of a group of persons that indefatigably live and work in the present tense, to the extent that *Der Auslaender* can be considered as the reverse of his «Wendefilm» par excellence, *Imbiss – Spezial*. By operating in the space of the distance that separates speech from image, the time of recording from the time of movie completion, Heise has impeccably expressed his own phenomenology of time. Everything is always present. Always actual. Nothing's past.

6. STRATEGIEN. DAS LEBEN. DIE ZEIT WIRD KNAPP (STRATEGIES. LIFE. TIME IS RUNNING OUT)

In the time period from 2005 to 2009 Thomas Heise has realised some of his most personal and painful movies. The case of *Mein Bruder – We'll Meet Again* [My Brother – We'll Meet Again] is an exemplary one. Heise visits his brother who lives in the Pyrenees along with his wife, who has now moved in with his old-time friend Micha. At the time of the GDR, under the cover name of Marcel Black, the latter used to inform Stasi about the Heise brothers. Compared to *Barluschke*, Heise's previous attempt to make sense of the forms of police control in the former GDR, he can't help being involved in the stuff being filmed. The movie actually is also the story of two brothers drawing close again after they had lost sight of each other. Somewhere the pain for having been betrayed is still alive, but the brother's determination to leave everything behind and live what he's left to live – after undergoing five by-pass surgeries – is apparently meant to put the past out of his mind. But this is not the case. Things did happen and we already know that they won't go by. As someone observes in *Der Auslaender*, "Ich hatte einen Traum. Es war ein Alptraum. Ich wachte auf und alles war in Ordnung" (I had a dream. It was a nightmare. Then I woke up and everything was fine). Heise is not looking for the culprit. He is more interested in their will to live on. When Micha is uneasy about finding the right words, Thomas tries to help him and tells him that he's not expected to justify himself for his actions in the past. Micha snaps: "you don't have to justify yourself!", he replies. Once again, the old question seems to be posited: "why make a film about people like them?" Because this is exactly the place where that history happened; it is heaped instead of developing horizontally. There the crux of Thomas Heise's cinema is formed, at the outskirts of history, where history itself is alive and kicking, like a remnant left over.
With *Im Glueck (Neger)* [Lucky (Niggers)] Heise brings drama in his cinema once again. This film is about his experience in 1990 when he staged Heiner Mueller's play *Anatomie Titus Fall of Rome* [Titus' Anatomy Fall of Rome] along with a group of young kids. Sven Berendt is one of the young actors whom the film director will continue to follow in the time period between 1999 and 2005. The word «Neger» in the title refers to the provocative statement "Ich bin ein Neger" (I am a nigger) Heiner Mueller released when he was awarded the Georg Buechner prize in 1985, meaning the marginal position of the intellectual and artist. Heise does not only revive its controversial scope willingly and over the top, and link it to his own condition. He also applies it to his characters, who are living in a continually changing economic and social landscape. The film quotes Lautréamont's *The Songs of Maldoror*, and Carl Weber's poem *Exkurs über den Schlaf der Metropolen. Nachdichtung*. Ghosts never rest in peace. Sven reads a letter in camera shooting himself – he must have

become a skinhead if one were to judge from his shaved head – and wishes his friend film-maker Thomas never exploits their friendship to acquire fame. He even threats to retaliate in case, almost without realizing (or being concerned at all) his own spelling mistakes. This counts as one of the highest moments in Heise's entire cinema, and reveals his strikingly sensitive and clever approach when it comes to dealing with other people's materials.
With *Kinder. Wie die Zeit vergeht*, Heise returns to Halle-Neustadt. Jeannette Gleffe now has a daughter, Annabelle. She works as a bus driver. Her son Tommy gives her problems. Paul instead is a hard-working boy and obtains good grades at school. Chris, Tommy's friend, was forced to give up meeting his skinhead friends after a violent row with his father. He has now calmed down. He can keep hate at bay. But flames are still burning in his heart. Nonetheless, if you listen to him he doesn't even seem a racist, not even when he declares he hates Turks. In *Kinder. Wie die Zeit vergeht* the idea of time passing is already contained in the title, including what is never changed while perhaps everything is transformed for the umpteenth time. Maybe it is not a coincidence that after this film Heise took up his films in search of that «Rest der nicht aufgeht». *Material* [id.] is made of fragments, shots, and images that were discarded or never turned into a "movie". A titanic as well as profoundly intimate work, it makes reference to all of GDR's history, and much else. A powerful work that celebrates the resistance of the «remains» and also offers the opportunity to look once again at what was once. *Material* really stands as Heise's «Numéro Deux». His only film lasting more than 100 mins, it is an exemplar of how Heise re-organises «la chose vue». Far from even attempting to close the subject or be exhaustive, *Material* actually multiplies the perspectives. New, and possible outlooks. To watch again does not mean to see again, but to see as if for the first time. As if you had never seen anything before. Of course, there is also a strictly narrative value for the film scans into the most far-removed and most hidden folds of the GDR (the first half is about the former GDR, and the second is focused on the problems of re-unification). Even just for this reason, Material could already be considered as one of the outstanding masterpieces of contemporary cinema. But then there's something else. The film re-assembles, and fundamentally «dis-assembles», what was once – with a Godard-like procedure once again, one would say. The new film material posits one question above all: «what» has actually been seen. And «how» it has been seen. To see again is therefore an operative strategy: to re-process and bring back to light. A rare example of a movie made with pieces of previous films, it allows us to watch what comes out from the new assembling, as if it were a hypertext of what was once. It is not a predictable meta-textual game but a re-invention of the possibilities of speech. It is an accomplished «multi-dimensional» approach to history, in itself one of the most radically innovative proposals posited to contemporary cinema and the modes of (re)staging our distant and near past. Thus, this is considered rather as a problematic perpetual present constantly moving along the x- and the y-axes of time. Because "toedlich dem Menschen ist das Unkenntliche" (deadly to mankind is the unknown).

NOTES
1. For words must remain pure. Because a sword can be broken and a man can be broken as well, but words can fall into the world's mechanisms, unreachable. They can make things knowable or unknowable. Deadly to mankind is the unknown. (editor's translation)

LA TRACCIA E LA FACCIA. COME AVVICINARSI AI FILM DI THOMAS HEISE (E NON LIBERARSENE PIÙ)

VITTORIO IERVESE

Ci sono autori che costruiscono dei mondi che continuano a vivere anche quando i film si concludono. Thomas Heise è tra questi. I suoi film si muovono continuamente, ma senza agitazione. Si affrettano adagio. A partire dai titoli, parole fatte di suoni dissonanti che non stanno fermi in nessuno posto, figuriamoci nella bocca che cerca di pronunciarli: *Barluschke, Imbiss Spezial, Stau – Jetzt geht's Los*[1], ecc. scioglilingua per l'immaginazione. In questo continuo movimento l'opera perde di confini, sconfina da un film all'altro, e poi dai film alla vita. Un ciclo continuo che impiega tempo per compiersi ma che non si arresta.
Diciamolo chiaramente, Thomas Heise non è un autore accomodante, non cerca di portare avanti delle tesi in modo coerente, non concede sicurezze. Ma vedere i suoi film significa fare un'esperienza intensa che non si esaurisce all'interno di una sala cinematografica.
I protagonisti e le storie a cui Heise dà voce si appiccicano alla memoria. Lasciano tracce del loro passaggio, tracce che si mescolano ad altre. Sono queste tracce che dobbiamo seguire. Sono queste tracce che intendo seguire.

TRACCIA # 1 – IL CONTESTO

Su una strada periferica di Londra ho trovato scritto su un muro, appena sotto una telecamera di sorveglianza: "Power does its work by stealth, and the powerful can subsequently deny that their strength was ever used at all"[2]. I muri parlano se si ha la pazienza di starli a sentire.
Sulla facciata del palazzo della DEFA[3] a Berlino Est in Otto-Nuschke Strasse era scritto, in modo che non passasse inosservato: "DEFA Dokumentaristen – Helfer der Partei" (Documentaristi DEFA – aiutanti del partito). Quell'iscrizione era l'espressione di un volere, l'intenzione di realizzare, anche attraverso i mezzi cinematografici, quella «trinità laica» su cui si fondava il progetto della Germania Est. «Stato, Società e Partito» come «Padre, Figlio e Spirito Santo» dovevano essere un insieme coerente e conseguente. Il cinema, e in special modo quello documentaristico, rappresentava allora un fondamentale strumento per operare quella congiuntura tra lo Stato e la Società auspicato dal Partito. In questo senso, il documentario avrebbe dovuto aiutare il Partito a tenere lo Stato dentro la Società (e viceversa), ad annullare la distinzione determinatasi negli anni precedenti e ritenuta una delle cause della seconda guerra mondiale[4]. Un tentativo a volte riuscito, più spesso fallito. Di certo, non possiamo limitarci a riferire soltanto delle procedure di controllo e di censura operate dai funzionari di partito. Queste procedure, sempre presenti e vincolanti, non esauriscono la complessità dei rapporti intrattenuti dagli autori con le autorità e non ci permettono di comprendere appieno la vivacità artistica e intellettuale espressa nella Germania Est. Il potere, direbbe Foucault[5], non si esprime tanto nella sua forza repressiva (po-

tere di divieto, di costrizione, di inibizione, di dire no) ma nella capacità di produrre discorsi che normalizzano, istituiscono, creano Verità. Il potere è dappertutto, non nel senso che riesce a raggiungere ogni ambito, ma perché da ogni ambito proviene. Il potere non è sopra la società, ma dentro, lavora nel piccolo. In silenzio, di nascosto. Il potere c'è quando non ha bisogno di manifestarsi.

Thomas Heise appare consapevole di questa «microfisica» al punto da utilizzare senza remore tutti i mezzi necessari per sottrarsi all'esercizio «negativo» (repressivo) e «positivo» (creativo) del potere. Ogni suo film è una storia di espedienti, di occultamenti, di «Guerilla-Taktiken» per sfuggire alla volontà di sapere esercitato dall'Apparato. Una volontà di sapere che non coincide sempre con la capacità di comprendere. Così ci sono film come *Volkspolizei*, che sono possibili grazie al fatto che le intenzioni del regista sono fraintese sia dalle istituzioni di controllo sia dagli stessi poliziotti; altri film sfruttano le contraddizioni della propaganda e del controllo che non ritiene certi «materiali» cinematograficamente significativi (*Das Haus*). Ci sono film che hanno la pazienza di rifugiarsi in una cantina e attendere il momento giusto per manifestarsi (*Material* è solo uno tra i tanti) o di cambiare forma e adattarsi alle necessità (*Vorname Jonas*, ad esempio, si trasforma in un «film documentario senza immagini», ovvero viene montata e presentata soltanto la traccia audio); altri film che non riescono a vedere la luce. Heise si comporterà allo stesso modo anche dopo la riunificazione, quando si troverà costretto a fare i conti con delle logiche produttive non meno vincolanti e spietate delle precedenti. "Economia? I miei film" – afferma Heise in un suo recente scritto [Heise 2006 p. 267] – "si impegnano a non occuparsene".

Non è allora possibile comprendere appieno l'opera di Heise se non si cerca di posizionarla in un contesto storico, politico e geografico ben preciso. D'altra parte, un'opera non si compie nel vuoto. Essa accade in uno spazio condiviso. L'opera cinematografica (ma non solo) di Heise è del tempo comune. È sociale per sua intima natura. Ecco quindi una prima traccia, quella che ci invita a seguire il contesto, affascinante e complesso, in cui Heise parla, scrive e filma. Non potendo percorrerla fino in fondo, mi limito qui a dare alcune brevi indicazioni sulla storia della DEFA e soprattutto della scena documentarista, divisa tra Propaganda, Osservazione del quotidiano e ricezione sovversiva [Zimmermann 1995]. Queste tre forme si intrecciano e si presentano in modalità differenti nei circa quarantacinque anni di produzione artistica nella RDT.

LA FONDAZIONE

La prima fase, quella che si può situare nel decennio 1946-1956, coincide con un bisogno di fondare un nuovo approccio al cinema e un nuovo immaginario condiviso. Se quest'ultima esigenza si traduce facilmente nei film di propaganda, la prima ci riferisce invece dell'urgenza di liberare le idee e le forze creative represse durante gli anni del nazismo. È in questo senso che vanno considerate le prese di distanza dai modelli e dalle estetiche dell'UFA. Tra le proposte più interessanti di quel periodo c'è sicuramente quella elaborata da Kurt Maetzig, cofondatore della DEFA e importante regista di documentari e film a soggetto. È sua l'idea di produrre un «Wochenschau»[6] di 15 minuti intitolato *Der Augenzeuge* (testimone oculare), ispirato al motto: "Sie sehen selbst! Sie hoeren selbst! Urteilen Sie selbst!" (Voi guardate da soli! Voi ascoltate da soli! Giudicate da soli!). È la fondazione del documentario come prassi di attenzione al quotidiano e come modo per trasformare il pubblico in partecipanti attivi. Una traccia indelebile nella cinematografia della Germania Est che è possibile rintracciare, seppure con esiti differenti, anche nell'opera di Heise.

L'attenzione al realismo che si affianca alla volontà di instaurare un altro rapporto con il vissuto, la ricerca di un nuovo rapporto tra chi rappresenta e chi è rappresentato sono sicuramente le chiavi di lettura più interessanti di questo periodo, che riesce ad utilizzare le linee-guida ufficiali per produrre grandi novità e sperimentazioni. Il partito chiede di comporre degli inni agli «eroi del lavoro»? Certi autori rispondono con film come *Turbine I* (Karl Glass, 1953) che anticipano quelle esperienze che, dall'altra parte del muro, saranno conosciute come Cinéma Vérité o Direct Cinema.

LA DISILLUSIONE

La seconda fase, che arriva fino agli anni Settanta ma si protrae anche dopo, porta alle estreme conseguenze le contraddizioni della prima, determinando così una terza forma definita della «disillusione». Sono gli anni che vedono comparire, tra gli altri, autori come Winfried Junge e Volker Koepp, che definiscono in modo chiaro e inequivocabile un'estetica della fiducia («Aesthetik des Vertrauens») che diventa metodo e filosofia di lavoro basati sul rapporto di reciprocità con l'oggetto da rappresentare. Il fondamento di questa estetica consiste in un insieme di strategie ed attenzioni che consentono di stringere una relazione con tutti coloro che sono parte in causa di un progetto cinematografico. La questione teorica sulla capacità di aderenza alla Realtà si trasforma in una domanda su come restituire il rapporto intercorso tra chi descrive e chi è testimone di «quella» realtà. La descrizione del quotidiano raccomandata negli anni degli esordi diventa accurata e fedele (*Behutsamen Alltagsbeobachtung*) e si allontana dai rischi della propaganda. Ecco allora la centralità delle storie orali, l'attenzione al processo prima che al prodotto, la necessità di costruire descrizioni di lungo periodo, l'imprescindibilità dei luoghi. Il ciclo su *Golzow* realizzato da Wolker Winfried Junge e quello su *Wittstock* realizzato da Volker Koepp sono un formidabile esempio di tutto ciò. È proprio grazie a questa fiducia che emerge anche l'attenzione per i «non riconciliati», per i sofferenti, per i marginali, per le insoddisfazioni, per le disillusioni. Un'attenzione che è, allo stesso tempo, coerente e contraddittoria con gli interessi del potere. I documentaristi, aiutanti del partito, si insinuano tra le vite e le storie comuni e mostrano le crepe di quella «Organisationsgesellschaft» (Società dell'organizzazione) che dovrebbero esaltare. Un paradosso micidiale, che non sarà risolto ma addirittura enfatizzato dagli indurimenti dei controlli e dalla pervicacia dell'esercizio autoritario. Il potere si fa rumoroso e scopre le sue debolezze.

LA SVOLTA

La terza fase, quella che porta fino alla dissoluzione della RDT, viene definita prendendo a prestito i termini politico-mediatici dell'epoca [cfr. Bohn et al. 1992]. La fase della svolta, del passaggio, della trasformazione («Wende») o della riunificazione («Wiedervereinigung») non descrive soltanto una fase storica, ma un modo di essere in mezzo tra due mondi, uno troppo vecchio per sopravvivere ed un altro troppo debole per nascere. Tra un «grasso capitalismo» e un «rachitico comunismo»[7].

L'espressione «Wendeprozess» proviene dal discorso pronunciato da Egon Krenz il 18.10.1989, giorno in cui viene nominato segretario della SED, e definisce il tentativo di trasformazione progressiva del Partito, dello Stato, della Società. Basta guardare le impietose sequenze che Heise riporta in *Material* per rendersi conto che l'implosione è travolgente e non si arresterà. Si tratta di una fase dolorosa ed eccitante, incerta e piena di retorica che il cinema e la televisione seguono ciniche ed affamate. La «Wendeeuphorie» (l'euforia della svolta) nasconde persino ciò che ad alcuni – Heise tra questi – è evidente; ovvero il fatto che al grido di «Deutschland, Deutschland» o dietro slogan come «Wir sind das Volk» (Noi siamo il popolo) si ripresenta in altra veste la stessa demagogia etnocentrica che si pensa di voler ribaltare.

Per il mondo ad Ovest di Berlino die «Wende» è soprattutto un clamoroso «media-event» che fornisce sia un bacino di storie ed immagini «esotiche», sia nuovi consumatori e nuovi mercati da sfruttare. Dall'altra parte del cielo il tempo si passa ad ascoltare e ad osservare l'arrivo del ciclone, il suo passaggio e le macerie che lascia. Ma ci vuole uno sguardo per rimanere saldi nell'occhio (del ciclone). Questo sguardo lo forniscono gli ultimi registi di una DEFA in liquidazione, svenduta ad una multinazionale insieme ad una storia e ad un patrimonio formidabile[8]. I film realizzati attorno alla fine degli anni Ottanta e agli inizi dei Novanta vengono definiti, seguendo un brand oramai di successo, «Wendefilme» ma l'espressione non riesce a tenere insieme la quantità di sguardi differenti che si producono in quel breve ma intenso periodo. Opere di eccezionale diversità stilistica e di contenuto, che vanno, soltanto per fare qualche esempio, da *Unsere Kinder* (I nostri figli: di R. Steiner, 1988) a *Letztes Jahr Titanic* (L'ultimo anno Titanic: di A. Voigt, 1990), dal ciclo per la televisione *Das Fenster* (La finestra: ventitre film di circa mezz'ora ciascuno girati da professionisti e da semplici cittadini, andati in onda nel 1991 sull'emittente *Deutscher Fersehefunk*) ai lavori di Thomas Heise (*Imbiss Spezial*, *Vaterland*, *Stau*, *Neustadt*, ecc.), l'autore che è riuscito meglio di altri a restituire il senso e le atmosfere di quel periodo.

Si sostiene che Thomas Heise faccia parte dell'ultima generazione della DEFA, in realtà nessun suo film è stato mai prodotto dall'Ente di Stato della RDT e Heise non ha mai nascosto le critiche e il sarcasmo per un cinema spesso agiografico o convenzionale. Nonostante ciò, Heise può essere considerato un autore in cui confluisce l'esperienza di una cinematografia, di un Paese, di un periodo storico. Un'eredità pesante, controversa e contraddittoria che Heise rielabora nel suo modo peculiare. Le tracce che ho seguito finora mi portano tutte ai lavori di Heise, nessuna esclusa. I testimoni oculari, l'estetica della fiducia, lo sguardo ai margini, l'interesse per i processi, l'occhio del ciclone, il lavoro come rielaborazione continua, ecc. fanno tutti parte del lavoro condotto dagli esordi (*Wozu denn über diese Leute einen Film* è già dal titolo un lavoro che s'interroga sul senso e sulle relazioni che implica un film) fino a quelli degli ultimi anni capaci di rielaborare in modo nuovo le tracce degli inizi. D'altronde quel grande film che adesso conosciamo con il titolo di *Material*, si sarebbe dovuto chiamare proprio «Spuren» (tracce), in riferimento ad uno scritto omonimo di Ernst Bloch [1969] ma anche in relazione ad un modo di concepire un lavoro, fatto di percorsi mai esaustivi, mai paradigmatici ma sempre in grado di rappresentare una «verità del possibile» [Heise 2006].

Volkspolizei - 1985

TRACCIA # 2 – LE PAROLE (E LE COSE)

In un laboratorio saturo di strane macchine e alambicchi, uno scienziato scapigliato si adopera per arrivare al suo obiettivo, senza riuscirci. Ad un certo punto arriva una lampadina che gli suggerisce come fare. Quello di cui aveva bisogno lo scienziato era alla sua portata, sotto il suo becco. "Eureka", ma non tutto andrà per il verso giusto. Bisogna continuare a provare e riprovare.
Sbirciando tra le pagine del fumetto che sta leggendo mio figlio mi convinco che ogni idea ha a che fare con la luce e con le forme che disegna. Ci sono lumi però che non fanno chiarezza: tu vedi la luce, non vedi le cose. L'ideologia è un faro puntato sulla faccia di chi guarda. Lo spot è la luce che emana l'anima del commercio. Ne derivano due forme: la propaganda e la pubblicità. Due forme distinte ma convergenti, come testimoniano i film che Heise ha girato nel periodo immediatamente precedente e in quello successivo alla caduta del muro. *Imbiss-Spezial*, ad esempio, uno dei lavori più dolenti e più immediati di Heise, si chiude con il lapidario slogan: "Aus Ideen werden Maerkten, Deutsche Bank" (Le idee diventano mercati, Deutsche Bank). Oppure *Stau – Jetzt geht's los*, tenero e impietoso viaggio con/tra un gruppo di giovani neonazi, capaci di dare corpo al lato oscuro della svolta. Un corpo mai armonioso, sempre segnato, come quello di uno dei protagonisti, che su un treno mostra fiero e divertito i tatuaggi che porta sulle gambe e si schernisce descrivendosi come: «una pubblicità vivente». Propaganda e pubblicità che convergono, dando vita ad un corpo che entrambi cercano poi di ripudiare.
Non sono tesi quelle che Heise propone nei suoi film, ma descrizioni di paesaggi in penombra, senza una luce diretta che li illumini per chiarirli. Non è un caso che Heise, passato sotto i fari dell'ideologia socialista e quelli del liberismo capitalista, sostenga che: «Dobbiamo imparare a spegnere la luce più spesso» [in: Teissl-Kull 2006]. Heise ci invita a fare a meno della luce per orientarci senza certezze, appoggiandoci a ciò che troviamo, affidandoci allo sguardo che costruisce il mondo.

> "È come quando si gira con una torcia elettrica nel cuore della notte. Una torcia elettrica accresce di molto l'insicurezza, perché illumina soltanto ciò su cui punta, e l'oscurità attorno è ancora più oscura. Solo quando spegniamo la luce possiamo tornare a scorgere l'intero paesaggio" [ib.].

Ecco allora la seconda traccia da seguire per orientarsi nella penombra dei film di Heise: lo sguardo costruisce il mondo, le cose e le parole con cui gli diamo un'identità. Questa prospettiva costruttivista è preziosa quanto rara, soprattutto per chi fa cinema, esaltante ed impegnativa, soprattutto per chi ama il cinema. I film di Heise sono sguardi di sguardi, prospettive di prospettive, osservazioni di secondo ordine, e richiedono un ulteriore sguardo per poter funzionare. Quello dello spettatore che diventa parte in causa, partecipante attivo e non semplice fruitore. In questo modo Heise riprende e porta alle estreme conseguenze i principi dell'«estetica della fiducia» formulata da Junge, coinvolgendo in questo rapporto non più soltanto chi descrive e chi è descritto, ma anche chi assiste a questa relazione. In qualche modo Heise non fa che ricordarci continuamente che "non si possono filmare che dispositivi di rappresentazione" [Comolli 1982], sguardi che assistono altri sguardi, prospettive che possono incontrarsi o collidere ma che non possono mai fare a meno gli uni degli altri: la posta in gioco è sempre il loro senso ulteriore.

TRACCIA # 3 – L'URGENZA DEL METODO

"Qual è dunque quella esistenza singolare che viene alla luce in quello che si dice, e non mai altrove?" [Foucault 1969].

Il libro s'intitola *L'Archeologia del Sapere*, l'edizione che ho sotto mano è aperta alla pag. 39. Secondo Foucault è necessario abbandonare due atteggiamenti: il primo che va alla ricerca di un'origine segreta e che così rifiuta la possibilità dell'irruzione improvvisa degli avvenimenti; il secondo, collegato al precedente, che cerca di rinvenire dietro ad ogni discorso manifesto un «non detto» che lo condannerebbe ad essere sempre interpretazione di altro. Bisogna, invece, accogliere gli eventi e i discorsi nel momento del loro apparire, accettare la loro irruzione: "non bisogna rimandare il discorso alla lontana presenza dell'origine; bisogna affrontarlo nel meccanismo della sua istanza" [ib. p. 35]. E allora descrivere un insieme di avvenimenti assume paradossalmente la forma di una descrizione della loro «dispersione», ossia delle trasformazioni che si producono nella loro presunta identità nel corso del tempo.

Quello che fa Heise durante le sue incursioni nelle vite degli altri è proprio liberarle dalla dittatura dell'identità: non importa tanto chi siamo ma piuttosto dove siamo e con chi siamo. La domanda non è più: chi sono io, chi sei tu (noi, loro)? Ma piuttosto quali sono i rapporti che ci legano agli spazi, ai luoghi, al tempo? Questi rapporti si manifestano nei dettagli più che nei grandi affreschi, nelle contraddizioni più che nella coerenza, nelle fratture più che nella continuità. Nel fallimento di ogni volontà di ordinamento assoluto. Nonostante tutto. Penso alla madre che in *Wozu denn über diese Leute einen Film* non riesce a capacitarsi di come, nonostante tutti i suoi sforzi e l'educazione impartita, suo figlio si comporti da deviante. Penso a *Das Haus*, film di ispirazione orwelliana girato proprio nel 1984, che è uno stupefacente esempio del tentativo di istituzionalizzare le vite private ad iniziare dalla scansione del tempo: «Wahlsonntag, Pfingstmontag, Arbeitsdienstag, Vorführungsmittwoch, Bestelldonnerstag, Solidaritätsfreitag, Hochzeitssamstag»[9]. Nonostante tutto questo, qualcosa sfugge, ed è un qualcosa di importante, consistente, imprescindibile. Come i bisogni insoddisfatti delle persone che sfilano con tutto il carico dei problemi quotidiani davanti ai burocrati: il problema dell'alcool, della vicinanza al muro, della casa, della cura dei figli, ecc.

Heise restituisce dignità a quelle esistenze singolari che vengono alla luce in quello che si dice, e non mai altrove. Ma questo è frutto di un metodo di lavoro che costruisce una «Geschichte, die sind Geschichten vom Geschehem» (una Storia che sono storie di cose avvenute). E le cose bisogna farle accadere perché si possa raccontarle, bisogna essere capaci di costruire relazioni, capaci di osservare pazientemente, capaci di accettare le diverse forme che assumono senza giudicarle[10].

«La forma è quando il fondo risale in superficie» diceva Victor Hugo ed è così che lo sguardo di Heise permette ad alcuni mondi di prendere una forma, permettendo allo sfondo di venire in primo piano. Da questa prospettiva, perde di interesse anche l'opposizione tra soggettività e oggettività o tra realtà e finzione: ogni «dato» è sempre «preso», è sempre frutto di scelte, è sempre parziale, è sempre unico, sempre reale, sempre immaginario. È invece il modo in cui lo si assembla e lo si mette in connessione con il resto che acquista senso un materiale. Uno studioso attento potrebbe addirittura azzardarsi a paragonare il modo di lavoro di Heise ai metodi di «interpretive bricolage» in uso nelle scienze sociali, ma dovrebbe poi affrettarsi a specificare che Heise non spiega, non illustra, non cerca mai casi rappresentativi ma soltanto testimonianze significative. Heise crea

paesaggi in penombra che ciascuno decifra come può, seguendo le tracce che riesce a trovare. E di tracce i film di Heise ne lasciano molte, anche in modo involontario perché il grande cinema è sempre complesso, polivalente, ambiguo e riporta sempre più senso di quello che vorrebbe. Sono rimasto abbagliato dalla televisione sullo sfondo dell'intervista ad uno dei ragazzi di Stau, asfissiato dalla quantità di sigarette fumate in *Wozu denn über diese Leute einen Film*?, affascinato dal corpo enigmatico della spia in *Barluschke* e di quello del fratello malato in *Mein Bruder*, incantato dai suoni appena percettibili in *Imbiss-Spezial*, mi sono chiesto dove siano finiti i padri[11], come siano cambiati i bambini, che fine abbia fatto quel palazzo in *Eisenzeit*, ecc. Ulteriori tracce che non posso seguire ma che rimangono lì ad aspettare.

Traccia # 4 – La faccia

"Io non sono dietro questa faccia, io sono questa faccia" [Barker 1985]

L'ultima traccia è la più intima e quindi la più breve. Parla di amore. Una parola incomprensibile, un'immagine che non si può registrare. Ma le opere di Heise sono in gran parte film d'amore, di rispetto e coinvolgimento. Lo si comprende da come pone le domande: poche, discrete e sempre da una prospettiva soggettiva, partecipe della situazione comune; da come l'interesse sia rivolto alla relazione più che al contenuto.

Ma ancora di più l'amore traspare da come guarda i volti, presi per quello che sono in quel momento non per quello che potrebbero significare; per come si interessa ai segni del tempo, alla topografia delle emozioni; per come non giudica. Nemmeno chi come Micha (in *Mein Bruder – We'll meet again*) ha sfruttato la fiducia che si concede ad un amico per ricoprire il ruolo di *IM*[12].

Il volto e la faccia, la persona e il ruolo sono, insieme ai luoghi, i grandi protagonisti del cinema di Heise. Sono loro i testimoni del tempo, i custodi di un segreto che non si può raccontare ma soltanto provare a vivere, seguendo le tracce che si appiccicano alla memoria, si insinuano nei luoghi in cui viviamo e non lasciano in pace, perché pace non c'è.

P.S. Ho scritto questo testo utilizzando la pratica del «détournement» tanto cara ad Heiner Müller. Pertanto, niente di quanto scritto mi appartiene, tutto è una libera appropriazione di creazioni altrui. Alcuni di questi furti sono denunciati nel testo, altri sono intuibili, altri ancora sono occultati. Tra i luoghi in cui ho effettuato il mio saccheggio, vanno ricordati (*vedi pag. 213*).

NOTE

1. Per la traduzione di alcuni titoli si guardi la bio/filmografia che segue il testo.
2. "Il potere fa il suo lavoro di nascosto, e il potente può successivamente negare che la forza sia mai stata usata". Si tratta di una frase contenuta nel libro *Saliman the Clown* di S. Rushdie.
3. L'attività cinematografica nella RDT ebbe inizio il 17 Maggio 1946 quando le autorità sovietiche di occupazione rilasciarono alla DEFA la licenza di esercizio. Da allora l'Ente di Stato della cinematografia ha assunto varie denominazioni. Si chiamò all'inizio Deutsche Filmgeselleschaft m.b.H.; dal 1948 al 1953 DEFA Deutsche Film AG; dal 1953 VEB DEFA Studio Spielfilme, ecc. La DEFA era organizzata in più settori di produzione: film a soggetto, per ragazzi, scientifico-popolari, attualità, animazione, documentari in genere, ecc.
4. Un illuminante esempio di questa congiuntura è rappresentato dal saggio *Auf Neue Wege* (Su nuove strade) scritto da Sepp Schwab, direttore della DEFA, in occasione del suo primo anniversario con l'intento di definire gli obiettivi e i modi di fare cinema a partire dalle parole del segretario della SED.
5. Heise appare come un autore profondamente foucaultiano. Con questo non intendo sostenere che sia nelle intenzioni o nella consapevolezza dell'autore applicare i concetti e le riflessioni di un altro autore (come sostiene Heiner Müller in un'intervista al Manifesto il 19 aprile 1988, ad essere interessante è proprio: "la contraddizione tra le intenzioni e il prodotto"). Ritengo però che tanto il metodo di lavoro di Heise, quanto la visione della cultura e dei rapporti sociali che da questi lavori emerge, siano in sorprendente sintonia con quelli di un grande pensatore come Michel Foucault. Per questa ragione, questo articolo è intriso di citazioni e di riflessioni, più o meno esplicite, prese in prestito da Foucault.
6. Con questo termine si intendono in genere quei filmati informativi con cadenza settimanale distribuiti nei cinema prima della visione del film principale. I «Wochenschau» sono stati utilizzati anche durante gli anni del nazionalsocialismo per fini propagandistici. Il progetto di Maetzig, concepito in modo da rappresentare una radicale opposizione a quella esperienza, ha avuto alterne vicende e diversi cambiamenti ma è durato fino al 1980 [cfr. Maetzig 1995 in: Zimmermann 1995].
7. Si tratta di una citazione presa a prestito da una canzone di Wolf Biermann, cantautore e poeta tedesco conosciuto da Heise.
8. Si stima che i titoli prodotti (e conservati) fino al 1991 siano all'incirca 15.000!
9. Il film si divide per capitoli che seguono lo svolgersi di una intera settimana in cui i giorni sono denominati: La domenica del voto; il Martedì del lavoro; il Venerdì della solidarietà; il Sabato del Matrimonio.
10. Il rapporto non valutativo che, per fare un esempio, Heise ha stretto con i neonazi protagonisti di due suoi film ha originato diverse polemiche e discussioni la cui portata e virulenza può essere intuita nella bellissima scena girata nel cinema di Halle contenuta in *Material* oppure nella lettera aperta che Horst Herz, un altro regista tedesco, scrive sulla rivista Film und Fernsehen [1992/1993] per accusare Heise di: "[...] incoraggiare i potenziali assassini".
11. Per evitare che questa curiosità assuma connotazioni psicoanalitiche, mi limito a ricordare che il cinema della Germania Est, in particolare quello documentaristico, ha dato sempre molto spazio ed importanza alle figure femminili, utilizzandole come eroine ma anche come testimoni della vita quotidiana e non mancando di rappresentare i conflitti con il genere maschile. Nelle storie di Heise le madri sono semplicemente più presenti dei padri, forse perché questi erano impegnati altrove a cambiare o a farsi cambiare dalla Storia.
12. «IM – Inoffizieller Mitarbeiter» è il nome che veniva utilizzato ai tempi della Germania Est per indicare quei collaboratori informali, non ufficiali, della STASI che avevano il compito di fornire informazioni sui movimenti, le azioni e le posizioni di un particolare soggetto ritenuto sospetto. Si stima che gli IM che avevano contatti con Il Ministero per la sicurezza di Stato (STASI) arrivarono ad esser circa 100.000.

THE TRACE AND THE FACE HOW TO APPROACH THOMAS HEISE'S WORK (AND NEVER TURN BACK)

VITTORIO IERVESE

Some auteurs create worlds that continue to live on long after their films are over. Thomas Heise is among them. His films are continuously moving without being agitating. They hurl at their own pace, starting with their titles, whose words are made up of dissonant sounds unable to rest anywhere, especially on the tongue: *Barluschke*, *Imbiss Spezial*, *Stau – Jetzt geht's Los*[1], etc., tongue twisters for the imagination. In this constant movement, the work shirks all boundaries, from one film to another and from film to real life. It is a continuous cycle that takes time to come to completion, but that never stops.
Let's be clear: Thomas Heise is not an accommodating auteur; he doesn't propose consistent theories or allow for any assurances. Watching his films means engaging in an intense experience that doesn't end in the movie theatre.
The characters and stories Heise gives voice to, stick in one's memory. They leave footprints in the landscape, footprints that cover other footprints. We have to follow them. They are the footprints I intend to follow.

TRACE #1 – THE CONTEXT

On a back street of London, I found these words written just below a security camera: "Power does its work by stealth, and the powerful can subsequently deny that their strength was ever used at all"[2]. Walls talk to those who have the patience to listen to them.
On the facade of the DEFA building[3] on Otto-Nuschke Strasse in East Berlin, the following was written in such a way that it couldn't go unnoticed: "DEFA Dokumentaristen - Helfer der Partei" (DEFA Documentarians – supporters of the party). The inscription expressed a wish, an intention to create, through film, the «laic trinity» on which East Germany was founded. «State, Society and Party» (like «the Father, the Son and the Holy Ghost») were supposed to be a coherent and consistent group. Back then, film, particularly documentary film, represented a fundamental tool to join the State and Society that the Party desired. In this sense, documentary film would have had to have helped the Party keep the State inside Society (and vice-versa), in order to render null the clear distinctions between them in previous years and one of the causes of World War II[4]. An attempt with occasional success, frequent failure. Of course, we cannot limit our discussion solely to surveillance and censorship procedures executed by party officials. These procedures, ever present and binding, do not encompass all of the complexities of the relationships entertained by the authorities, and don't help us fully understand the artistic and intellectual life of East Germany. Power, Foucault[5] might say, is less an expression of repression (prohibition, constriction, inhibition, saying no) than of an ability to make speeches that normalize, institutionalize and create Truth. Power is everywhere, not because it succeeds in reaching every environment, but

because it is borne out of every environment. Power is not above society, but inside it; it is in the details, in the silent and hidden. Power exists when it doesn't have to show itself.
Thomas Heise seems so aware of this «microphysics» that he uses every necessary means to avoid wielding «negative» (repressive) and «positive» (creative) power. Each of his films is a story of device and concealment, of Guerilla-Taktiken to escape the will to know exercised by the Apparatus. Such will to know doesn't always coincide with an ability for understanding. Just as films like *Volkspolizei*, made possible because the director's intentions were misunderstood by both inspection officials and police officers, other films take advantage of contradictions in propaganda and censorship platforms that deemed some filmic «material» insignificant (*Das Haus*). There are films with the patience to sit in storage and wait for the right moment to be shown (*Material* is only one of many) or to change form and adapt as necessary (*Vorname Jonas*, for example, becomes a «documentary without images», or edited and presented as an audio clip); and there are other films that never see the light of day. Heise behaved the same way even after the reunification, when he found himself reckoning with logistics just as narrow and pitiless as before. "Economics? My films", Heise wrote recently (Heise 2006, p. 267), "are engaged in not thinking about it."
Therefore it's not possible to fully understand Heise's work without placing it in a specific historical, political and geographical context. On the other hand, no work of art is made in a void. It occurs in a shared space. Heise's cinematic works (as well as his other work) belong to a common time. It's social by its intimate nature. Here we have a first track, one that asks us to follow the fascinating and complex context within which Heise speaks, writes, and films. Without tracing it in its entirety, I'll limit myself to making brief notes about DEFA's history and, above all, the documentary scene of the time, which I'll divide into propaganda, daily observation and subversive reception (Zimmerman 1995). These three forms intertwine and take on different guises over the roughly forty-five years of artistic production under the GDR.

FOUNDATION

The first phase, which we can place in the decade 1946-56, coincides with a need to found a new approach to filmmaking and a new common image. If the latter exigency can easily translate into propaganda, the former refers to the urgency to free up ideas and creative energies that were repressed during the Nazi years. That is how the movement to distance itself from the models and aesthetics of the UFA should be considered. Among the most interesting proposals of that period was worked out by Kurt Maetzig, cofounder of DEFA and an important director of documentaries and genre films. His idea was to produce a 15-minute «Wochenschau»[6] called *Der Augenzeuge* (Eye witness) inspired by the motto: "Sie sehen selbst! Sie hoeren selbst! Urteilen Sie selbst!" (See for yourself! Hear for yourself! Judge for yourself!). The foundation of documentaries as the praxis of paying attention to the quotidian and as a means of transforming the public into active participants has left an indelible mark on East German cinematography that can be traced, despite its varying results, even to Heise's work.
The attention to realism coupled with the will to establish another purview of lived experience, and the research into a new relationship between the person representing and the person being represented, are definitely key to a more interesting reading of the period, and succeed in using the official guidelines to produce innovative and experimental work. If the party asks for a paean to the «working heroes»? Some filmmakers respond with films like *Turbine I* (Karl Glass, 1953) that anticipate those experiences which, on the other side of the wall will become known as Cinéma Vérité or Direct Cinema.

Stau – Jetzt Geht's Los

DISILLUSIONMENT

The second phase, that runs to the end of the Seventies and lingers a little later too, brought about the extreme consequences of the first phase's contradictions, creating a third form defined by «disillusionment». These years saw the appearance of auteurs like Winfried Junge and Volker Koepp, among others, who clearly and unequivocally defined an aesthetic of faith («Aesthetik des Vertrauens») that became the method and philosophy of work based on a reciprocal relationship with the represented object. The foundation of this aesthetic consisted in bringing together strategies and views that heightened the relationship between everyone involved in the film project. The theoretical question about the ability to adhere to reality transformed into a question of how to restore the relationship between who's doing the describing and who's a testament to that reality. The description of everyday life during the early years became accurate and faithful (*Behutsamen Alltagsbeobachtung*), and distanced itself from the propaganda movement.
That explains the focus on oral histories, the attention to process over product, the need to build descriptions over a long period of time, the indispensability of place. Junge's series on *Golzow* and Koepp's on Wittstock are prime examples of such. Thanks to their faith, there emerges a focus on the «unreconciled», the suffering, the marginalized, on dissatisfaction and disillusionment. Such a focus both coheres to and conflicts with the interests of power. Documentarians, the party's helpers, insert themselves among the common lives and stories, and reveal cracks in the very «Organisationsgesellslschaft» (Organization of Society) they are supposed to be exalting. And rather than resolve a lethal paradox, increased surveillance and obstinate authorities underscored such. When power raised its voice, it showed its weaknesses.

THE TURNING POINT

The third phase, which brought about the dissolution of the GDR, defined itself by borrowing the political and media jargon of the time (cfr. Bohn et al., 1992). Change, shift, transformation («Wende») or reunification («Wiedervereinigung») describes not only an historic phase, but also a way of being caught between two worlds, one too old to survive and another too weak to grow, between «gross capitalism» and «rachitic communism».[7]
The expression «Wendeprozess» comes from a speech given by Egon Krenz on 10.18.1989, the day on which the secretary of the SED was nominated, and it defines the attempt by the Party, State and Society to make a progressive transformation. Suffice it to watch the chilling sequence of Heise's *Material* to understand the permanent and overwhelming nature of the implosion. This painful and exciting phase, uncertain and full of rhetoric, was covered by the film and television industry with cynicism and hunger. «Wendeeuphorie» (the euphoria of change) hid what was to some – Heise included – already evident: the fact that the shouts for "Deutschland, Deutschland" or the slogan «Wir sind das Volk» (We are the people) was restating in so many words the very ethnocentric demagoguery that it purported to throw off.

For the world west of Berlin, «Wende» stands above all for a clamorous media event that provided a wealth of «exotic» stories and images, as well as new consumers and markets to exploit. On the other side of the map, people watched as the storm brewed, blew over and left behind a load of rubble. But one needs a vision to remain calm in the eye (of the storm). Such vision was provided by the last directors of the liquidating DEFA, which was sold off to a multinational group together with its history and formidable patrimony[8]. The films made from the end of the Eighties to the early Nineties became known as «Wendefilme», after an already successful label, but the expression falls short of embracing the number of different visions that brief but intense period produced, works of exceptional diversity, stylistically and content-wise, that include: *Unsere Kinder* (Our Children) by R. Steiner, 1982; *Letztes Jahr Titanic* (Last Year of the Titanic) by A. Voigt, 1990; the television series *Das Fenster* (The Window), 23 30-minute long films by professionals and amateurs aired on the eminent Deutscher Fersehefunk in 1991; to the films of Thomas Heise (*Imbiss Spezial*, *Vaterland*, *Stau*, *Neustadt*, etc.).
It is generally accepted that Thomas Heise was part of the last generation of the DEFA, but in reality non of his films was produced by the GDR bureau, and Heise has never hid his criticism and sarcasm for films that were often hagiographic and conventional. That said, Heise can be considered an auteur within whom converge a certain period of cinematography, country and history. In his peculiar way, Heise revises a burdensome, controversial and contradictory inheritance. All of the tracks I've followed up to this point lead me to Heise's work. The eyewitnesses, the aesthetics of faith, the focus on the marginal, the interest in process, the eye of the storm, work that is in constant revision, etc. all have to do with his films, from the early years (the very title *Wozu denn über diese Leute einen Film* makes clear that this work questions the meaning and relationships implied by filmmaking) to his work in recent years that remold the early tracks. On the other hand, that great film we now know as *Material* should have been called «Spuren» (Tracks) in reference to a work of the same name by Ernst Bloch [1969], as well as in relation to a way of conceiving a work of art, made of trails that are neither exhaustive nor paradigmatic, but always able to represent a «possible truth» [Heise, 2006].

TRACE #2 – WORDS (AND THINGS)

In a studio crammed with strange instruments and beakers, a disheveled scientist labors away, trying to meet a goal that seems unattainable. At a certain point, a light goes on. What the scientist needed was right under his nose. "Eureka!" But not everything hits the right note. He needs to try and try again.
Leafing through the pages of my son's comic book, I'm convinced that every idea has to do with light and the shapes light outlines. There are, however, lights that do not provide clarity: you see the light, not the object. Ideology is a beacon pointed at the face of the onlooker. The spotlight is the light that comes from the spirit of commerce. It has two forms: propaganda and advertisement. The two forms are distinct yet convergent, as is proved by the films Heise made immediately before and after the collapse of the Berlin wall. *Imbiss-Spezial*, for example, one of Heise's most sorrowful and arresting films, ends with the stony slogan: "Aus Ideen warden Maerkten, Deutsche Bank" (Ideas become markets, Deutsche Bank). Or else, *Stau – Jetzt geht's los*, a moving and chilling trip with/among a group of young neo-Nazis who embody the darker

side of the transformation. Their bodies are never unblemished, always marked, like the boy on the train who shows off the tattoos on his legs, sneering: "a live advertisement." By converging propaganda and advertising give life to a body that they will both try to repudiate.
Rather than theories, Heise's films offer up a description of twilit landscapes, places without direct light to clear them up. It's not by chance that Heise, who has passed under the ideological lights of socialism and liberal capitalism, sustains: "We have to learn to turn the light off more often" [in Teissl-Kull, 2006]. Heise implores us to go without light in order to get our bearings without certainties, supporting ourselves with whatever we find, sharpening the vision the world was built on.

> "It's like walking around with a flashlight in the middle of the night. A flashlight heightens our sense of uncertainty, because it only lights up what it's being pointed at, and the darkness around us becomes darker. Only when we turn off the light can we return to seeing the entire landscape" [ib].

Here we have the second footprint to guide us through the twilight of Heise's films: vision constructs the world, things, and words which give us an identity. Such a constructive perspective is as precious as it is rare, above all for those who struggle to make films, above all for those who love films. Heise's films are visions of visions, perspectives of perspectives, observations of another kind, and require an ulterior vision in order to function – that of the audience member who becomes part of the cause, an active participant and not a mere consumer. Just so, Heise takes up the principles of Junge's «aesthetic of faith» and carries them to their most extreme ends, involving not only the observer and the observed, but also those who assist in their relationship. In some ways, Heise is merely reminding us over and over that "one can only film representative purviews" [Comolli 1982], visions that support other visions, perspectives that meet or collide but can never do so without the vision of others: the gamble is always their ulterior meaning.

TRACE #3 – THE NEED FOR METHOD

> "What is that singular existence that comes to light from the spoken word, and never elsewhere?" [Foucault 1969]

The book's called *The Archeology of Knowledge*, and the copy I have in hand is opened to page 39. According to Foucault, it is necessary to abandon two attitudes: the first that searches for a secret origin, thus refuting any possibility of a surprise irruption in the course of events; the second, related to the first, seeks to discover behind every manifest speech an «unspoken meaning» that would deny being interpreted by another. Instead, one must welcome events and speeches in the moment they arise, accept their irruption: "there's no need to defer speech to its distant origin; we must confront it in its very instance" [ib. p.35]. That means describing a group of events paradoxically assumes the form of a description of their «dispersion», or transformation, that is produced in their presumed identity over the course of time.
What Heise does on his incursions into the lives of others is to free them from the dictatorship of identity: who we are is less important than where we are and with whom. The question is no longer "Who am I? Who are you (they, we)?" but what are the relationships that connect us to places

and time? These relationships are more readily found in the details than in the larger picture, in contradiction more than coherence, in rifts rather than continuity. In the failure of any willed absolute ordinance. In spite of everything. I'm thinking of the mother in *Wozu denn über diese Leute einen Film* who is unable to understand how, despite all of her efforts and schooling, her son is a deviant. I'm thinking of *Das Haus*, an Orwellian film shot in 1984 that is a shocking example of the attempts to institutionalize private lives beginning with the scanning of time: «Wahlsonntag, Pfingstmontag, Arbeitsdienstag, Vorführungsmittwoch, Bestelldonnerstag, Solidaritätsfreitag, Hochzeitssamstag»[9]. Despite everything, something is missing, and that something is important, consistent and indispensable, like the unsatisfied needs of people who line up in front of bureaucrats, carrying the weight of their everyday problems: problems with alcohol, with living near the wall, with their homes, with the care of their children, etc.

Heise restores dignity to those individuals who come to light through their words, and never elsewhere. But this is the fruit of a working method that builds a «Geschichte, die sind Geschichten vom Geschehem» (a story of stories about what happened). And we must let things occur in order to tell them, we must be able to build relationships, to observe them patiently, to accept the diverse forms they take without judging them[10]. "Form is when the foundation rises to the surface" said Victor Hugo, and that is how Heise's vision allows different worlds to take shape, allowing the background to come to the fore. From this perspective, the opposition between objectivity and subjectivity or reality and fiction loses interest: every «datum» is always «chosen», is always the result of a choice, is always partial, is always unique, real, imaginary. Instead, the material derives meaning through the way in which it is put together and related to the whole. A careful scholar might even risk comparing Heise's working method to the methods of «interpretive bricolage» used in the social sciences, but he must be quick to note that Heise doesn't explain or illustrate, nor does he look for representative cases, only significant testimony. Heise creates twilit landscapes that each of us deciphers on his own, following the footprints he is able to find. And Heise leaves many footprints in his films, even involuntarily, because great filmmaking is always complex, multiplex, and ambiguous, and bears more meaning than was originally intended. I was dazzled by the interview on television with one of the boys from Stau, asphyxiated by the cigarette smoke in *Wozu denn über diese Leute einen Film?*, fascinated by the enigmatic spy agency in *Barluschke* and the sick brother in *Mein Bruder*, enchanted by the barely perceptible sounds in *Imbiss Spezial*, asked myself where did the fathers go[11], how have the children changed, what happened to the building in *Eisenzeit*, etc. – other footprints I cannot follow, but lie there in waiting.

TRACE #4 – THE FACE

"I'm not behind this face, I am this face" [Barker 1985].

The last footprint is the most intimate and therefore most brief. It's about love. An incomprehensible word, an image that can't be recorded. But Heise's works are in large part films about love, respect, and involvement. This is understood by the way he poses questions: rarely, discretely, from a subjective perspective, privy to a common situation; by focusing his attention on the relationships more than the content.

Love is evidenced even more by the way he films the faces, taking them for what they are in that moment, not for what they might mean; his interest in the signs of the day, the topography of emotions; how he doesn't cast judgments, not even on people like Micha (*Mein Bruder – We'll Meet Again*) who take advantage of their friends' trust to cover up the role of the IM[12]. Face and countenance, person and role are, together with place, the protagonists of Heise's films. They are the witnesses of an age, the custodians of a secret that cannot be told, only lived, following the footprints that leave an impression in our memory, that mark the places in which we live and never leave us in peace, because there is no peace.

P.S. I wrote this essay using «détournement», that practice so dear to Heiner Müller. As a consequence, none of this has to do with me; everything is liberally appropriated from others' creations. Some of these thefts are denounced in the essay itself, others can be intuited, and still others lie hidden. Among the places I sacked, the following should be mentioned: see pg. 213.

Neustadt
(Stau – Der Stand der Dinge)

NOTES

1. For a translation of some of these titles, see the filmography following the essay.
2. From S. Rushdie's *Saliman the Clown*.
3. Filmmaking in the GDR began on May 17, 1946 when occupying soviet authorities gave back the DEFA's right to organize an army. From then on, the state-operated film agency assumed various names. It was first called Deutsche Filmgeselleschaft m.b.H.; from 1948 to 1953 DEFA Deutsche Film AG; from 1953 VEB DEFA Studio Spielfilme, etc. DEFA controlled many kinds of film production: genre films, children's films, popular science, newsreels, animation, documentaries, etc.
4. An illuminating example of this joint effort can be found in the essay *Auf Neue Wege* (On New Streets) by Sepp Schwab, director of the DEFA, for the first anniversary, which tried to define the goals and methods of filmmaking, using the words of the SED secretary as a starting point.
5. Heise seems to be an auteur profoundly influenced by Foucault. I don't mean to suggest that the auteur is consciously or intentionally applying the concepts and reflections of another author (as Heiner Müller maintains in an interview in the April 19, 1988 issue of Manifesto: "the contradictions between intention and final product"). I do believe, however, that Heise's method, as well as the vision of culture and social relationships that emerge from his works, are startlingly in sync with those of a great thinker like Michel Foucault. Under that logic, this article is full of quotations and reflections that, more or less explicitly, borrow from Foucault.
6. This term generally refers to weekly films shown in theaters before the feature film. «Wochenshcau» were also used under national-socialism for propagandistic purposes. Maetzig's project was conceived of as representing a radical opposition to those films; although it underwent various alternations and changes, it lasted until 1980 [cfr. Maetzig, 1995 in Zimmerman, 1995].
7. The quotations are borrowed from a song by Wolf Biermann, a German singer-songwriter and poet whom Heise knew.
8. The number of films produced (and conserved) through 1991 is estimated to be around 15,000!
9. The film is divided into chapters that follow one week whose days are named: Sunday of Worship, Working Tuesday, Solidarity Friday, Saturday of Weddings.
10. The unjudgmental relationship that Heise formed with the neo-Nazis, to quote an example, sparked many polemics and dialogues the virulence of which can be glimpsed in the beautiful scene shot in the Halle theatre in *Material*, or in the public letter of Horat Herz, another German director, published in the magazine Film und Fernsehen [1992/1993] in which he accuses Heise of: "...encouraging potential killers."
11. To avoid adding psychoanalytic connotations to this feature, I'd just like to mention that East German cinema, in particular documentaries, has always given a lot of room and importance to female figures, showing them as heroines and models of daily life, as well as representing conflicts with men. In Heise's work, mothers are simply more present than fathers, maybe because the latter were busy elsewhere changing or being changed by history.
12. IM – Inoffizieller Mitarbeiter was a name used in the days of East Germany to indicate informal, unofficial collaborators with STASI whose task was to furnish information about movements, actions and positions of a particular subject believed to be suspicious. It is believed that there were about 100,000 IM members in contact with the Ministry for State Security (STASI).

BIBLIOGRAPHY

Baecker D. [1998]: Poker im Osten. *Probleme der Transformationsgesellschaft*. Merve Verlag, Berlin.
Barker C. [1985] *Libro di sangue*. Sonzogno, Milano.
Bloch E. [1930] *Spuren* tr. it. [2006] Tracce. Garzanti, Milano.
Bohn R. Et al. (a cura di) [1992] *Mauer-Show: das Ende der DDR, die deutsche Einheit und die Medien*. Sigma, Berlin.
Comolli J.L. [1982] *Tecnica e ideologia*, Parma: Pratiche Editrice.
Denzin N.K. & Lincoln Y.S. (ed.) [2003] *The Landscape of Qualitative Research. Theories and Issues*. Thousand Oaks (Ca), Sage.
DFI im Filmbüro NW (a cura di) [2009] *Thomas Heise "Spuren. Archäologie der realen Existenz"*. Band 13, Texte zum Dokumentarfilm.
Horst H. [1992] in *Film und Fernsehen*. Heft 06/92 + 01/93, Seite 63.
Ganther T. M. [2008] *Searching for a New German Identity*. Peter Lang, Berlin.
Goffman, E. [1974]. *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. New York, Harper and Row. Trad. it. Frame Analysis. Armando 2003
Habel F. B. [2001] *Das grosse Lexikon der DEFA-Spielfilme*. Schwarzkopf Vg., Berlin.
Heise T. [2004] in: Zimmermann P. e Hoffmann K. (a cura di).
Iervese V. [2009] *Prima trovare, poi cercare. Quattro passi tra cinema documentario e ricerca sociale*. LoSquaderno
Krakauer S. [1960] *Theorie of Film. Redemption of Physical Reality*. Oxford University Press, NY
Kurth S. *Conversazioni in un pub di Londra*. 2009.
Maetzig K. [1995] «Sie sehen selbst! Sie hören selbst! Urteilen Sie selbst!». Anfagnsjahre des Augenseuze. In: Zimmermann (a cura di) [1995].
Micheli S. [1978] *Il cinema nella Repubblica Democratica Tedesca. Trenta anni di attività della DEFA (1946-1976)* Bulzoni, Roma.
Pamperrien S. [1999] *Ideologische Konstanten – Aesthetische Variablen. Zur Rezeption des Werks* con Heiner Müller. Peter Lang, Berlin.
PaperFantasy [2000] *Paperino e il pericolo interdimensionale*.
Pasolini P.P. [1972] *Empirismo eretico*. Milano, Garzanti.
Pusch S. [2000] *Exemplarisch DDR-Geschichte leben: Ostberliner Dokumentarfilme 1980/1990*. Peter Lang, Frankfurt am Main.
Rushdie, *S. Shalimar the Clown*.
Teissl V., Kull V. (a cura di) [2006] *Poeten, Chronisten, Rebellen. Internationale DokumentarfilmacherInenn im Portraet*. Schueren, Marburg.
Van Essenberg O. [2004] *Kulturpessimisus und Elitebewusstsein*. Tectum Verlag, Marburg.
Von Foerster H. (1984) *Observing Systems, Seaside* (Ca), Intersystems Publications.
Von Glasersfeld E. [1988] *Il costruttivismo radicale. Una via per conoscere ed apprendere*. Roma, Quaderni di Methodologia.
Zimmermann P (a cura di) [1995] *Deutschlandbilder Ost. Dokumentarfilme der DEFA von der Nachkriegszeit bis zur Wiedervereinigung*. UKV, Kostanz.
Zimmermann P. Hoffmann K. (a cura di) [2004] *Dokumentarfilm im Umbruch*. UVK, Kostanz.

THOMAS HEISE
PENSIERI IN FORMA DI INTERVISTA

A CURA DI VITTORIO IERVESE

Le interviste che Thomas Heise ha rilasciato negli ultimi anni sono molto dense, interessanti e piene di riferimenti storici e biografici. Queste interviste sono difficilmente riassumibili e sintetizzabili. In qualche modo assomigliano al suo cinema. Per questa ragione, abbiamo voluto selezionare alcuni estratti di conversazioni che Heise ha tenuto in occasioni diverse per fornire degli spunti, piuttosto che riportare un discorso che completo non potrà mai essere.

GLI INIZI

"Ho scoperto il lavoro documentario quando ero sotto contratto, prima come ricercatore, poi come assistente del regista della DEFA Heiner Carow. Eravamo nella seconda metà degli anni Settanta. [...] Un periodo nel quale, in seguito al '68, si assisteva ad una grande sperimentazione nei media. [...] Per il lungometraggio *Bis dass der Tod euch scheidet* (per la regia di H. Carow) ho condotto e registrato una serie di interviste e conversazioni con dei giovanissimi coniugi. Inizialmente erano dei giovani studenti della scuola serale che anche io frequentavo, poi si sono aggiunte anche altre persone, sempre giovani, che mi sono cercato o che ho incontrato per caso. Le storie di vita, che questi giovani mi raccontavano, le loro contraddizioni, le diverse percezioni che ciascun uomo e donna aveva della sua propria situazione mi interessavano e mi esaltavano molto. Ho sempre parlato singolarmente con loro e loro mi hanno sempre espresso il bisogno di raccontarsi. E a me, che non ero più grande di loro ma ascoltavo con pazienza, raccontavano delle cose che nascondevano persino ai loro partner. Poi passai alle ricerche nell'ambito dei «VeB»[1]. Si trattava di intervistare le «Reparaturbrigaden», squadre di riparatori che dovevano cercare di far funzionare i macchinari non più funzionanti e obsoleti delle fabbriche, e lo facevano con un'incredibile fantasia, in parte ingannando anche i loro dirigenti; davvero furbi! Il loro «onore professionale» consisteva nel permettere all'impresa di continuare la produzione con i mezzi che avevano a disposizione. Ciò che facevano, come mantenevano in vita la produzione, non c'entrava niente con quello che raccontavano i giornali.
Chi apparteneva a queste squadre aveva un'idea tutta sua del socialismo, piuttosto anarchica. Il loro lo era un Noi, che non aveva niente o ben poco a che fare con ciò che era in realtà la RDT, ma avevano in mente piuttosto un socialismo utopico. Queste storie non mi bastavano, ne volevo di più. Questo ha anche a che fare con l'avidità, l'avidità di vita. Ho iniziato molto presto a collezionare queste storie trascritte. A volte mi hanno buttato fuori dalle fabbriche nelle quali facevo le mie ricerche. Ero un giovane attratto dai frutti proibiti, come ogni giovane. Per ottenere ciò che cercavo, ci voleva abbastanza fantasia, questo mi divertiva molto e trovavo questa realtà molto più interessante dei film della DEFA, la maggior parte dei quali non mi coinvolgeva affatto. C'erano solo poche, ma davvero valide eccezioni. Dopo la maturità, lo Studio per i lungometraggi della DEFA mi ha affidato ad Heiner Carow con un incarico presso la Scuola di Cinematografia. Lì mi è apparso chiaro che quello che volevo fare era realizzare documentari". (IG).

LA FORMAZIONE

"L'accademia per il Film e la Televisione della RDT a Potsdam-Babelsberg era situata nella zona di confine al Gribnitzsee. La foresta dall'altra parte del lago e l'Hirschberg appartenevano a Berlino Ovest. Per entrare nell'accademia c'era bisogno, oltre alla carta d'identità, anche di una tessera speciale. Dalla terrazza della mensa si potevano scorgere le postazioni della polizia di frontiera e osservare come effettuavano i loro controlli lungo il filo spinato sulla riva, dall'altra parte si vedevano anche le postazioni degli americani. Il rettorato si trovava nella casa di Stalin, nell'edificio nel quale Joseph Stalin aveva abitato durante la conferenza di Potsdam. Nei miei ricordi il clima dominante era la diffidenza, accompagnata da una serenità che ignorava semplicemente la paura sottostante. Tutto ciò era schizofrenico e di certo non sano. Io mi sono attaccato a quei pochi studenti stranieri e per il resto mi muovevo come nella terra del nemico. Ma naturalmente a questa terra appartenevo anch'io, ero parte di essa. In ogni caso, ero un tipo piuttosto solitario. [...] L'anno in cui iniziai a studiare, il 1978/79, non era niente male. C'erano studenti intelligenti e non banali. [...] Era un periodo difficile, ma interessante. Naturalmente tutti erano attenti agli sviluppi della Polonia, alle possibilità di movimento e di cambiamento di un sistema irrigidito. Le posizioni erano però molto diverse. L'accademia del film a Lodz era interessante per noi, così come i film che da lì provenivano. Un viaggio fin laggiù, nel 1980, non siamo riusciti però a farlo. Alla stazione est di Berlino siamo stati tirati giù dal treno da un docente di marxismo-leninismo ed eravamo tanto realistici quanto vigliacchi da seguire il suo ordine di rinunciare al viaggio per la Polonia. Avremmo dovuto opporci apertamente al volere del gruppo lì sul binario. Ma le conseguenze erano difficili da prevedere. [...] D'altra parte qualche possibilità di sottrarsi alla repressione c'era. Ma un'opposizione studentesca non esisteva. Essere studente non significava far parte di una comunità, anche se da fuori si dava questa impressione. Gli interessi erano troppo diversi" (IG).

"Ad un certo punto era diventato chiaro che sarei stato buttato fuori oppure dovevo andarmene io stesso. Me ne sono andato. Me ne sono andato in modo da apparire quello che risolveva il conflitto" (ER).

IL CONTROLLO E LA CENSURA

"In tutto quel periodo non esisteva nessuna franchezza. Alla fine ero diffidente nei confronti di tutti" (CL).

"I docenti della HFF erano o mi sembravano o corrotti o vigliacchi. Non sono in grado di dire quale fosse fino in fondo la posizione di questo o di quello. Parecchi di loro però si rivelarono in seguito degli IM («Inoffizieller Mitarbeiter», collaboratori non ufficiali della RDT) della sicurezza di stato, ed alcuni erano coinvolti nelle operazioni contro degli studenti, come il drammaturgo che mi venne assegnato. Tra questi docenti c'erano anche il pro-rettore, il direttore dello studio della HFF, il direttore della drammaturgia ed altri. C'erano alcuni studenti di anni di studio precedenti, che avevano problemi simili ai miei, ognuno a proprio modo. Non li conoscevo tutti ma soltanto alcuni «casi». [...] Il clima alla HFF cambiò da quando Lothar Bisky divenne direttore nel

1986. Io ero andato via già da un pezzo dalla DEFA. [...] Lotahr Bisky era diverso. Era aperto a pensieri diversi, era intelligente, un comunista con degli ideali. Nel 1981 mi ha scritto una lettera di referenza per *Anka und... . Anka und...* era uno scenario per un film documentario sui bambini della Prima città socialista della RDT dal quale dieci anni dopo ne ricavai il mio film *Eisenzeit*. Il film trattava della seconda generazione nella città di Stalinstadt e nel 1961 rinominata Eisenhüttenstadt. [...] Una storia della RDT. [...] L'accettazione della sceneggiatura per *Anka und...* veniva spostata di riunione in riunione, mancava sempre qualcosa e io mi dovevo occupare di apportare le integrazioni. Alla fine chiesero anche – in modo molto insolito – di trovare una referenza per la sceneggiatura e grazie a dio ero libero di scegliere un esperto. Dovevo avere difficoltà a trovare qualcuno, intendevano prolungare la mia richiesta in continuazione, occuparmi con del lavoro inutile, era un metodo veramente idiota. [...]. Mio padre mi consigliò di andare da Lothar Bisky che lui conosceva. Fu una buona mossa andare da lui. Il film lo interessava. La sua perizia proveniente dall'Accademia GEWI naturalmente non poteva essere impugnata dalla HFF. La sceneggiatura doveva essere accettata e poi, per essere ultimato, il lavoro doveva passare dal Dipartimento degli Affari Interni di Eisenhüttenstadt.
Certe vicende della storia dell'Accademia per il Film e la Televisione della RDT non sono state rielaborate fino ad oggi. E nessuno ha mai ritenuto necessario, neanche l'attuale direzione dell'Accademia, nemmeno in occasione dei festeggiamenti solenni per il cinquantesimo anniversario della sua fondazione, di scusarsi con una delle persone colpite o di tematizzare almeno questa parte della storia della HFF» (IG).

«Io e il mio team eravamo arrivati per le riprese. Lo stesso giorno lo studente della produzione, che mi era stato assegnato dalla HFF, mi comunicava che le riprese all'interno della città sarebbero state interdette dal Dipartimento degli Affari interni del comune. Non arrivammo a fare alcuna ripresa. Potevo fare soltanto delle registrazioni audio con Tilo Paulukat, uno dei quattro eroi del film; le abbiamo utilizzate dieci anni dopo, per il film *Eisenzeit* che ho girato nel 1991. A quell'epoca Tilo era già morto. Si era impiccato durante un fine settimana di vacanza durante il periodo di leva. Le vecchie registrazioni delle sue interpretazioni delle canzoni di Neil Young erano l'unica cosa che ne rimaneva» (IG).

IL POTERE

«Il 1984 era l'anno di Orwell. A Maggio del 1985 ricorrevano i quarant'anni dalla fine della guerra. Per quest'ultima ricorrenza rumoreggiava l'industria della rielaborazione. In questo contesto mi accorsi che non esisteva niente sull'Amministrazione del Terzo Reich. Sullo Stato, sulla dittatura. Lì dove si mostra davvero, nel rapporto concreto tra Stato e cittadino. La domanda era: come parla concretamente lo Stato con il popolo? Su questo non c'era nessun materiale autentico, comunque nessuna immagine, solo atti e descrizioni di seconda mano. Nella RDT l'Amministrazione era al massimo un tema per un film di propaganda per l'ordine dei giovani. C'era anche una grossa quantità di esperienze vissute ma nessuna immagine autentica. Era questo che volevamo realizzare io e il mio cameraman Peter Badel.
1984 era un libro che non si poteva comprare nella RDT, che non c'era ma di cui ognuno sapeva, perlomeno ne aveva sentito parlare da chi, avendolo avuto tra le mani, l'aveva letto. *Das Haus*

inizia con un campo lungo della piazza e poi con delle immagini riprese da una videocamera di sorveglianza. Questo mi è piaciuto, mi ha colpito lo sguardo diverso della macchina da presa. [...] I film nascevano nell'ufficio di documentazione filmica di stato che apparteneva all'archivio statale della RDT, non alla DEFA, ed erano prodotti per scopi d'archivio. Non subivano nessuna censura perché erano trattati come «materiali» e non come «film». C'era l'opportunità di depositare del materiale in uno degli archivi più moderni dell'epoca, nascondere i propri pensieri e le proprie immagini dal nemico" (MK).

"Io credo che la polizia e anche l'ufficio dell'Amministrazione fossero conviti che io e Peter Badel fossimo «qualcuno di loro». Cos'altro gli fosse evidente – come anche all'ufficio di documentazione filmica statale – non posso immaginarlo. Conoscevano soltanto ciò che assomigliava a loro stessi. Per entrare negli uffici dell'Amministrazione o della polizia era necessario un documento con l'intestazione del dipartimento di documentazione filmica statale. Statale significava «certificato». E se si era dentro, si era dentro, non c'erano più domande e si poteva fare quasi tutto. Il vero interesse dell'Amministrazione e della Polizia era l'autenticità, non recitavano, si concedevano alla macchina da presa. Forse non vedevano quello che facevano perché non avevano nessuna distanza. Acquisimmo la fiducia della Polizia e dell'Amministrazione, ma anche, all'opposto, del popolo. La macchina da presa era posizionata tra le sedie, proprio al confine. Lì volevo stare. Per le persone che ci fosse la macchina da presa era lo stesso, parlavano del loro appartamento, dell'amore, dei soldi che mancavano, del marito scomparso, dei problemi educativi, della pensione bassa, quelli erano i loro problemi quotidiani. E si sentivano nel giusto. Non c'era nessuna titubanza. Si sentivano sicuri. Ci siamo rispettati reciprocamente. Oggi questo è molto più difficile. Si tratta innanzi tutto di assicurarsi, e ci si aspetta una fregatura o una messinscena piuttosto che la veridicità. Quando mettevamo un po' di tempo fa la macchina da presa al bordo di una strada di Halle-Neustadt la gente si affacciava immediatamente dai balconi, ci fotografava e gridava. Questo ha a che fare con l'esperienza e la televisione" (MK).

LA RADIO E IL TEATRO

"Quando potevo fare dei film, ho fatto dei film. Quando potevo fare del teatro, ho fatto del teatro. Quando potevo poi fare un film, desideravo il teatro. Nello stesso tempo avrei però anche potuto fare un radiodramma o, se uno vuole, un'opera" (CL).

"Un «documentario senza immagini» non vuole dire altro che fare alla radio ciò che non si poteva fare in un film. L'autore Peter Brasch, il fratello di Thomas Brasch, mi aveva detto che un giovane aveva delle buone possibilità di ottenere un lavoro per la radio. A me interessava il lavoro con il suono originale. Era in pratica una continuazione o uno sviluppo del lavoro di ricerca, che avevo sempre portato avanti con il registratore prima per Heiner Carow, poi per me. Dovevo produrre immagini con dei suoni. Anche questo finì in un disastro produttivo". (IG).

"Ho conosciuto Heiner Müller a tredici anni in Bulgaria. Avevo a che fare con lui, non perché era un poeta. Non ho mai parlato di arte con lui, mai. Anche successivamente, molto poco. Il nostro accordo si realizzava su un altro livello". (CL).

FARE FILM

"Su un set della DEFA sono quasi morto dalle risate a causa dei dialoghi stupidi. Dopo non volevo avere più niente a che fare con i film, non volevo diventare uno di quegli imbecilli, che la mattina presto alle sei vanno con il bus della DEFA a Babelsberg e fanno un film di merda dopo l'altro solo per campare. Internamente avevo messo tutto da parte. Proprio in quel momento ho conosciuto, presentato da sua moglie Evylin, Heiner Carow. E proprio quel giorno da Gerd Golde, Carow ha aperto un'enorme botte di birra. Così sono rimasto comunque a fare film" (CL).

"La «capacità di mercato» non è un criterio. Brecht nei suoi periodi più innovativi era tutt'altro che adatto al mercato. Con l'eccezione dell'*Opera da tre soldi*. I teatri andavano regolarmente in rovina dopo la prima dei suoi spettacoli. I suoi tentativi di adattarsi al mercato sono falliti in modo clamoroso. Si è impegnato così tanto. È notevole come Fassbinder sia riuscito ad essere al mondo in tempo per poter lavorare, e sparire in tempo dal mondo prima che questo non lo volesse più. Sapeva che aveva soltanto una piccola finestra di tempo in cui funzionava quello che faceva.
Sa quanti esemplari del *Faust* ha venduto Goethe quand'era in vita? Dodici. Il *Faust* di Goethe non era adatto al mercato. Kotzebue ha venduto. Anche Arno Schmidt non era adatto al mercato. Rosemunde Pilcher lo è ma per questo è insopportabile[2]. E così via. Una discussione come questa non serve a niente. L'adattamento al mercato non è un criterio artistico. Si tratta di durare nel tempo. Un film come *Vaterland* forse non si adegua agli standard delle attuali strategie di distribuzione. Dall'altra parte, sono i margini che prima o poi rovineranno il centro. Le periferie. Durare nel tempo è qualcosa che non si preoccupa dell'adattamento al mercato. Un mercato è sempre un mercato del contemporaneo. E questo è passato quando accade. Io credo al tempo. Il mercato attuale non esisterà tra cinquant'anni, il mio film però sarà ancora là. Nel caso peggiore bisognerà andare a scovarlo, magari no". (MK).

IL METODO

"Ciò che ha a che fare con il mio interesse necessita di tempo. Quando voglio sapere qualcosa da qualcuno, mi devo prendere il tempo per mettermi lì in piedi o sedermi e aspettare fino a che qualcuno si accorge di me e si rende disponibile a raccontarmi qualcosa. Dunque, non posso andare lì e dire 'Dai, fai!', ma devo aspettare" (AK).
"Senza apertura per le esperienze non può esistere nessun film. Io non credo ai film nei quali si sa già dall'inizio quello che alla fine verrà fuori. Anche se molti film oggi vengono fatti in questo modo: si nomina un problema e si trovano i protagonisti che si adattano meglio a quel problema. Questo mi annoia. [...] Se ci sono persone che mi interessano, io faccio un film su di loro, per saperne qualcosa di più. All'inizio non ho nessuna tesi. (TAZ).
«Sul set siamo sempre in quattro o cinque persone, cioè regia, audio, cameraman e assistente alla ripresa. Talvolta, anche un assistente alla regia. Per il tempo delle riprese, il centro di tutto è il film, nient'altro. Faccio attenzione a legare la gente al luogo di ripresa e nel caso migliore a non lasciarli andare via da lì. Detesto il servizio: io faccio quello che vuoi. Io voglio vedere un pensiero, una proposta. Altrimenti non mi interessa.

Quando Peter Badel mi vuole far arrabbiare mi chiede dove deve mettere la camera e quale obiettivo voglio. Ho imparato a rispondergli se vuole mangiare qualcosa. Siamo come una vecchia coppia. In fondo è come una situazione di prove teatrali, durante le quali perché possa nascere qualcosa è fondamentale il modo in cui ci si relaziona gli uni agli altri all'interno del gruppo. Io non voglio che video e audio comunichino soltanto a livello tecnico. Per me è importante che le persone coinvolte si interessino agli altri, che ci sia tensione e discussione tra di loro e anche che io riceva un feedback. Dopo un periodo da dieci a quattordici giorni ci si è avvicinati normalmente alla cosa in modo che non se ne debba più parlare. Che si possa iniziare. Tutto ciò che si è ripreso fino a quel momento è di norma, esagerando un po', una «cavolata». L'operatore viene da un altro film e vuole usare i nuovi trucchi di illuminazione che ha imparato. Il tecnico del suono vuole sperimentare quel nuovo macchinario, ecc. Si tratta però di qualcos'altro. Si tratta di essere aperti a seguire il film. Per questo ci vuole del tempo. Le cose migliori sono quelle di cui prima non si sa niente. Per ottenere una cecità di cui ci si può fidare si deve avere un sentimento per il luogo e per le persone. Quello che capita tra le persone diventa parte del lavoro» (MK).

SUL DOCUMENTARIO

"Descrivere qualcosa in modo comprensibile, dargli un nome, che può essere anche un intero film, è sicuramente un miglioramento in confronto a qualcosa di innominato. D'altra parte, non so chi, ma qualcuno ha fatto una considerazione che mi piace: un documentario significa accendere la luce e poi lasciare la gente seduta nella luce, quando uno se ne va. Questo atto cambia già le cose. Se poi questo cambiamento sia un miglioramento è piuttosto opinabile." (IG).

"Il documentario ha in fondo qualcosa a che vedere con l'atto del collezionare: collezioni di storie, di persone, biografie. [...] Ho sempre collezionato ritagli di giornali, ho raccolto soprattutto le porcherie. E il kitsch politico. Cartoni interi. Informazioni di scarsa importanza oppure foto nelle quali Erich Honecker chiacchiera con un ensemble di danza classica o con un gruppo di ballerine sul ghiaccio. Li ritagliavo sempre dal giornale Neuen Deutschland e li incollavo alle pareti del mio bagno. Il messaggio di un lettore sull'espulsione di Biermann[3]: «endlich» (finalmente). Un vecchio servizio sulla ripresa dei rapporti diplomatici tra la RDT e la Spagna di Franco. In modo da ricordarmene. Li attaccavo in bagno dove nessun estraneo entrava. Il bagno, l'unico luogo in cui, anche durante la leva, si stava da soli". (MK).

"La televisione è prodotta per la contemporaneità, per un consumo immediato. Perlomeno tendenzialmente la televisione teme il rischio. I formati appartengono alle forme di minimizzazione del rischio. Si sa quello che si ottiene. La televisione è industria, vive di un rapido dimenticare. Preferisce la sicurezza alla realtà insicura. Ci si può fidare. Non ogni singolo film, non ogni singolo programma. L'intero, sì. Non è affatto paragonabile con qualcos'altro. Il documentario passa in televisione, come «mobile d'informazione». I libri stanno negli scaffali. Gli scaffali indicano quali libri alla fine sono stati scritti, stampati, rilegati, quelli che ci entrano e quelli che non c'entrano. Questa è la situazione.

Il film documentario è artigianato, e in questo momento assistiamo alla scomparsa dell'artigianato. I film diventano sempre più simili tra di loro in modo che possano adattarsi meglio. Bisogna dare una motivazione al fatto che il mio produttore esponga i miei film dipingendoli come «film d'autore» o «esperimento». Questo non lo può garantire la televisione, nonostante spesso lo si creda. Un film documentario non è pensato per la contemporaneità, non saranno tantissimi a vederlo nel breve periodo, non ha bisogno della «attualità», invece, per essere economico, deve sostenere la realtà modificata in uno spazio temporale molto lungo, nei programmi notturni o nei cinema comunali. Un tempo comunque considerevolmente più lungo di qualsiasi coalizione di governo o redazione televisiva o senso comune dominante. Ciò rende interessante anche quelle situazioni specifiche che capitano durante la produzione di un film. Quando si deve provare a raccontare anche quello che, improvvisamente, non esiste più. In televisione - il «realmente esistente»[4], chiamiamolo così – si dà per comunicare velocemente una notizia definita. A volte anche solo per ammazzare il tempo. La televisione comunica di regola le conclusioni, meno le domande. Le contorsioni mentali, per quanto permesse, le rimanda a tarda notte, per quelli che non possono dormire o che sono ubriachi". (MK).

"La gran parte delle persone, se va al cinema per vedere un documentario, vuole tornare a casa con una frase. Con una scoperta formulata, con un 'Ah!'. Ma io questo non posso fornirlo. Io posso mostrare qualcosa che dura quanto un film. La frase la devono pensare da soli. Hans Peter Dürr, un fisico, ha detto una volta:

> 'Gli esseri umani sono in una situazione molto labile, perché vogliono essere completamente sicuri. Se sapessero quanto tutto è insicuro e pertanto non esiste la sicurezza, che invece proprio grazie a questo potrebbero comprendere delle cose e comunque trovare la propria via nella complessità, starebbero meglio. Questo è paragonabile con la sensazione che si ha quando si gira con una torcia elettrica nel cuore della notte. Una torcia elettrica accresce di molto l'insicurezza, perché illumina soltanto ciò su cui punta, e l'oscurità attorno è ancora più oscura. Solo quando spegniamo la luce possiamo tornare a scorgere l'intero paesaggio.'

Noi dobbiamo imparare a spegnere più spesso la luce. E così procedere. Quindi bisogna preoccuparsi dopo il cinema di non tornare a casa sicuri e di non andare con le proprie ordinazioni dal primo ristorante italiano a parlare di qualcos'altro. Se in un film si può parlare di effetto o di messaggio, lo si può fare nel senso di chiedersi come riesco a far riflettere le persone sull'intero paesaggio» (MK).

«[Il documentario non fornisce] nessuna soluzione di padroneggiare un materiale, una storia, una figura. Di concludere un'immagine. Di arrivare ad una descrizione. Come in una serie di esperimenti si deve sempre cambiare qualcosa, mettere in discussione, rischiare. Trovo molto più interessante nelle interviste e nelle conversazioni come si trattano i due che si incontrano in quel momento. Questo è più appassionante di quello di cui si discute, dell'informazione superficiale in primo piano. Due biografie che sul momento non hanno niente in comune. Se mescolo due cose molto diverse può anche capitare che esplodano." (MK)

MATERIALI

"La forma risulta dal materiale. Ha a che fare con lo scavare, il rivoltare. Poi c'è questa strana frase, che mi è venuta all'improvviso in mente e che da lì non è andata più via: la storia, può essere concepita logitudinalmente, ma essa è un mucchio. Chi siano le figure nel dettaglio, per me è meno importante. C'é un poliziotto, che vuole stabilire una conversazione con i suoi oppositori, un uomo della strada che vuole convincere la polizia; tutti e due non hanno fortuna, i rispettivi interlocutori non ascoltano. C'è un regista e un scenografo, due che cercano di intendersi, discutono di sopra e di sotto, di palco e platea. C'è un funzionario che, come un funzionario, dall'alto cerca di convincere il popolo a rimanere calmo. Sotto c'è il popolo riunito in una piazza che non si fa più prendere per il culo da quelli di sopra. 'Si deve andare da sotto a sopra e ognuno deve essere interpellato', dice una guardia nella prigione. Eccetera. Di questo si tratta. Il retroscena dei singoli, i luoghi esatti sono piuttosto secondari per la storia, interessante è ciò che succede, come si sviluppa e come cambia il rapporto tra palco e platea". (IG)

AK Intervista con Alexander Kluge nel programma televisivo: *10 vor 11*, trasmesso il 18 dicembre 2000.
CL Intervista con Claus Löser. Berlino, 5 Maggio 2003 in: Löser C. [2003] *Im Zweifel für die Schwachen – Die radikale Ambivalenz des Thomas Heise.*
ER Intervista con Erika Richter in: Film und Fernsehen N° 03/93
IG Intervista con Irena Gruca-Rozbicka 2008.
MK Intervista con Mark Stöhr in: Teissl V., Kull V. (a cura di) [2006] *Poeten, Chronisten, Rebellen. Internationale DokumentarfilmacherInenn im Portraet.* Schueren, Marburg.
TAZ Intervista pubblicata sul giornale "Die Tageszeitung" 2005

NOTE

1. Industrie di Stato.
2. August Von Kotzebue è uno scrittore contemporaneo di Goethe. A. Schmidt, è un autore che faceva parte dell'avanguardia letteraria a metà del Novecento, R. Pilcher è invece una scrittrice di romanzi rosa di grande successo internazionale, molti dei suoi lavori sono diventati film per la tv.
3. Karl Wolf Biermann è un importante cantautore e poeta tedesco. Dopo avere criticato il governo della RDT durante un suo concerto nel 1976 ed essere stato attaccato pubblicamente dagli alti quadri del partito, è stato espulso con l'accusa di: "gravi violazioni dei diritti di cittadino".
4. In questa espressione T. Heise allude all'espressione «real existierenden» applicata per definire il socialismo realizzato.

THOMAS HEISE
THOUGHTS IN THE FORM OF AN INTERVIEW

Edited by VITTORIO IERVESE

The interviews Thomas Heise has granted in the last few years have been rich, interesting, full of historical and personal references. They are difficult to sum up or synthesize. In some ways, they resemble his films. For this reason, we decided to select a few extracts from various conversations with Heise to provide some starting points, rather than attempt to relate a conversation that will never really be fully complete.

EARLY YEARS

"I discovered documentaries when I was under contract, first as a researcher, then as assistant of the DEFA director Heiner Carow. That was in the second half of the Seventies. [...] A time when, on the heels of '68, there was a lot of experimentation in the media. [...] For the feature *Bis dass der Tod euch scheidet* (by director H. Carow) I conducted and recorded a series of interviews and conversations with young married couples. At first they were young students from the night school I was attending, then others got thrown in, who were also young; they either sought me out or I met them by accident. The life stories these young people told me - the contradictions, the different perceptions each man and woman had of his or her situation - got me really interested and excited. I always talked to them individually and they always expressed the need to talk. They told me, no older but with the patience to listen, things they had till then kept secret from their partners. Then I moved on to research for «VeB»[1], which meant interviewing the «reparaturbrigaden», teams of repairmen who had to try to fix factory machinery that was broken or obsolete. They worked with incredible ingenuity, sometimes even outsmarting their directors; they were really clever. Their «professional honor» consisted of allowing a business to continue production with the means at their disposition. What they did, how they kept production alive, had nothing to do with what the papers said.
Whoever belonged to these teams had their own ideas about socialism. They were rather radical. Their «I» meant «We», and had little or nothing to do with the true aim of the GDR, and more to do with a social utopia. These stories were never enough for me, I wanted more of them. That had to do with my avidity for life. I began early on to collect these transcripts. They threw me out of the factories sometimes. I was a young guy attracted to forbidden fruits, like all young people. To get what you wanted, you had to be imaginative; that was a lot of fun for me and I found the real world much more interesting than the films of the DEFA, many of which had nothing to do with me. There were only a few, really valid exceptions. After graduating, I got a job through DEFA's Feature Film Studio and Heiner Carow with the School of Cinematography. That's when it became clear what I wanted to do was make documentaries." (IG)

EDUCATION

"The GDR Academy of Film and Television at Potsdam-Babelsberg was located in the area bordering Gribnitzsee. Hirschberg and the forest on the other side of the lake belonged to West Berlin. To enter the academy, you had to have a special membership card, besides your ID. From the cafeteria terrace you could make out the border patrol and see how they checked people behind the barbed wire fence along the shore; on the other side you could see the American post. The rectory was in Stalin's house, in the building where he lived during the Potsdam conference. I remember the dominant feeling was suspicion, coupled with a calm that simply ignored that suspicion, and an underlying fear. It was all schizophrenic and obviously not healthy. I latched onto the few foreign students and moved around as if I were in enemy territory. But I was obviously a native of this land, part of this. In any case, I was rather a loner. [...] The year I began school, 1978/79, wasn't bad. There were intelligent students who weren't a bore. [...] It was a difficult time, but interesting. Naturally, everyone was interested in the progress of Poland, in the possibility of movement and change in a tired system. But people took very different stances. The film academy in Lodz was interesting for us, as were the films they produced, but we never got to make the trip over there in 1980. At the station in East Berlin we were kicked off the train by a Marxist-Leninist teacher; we were as much pragmatists as cowards to follow his orders and give up on the trip. We should have stood up to him for the good of the group right there on that platform. But it was difficult to foresee what the consequences would be. [...] On the other hand, there was also the chance to throw off the repression. But student uprisings didn't exist. Being a student didn't mean being part of a community, even if it seemed that way to the outside world. There were too many different interests." (IG)

"At a certain point, it became clear I'd be thrown out or else I'd have to leave myself. So I left. I left in such a way that it looked like I was the one who resolved the conflict." (ER)

POLICING AND CENSORSHIP

"During that whole period there was no candor. In the end I was suspicious of everyone." (CL)

"HFF teachers were either corrupt or cowardly, or so it seemed to me. I'm in no position to say what exactly each teacher's position was deep down. Many of them, however, turned out to be with IM state security («Inoffizieller Mitarbeiter», GDR's unofficial collaborators) and some were involved in anti-student operations, like the dramaturge I studied under. Among these teachers there was also the chancellor, the director of the HFF studio, the director of the drama department, and others. Some former students had had the same problems I had, each in his own way. I had only heard about a few of those «cases»". [...] The climate in the HFF changed when Lothar Bisky became director in 1986. By then I had been gone awhile. [...] Lothar Bisky was different. He was open to different ideas, intelligent, a communist of ideals. In 1981, he wrote me a reference letter for *Anka und... Anka Und...* was a script for a documentary about the children of the First Socialist City of the GDR, out of which I made Eisenzeit ten years later. The film was about the second generation born during the founding

of the city, which was built as Stalinstadt and renamed Eisenhüttenstadt in 1961. [...] A story about the GDR. [...] The approval for Anka und... got pushed back meeting after meeting, there was always something missing and I was supposed to adopt the changes. In the end they even asked us - in a really unusual way - to find someone to write a reference letter for the script. Thank god I was free to choose an expert. I was supposed to have difficulty finding someone; they intended to keep pushing back my requests, to make me do grunt work, that was the method and it was truly idiotic. [...] My father suggested I go to Lothar Bisky. It was a smart move. He liked the film. An appraisal coming from the GEWI Academy couldn't be contested by the HFF. The script had to be accepted and, finally, the work had to pass through the Department of Internal Affairs in Eisenhüttenstadt.
Some of the stories about the GDR Film and Television Academy have still not been acknowledged today. And no one thought it necessary, not even the current administration of the Academy, not even on the solemn 50th anniversary of its founding, to apologize to some of the people affected, or to talk about that part of HFF's history." (IG)

"My team and I arrived for the shootings. On the same day, the production student I was been assigned by the HFF, told me that the shootings inside the city would have been prohibeted by the Department of Internal Affairs of the local municipality. We didn't manage to do any shooting. I could only make some audio recordings with Tilo Paulukat, one of the four heros playing in the film; we used them ten years after for the film Eisenzeit that I shot in 1991. At that time Tilo was already dead. He hang himself on a holiday week-end during his national service. The only things remaining were the old recordings of his Neil Young's songs' interpretations". (IG)

POWER

"1984 was Orwell's year and May 1985 marked 40 years since the end of the war. The revisionists were making a loud rumble about the anniversary. That's when I realized that nothing existed about the administration of the Third Reich. About the State, the dictatorship. That part which speaks volumes about the relationship between State and citizen. The question was: how did the State speak to the people? There was no real material about that, or at least no film about it, only secondhand descriptions. In the GDR Administration there was at most one theme for a propaganda film for the youth squad. There was also a large number of people who'd lived through it, but no real image. That's what my cameraman Peter Badel and I wanted to show.
1984 was a book that you couldn't buy under the GDR; it wasn't around but everyone knew what it was, had at least heard of it if not owned it, read it. *Das Haus* begins with a wide shot of the square and then with images taken from security cameras. I liked that idea, what video cameras observe, their viewpoint. [...] Films were being made in the state office that belonged to the GDR state archives, not the DEFA, and were being produced for archival purposes. They weren't censored because they were treated as «material», not «film». There was the opportunity to deposit material in one of the most modern archives of the time, to hide the very thoughts and images of the enemy." (MK)

"I think the police and the office of the administration believed Peter Badel and I were «one of them». I can't imagine what else they - or the state office of film documentation - thought was evident. They only understood what they knew. To enter the administration offices or the Police station, you had to carry a document with the state department of film documentation seal. State meant «certified». And once you were in, you were in, no questions asked. The administration and police were really interested in authenticity, not performance; they deferred to the camera. Maybe they didn't see what they were doing because they had no distance from it. We won the trust of both police and administration and at the same time the people's trust. The cameras were placed between the seats, right at the border. I wanted to be there. It didn't matter to people if there was a camera or not, they talked about their apartments, love lives, money issues, missing spouses, problems at school, scant retirement funds; those were there problems. And they thought they were right. They didn't hesitate one bit. They felt safe. We respected each other. It's a lot harder today. We think about watching our own backs, and we expect to be cheated or shammed more than we expect the truth. When we put the cameras on the corners of Halle-Neustadt street, people immediately came out on their balconies, snapped photos of us and shouted. That has to do with the rise of television." (MK)

RADIO AND THEATRE

"When I could make films, I made films. When I could do theatre, I did theatre. Then when I could make a film, I wanted to be doing theatre. At the same time I would also have done a radio series or, if you'd like, opera." (CL)

"All a «documentary without images» means is doing on the radio what you can't do in a film. The author Peter Brasch, the brother of Thomas Brasch, told me that a young person had a good chance of getting work on the radio. I was interested in working with sound. It was really a continuation or development of the research that I'd always pursued, since my first recordings for Heiner Carow, then on my own. I had to produce images with sounds. That finished disastrously too." (IG)

"I met Heiner Müller in Bulgaria when I was thirteen. I got him, not because he was a poet. I never talked about art with him, never. Even later on we only spoke about it a little. Our friendship was based on another level." (CL)

MAKING FILMS

"On set I nearly died of laughter at the absurd conversations. Later on, I didn't want to have anything to do with films, I didn't want to become one of those imbeciles who wakes up at six in the morning, takes the bus to the DEFA at Babelsberg and makes one crap film after another just to make a buck. I laid everything aside. Then, in that very moment, my wife Evylin introduced me to Heiner Carow. That day at Gerd Golde's, Carow cracked open this huge bottle of beer, and that's how I stuck with making films." (CL)

"«Marketability» isn't a criterion. At his most innovative, Brecht was anything but suited to the market. With the exception of *The Threepenny Lawsuit*. Theatres were ruined after his openings. His attempts to adapt to the market failed miserably. He tried so hard. It's worth noting how

Fassbinder was able to exist at the time he did, and disappear in time before his work was no longer appreciated. He knew that he only had a small window of opportunity during which his work would be accepted. Do you know how many copies of Faust Goethe sold in his lifetime? Twelve. Geothe's Faust wasn't marketable. Arno Schmidt wasn't marketable either. Rosemunde Pilcher is, but that;s because she's insufferable[2]. And so on. This kind of conversation isn't of much use. Marketability is not an artistic criterion. What's important is to endure. A film like *Vaterland* probably isn't up to the standards of current distribution practices. On the other hand, fringe films come around to break the norm, outside films. Enduring work doesn't have to worry about marketability. The market is always the market of the day. It's forgotten as soon as it occurs. I have faith in time. The market won't exist in fifty years, but my film will. In the worst case scenario, someone either digs it up or doesn't..." (MK)

METHOD

"My interests require time. When I want to know something about someone, I have to set aside the time to be there in person or sit down and wait until that someone notices me and is ready to tell me something. I can't just show up and say, 'Come on, do something!' I have to wait." (AK)

"If you're not open to people's experiences, you can't make a film. I don't believe in films where you know from the start what's going to happen. Even if a lot of films are made that way today: you pick a problem and find the characters best suited to that problem. I find that annoying. [...] If there are people who interest me, I make a film about them to find out something else. I don't start out with assumptions." (TAZ)

"There are always four or five people on set: the director, the sound technician, the cameraman and the assistant director. Sometimes there's also an assistant director. When you're shooting, everything's about the film, nothing else. I focus on getting the people in the shot and, at best, not letting them out. I can't stand acting, the idea that 'I'll do whatever you want me to do.' I want to see someone thinking, proposing something. Otherwise I'm not interested.
When Peter Badel wants to make me mad he asks me where he should put the camera and what I'm aiming for. I've learned to tell him to shove it. We're like an old couple. In the end, it's like a play rehearsal; something can grow out of it, so how people play off each other within the group is fundamental. I don't want the camera and sound to just work on a technical level. It's important to me that the people involved are interested in one another, that there's tension and talk between them, and that I get a response out of them. After about ten or fourteen days, we're usually close enough that we don't have to talk anymore. We can begin. Everything shot up until then is usually trash, only slightly exaggerating. The cameraman wants to use some new lighting trick he learned on his last film. The sound technician wants to experiment with his new device, etc. But it's really about something else. It's about being open-minded enough to follow the film. That's why you need time. The best moments occur when you don't see them coming. And it happens. To go on blind faith you have to have a feeling for the place and the people. What happens between them becomes part of the work." (MK)

DOCUMENTARIES

"To describe something in a way that's comprehensible, to give it a name, which can take an entire film, is definitely an improvement on what was heretofore nameless. On the other hand, someone, I'm not sure who exactly, made an interesting point: a documentary means turning on the light, then leaving people to sit in that light. That changes things at once. If such a change is an improvement or not is a matter of opinion." (IG)

"Documentaries have to do with the act of collecting: collecting stories, people, biographies. [...] I've always collected newspaper cutouts. Most of all I collected smut. And political kitsch. Boxes of it. News of little importance or photos in which Erich Honecker chats with a classical dance ensemble or a group of ice dancers. I always cut out things from Neuen Deitschland and pasted them to the bathroom wall. One reader's response to the expulsion of Biermann[3]: «Endlich» (finally). An old story about diplomatic relations between the GDR and Franco's Spain. To remember them. I put them up in the bathroom where nobody ever goes. The bathroom, the only place you could be alone in the army." (MK)

"Television is made for the present, for immediate consumption. Television tends to fear risk. The format is such that it minimizes risk-taking. You know what you're getting. Television's an industry, it's short-lived. It prefers comfort to uncertainty. You can trust it. Not every film or television show, but in general that's the case. It's not comparable to anything else. Documentaries are aired on television as «educational programming». Books are on the shelf and the shelves reveal what books have been written, published, bound, what's relevant and what's not. That's the situation. Documentary film is a craft, and right now we're contributing to the extinction of craftsmanship. Films are becoming more and more similar so that they fit in better. There must be a reason my producer labels my films «auteur films» or «experimental». Television can't provide the same thing, even if it often believes it can. Documentaries aren't made for the present. Few people will see them right away so they don't have to be current. Instead, to be economical, they have to last a lot longer, to be shown on late night shows or in local theatres. They have to last considerably longer than a government coalition or a television studio or the dominant mainstream. That makes even specific situations interesting during production, when you have to try and talk about what doesn't exist anymore. On television – call it the «real existierenden»[4] – you try to relate the news as quickly as possible. Sometimes just to kill time. Television by definition gives answers, it doesn't ask questions. They put off mental contortions, if you will, until late at night for the insomniacs and drunks." (MK)

"The majority of people who go to the theatres to see a documentary want to come away with a single idea, with a formulated discovery, with an 'Ah!'. But I can't give them that. I can show something that lasts as long as a film, but the idea has to be their own. The physicist Hans Peter Dürr once said:

> 'Humans are in a very labile situation, because they want to feel completely certain. If they knew how uncertain things were and therefore that certainty doesn't exist, they'd be able to understand things and find their way among the complexities. They'd feel better. The feeling is comparable to walking around with a flashlight in the middle of the night. The flashlight makes us more afraid, because it illuminates only what it's pointing at, and the darkness around us is made darker by it. Only by turning off the light can we see the entire landscape.'

We have to learn how to turn the light off more often and go from there. We shouldn't worry about leaving the theatre with a feeling of security, we shouldn't go to the first Italian restaurant with our orders already in mind. If you can talk about the effect or message of a film, you can do so by asking yourself how it helps reflect upon people in the entire landscape." (MK)

"[Documentaries don't provide] answers. They don't command a material, a story, or a figure. They don't capture an image. They don't arrive at a description. Just as in a series of experiments you have to keep changing something, disputing something, taking risks. I find it much more interesting how two people react to one another during an interview or in a conversation. That's got much more passion than what they're talking about, than the surface information. Two people who, for the moment, have nothing in common. If you mix two very different things they might explode." (MK)

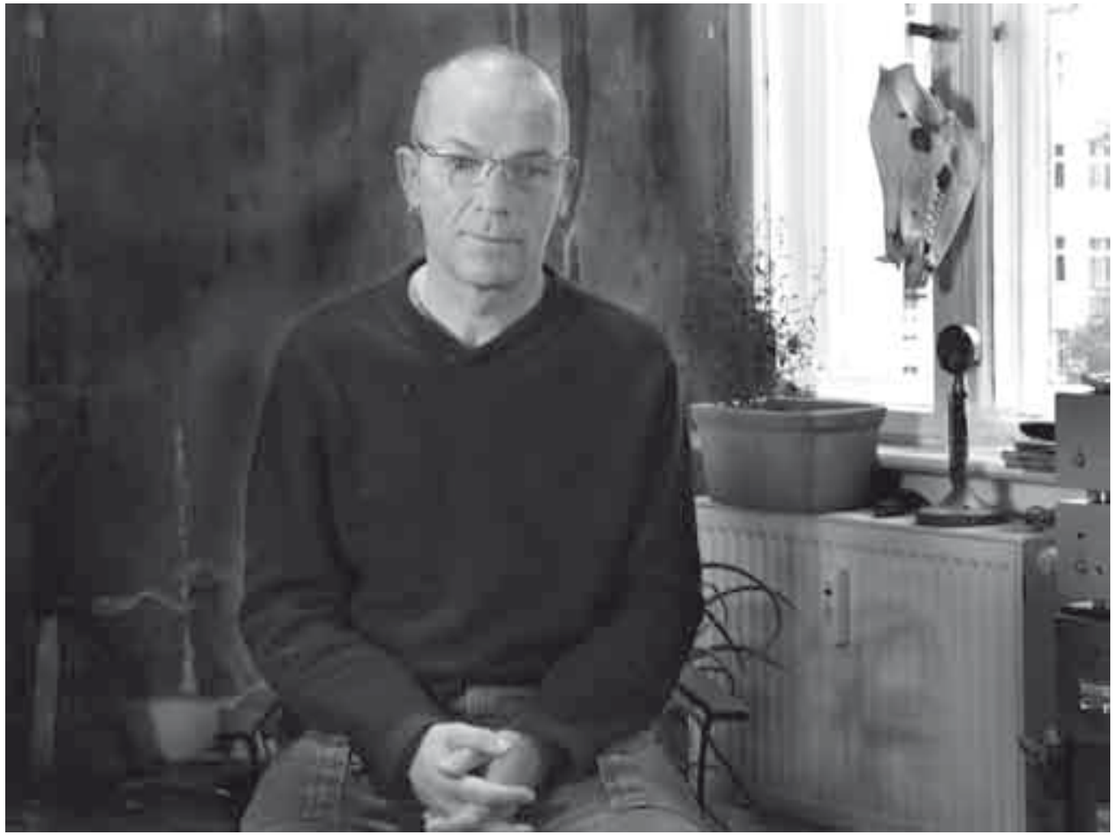
MATERIALS

"The material provides the form. It's like digging something up or turning it over. There's this strange idea that came to me all of a sudden and has never gone away: a story, considered longitudinally, is actually a tangled mass. Who the figures in relief are is less important to me. There's a policeman who wants to talk to his antagonist, and a man on the street who wants to talk to the police. Both are unsuccessful since their respective audiences don't listen. A director and a screenwriter try to understand each other, come at it from above and below, from the stage and from the audience. There's an official who, being an official, tries to convince the crowds to keep calm. Beneath him, the crowd in the square has decided they won't be made fools of anymore by the powers on high. 'You have to go from the bottom to the top, questioning everybody', says the prison guard. Etcetera. That's what it's about. Behind the scenes, the specific placement is secondary to the story; what's interesting is what happens, how it unfolds and how the relationship between the stage and audience changes."

AK: Interview with Alexander Kluge on the TV program *10 vor 11* aired on December 18th, 2000.
CL: Interview with Claus Löser. Berlin, May 5, 2003 in: Löser C. [2003] *Im Zweifel für die Schwachen – Die radikale Ambivalenz des Thomas Heise.*
ER: Interview with Erika Richter in: Film und Fernsehen n° 03/93
IG: Interview with Irena Gruca-Rozbicka in 2008.
MK: Interview with Mark Stöhr in: Teissl V., Kull V. (editors) [2006] *Poeten, Chronisten, Rebellen. Internationale DokumentarfilmacherInenn im Portraet.* Schueren, Marburg.
TAZ: Interview published in Die Tageszeitung in 2005.

NOTES
1. Federal Industries
2. August Von Kotzebue was a writer and contemporary of Goethe. A. Schmidt was a writer and part of the avant-garde scene in the mid 1900s. R. Pilcher writes romance novels that are international bestsellers. Many of her books have been made into made for TV movies.
3. Karl Wolf Biermann is an important German singer-songwriter and poet. After criticizing the GDR government during a concert in 1976, he was publicly attacked by high-ranking party officials and later expelled for «serious violations of a citizen's rights».
4. Heise is referring to an expression used to define practical (as opposed to theoretical) socialism.

Thomas Heise



I MATERIALI DI UNA VITA
BIOGRAFIA DI THOMAS HEISE

GIONA A. NAZZARO

Thomas Heise nasce il 22 agosto del 1955. Suo padre Wolfgang è un noto e influente filosofo e studioso di letteratura che da giovane, poco prima della fine della guerra, fu internato in un campo di lavoro per «mezzosangue ebrei». Lo stesso Heise racconta così ad Alexander Kluge le proprie origini. "I miei bisnonni provenivano in parte da Mecklenburg ed erano poveri contadini. La parte ebrea della famiglia proveniva, invece, dagli stati lettoni. Questi ultimi si sono recati a Vienna, gli altri a Berlino. Più tardi si verifica un collegamento, e l'ebrea viennese sposa il comunista berlinese – e questi erano i miei nonni". Dopo le scuole dell'obbligo inizia un apprendistato come tipografo e svolge per diciotto mesi il servizio di leva presso la NVA (sigla che sta per Nationale Volksarmee, l'esecito della RDT dal 1956 al 1990). A partire dal 1975 lavora come assistente alla regia negli studi della DEFA presso Potsdam-Babelsberg per la produzione di lungometraggi. In questo periodo lavora anche con il regista Heiner Carow, noto in Occidente soprattutto per avere realizzato *Coming Out*, il primo film a tematica gay proveniente dalla ex Germania dell'Est.
Dal 1978 sino al 1982 Heise studia regia a Potsdam-Babelsberg presso la Hochschule für Film und Fernsehen "Konrad Wolf". A questo periodo risale il suo primissimo lavoro, *Imbiss*, cortometraggio di cinque minuti. Due anni più tardi, il regista presenta il suo primo lavoro: *Wozu denn über diese Leute einen Film*. Nonostante la non buona accoglienza riservata al film, Heise riesce comunque a lavorare come libero professionista per l'archivio cinematografico di Stato, la radio e la produzione di documentari della DEFA stessa. Questo periodo di grandi energie e progetti è segnato da un conflitto sempre più profondo che oppone il giovane regista al dogmatismo del socialismo reale della RDT. I suoi progetti quasi mai riescono a vedere la luce e Heise si trova poco alla volta a manovrare ai margini del sistema produttivo cinematografico. Nonostante queste terribili difficoltà, riesce a inventare, a fronte della continua opposizione della burocrazia, il cosiddetto «documentario senza immagini» del quale il radiodramma *Vorname Jonas* (1985) è l'esempio più noto. Le difficoltà politiche dell'autore aumentano ulteriormente quando si tratta di mettere in scena *Widerstand und Anpassung, Überlebensstrategie - Erinnerungen Eines Mannes An Das Lager Dachau* (1987), nel quale l'attore Erwin Geschonneck ripercorre la propria vicenda umana alle prese con la violenza e l'orrore del nazismo. Eppure, nonostante l'indiscutibile ortodossia del personaggio Geschonneck, da sempre un agguerrito portavoce del comunismo ufficiale, un suo progetto fu ancora una volta messo a tacere. Questa volta con grande sorpresa da parte di Heise. Solo nel 1989, quattro settimane dopo la caduta del muro, la radio tedesca diffuse per la prima volta il lavoro incriminato dall'ortodossia di stato.
Dopo *Das Haus* (1984) e *Volkspolizei – 1985*, entrambi realizzati per l'archivio di Stato e da questo istituto immediatamente bloccati, Heise studia dal 1987 al 1990 presso l'Akademie der Künste sotto la guida di Gerhard Scheuman. Qui ritrova anche Heiner Carow. Nel corso di questo periodo realizza *Imbiss-Spezial* (1990) considerato unanimente il «Wendefilm» (film della svolta) per eccellenza. Dopo la caduta del Muro del 1989, Heise rimette mano a un vecchio progetto, *Anka und...*, e realizza *Eisenzeit* (1991), opera che si mette sulle tracce dei bambini, ormai adulti, di Eisenhüttenstadt, ossia la ex Stalinstadt, prima città di fondazione socialista della RDT.
Nel 1992, dopo la sua permanenza a Halle-Neustadt, il regista realizza *Stau – Jetzt geht's los* (1992), primo capitolo di quella che nel corso degli anni si rivelerà una trilogia comprendente anche *Neustadt Stau - Der Stand der Dinge* (1992) e *Kinder. Wie die Zeit vergeht* (2007). La trilogia conta tra i documenti più attendibili e poetici riguardanti una parte di Germania che nemmeno con la caduta del muro è riuscita a mettersi al passo con la storia (ufficiale). Del 1997, invece, è *Barluschke – Psychogramm eines Spions*, nel quale il regista mette in scena un agente segreto della RDT che nel corso del film evidenzia tutte le sue contraddizioni etiche, morali e politiche e di conseguenza quelle del sistema per il quale lavorava. Il film, segnato da una lucidità agghiacciante, è esemplare delle modalità con cui l'ideologia ufficiale del socialismo reale trasformava gli individui in servomeccanismi (opportunisti) di un dogma. Nel 2002 Heise si mette sulle tracce del padre e riesce finalmente a realizzare *Vaterland*, probabilmente la sua opera chiave insieme a *Eisenzeit*. La famiglia torna ancora a occupare il suo cinema tre anni dopo nel film *Mein Bruder – We'll Meet Again* quando decide di andare a trovare il fratello (che lavorava all'epoca del Muro nel ristorante della stazione della metropolitana Lichtenberg del film *Imbiss – Spezial*) per parlare di cose rimosse da molti anni. Ancora una volta storia collettiva e individuale si scrutano e si sovrappongono in un inarrestabile movimento di rimandi interni. Nel 2009 giunge infine il riconoscimento internazionale. Il film *Material*, realizzato letteralmente con materiali di scarto dei film precedenti nonché brandelli di immagini non utilizzati per le videodocumentazioni, si offre come una rivelazione sconvolgente di una storia tedesca mai vista. Nel corso di tutta la sua carriera Thomas Heise è stato inoltre sempre attivo come regista teatrale mettendo in scena, tra l'altro, numerosi lavori del suo mentore e amico Heiner Müller e di Bertolt Brecht.

Imbiss-Spezial

MATERIALS OF A LIFE
A BIOGRAPHY OF THOMAS HEISE

GIONA A. NAZZARO

Thomas Heise was born on 22 August 1955. His father, Wolfgang Heise, was a well-known and influential philosopher and literary scholar who, as a young man a little before the end of the war, was placed in an internment camp for being «half Jewish». As Heise told Alexander Kluge about his origins: "My great-grandparents were poor farmers who came in part from Mecklenburg. The Jewish side of my family, however, came from the Baltic States. The latter went to Vienna, the former to Berlin. Later on they linked up when a Jewish Viennese girl married a communist Berliner – those were my grandparents." After finishing compulsory education, he began apprenticing to a typographer and served eighteen months with the NVA (short for National Volksarmee, the RDT military from 1956 to 1990). Beginning in 1975, he worked as an assistant director of feature films in the DEFA studios in Potsdam-Babelsberg. During this period, he also worked for Heiner Carow, best known in the West for making Coming Out, the first film about gays originating from the former East German bloc.

From 1978 to 1982, Heise studied film directing in Potsdam-Babelsberg at the Hochschule für Film und Fernsehen "Konrad Wolf." There he made his earliest work, *Imbiss*, a five-minute short. Two years later, the director released his first film: *Wozu denn über diese Leute einen Film*. Despite the film's less than warm reception, Heise succeeded in getting freelance work for the State film archives, on the radio, and as a documentary producer for DEFA itself. This highly active period was marked by an evermore profound conflict that would set the young director against socialist dogmatism in the GDR. His projects rarely saw the light of day, and Heise found himself struggling to maneuver on the fringe of film production. But despite these terrible obstacles, he was able to invent, amid constant bureaucratic opposition, the so-called «documentary without images», of which the radio drama *Vorname Jonas* (1985) is the most noted example. The auteur's political troubles were later augmented when he tried to release *Widerstand und Anpassung, Überlebensstrategie - Erinnerungen Eines Mannes An Das Lager Dachau* (1987), in which the actor Erwin Geschonneck tracks the human vicissitudes in the face of the violence and horror of Nazism. And yet, despite the indisputably orthodox character of Geschonneck, a longstanding, weathered spokesman of communism, the work was silenced, this time to Heise's great surprise. Not until 1989, four weeks after the fall of the wall, did German radio air this work that had been condemned by state orthodoxy.

After *Das Haus* (1984) and *Volkspolizei – 1985*, both made for the State archive and immediately blocked by the same, Heise studied under Gerhard Scheuman at the Akademie der Künste from 1987 to 1990. There, he reunited with Heiner Carow too. During this time, he made *Imbiss-Spezial* (1990), unanimously considered the «wendefilm» (groundbreaking film) par excellence. After the fall of the Berlin wall in 1989, Heise returned to an old project, *Anka Und...*, and made *Eisenzeit* (1991), which retraced the now adult children of Eisenhüttenstadt, or former Stalinstadt, the first city founded by the socialist GDR.

In 1992, after his term at the Halle-Neustadt, the director made *Stau – Jetzt geht's los*, the first part in what would over the years become a trilogy comprising *Neustadt Stau - Der Stand der Dinge* (1992) and *Kinder. Wie die Zeit vergeht* (2007). The trilogy is among the most reliable and poetic documentaries about a side of Germany that, even with the collapse of the wall, has not been recognized by (official) history. 1997, on the other hand, saw the release of *Barluschke – Psychogramm eines Spions*, in which the director filmed a secret RDT agent who spends the entire film drawing attention to all of his ethical, moral, and political contradictions, and as a consequence those of the system he works for. The film, marked by a chilling lucidity, is an example of the ways in which official socialist ideology transformed individuals into (opportunistic) servomechanisms of a dogma. In 2002, Heise hunted down his father and finally made *Vaterland*, arguably a key work alongside *Eisenzeit*. Three years later, he again turned to family in the film *Mein Bruder – We'll Meet Again*, when he decided to seek out his brother (previously seen working in a restaurant in the Lichtenberg subway station in the film *Imbiss – Spezial*) to talk about things they had kept suppressed for many years. Once again, collective and individual stories are scrutinized and superimposed in a restless movement of internal cross-references. In 2009 he finally gained international recognition. The film, *Material*, literally made with waste scraps of old films as well as bits of unused video surveillance footage, volunteers a shocking revelation of never-before-seen German history. Over the entire run of his career, Thomas Heise has also been a theatre director, staging numerous plays by his mentor and friend Heiner Müller and Bertolt Brecht, among others.

Stau – Jetzt Geht's Los

FILMOGRAFIA SELEZIONATA

1978 - IMBISS

1979 - MARIA UND JOSEPH

1980 - WOZU DENN ÜBER DIESE LEUTE EINEN FILM
Film bloccato per proiezioni pubbliche fino al 1990
From 1980-1989 banned for screening

1982 - ERFINDER 82
Non accettato come film per l'esame finale della HHF e distrutto dalla DEFA
Deemed politically unacceptable for the final exam of the HHF and destroyed by DEFA

1984 - DAS HAUS – 1984
Film bloccato sino al 1990, ricostruito su Digibeta nel 2001
Banned until 1990, re-edited in Digibeta in 2001

1985 - VOLKSPOLIZEI – 1985
Film bloccato sino al 1990, ricostruito su Digibeta nel 2001
Banned until 1990, re-edited in Digibeta in 2001

1989 - IMBISS SPEZIAL

1989/90 - ZUCHTHAUS BRANDENBURG, DEZEMBER 1989
In collaborazione con Hans Wintgen
Together with Hans Wintgen

1991 - EISENZEIT

1992 - STAU – JETZT GEHT'S LOS

1997 - BARLUSCHKE – PSYCHOGRAMM EINES SPIONS

2000 - NEUSTADT (STAU – DER STAND DER DINGE)

2001 - MEINE KNEIPE

2002 - VATERLAND

2004 - DER AUSLÄNDER

2005 - MEIN BRUDER – WE'LL MEET AGAIN

2006 - IM GLÜCK (NEGER)

2007 - KINDER. WIE DIE ZEIT VERGEHT

2009 - MATERIAL

ALTRI LAVORI
SELEZIONE DI RADIODRAMMI,
TEATRO E VIDEODOCUMENTAZIONE

1983 - VORNAME JONAS
Radiodramma, 60'
Censurato. I nastri originali non vengono distrutti perché sottratti dagli archivi della Radio di Stato. Completato nel 1989 presso l'Accademia delle Arti di Berlino Est
Banned. The original reels are not destroyed because they have been removed from the Federal Radio's archives. Finished in 1989 at the Fine Arts Academy in East Berlin

1985 - SCHWEIGENDES DORF
Prima rappresentazione presso il Theater Potsdam nel 1989
Premiere at Theater Potsdam in 1989

1987 - WIDERSTAND UND ANPASSUNG, ÜBERLEBENSSTRATEGIE ERINNERUNGEN EINES MANNES AN DAS LAGER DACHAU
Proibito fino al Dicembre del 1989. La trascrizione dei dialoghi è stata pubblicata nella rivista: "Sinn und Form" 3/1988
RadioBanned until December 1989. The transcription of the dialogues was published on the "Sinn und Form" 3/1988 review

1987 - ARILA SIEGERT BACHPRÄLUDIEN
Realizzato per la Akademie der Künste di Berlino
Realised for the Akademie der Künste, Berlin

1987 - HEINER MÜLLER 1
Videodocumentazione
Video-documentary

1986/1987 - HEINER MÜLLER, "DER LOHNDRÜCKER"

1988 - HEINER MÜLLER, "GERMANIA TOD IN BERLIN"

1989 - 4. NOVEMBER 1989. DIE DEMONSTRATION AM ALEXANDERPLATZ
Videodocumentazione
video-documentary

1993 - BERTOLT BRECHT, "DER BROTLADEN"
Prima rappresentazione Berliner Ensemble
Berliner Ensemble Premiere

1994 - HEINER MÜLLER, "ZEMENT"

1995 - MICHAEL WILDENHEIN, "IM SCHLAGSCHATTEN DES MONDES"
Prima rappresentazione Berliner Ensemble
Berliner Ensemble Premiere

1995 - MICHAEL WILDENHEIN, "HUNGRIGE HERZEN"
Prima rappresentazione Theater Heilbronn
Premiere at Heilbronn Theater

1996 - HEINER MÜLLER, "DER BAU"
Prima rappresentazione Berliner Ensemble
Berliner Ensemble Premiere

1998 - BERTOLT BRECHT, "JAE FLEISCHHACKER"
Prima rappresentazione Berliner Ensemble
Berliner Ensemble Premiere

1999 - HEINER MÜLLER, "ANATOMIE TITUS FALL OF ROME"
In coproduzione con il Theater 89 Berlin
Co-production with 89 Berlin Theater

2003 - PLAY VISCONTI (DIE VERDAMMTEN)
Installazione per il Filmmuseum Berlin al Potsdames Platz
Video-installation for Filmmuseum Berlin at Postdames Platz

Volkspolizei – 1985

Germania, 1980, 16mm, 30', b/n

Soggetto e regia: Thomas Heise
Fotografia: Dagmar Mundt
Montaggio: Beate Sell
Suono: Stefan Carow
Produzione: Hochschule für Film und Fernsehen der DDR

Contatti: HFF Konrad Wolf, Cristina Marx
Tel: +49 331 62 02 564
Email: distribution@hff-potsdam.de

THOMAS HEISE

WOZU DENN ÜBER DIESE LEUTE EINEN FILM

WHY TO MAKE A FILM ABOUT PEOPLE LIKE THEM?

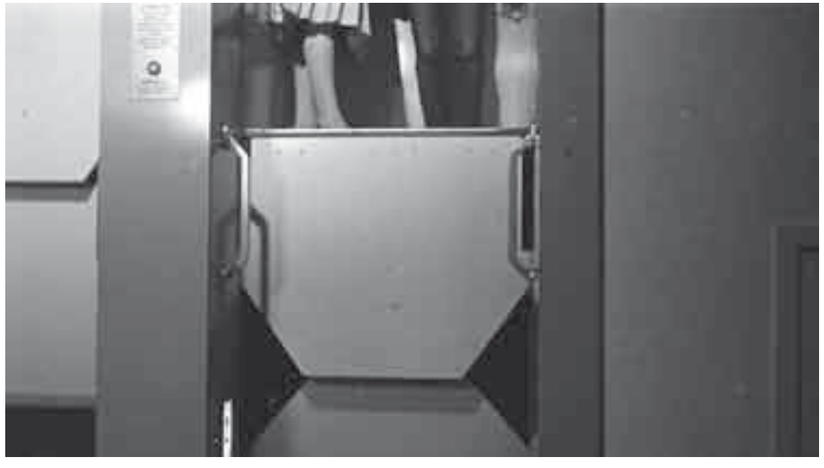
Il film reca nei cartelli dei titoli di testa l'indicazione: "Filmübung des 2. Studienjahres" (Esercitazione filmica del secondo anno accademico). Realizzato in 16mm, i cartelli dei titoli di coda indicano collettivamente i realizzatori, senza specificare i singoli apporti professionali. Ci troviamo a Prenzlauer Berg, Berlino Est. Un salotto, due ragazzi, una ragazza, una signora anziana, di origine polacca, divorziata dal marito. Delle foto. I ragazzi da bambini. Ricordi. Di cose che non sono più. I ragazzi sono Berndt e Norbert. La fidanzata di quest'ultimo si chiama Regina. Berndt e Norbert hanno avuto problemi con la legge per furto, ma da piccoli avrebbero voluto diventare poliziotti. Il primo si è introdotto in un grande magazzino, l'altro ha rubato un motorino con la complicità di un amico. Attraverso la loro vicenda, il regista mette in scena una differenza umana, sociale e politica non contemplata dal dogmatismo del realismo socialista. Una differenza non prevista la cui indagine costituirà la cifra dominante di tutto il lavoro successivo di Thomas Heise.

The opening credits in this movie say: "Filmübung des 2. Studienjahres" (Second Academic Year Filming Exercise). The movie was shot in 16mm. The end credits report the film-makers' names collectively, with no specification as to their own role in the production. We are in Prenzlauer Berg, East Berlin. There is a living room, two boys, one girl, and an elderly lady of Polish origin divorced from her husband. Photos. The boys when they were little children. Remembrances, of things that are no more. The kids' names are Berndt and Norbert. Regina is the latter's fiancée. Berndt and Norbert have had problems with the law, even though they wanted to be policemen when they were kids. The former sneaked into a department store, whereas the latter stole a motorbike aided by a friend. Their story allows the film director to stage a human, social and political difference which was not envisaged by the dogmatism of socialist realism. This unforeseen difference will constitute Thomas Heise's preferred terrain of investigation throughout all of his future work.

THOMAS HEISE

DAS HAUS - 1984

THE HOUSE - 1984



In seguito all'interruzione di *Anka und...* (1981), alla distruzione di *Erfinder 82* (1982) e ai problemi derivati dalla produzione del radiodramma *Vorname Jonas* (1983), Thomas Heise accetta l'incarico da parte della Staatliche Filmdokumentation der DDR (l'organismo statale di documentazione della RDT) di realizzare un documentario nei locali del municipio del Rat del Stadtbezirks Berlin-Mitte presso la Berolinahaus che si trova sull'Alexanderplatz. Il film è scandito seguendo i giorni della settimana e inizia con le operazioni di voto della domenica. Il martedì è il giorno più intenso. Diviso a sua volta in tre sottosezioni predisposte ad accogliere le richieste dei cittadini – Abt. Soziales (affari sociali), Abt. Wohnungspolitik (politiche abitative) e Abt. Innere Angelegenheiten (affari interni) – è il giorno in cui la struttura di potere si manifesta in quanto tale. L'ideologia della burocrazia si rivela, attraverso un linguaggio preciso e spietato, come lo strumento che impedisce ai cittadini di soddisfare i propri bisogni. "Non esiste nulla di simile, in forma documentaria proveniente dalla RDT, che mostri il rapporto fra cittadini e funzionari. Si tratta davvero di documenti unici. Purtroppo non esistono più copie positive del film". (T. Heise)

The shooting of *Anka und...* was interrupted in 1981, *Erfinder 82* was destroyed in 1982, and the production of the radio play *Vorname Jonas* (1983) caused several problems. Therefore, Thomas Heise accepted the Staatliche Filmdokumentation der DDR's proposal (i.e., the GDR Film Records State institute) to realize a documentary in the premises of the town council of Stadtbezirks Berlin-Mitte at Berolinahaus, which is located in the Alexanderplatz. The film's rhythm is created by the succession of weekdays, and begins with the operations for the Sunday election. Tuesday is the busiest day. It is divided in three sub-sections designed to welcome the citizens' requests – Abt. Soziales (social affairs), Abt. Wohnungspolitik (housing policy), and Abt. Innere Angelegenheiten (domestic affairs). This is the day when power manifests itself as such. Red tape ideology is exposed as the tool that prevents meeting the citizens' needs by means of a precise and pitiless language. "No other document exists, coming from the GDR, that shows the relationship between citizens and town officials. Unfortunately, prints of this film no longer exist". (T. Heise)

Germania, 1984, 16mm, 56', b/n

Soggetto e regia: Thomas Heise
Fotografia: Peter Badel
Montaggio: Gisela Tammert
Suono: Eberhard Dormeyer

Contatti: Progress Film-Verleih GmbH, Miriam Mai
Tel: +49 30 24 00 32 02
Email: m.mai@progress-film.de

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Germania, 1985, 16mm, 58', b/n

Soggetto e regia: Thomas Heise
Fotografia: Peter Badel
Montaggio: Gisela Tammert
Suono: Eberhard Dormeyer
Produzione: DEFA – Dokumenrafilm GmbH

Contatti: Progress Film-Verleih GmbH, Miriam Mai
Tel: +49 30 24 00 32 02
Email: m.mai@progress-film.de

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

THOMAS HEISE

VOLKSPOLIZEI - 1985

THE PEOPLE'S POLICE - 1985

Il primo maggio del 1985, nel Revier (distretto) 14 della Volkspolizei della Brunnenstrasse, di Berlin-Mitte, Heise filma il lavoro di coloro che tutelano l'ordine socialista. Non una stazione di polizia qualsiasi, ma una che si trova a pochi passi dal cosiddetto «antifaschistischen Schutzwall» (il muro di protezione antifascista). Heise descrive un ordinamento politico attraverso la raccolta di cifre, dati e la descrizione delle regole di pattugliamento e di perlustrazione. Lavorando sulle forme del funzionamento della Polizia, Heise traccia i confini mentali di un territorio politico. "Anche questo film fu bloccato dopo la sua realizzazione. Solo nel 2001 è stato ricostruito su digibeta e trasmesso dalla televisione. I negativi di *Das Haus* e *Volkspolizei* si trovano nel Bundesfilmarchiv e ho pagato a caro prezzo una causa che ho perso nel tentativo di tornare in loro possesso. In seguito al processo, i diritti appartengono in perpetuo alla Repubblica Federale Tedesca. Senza l'aiuto di Barbara Frankenstein e Jürgen Tomms, che ha pagato una somma incredibile al Bundesfilmarchiv per i diritti per la ricostruzione e la trasmissione televisiva, i film non esisterebbero. Evidentemente non hanno alcun interesse a farli vedere". (T. Heise)

May 1st,1985, Volkspolizei District 14 in Brunnenstrasse, Berlin-Mitte. Heise is recording the work of those who guarantee socialist order. It is not just an ordinary police station, it's the station lying right beside the so-called «antifaschistischen Schutzwall» (the protection wall against fascism). Heise portrays a political system by collecting facts and figures and describing the rules of patrolling and searching. Working on the methods of Police operation, Heise actually draws the mental borders of a political territory. "This movie was blocked after its completion as well. It was reconstructed on beta digital and broadcast on TV only in 2001. The negatives of *Das Haus* and *Volkspolizei* are kept at the Bundesfilmarchiv. I sued and lost a lot of money trying to get them back. Following the trial, the copyrights now belong to the Federal Republic of Germany perpetually. Without the help of Barbara Frankenstein and Jürgen Tomms, who paid an unbelievable sum of money to the Bundesfilmarchiv for the rights of film reconstruction and TV broadcast, these two movies would not exist now. No one is interested in showing them, apparently". (T. Heise)

THOMAS HEISE

IMBISS-SPEZIAL

SNACK BAR SPECIAL

Imbiss – Spezial è il film cerniera tra la produzione di Heise realizzata nella RDT e quella successiva. Ambientato in una tavola calda situata in una stazione della metropolitana, coglie gli avventori del piccolo ristorante in una situazione d'attesa irreale nella quale fervono i preparativi per i festeggiamenti del quarantesimo anniversario della fondazione della RDT. Alla fine del film, il colore irrompe per la prima volta nel cinema di Heise. "Speravo che il mio prossimo film sarebbe stato *Vaterland* e avevo fatto vedere a Gerhard Scheuman del materiale girato su VHS. Lui sapeva delle lettere di mio padre e dei soldati russi. Dopo una discussione veloce con alcuni responsabili della DEFA, decise che *Vaterland* non aveva possibilità di essere realizzato e dovetti farmi venire al volo un'altra idea. La prima era semplicemente di girare il 7 ottobre 1989 perché era chiaro sin dall'inizio dell'anno che quel giorno sarebbe accaduto qualcosa. La seconda riguardava mio fratello che lavorava come cuoco nella stazione Berlin-Lichtenberg. Le sue relazioni mi avrebbero aperto tutte le porte. Sarebbe stato più facile parlare con i suoi colleghi della pizzeria anche di altro, della vita. Le due idee messe insieme hanno prodotto *Imbiss – Spezial*". (T. Heise)

Imbiss – Spezial is the turning point between Heise's GDR production and what came after. Set in a cafeteria located in an underground station, it captures the customers in an unreal condition of wait while the preparation for the celebrations of the 40th anniversary of the GDR foundation are in full swing. At the end of this film, colour breaks into Heise's cinema for the first time. "I was hoping my next film would be *Vaterland*. I had shown Gerhard Scheuman the material recorded on videotape. He knew about the letters of my father and the Russian soldiers. After a quick discussion with a few DEFA officials, he decided that it was not possible to produce *Vaterland* and I had to come up with a new idea as fast as I could. The first idea was simply to shoot on October 7th, 1989, because it had been clear since earlier that year something would happen that day anyway. In the second place I thought of my brother who was working as a cook in the Berlin-Lichtenberg station. His relationships would open all doors for me. It would be easier to talk with his pizzeria colleagues also about other things, about life, for instance. The two ideas were put together and produced *Imbiss – Spezial*". (T. Heise)

Germania, 1989, 35mm, 27', b/n e col.

Soggetto e regia: Thomas Heise
Fotografia: Sebastian Richter

Contatti: Progress Film-Verleih GmbH, Miriam Mai
Tel: +49 30 24 00 32 02
Email: m.mai@progress-film.de

Germania, 1991, 16 e 35mm, 87', col.

Soggetto e regia: Thomas Heise
Fotografia: Sebastian Richter
Montaggio: Karin Schöning
Suono: Patric Stanislawski
Produzione: DEFA – Dokumenrafilm GmbH, NDR, Redaktion Klaus Wildenhahn.

Contatti: DEFA – Spektrum GmbH
Tel: +49 30 246 562 116
Email: verleih@defa-spektrum.de

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

THOMAS HEISE

EISENZEIT

THE IRON AGE

Già nel 1981 Thomas Heise intendeva realizzare un film a Eisenhüttenstadt, la ex Stalinstad creata nel 1950, ossia la prima città socialista della RDT che aveva poi cambiato nome nel 1961. Il film fu interrotto il primo giorno di lavorazione dalla Abt. Innere Angelegenheiten (sezione affari interni). Il progetto originario del regista consisteva nel seguire Anka, Karsten, Frank e Tilo che all'epoca erano bambini, i nati della seconda generazione di quella che era considerata la prima città socialista della RDT. Dieci anni dopo, tutto è cambiato. Ma Heise decide di verificare cosa (r)esiste ancora di quella che nelle sue intenzioni doveva essere «una storia della RDT». "L'autorizzazione per la sceneggiatura veniva rinviata di riunione in riunione. Mancava sempre qualcosa. Infine, in maniera del tutto insolita, mi era stata chiesta anche una perizia. Grazie a Dio, l'esperto per dare un parere sul progetto potevo sceglierlo da solo. In realtà si trattava di procrastinare le cose all'infinito e di farmi lavorare a vuoto. Un metodo davvero idiota. Non siamo mai riusciti ad iniziare le riprese. Ho fatto solo delle registrazioni audio con Tilo Paulukat che cantava le canzoni di Neil Young e che ho utilizzato dieci anni dopo. Quando Tilo era già morto". (T.H.)

Thomas Heise had been meaning to realise a movie in Eisenhüttenstadt (literally, city of iron works) already in 1981. This was the former Stalinstadt created in 1950, i.e. the first socialist city in the GDR whose name had been changed in 1961. The shooting was interrupted on the first day by the Abt. Innere Angelegenheiten (domestic affairs department). According to the film director's original project, he would follow the life of Anka, Karsten, Frank, and Tilo, who were still children at that time. They stood for the second generation born in the town which was advertised as the first socialist city on German soil. Ten years after, everything has changed. Heise though decides to see what is still (r)ex(s)isting in «a history of the GDR» (as he thought the project should be). "The script approval was being delayed meeting after meeting. Something was always missing. At the end, very unusually, an expert opinion was also requested. Thank God, I could choose the expert who should assess the project. In reality it was all about delaying things forever, and having me work in vain. A truly stupid method. We were never able to begin shooting. I was only able to sound record Tilo Paulukat who sang Neil Young's songs. I used that ten years after. When Tilo was already dead". (T.H.)

THOMAS HEISE

STAU - JETZT GEHT'S LOS

JAMMED: LET'S GET MOVING

Primo film della trilogia dedicata a Halle-Neustadt, città industriale in disarmo dove una volta gli abitanti della RDT si trasferivano per lavorare attratti da salari maggiori, che ha suscitato numerose polemiche per l'approccio del regista nei confronti del problema skinhead. Appendice di Halle, città del Land Sachsen-Anhalt (la Sassonia-Anhalt che sino al 2 ottobre del 1990 ha fatto parte della RDT), Neustadt fu costruita per ospitare gli operai di Leuna, il fiore all'occhiello dell'industria chimica della RDT. Situata alla frontiera del Land, Halle dista una ventina di chilometri da Lipsia. Sulle tracce della gioventù neonazista di Neustadt, Heise conosce la famiglia di uno dei ragazzi, composta dal padre Heinz Gleffe, un operaio della raffineria di Leuna appartenente ormai al gruppo francese Total, e dalla madre Ingrid. "Per il tipo di interesse che nutro, c'è bisogno di tempo. Se voglio sapere qualcosa da qualcun altro, mi devo prendere il tempo necessario di mettermi seduto o prestare attenzione e aspettare sino a che non ci si renda conto della mia presenza e a qualcuno venga finalmente voglia di raccontarmi qualcosa. Non posso assolutamente pretendere di andare in un posto e dire: Allora, datti una mossa, mi devo mettere lì e aspettare". (T.H.)

The first episode of the trilogy dedicated to Halle-Neustadt, an industrial city out of commission where GDR citizens were once lured into by higher salaries. The movie caused a stir for its approach to the skinheads issue. An annexe to Halle - a city in the State of Saxony-Anhalt, which belonged to the GDR until October 2nd, 1990 - Neustadt was built to shelter the workers at Leuna, the flagship of the GDR's chemical industry. Located at the State's borders, Halle is only about 25 kilometres from Leipzig. On the track of the neo-nazi youth in Neustadt, Heise meets the family of one the boys: his father Heinz Gleffe, a worker at the Leuna refinery which now belongs to the French group Total, and his mother Ingrid. "For the kind of interest I pursue, I need time. If I want to know something from someone, then I need to take as much time as it is necessary to sit down, and pay attention, and wait until someone takes notice of my presence and finally feels like telling me something. I can't possibly expect to go someplace and say: C'mon let's talk! I just need to stay put and wait". (T.H.)

Germania, 1992, 16 e 35mm, 83', col.

Soggetto e regia: Thomas Heise
Fotografia: Sebastian Richter
Montaggio: Karin Geiss
Suono: Uve Hassig
Produzione: Ö-Filmproduktion

Contatti: Deutsche Kinemathek, Anke Hahn
Tel: +49 30 300 903 32
Email: filmverleih@deutsche-kinemathek.de

Germania, 2000, 35mm, 87', col.

Soggetto e regia: Thomas Heise
Fotografia: Peter Badel
Montaggio: Gudrun Steinbrück
Suono: Uve Haussig
Produzione: Mitteldeutscher Rundfunk (MDR)
Coproduzione: Ö-Filmproduktion

Contatti: Deutsche Kinemathek, Anke Hahn
Tel: +49 30 300 903 32
Email: filmverleih@deutsche-kinemathek.de

THOMAS HEISE

NEUSTADT (STAU – DER STAND DER DINGE)

NEUSTADT (NEW TOWN): THE STATE OF THINGS

Secondo capitolo della Trilogia di Neustadt. Cosa è cambiato dal primo film? Alexander Kluge intervista Thomas Heise per la sua trasmissione televisiva 10 vor 11 il 18 dicembre del 2000.
A.K.: A tutti i superflui del mondo: unitevi! Può avere un qualche valore politico?
T.H.: Potrebbe, non lo so, e non so se voglio avere questo tipo di valore, perché poi si finisce inevitabilmente a destra. Quando si mette insieme estrema povertà, intesa nella sua accezione più ampia, non solo in senso economico, ma anche di testa, allora si può osservare come la cosa si sviluppa inevitabilmente in un movimento a destra. Ero già stato a Halle sette anni fa, c'era il problema di questo gruppo marginale di estrema destra, che all'epoca veniva definito come skinhead. Nel frattempo quelle stesse argomentazioni, quello stesso modo di pensare si sono spostate al centro e si trovano lì con grande naturalezza. Ecco cosa accade, e lo si può osservare in maniera molto precisa. Bisogna guardare in quei volti, quando si prende il tram da Halle a Bad Dürnburg, la più grande linea tranviaria d'Europa. Puoi stare più di un'ora sul tram. Se guardi i volti della gente puoi scoprire tutta questa problematica in una sola faccia silenziosa".

Second chapter in the Neustadt trilogy. What is changed from the first film? Alexander Kluge interviews Thomas Heise in his TV show 10 vor 11 on December 18th, 2000:
A.K.: Redundant of the world, unite! Can this have any political value?
T.H.: It can, I don't know, and I don't know if I want it to have this kind of value, because then you end up invariably on the right-wing side. When you put together extreme poverty intended in its broadest meaning, that is not only the financial but also the intellectual meaning, then you can see how a movement towards the right is inevitably developed. I had already been in Halle seven years ago, and there was the problem of this marginal, extreme-right group which at that time had been defined skinhead. In the meanwhile, those same issues, that same way of thinking have moved towards the centre, and are now dwelling there with great ease. That's what is happening, and it can be observed very precisely. You only need to look at those faces, when you take the streetcar from Halle to Bad Dürnburg, the longest tramway in Europe. You can stay on the streetcar for more than one hour. If you look at the people's faces you can see all of this concern, in one single silent face".

THOMAS HEISE

VATERLAND

FATHERLAND

Vaterland è l'opera chiave della filmografia di Thomas Heise. Il film inizia con la lettura in off delle lettere che il padre Wolfgang e lo zio del regista spedivano alla famiglia dopo essere stati condannati diciannovenni a un campo di lavoro destinato ai cosiddetti «jüdische Mischlinge» (mezzosangue ebrei). La condanna viene eseguita poco prima della fine guerra. La data è 5 dicembre 1944. Thomas Heise sarebbe nato poco più di dieci anni dopo: il 22 agosto del 1955. Il campo di lavoro si trovava a Straguth, nei pressi di Zerbst, nel Land del Sachsen-Anhalt, un villaggio composto all'epoca delle riprese da circa 290 abitanti che, come osservava nella sua recensione per Die Zeit Katja Nicodemus, "sono più vicini al Caucaso che a Berlino". Heise aveva già tentato di realizzare un film su Straguth e le riprese di allora, la cui grana è perfettamente distinguibile dal resto del film, testimoniano delle modalità di approccio che ha sviluppato nei confronti della materia viva dei suoi film. E probabilmente è proprio il tornare, una delle cifre più rilevanti della poetica del regista. E in questo senso, *Vaterland* potrebbe essere addirittura considerato il film «fordiano» di Thomas Heise.

Vaterland is a key work in Thomas Heise's filmography. In the beginning a voice over reads the letters his father Wolfgang and his brother sent their family from a labour camp. When they were 19 they had been sentenced to a labour camp for so-called «jüdische Mischlinge», Jewish half-breed. The sentence is executed just before the end of the war: December 5th, 1944. Thomas Heise would be born about a decade later: August 22nd, 1955. The camp was located in Straguth, in the surroundings of Zerbst, State of Saxony-Anhalt. At the time of the shooting the village counted about 290 inhabitants that, according to Katja Nicodemus in her review for Die Zeit, "are closer to the Caucasus than to Berlin". Heise had already attempted to make a film about Straguth and the previous takes, whose grain can be perfectly distinguished from the rest of the film, show his changing approaches to the living matter of his movies. Possibly, return is exactly one of the most important motifs in the film director's poetics. In this sense, *Vaterland* might even be considered as the most «Fordian» movie by Thomas Heise.

Germania, 2002, 35mm, 100', col.

Soggetto e regia: Thomas Heise
Fotografia: Peter Badel, Anja Simon, Jutta Tränkle, Peter Grätz, Thomas Heise
Montaggio: Gudrun Steinbrück, Monika Dreischl
Suono: Uve Haussig
Musica: Feuerwehrblasorchester Deetz, Trompetenduo Rita & Klaus, Rammstein, Star Songs Thomas Berthold
Produzione: Ma.Ja.De Filmproduktion
Coproduzione: Arte, Mitteldeutcher Rundfunk

Contatti: Deckert Distribution, Ina Rossow
Tel: +49 341 215 66 38
E-mail: info@deckert-distribution.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Germania, 2005, 35mm, 60', col.

Regia, soggetto e sceneggiatura: Thomas Heise
Fotografia: Peter Badel, Florian Wimmer
Montaggio: Gudrun Steinbrück, Axel Weber
Suono: Uve Haussig
Produzione: Arte
Coproduzione: Ma.Ja.De. Filmproduktion, YLE Teema, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF)

Contatti: Deckert Distribution
Ina Rossow
Tel: +49 341 215 66 38
E-mail:
info@deckert-distribution.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

THOMAS HEISE

MEIN BRUDER – WE'LL MEET AGAIN

MY BROTHER – WE'LL MEET AGAIN

"Il film è molto semplice. Inizia con la frase: "Volevo parlare con te di Micha". Inizia proprio così. E si parla di Micha. Poi si viene a scoprire che i due fratelli, noi, ci siamo parlati per l'ultima volta quando è morto nostro padre. Nel film ci parliamo per la seconda volta. La storia di Micha è solo un veicolo per permetterci di riparlare" (T.H.). Thomas raggiunge il fratello che vive nei Pirenei in compagnia della sua ex moglie che a sua volta si è stabilita con il suo amico di sempre, Micha, il quale al tempo della RDT, con il nome di copertura Marcel Black, informava la Stasi dei movimenti dei fratelli Heise. Con cinque bypass nel corpo, il fratello beve e fuma come se non fosse cambiato nulla per lui. Ancorato al presente, si offre come presenza indelebile di una storia che dichiarata finita in realtà continua implacabile a produrre altre immagini. "Senza una disponibilità per l'esperienza non si possono realizzare dei film. Non credo ai film nei quali si sa già dall'inizio cosa accadrà alla fine. Anche se oggi molti film vengono fatti proprio così. Si individua un problema e si trovano i protagonisti che si adeguano al soggetto. Questo modo di fare mi annoia".

"This film is very simple. It begins with this sentence: "I wanted to talk about Micha with you". That's exactly how it begins. And Micha is talked about. Then you find out that the two brothers, us, talked for the last time when our father died. In the movie we speak to each other for the second time. Micha's story is only a vehicle for us to talk again" (T.H.). Thomas reaches his brother who lives in the Pyrenees in the company of his ex-wife, who is actually staying with his old-time friend, Micha. At the time of the GDR, under the cover name of Marcel Black, Micha used to inform Stasi about the Heise brothers. After five bypass operations, the brother drinks and smokes as if nothing had changed for him. He is well anchored in the present, but exposes the inevitable presence of a history which, even though officially over, continues to produce more images relentlessly. "If you are not available for experience, then you can't realize films. I don't believe in films where you already know from the beginning what is going to happen at the end. Of course, many films today are made exactly like this. You outline a problem, and you find characters that fit the story. I find this approach boring".

THOMAS HEISE

IM GLÜCK (NEGER)

LUCKY (NIGGERS)

Il film rievoca l'esperienza di Heise quando nel 1990 mise in scena, con un gruppo di ragazzi, *Anatomie Titus Fall of Rome*, dramma di Heiner Müller. Sven Behrendt è uno dei giovani attori che il regista segue nell'arco di tempo tra il 1999 e il 2005. La parola «Neger» del titolo si riferisce all'affermazione di Heiner Müller "Ich bin ein Neger" (Io sono un negro) pronunciata quando gli fu conferito il premio Georg Büchner nel 1985 e che nelle sue intenzioni indicava la marginalità dell'intellettuale. Heise ne accoglie la portata polemica e la estende ai suoi protagonisti che si ritrovano a vivere in un paesaggio economico e sociale in perenne mutazione. I fantasmi non riposano mai in pace. La lettera che Sven (diventato probabilmente uno skin stando al cranio rasato) legge in macchina, augurandosi che il suo amico regista Thomas non sfrutti la loro amicizia per guadagnare prestigio e minacciando persino di fargliela eventualmente pagare se così fosse, quasi senza rendersi conto (o non preoccupandosene affatto) delle numerose incertezze di dizione, è tra i momenti più alti di tutta la filmografia di Heise (cosa che indica anche la sua straordinaria sensibilità e intelligenza nel trattare i materiali altrui).

This film recollects Heise's experience in 1990 when he staged a play by Heiner Müller, *Anatomie Titus Fall of Rome*, with a group of kids. Sven Behrendt is one of the young actors, whom the director follows from 1999 through 2005. The word «Neger» in the title refers to the statement "Ich bin ein Neger" (I am a nigger) Heiner Müller released when he received the Georg Büchner prize in 1985, thus meaning the marginal position of the intellectual. Heise revives its controversial scope and applies it to his protagonists, who are living in a continually changing economic and social landscape. Ghosts never rest in peace. Sven reads a letter in camera shooting himself – he must have become a skinhead if one were to judge from his shaved head – and wishes his friend film-maker Thomas never exploits their friendship to acquire fame. He even threats to retaliate in case, almost without realizing (or being concerned at all) his own spelling mistakes. This counts as one of the highest moments in Heise's entire cinema, and reveals his strikingly sensitive and clever approach when dealing with other people's materials.

Germania, 2006, 35mm, 90', col.

Soggetto e regia: Thomas Heise
Fotografia: Peter Badel, Jutta Trankle, Anja Simon, Maxim Wolfram
Riprese digitali: Maxim Wolfram, Peter Badel, Thomas Heise, Sven Behrendt
Montaggio: Gudrun Steinbrück, Mike Gürgen
Suono: Jürgen Schönhoff, Jörg Kidrowski, Frank Bubenzer
Musica: Bendrik Muhs
Produzione: Ma.Ja.De Filmproduktion
Distribuzione: Deckert Distribution

Contatti: Deckert Distribution,
Ina Rossow
Tel: +49 341 215 66 38
E-mail:
info@deckert-distribution.com

Germania, 2007, 35mm, 86', b/n

Regia e sceneggiatura: Thomas Heise
Fotografia: Börres Weiffenbach
Montaggio: Trevor Hall, Karin Schöning
Suono: Uve Haussig
Musica: Charles E.Ives (The Unanswered question)
Produzione: Ma.Ja.De Filmproduktion
Coproduzione: Mitteldeutscher Rundfunk, Rundfunk Berlin-Brandenburg, Westdeutscher Rundfunk, Ö-Filmproduktion
Distribuzione: Deckert Distribution

Contatti: Deckert Distribution,
Ina Rossow
Tel: +49 341 215 66 38
E-mail:
info@deckert-distribution.com

THOMAS HEISE

KINDER. WIE DIE ZEIT VERGEHT

CHILDREN. AS TIME FLIES

Conclusione della trilogia di Halle-Neustadt. Jeannette Gleffe, la figlia di Heinz e Ingrid, lavora come autista di autobus e ha ormai a sua volta una figlia, Annabelle. Il figlio primogenito, Tommy, le crea problemi. Paul, il secondogenito è invece diligente e ottiene ottimi voti a scuola. Chris, l'amico di Tommy, ha dovuto rinunciare a frequentare i suoi amici skinhead dopo una lite con il padre. Attraverso un semplice segno di interpunzione, il punto dopo la parola «Kinder» del titolo, Heise rovescia l'espressione popolare, traducibile con «Figli, come passa il tempo», in una riflessione sui figli stessi e il tempo. Non più un commento, ma una constatazione e la descrizione di una modalità: «come trascorre il tempo», dove ciò che conta è il «come». Attraverso quel semplice punto, un'affermazione retorica e di uso comune viene rovesciata nel suo opposto: una riflessione che introduce anche una prospettiva e una distanza. Un procedimento quasi brechtiano che Thomas Heise conduce sino alle sue estreme conseguenze. Film di grande libertà, evidenzia come i percorsi del regista conducano in realtà sempre a nuove aperture piuttosto che a conclusioni per quanto momentanee.

Final episode in the Halle-Neustadt trilogy. Jeannette Gleffe, Heinz and Ingrid's daughter works as a bus driver, now has a daughter herself, Annabelle. The elder son, Tommy, gives her problems. Her second son Paul, instead, is a hard-working boy and obtains good grades at school. Chris, Tommy's friend, was forced to give up meeting his skinhead friends after a bad row with his father. By means of a mere punctuation mark, the full stop after the word «Children» in the title, Heise reverses a common phrase like «Children, as time flies» and creates a reflection upon children themselves «and» time. It is not a comment, rather a realization, and the description of a mode: «how time goes by», where «how» is what counts. Thanks to that little mark, a rhetorical and common statement is reversed into its opposite: a reflection introducing some perspective and some distance as well. An almost Brechtian process which Thomas Heise brings to its extreme consequences. A film of great liberty, it highlights how the roads taken by the film-maker actually lead to ever new apertures rather than closures, however temporary.

Germania, 1988-2009, 8mm, 16mm, 35mm, VHS, Beta SP, 164', col. e b/n

Regia e soggetto: Thomas Heise
Fotografia: Sebastian Richter, Peter Badel, Thomas Heise, Jutta Tränkle, Börres Weiffenbach
Montaggio: René Frölke
Suono: Uve Haussig, Robert Nickolaus, Jürgen Schönhoff, Maxim Wolfram
Musica: Charles Ives: Orchestral Set. No.2, From Hannover Square North, at the End of a Tragic Day, the Voice of the People Again Arose, Malmö Symphony Orchestra and Chamber Chorus, conducted by James Sinclair
Produzione: Ma.Ja.De Filmproduktion
Coproduzione: ZDF/Arte
Distribuzione: Deckert Distribution

Contatti: Deckert Distribution,
Ina Rossow
Tel: +49 341 215 66 38
E-mail:
info@deckert-distribution.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

THOMAS HEISE

MATERIAL

MATERIAL

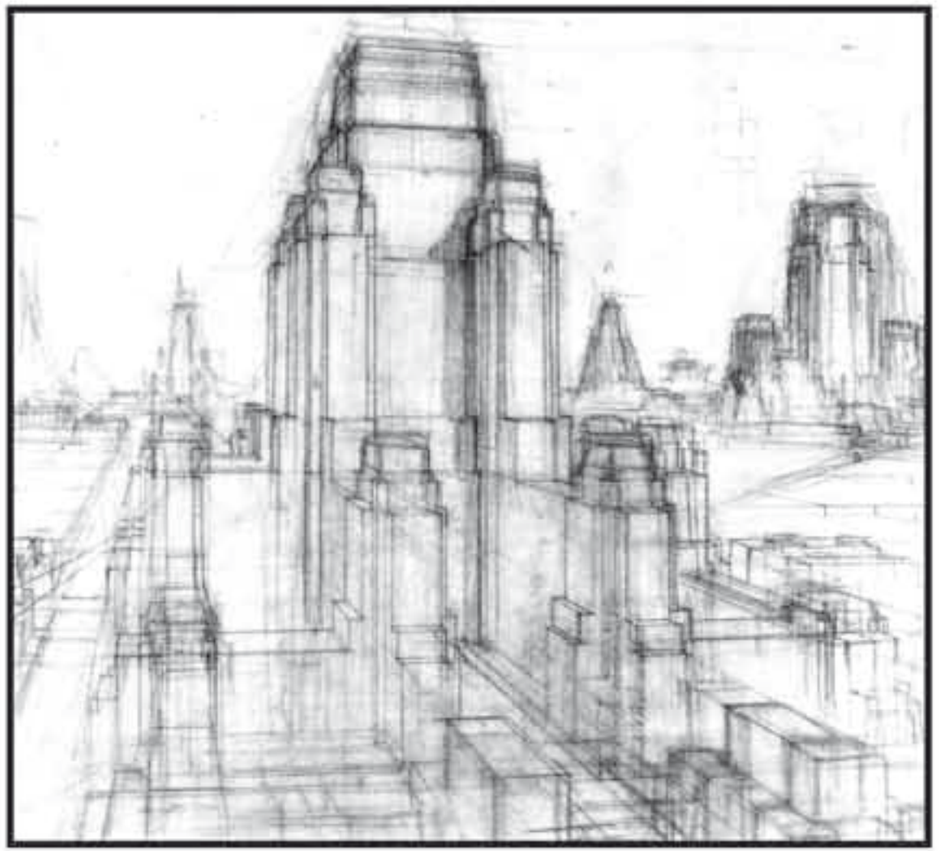
Un montaggio di materiale filmico proveniente dai tardi anni Ottanta sino al presente del 2008. Il film inizia con il riso di bambini che giocano in un paesaggio di rovine dei primi anni Novanta nel centro della città di Halle. Un'inquadratura non utilizzata di un film. *Material* è costituito da immagini simili degli ultimi vent'anni. 1998: Fritz Marquardt mette in scena *Germania Tod in Berlin*, il dramma di Heiner Müller. Lo sgombero delle case occupate della Mainzer Strasse. Poi le manifestazioni di massa di oltre un milione di persone raccolte sull'Alexanderplatz. Poco dopo, prima i secondini della prigione di Brandenburg, poi i detenuti dicono davanti alla macchina da presa ciò che a loro sembra sia importante da dire. L'aggressione di un gruppo di skinhead contro la proiezione di un cineforum. Immagini di demolizione della Repubblica. Testimonianze di una realtà non troppo distante. Storia tedesca. "La forma risulta dal materiale. Ha a che fare con lo scavare. E poi c'è questa frase che non mi ha mai abbandonato: 'si può pensare la storia come allungata, ma è un mucchio'. Il materiale resta incompleto. Ciò che ho conservato, è ciò che mi stava a cuore. La mia immagine". (T.H.)

Stock film from the late 1980's to the present of 2008 has been edited in this film. It begins with children laughing and playing in a landscape of ruins in the centre of Halle, early 1990's. Then, a frame of film that wasn't used. *Material* is made of images like these from the last two decades. 1998: Fritz Marquardt has staged *Germania Tod in Berlin*, Heiner Müller's play. Squatters in the Mainzer Strasse are evacuated. More than a million people gathered in the Alexanderplatz. After that, first the gaolers of the Brandenburg jail and then the detainees tell the camera what they believe is important to say. A group of skinheads assault a screening at a film club. Images of demolition of the Republic. Testimonies of a not too faraway reality. German history. "Form is given by material. It has to do with digging. And then there's this phrase which never leaves me: 'we can imagine history as stretched out, but it's a heap'. Matter remains incomplete. What I kept is what lies at my heart. My image". (T.H.)

german films

congratulates Thomas Heise
for the retrospective
"THOMAS HEISE:
MATERIALS OF TIME"
at the 50th Festival dei Popoli

www.german-films.de



microcinema
SOTTOTITOLI VIRTUALI

microcinema soc. coop.
Perugia Roma Milano Torino

Tel. +39 075 573 47 94
Fax +39 075 573 82 53
@ sub@mccinema.it
www http://www.mccinema.it

INDICE DEI FILM
INDEX OF FILMS

... A Valparaiso p. 138
18 ans p. 66
A Happy Mother's Day p. 139
A Letter to Uncle Boonmee p. 67
A Saint-Henry le cinq septembre p.140
All Tomorrow's Parties p. 90
Alpha & Again p. 88
Arsy-Versy p. 68
Asamblea general p. 141
Baltie zvaniņi p. 142
Bassidji p. 30
Bronx Princess p. 69
Collage di Piazza del popolo p. 143
Così eravamo p. 70
Crollo nervoso
la New Wave italiana degli anni '80 p. 91
Das Haus – 1984 p. 237
Defamation p. 32
Depuis Tel Aviv p. 34
Drottningen och jag p. 36
Eisenzeit p. 240
Gare du nord p. 144
GenovaTripoli p. 38
Grandi Speranze p. 40
Human Terrain p. 89
I dimenticati p. 145
Il rovescio della medaglia p. 86
Im Glück (Neger) p. 245
Imbiss Spezial p. 239
In amabile azzurro p. 42
In purgatorio p. 44
Jagdfieber p. 71
Khaneh Siah Ast p. 146
Kinder. Wie die zeit Vergeht p. 246
La canta delle marane p.147
La casa delle vedove p. 148
La Terre de la folie p. 46
Lambert & Co. p. 149
Le Mystère Koumiko p. 150
Les Arbitres p. 97
Les Inconnus de la terre p.151
Les Raquetteurs p. 152
Li mali mistieri p. 153
Lonely Boy p. 154
Material p. 247
Meet Marlon Brando p. 155
Mein Bruder p. 244
Mitumba The Second – Hand Road p. 98
Nauru, une île à la derive p. 48
Nenette p. 50
Neustadt (Stau – Der Stand Der Dinge) p. 242
Noi con gli altri – Nairobi 2009 p. 98
Notes On the Other p. 72
October Country p. 52
Pagine di vita dell'emigrazione p. 87
Petropolis: Aerial Perspectives
on the Alberta Tar Sands p. 54
Pull My Daisy p. 156
Sahman p. 56
Salut les Cubains p. 157
Santiago tiene una pena p. 92
Songs from the Tundra p. 73
Soundtrack for a Revolution p. 93
Soy un alma sin ley en el mundo p. 74
Stau – Jetzt Geht's Los p. 241
Tam gdzie slonce sie nie spieszy p. 75
Terminus p. 158
The Land of Jerry Cans p. 76
The Passion According
to the Polish Community of Pruchnik p. 77
Tire Dié p. 159
To Shoot an Elephant p. 58
Trace(s) p. 78
Upė p. 79
Vaterland p. 243
Vivre Ici p. 60
Volkspolizei – 1985 p. 238
Wagah p. 80
We Are the Lambeth Boys p. 160
We Don't Care About the Music Anyway p. 94
With Love from Truman p. 161
Woodstock: Now & Then p. 95
Wozu denn über diese leute einen Film p. 236
Yugong Yishan p. 81
Zanzibar Musical Club p. 96
Zum Vergleich p. 62

INDICE DEI REGISTI
INDEX OF DIRECTORS

Aquin, Hubert p.140
Arce, Alberto p. 58
Baldi, Gian Vittorio p. 148
Berman, Alexander p. 73
Birri, Fernando p. 159
Bizzarri, Alvaro p. 86, 87
Bobrík, Matej p. 75
Bondi, Federico p. 98
Brault, Michel p. 152
Brook, Yoni p. 69
Brunetti, Raffaele p. 98
Campo, Isa p. 88
Caouette, Jonathan p. 90
Cardot, Eric p. 97
Chopra, Joyce p. 139
Cioni, Giovanni p. 44
Comodin, Alessandro p. 71
D'Agostino, Felice p. 42
D'Anolfi, Massimo p. 40
De Iulis, Pierpaolo p. 91
De Macedo, Naruna Kaplan p. 34
De Seta, Vittorio p. 145
Der Derian, James p. 89
Dupire, Cédric p. 94
Farocki, Harun p. 62
Farrokhzad, Forough p. 146
Franchina, Sandro p. 143
Frank, Robert p. 156
Gasnier, Philippe p. 96
Girpan, Yakup p. 78
Groulx, Gilles p. 152
Gruodiene, Julija p. 79
Gruodis, Rimantas p. 79
Gutiérrez Alea, Tomás p. 141
Guttentag, Bill p. 93
Heise, Thomas p. 236-247
Hinant, Yves p. 97
Horvath, Andreas p. 77
Ivens, Joris p. 138
Khachatryan, Harutyun p. 56
Koenig, Wolf p. 154
Kopple, Barbara p. 95
Kraulītis, Ivars p. 142
Kroitor, Roman p. 154
Kuentz, Gaspard p. 94
Lacuesta, Isacki p. 88
Lavorato, Arturo p. 42
Leacock, Richard p. 139
Lehericey, Delphine p. 97
Leslie, Alfred p. 156
Mangini, Cecilia p.147
Marker, Chris p. 150
Maysles, Albert p. 155, 161
Maysles, David p. 155, 161
Mettler, Peter p. 54
Mingozzi, Gianfranco p. 153
Mosher, Donal p. 52
Mouján Fernández, Alejandro p. 74
Moullet, Luc p. 46
Muskala, Monika p. 77
Nezan, Patrice p. 96
Oksman, Sergio p. 72
Oliviero, Bruno p. 70
Orellana Peña, Felipe p. 92
Palmieri, Michael p. 52
Parenti, Martina p. 40
Pennebaker, D A p. 149
Persson Sarvestani, Nahid p. 36
Philibert, Nicolas p. 50
Piacenza, Paola p. 76
Reisz, Karel p. 160
Remo, Miro p. 68
Ribeiro Salgado, Juliano p. 48
Riquelme Davidson, Diego p. 92
Rouch, Jean p. 144
Rouyer Pollet, Frédérique p. 66
Rujailah, Mohammed p. 58
Ruspoli, Mario p.151
Santarelli, Marco p. 38
Schlesinger, John p. 158
Sen, Supriyo p. 80
Shamir, Yoav p. 32
Sturman, Dan p. 93
Syeed, Musa p. 69
Tamadon, Mehran p. 30
Udris, David p. 89
Udris, Michael p. 89
Varda, Agnès p. 157
Vasquez Arong, Joanna p. 81
Weerasethakul, Apichatpong p. 67
Zran, Mohamed p. 60
Zwerin, Charlotte p. 155, 161

RINGRAZIAMENTI
THANKS TO

Gaële Broze, Géraldine Haÿez, Julie Vanherck (EACEA) – Silvia Sandrone, Giovanna Occhipinti (Antenna Media Torino) – Paolo Cocchi (Assessore alla Cultura, Turismo e Commercio della Regione Toscana) – Stefania Ippoliti, Sveva Fedeli, Elisabetta Vagaggini, Camilla Toschi, Raffaella Conti (Mediateca Regionale Toscana Film Commission) – Luana Bigi, Elena Ciano, Susanna Hollesch (Comune di Firenze) – Giovanni Di Fede, Marusca Mani, Luca Rossi (Provincia di Firenze) – Raffaello Gherardini, Francesco Fadda (The Fitzgerald Foundation of Florence) – Bruno Bettati (Jirafa Films) – Marina Mottin – Keith Griffiths, Simon Field (Illuminations Films) – Matteo Boscarol – Stephen Lan – Carlos Muguiro – Helvecio Marins Jr. – Sergio Fanti – Ina Rossow (Deckert Distribution) – Andrew Youdell – Fleur Buckley (British Film Institute) – Madeleine Bélisle, Li Clare (National Film Board of Canada) – Roberta Novielli – Alessandra Franchina – Laurence Berbon (Tamasa Distribution) – Paola Scremin – Pascal Winter – Gian Vittorio Baldi – Cecilia Mangini – Ebrahim Golestan – Fabrizio Volpe (Assitalia) – Bernardo Bergeret (INCAA –Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales) – Roberto Chiesi (Centro Studi – Archivio Pier Paolo Pasolini) – Jane Balfour (Jane Balfour Services) – Cristina Marx (Hochschule für Film und Fernsehen "Konrad Wolf") – Miriam Mai (Progress Film–Verleih) – Anke Hahn (Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen) – Ilya Gladshteyn (Molodist Kyiv International Film Festival) – Lindsay Gillette (Freedom Songs Productions) – Thomas Husband (Warp Films) – Thibaut Potdevin (Entre Chien et Loup) – Emilie Wartel (Les Fresnoy) – Lise Zipci, Thomas Petit (Les Films du Losange) – Valérie Mouroux, Anne Coutinot (Culturefrance) – Antonio Maraldi (Centro Cinema Città di Cesena) – Gege Marogna (Casamica) – Liga Miezite Jensena (The National Film Centre of Latvia) – Ausra Duobiene (Baltic Films) – Tristan Priimägi (Estonian Film Foundation) – Anne Laurent (Austrian Film Commission) –Andrea Hock (Autlook Filmsales) – Danielle Bélanger (Téléfilm Canada) – María Padrón (ICAIC) – Serge Lalou, Richard Copans, Gaya Jiji, Aurélie Bardet (Les Films D'Ici) – Marta Andreu (Playtime) – Ilana Tsur (Doc Aviv) – Marian Luntz, Tracy Stephenson (The Museum of Fine Arts, Houston) – Monique Faulhaber (La Cinémathèque Française) – Eric Le Roy, Fereidoun Mahboubi (Archives françaises du film du CNC) – Sandra Buchta, Mariette Rissenbeek (German Films) – Carmen Hof, Gabriela Oroz (Goethe Institut) – Alejandro Diaz (Istituto Mexicano de Cinematografia) – Barbara Thurnbichler (Forum Austriaco di Cultura Roma) – Enrica Abbate (Ambasciata del Canada) – Dolores Repetto (Ambasciata del Messico) – Lillemor Weibert Borrelli (Ambasciata di Svezia) – Dino Gibertoni (Cineclub Fratelli Marx, Bologna) – Franziska Nori, Alessio Bertini, Riccardo Lami, Fiorella Nicosia (CCCS) – Claudio Vanni (Unicoop Firenze) – Annamaria Granatello, Vanessa Bollar Maqueira (Premio Solinas) – Lionella Bianca Fiorillo – Claudia Tommasini – Bruno Casini – Giovanni Pecchioli – Gabriele Fantini, Stella Benino (Hotel Medici, Firenze) – Emanuele Abolaffio, Barbara Tribacchetti (Hotel Pendini, Firenze) – Baptiste Vincre

ASSEMBLEA DEI SOCI DEL FESTIVAL DEI POPOLI

Simone Bardazzi, Sandro Bernardi, Gianni Bianchi, Clemente Bicocchi, Federico Bondi, Maria Bonsanti, Giorgio Bonsanti, Antonio Breschi, Augusto Cacopardo, Massimo Canevacci, Alessandra Chelazzi, Brunetto Chiarelli, Paolo Chiozzi, Patrizia Cirino, Pietro Clemente, Nico Colacillo, Lorenzo Coppini, Amina De Napoli, Serena Di Pietro, Guido Fink, Paolo Giovannini, Vittorio Iervese, Alberto Lastrucci, Alessandra Lorini, Silvia Lucchesi, Claudia Maci, Franco Mariotti, Luca Mazzei, Giuseppe Ortoleva, Paolo Pecile, Elisabetta Pieri, Rosalba Proietti-Pizzi, Maria Stella Rognoni, Giuliana Scalera, Tullio Seppilli, Paolo Sibilla, Mario Simondi, Federico Siniscalco, Edoardo Speranza, Vito Zagarrio

Il Festival dei Popoli ringrazia tutti coloro che, in questi cinquanta anni, hanno dato il loro prezioso contributo:

Marcello Andrei, Roberta Andreucci, Patricia Baroni, Pierluigi Basso, Paolo Bertolin, Carla Bianco, Giovanni Bogani, Manola Bracciali, Eugenio Breschi, Romano Calisi, Claudio Carabba, Emanuele Casagli, Giovan Battista Cavallaro, Lara Colzi, Jean Louis Comolli, Luc de Heusch, Filippo Maria De Sanctis, Luigi De Santis, Paolo Fabbri, Franco Franciosi, Sergio Frosali, Enrico Fulchignoni, Laura Gentilli Caldini, Giovanni Germani, Paolo Graziosi, Jacqueline Grigaut, Enrico Guaraldi, Ido Haar, Marco Jodice, Giovanni Klaus Koenig, René Koenig, Fernando Lara, Michel Lipkes, Franco Lucchesi, Mario Marinello, Andrea Martini, Claudio Messina, Matias Meyer, Luciano Monteagudo, Edgar Morin, Marina Mottin, Lorenza Pampaloni, Gian Paolo Paoli, Mirella Pavesi, Liborio Rao di Capopassero, Jean Rouch, Brigitte Rubio, Pier Carlo Ruffilli, Cinzia Sanfilippo, Thomas Shandorf, Amalia Signorelli, Gabriele Silvani, Maria Pia Tasselli, Tullio Tentori, Gilberto Tinacci Mannelli, Carlo Tullio-Altan, Simone Velluti Zati di S.Clemente, Jacqueline Veuve, Giuseppe Vigna, Claudio Zanchi, Ugo Zilletti

PECCHIOLI

VIA GIOBERTI

nuovo showroom Via Gioberti, 8 Firenze 50121 tel 055 6266042

VIALE BELFIORE

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

FABBRICA

showroom 'Pecchioli&Chini', Borgo San Lorenzo
viale IV Novembre, 69/1 tel 0558459359

Finito di stampare nel mese di ottobre 2009
presso Alsaba Grafiche, Siena
per conto di Festival dei Popoli, Firenze