

# 53

FESTIVAL  
DEI POPOLI



FESTIVAL INTERNAZIONALE DEL FILM DOCUMENTARIO

FIRENZE  
10-17 NOVEMBRE 2012

## 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  
www.festivaldeipopoli.org  
info@festivaldeipopoli.org

COMITATO DIRETTIVO | BOARD OF DIRECTORS  
Marco Pratellesi, Presidente | President  
Augusto Cacopardo, Vice Presidente | Vicepresident  
Lucia Landi | Vice Presidente | Vicepresident  
Sandro Bernardi  
Sandra Binazzi  
Giorgio Bonsanti  
Sergio Chiostri  
Vittorio Iervese  
Claudia Maci  
Angelo Migliarini  
Mario Simondi  
Lorenzo Targetti

PRESIDENTE ONORARIO | HONORARY PRESIDENT  
Tullio Seppilli

AMMINISTRAZIONE | ADMINISTRATION  
Massimo Martini

DIREZIONE | FESTIVAL DIRECTOR  
Alberto Lastrucci

IDEAZIONE PROGRAMMA | PROGRAMME CREATORS  
Maria Bonsanti  
Alberto Lastrucci

COMITATO DI SELEZIONE | SELECTION COMMITTEE  
Claudia Maci, COORDINATORE | COORDINATOR  
Sandra Binazzi  
Maria Bonsanti  
Carlo Chatrian  
Daniele Dottorini  
Silvio Grasselli  
Vittorio Iervese  
Alberto Lastrucci  
Margot Mecca  
Carmen Zinno

CORRISPONDENTI | CORRESPONDENTS  
Matteo Boscarol  
Paulo Roberto de Carvalho  
Miquel Martí Freixas

COORDINAMENTO PROGRAMMA E RELAZIONI CON I PARTNER | PROGRAMME  
COORDINATORS AND RELATIONSHIPS WITH PARTNERS  
Sandra Binazzi  
Claudia Maci

UFFICIO PROGRAMMAZIONE | PROGRAMMING OFFICE  
Claudia Maci, *responsabile / manager*  
Lorenzo Dell'Agnello

UFFICIO OSPITALITÀ | HOSPITALITY OFFICE  
Marcello Mantovani, *responsabile / manager*  
Margot Mecca

UFFICIO ACCREDITI | ACCREDITATION OFFICE  
Margot Mecca

UFFICIO STAMPA | PRESS OFFICE  
Arianna Monteverdi, Studio Sottocorno  
PS Comunicazione, di Antonio Pirozzi e Jacopo Storni  
*con la collaborazione di Olimpia De Meo*

PANORAMA IN CANTIERE | PANORAMA WORK IN PROGRESS  
*Sezione in collaborazione con / with the collaboration of*  
Documentaristi Anonimi - Associazione Documentaristi Toscani, Cinemaitaliano.info  
Pinangelo Marino, coordinamento | Coordinator

RELATED TO ME - CORPO, MEMORIA, IDENTITÀ | BODY, MEMORY, IDENTITY  
*Evento in collaborazione con / with the collaboration of*  
Strozzina - Centro di Cultura Contemporanea a Palazzo Strozzi

*EL DOCUMENTAL Y YO: IL CINEMA DI ANDRÉS DI TELLA | THE CINEMA OF ANDRÉS DI TELLA*  
*Evento in collaborazione con / with the collaboration of*  
INCAA - Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales  
Daniele Dottorini, curatore | Curator  
Ilaria Costanzo, *workshop*

OMAGGIO A RAYMOND DEPARDON | TRIBUTE TO RAYMOND DEPARDON  
*Evento in collaborazione con / with the collaboration of*  
Ambasciata di Francia, Istituto Francese di Firenze

CERIMONIALE FESTIVAL | FESTIVAL CEREMONIAL  
Lucia Landi

MODERATORI DIBATTITI | DEBATES MODERATORS  
Carlo Chatrian  
Daniele Dottorini  
Sergio Fant  
Silvio Grasselli  
Vittorio Iervese

SEGRETARIA DI GIURIA | SECRETARY OF JURY  
Edith Güntert

PREMIO LORENZO DE' MEDICI  
Paolo Grassini, *tutor giuria / tutor of the Jury*

PROMOZIONE | PROMOTION  
Marco Cipollini, *responsabile / manager*  
Maria Giusy Riccetti

SITO WEB | WEBSITE  
Lorenzo Meriggi/Digitaldesign, webmaster  
Funkyfreshfactory, *elaborazione grafica / graphics design*

VIDEOSIGLA | CLIP VIDEO  
Funkyfreshfactory

FOTOGRAFI | PHOTOGRAPHERS  
Lorenzo Carlomagno  
Ilaria Costanzo

WEB TV  
Cristina Casini

RIPRESE VIDEO | CAMERAMAN  
Veronica Citi

VIDEOLIBRARY  
Marco Cipollini, *responsabile / manager*  
Maria Giusy Riccetti

PERSONALE DI SALA | THEATER STAFF  
Marta Zappacosta, *direttrice di sala Odeon*  
Virignia Sodi, *direttrice di sala Spazio Uno*  
Scilla De Flaviis, *direttrice di sala Istituto Francese*

CONTROLLO COPIE | SCREENING COPIES TEST  
Jacopo Lapi

INTERPRETI | INTERPRETERS  
Assointerpreti Toscana

PROIEZIONI VIDEO | VIDEO PROJECTIONIST  
Alessandro Maffei

FILM RUNNER  
Marco Nocentini

AUTISTA | DRIVER  
Iacopo D'Annibale

SOTTOTITOLI | SUBTITLES  
Microcinema, Perugia

ASSICURAZIONE FILM | FILM INSURANCE  
I.M.M. Italian Insurance Managers di Fabrizio Volpe & C. Snc

CATALOGO | CATALOGUE

Sandra Binazzi

PROGETTO GRAFICO | GRAPHIC DESIGN

Paolo Rubei

REDAZIONE | EDITORIAL BOARD

Maria Bonsanti (m.b.)

Carlo Chatrian (c.c.)

Daniele Dottorini (d.d.)

Silvio Grasselli (s.g.)

Vittorio Iervese (v.i.)

Alberto Lastrucci (a.l.)

Margot Mecca (m.m.)

Giuseppe Vigna (g.v.)

Carmen Zinno (c.z.)

TRADUZIONE TESTI | TEXTS TRANSLATORS

Francesco Cecchi

Francesco Gigliotti

Lorenzo Grandi

Victoria Infantino

Carla Scura

FOTOLITO, IMPIANTI E STAMPA | PHOTOLITHOGRAPH, PLANT AND RELEASE

Tipografia Baroni & Gori s.r.l.

© Copyright 2012 Festival dei Popoli

© Copyright 2012 Baroni & Gori

su licenza Festival dei Popoli

Tutti i diritti riservati. Riproduzione vietata

ISBN: XXXXXXXX

IMMAGINE DI COPERTINA | COVER

Funkyfreshfactory

COORDINAMENTO VOLONTARI | VOLUNTEERS COORDINATOR

Lorenzo Dell'Agnello

VOLONTARI | VOLUNTEERS

Abu Assab Ramzy

Angeli Martina

Benotti Agnese

Cammeo Cosimo

Chemeri Giada

Corsini Raffaella

Criscuolo Elvira

Donnini Lorenzo

Farolfi Costanza

Giacchi Gilda

Guidi Sara

Lenzi Giulia

Leone Nicola

Lorenzo Sabrina

Luque Magañas Rocío

Mansueto Gianluigi

Martelli Elisa

Mascalchi Stefano

Medolago Martina

Moscon Lilith

Reina Veronica

Riddiford Georgina

Traversari Chiara

Viti Stella Maria Celeste

Wang Liu

LUOGHI DEL FESTIVAL

Cinema Odeon, piazza Strozzi 2

Cinema Spazio Uno, via del Sole 10

Istituto Francese di Firenze, piazza Ognissanti 2

Tethys Gallery, via Maggio 58/r

Le Murate Caffé Letterario Firenze, piazza delle Murate

Mediateca Regionale Toscana, via San Gallo 25

## SOMMARIO CONTENTS

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

Claudio Giua, *Presidente Fondazione Sistema Toscana*  
9

Marco Pratellesi, *Presidente Festival dei Popoli*  
11

Alberto Lastrucci, *Direttore Festival dei Popoli*  
13

Giurie e Premi | Juries and Awards  
21

**CONCORSO LUNGOMETRAGGI | FEATURE LENGTH DOCUMENTARY COMPETITION**  
28

**CONCORSO CORTOMETRAGGI | SHORT DOCUMENTARY COMPETITION**  
44

**FUORI CONCORSO | OUT OF COMPETITION**  
62

**PANORAMA**  
72

**PANORAMA IN CANTIERE | PANORAMA WORK IN PROGRESS**  
81

**RELATED TO ME: CORPO, MEMORIA, IDENTITÀ | RELATED TO ME: BODY, MEMORY, IDENTITY**  
86

***EL DOCUMENTAL Y YO***  
**IL CINEMA DI ANDRÉS DI TELLA | THE CINEMA OF ANDRÉS DI TELLA**  
98

**OMAGGIO A RAYMOND DEPARDON | TRIBUTE TO RAYMOND DEPARDON**  
154

**EVENTI SPECIALI | SPECIAL EVENTS**  
164

Indice dei film | Index of films  
183

Indice dei registi | Index of directors  
184

## L'EUROPA AMA I FESTIVAL EUROPEI

Luoghi privilegiati d'incontri, scambi e scoperte, i festival rendono possibile la creazione di un ambiente vibrante e aperto, per la più grande varietà di talenti, storie ed emozioni che costituiscono la cinematografia europea. Il programma MEDIA dell'Unione Europea intende promuovere il patrimonio audiovisivo europeo al fine di incoraggiare la circolazione di film tra le nazioni e stimolare la competitività dell'industria cinematografica. Il programma MEDIA riconosce inoltre il valore culturale, formativo, sociale ed economico dei festival e per questo ogni anno contribuisce finanziariamente a sostenere più di 100 di essi. Questi festival si distinguono per la loro ricca e variegata programmazione, per l'opportunità che offrono ai professionisti e al pubblico di incontrarsi, per le attività a sostegno dei giovani autori, le iniziative educative e l'importanza che danno a rafforzare il dialogo interculturale. Nel 2011, i festival finanziati dal programma MEDIA hanno programmato più di 40.000 proiezioni di opere europee per quasi 3 milioni di cinefili. MEDIA è lieta di sostenere l'edizione 2012 del Festival dei Popoli e augura a tutti coloro che saranno presenti un piacevole e stimolante evento.

## EUROPE LOVES EUROPEAN FESTIVALS

A privileged place for meetings, exchanges and discovery, festivals provide a vibrant and accessible environment for the widest variety of talent, stories and emotions that constitute Europe's cinematography. The MEDIA Programme of the European Union aims to promote European audiovisual heritage, to encourage the transnational circulation of films and to foster audiovisual industry competitiveness. The MEDIA Programme acknowledges the cultural, educational, social and economic role of festivals by co-financing every year almost 100 of them across Europe. These festivals stand out with their rich and diverse European programming, networking and meeting opportunities for professionals and the public alike, their activities in support of young professionals, their educational initiatives and the importance they give to strengthening inter-cultural dialogue. In 2011, the festivals supported by the MEDIA Programme have programmed more than 40.000 screenings of European works to nearly 3 million cinema-lovers. MEDIA is pleased to support the 2012 edition of the Festival dei Popoli and we extend our best wishes to all of the festival goers for an enjoyable and stimulating event.

MEDIA PROGRAMME

European Union

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

For more information on MEDIA please visit our website:

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



Un obiettivo sul mondo che cambia, un occhio sull'attualità nuda e cruda, un ponte verso culture affascinanti. Bentornato Festival dei Popoli! In 53 anni l'evento è maturato e si è strutturato, diventando il più importante festival italiano del film documentario. Un appuntamento di rilievo internazionale, momento di punta della 50 Giorni di Cinema Internazionale a Firenze e fiore all'occhiello del panorama culturale contemporaneo della Toscana.

Anche quest'anno la Regione rinnova il suo sostegno al Festival, riconoscendone il valore artistico e l'ottima qualità nelle produzioni, ma soprattutto la carica innovativa che la kermesse porta con sé. Con gli anni è diventata un vero e proprio laboratorio permanente, con un'attenzione particolare ai giovani autori e alle produzioni più interessanti. Non a caso, una delle novità più belle è la sezione "Panorama in cantiere", per le produzioni *work in progress* italiane.

Quest'anno il programma si presenta particolarmente ricco. Un appuntamento su tutti: la prima retrospettiva italiana dedicata al regista Andrés Di Tella, uno dei cineasti più rappresentativi del cinema argentino contemporaneo. Tra gli eventi speciali, da segnalare invece la rinnovata collaborazione con Musicus Concentus ne "La Notte di Tropicália", che propone il concerto del talentuoso Lucas Santtana, nota voce del panorama musicale brasiliano, e la proiezione del documentario *Tropicália* di Machado.

La riflessione critica sul nostro tempo accompagna invece l'appuntamento nato in collaborazione con gli Italian Doc Screenings, per il progetto *Why Poverty*.

Ci attende una settimana di grandi eventi, in cui verrà offerto il meglio della produzione documentaristica italiana e internazionale. Il Festival dei Popoli è diverso perché regala nuovi e diversi punti di vista ad un pubblico variegato e sempre più numeroso, a conferma del successo delle scelte fatte.

Saluto dunque con piacere tutti i partecipanti a questa splendida edizione e auguro a tutti voi buona visione!

*Dr.ssa Cristina Scaletti*

Assessore alla Cultura, Turismo e Commercio  
della Regione Toscana

A lens on the changing world, an eye on the crude reality of current affairs, a bridge to fascinating cultures – welcome back to the Festival dei Popoli! Over the last 53 years this event has grown and changed, becoming the most important Italian documentary film festival – an event of international prominence, the highlight of the 50 Days of International Cinema in Florence and crowning achievement of Tuscany’s current cultural landscape.

This year the regional government has once again renewed its support to the Festival, recognising not only its artistic value and the great quality of the productions, but especially this edition’s innovative touch. Over the years it has become a constant laboratory, paying particular attention to young film-makers and most interesting productions. One of the most striking new features is the section “Panorama in cantiere”, focusing on Italian *works in progress*.

This year’s programme is particularly rich. To name just one of the events: the first Italian retrospective dedicated to director Andres Di Tella, one of the most representative film-makers of contemporary Argentine cinema. Special events range from highlighting the renewed collaboration with Musicus Concentus in *La Notte di Tropicalia*, a concert by talented Lucas Santtana, a renowned artists in the Brazilian music scene, and the screening of the documentary *Tropicália* by Machado.

A special event, created in collaboration with Italian Doc Screenings for the *Why Poverty* project, brings us a critical reflection on our times.

We have a week of great events lined up, offering the best of Italian and international documentary productions. The Festival dei Popoli is unique, it gives a varied and ever-growing audience new and different perspectives, confirming the success of the programme.

It is my pleasure, therefore, to greet all participants at this year’s edition, a particularly splendid one, and I hope you all enjoy the show.

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

Sarebbe bello chiedere anche quest’anno a quanti entrano al Festival dei Popoli: “Perché?”, e filmarne le risposte. Non so se Alberto Lastrucci, che dirige il Festival, e il nuovo presidente Marco Pratellesi si siano organizzati per farlo. Se sì, allora mi raccomando: m’aspetto una serata – finito il Festival – dedicata a tutti noi che avremo risposto, fateci vedere le nostre facce e sentire le nostre parole, precise o disarticolate che siano. Sarà un modo per conoscerci e riconoscerci, come dice Marzullo.

In attesa di diventare protagonista per trenta secondi di questo *facemovie* festival popolare, anticipo quel che direi nel caso mi capitasse d’essere interrogato. Amo il Festival dei Popoli perché mi fa sentire a casa e, nello stesso tempo, cittadino del mondo. Funziona così: ti studi bene il programma, scegli il film che t’interessa, vedi se prima o dopo la proiezione c’è qualche evento speciale che sia utile a capire meglio com’è nato il progetto, vai all’Odeon o in una delle altre sale che lo programmano. Fin qui, niente di diverso da quanto accade per una proiezione normale. È quando entri nel cinema che ti rendi conto che il solo fatto d’essere lì a vedere con altre centinaia di persone un documentario sui profughi urbani della California del sud ti vale il lasciapassare per una comunità ben più ampia; t’accorgi che non è un caso se quanti sorridono con te del vecchio negoziante del mercatino spagnolo che non vuole vendere nessuna delle sue carabattole hanno molto di familiare, di omogeneo a quanto sai o t’immagini d’essere; scruti sullo schermo come fossero tue le espressioni e le frasi del mancato venditore che regala saggezza, dell’ex pugile georgiano, del giovane guerriero africano, della vittima delle torture di Pol Pot. Sei nel cuore di Firenze e, insieme, al centro di una rete globale, altro che Facebook e Google.

Ho frequentato molte edizioni del Festival in modo saltuario perché lavoro in un’altra città, ma le sensazioni sono sempre state quelle che ho descritto. Però l’anno scorso ho vissuto il Festival ora per ora da presidente, prima di accettare di passare alla guida della Fondazione Sistema Toscana, che con il Popoli ha un legame strettissimo perché ad essa fa capo la Casa del Cinema. È stata, quella, una visionaria full immersion, una sorta di caleidoscopio di impressioni ed emozioni. Qualcosa che auguro a tutti di vivere e rivivere quest’anno. E se mi state leggendo in sala, guardatevi attorno: quasi sicuramente ci sono anch’io.

*Claudio Giua*  
Presidente Fondazione Sistema Toscana

This year it would be nice to ask those attending the Festival dei Popoli: “Why?” and film their answers. I am not sure if Alberto Lastrucci, who direct the Festival, and the new president Pratellesi have organised anything of the sort. If so: I expect an evening – after the Festival – dedicated to all of those who answered, showing our faces and words, as accurate or disjointed as they may be. It will be a way to get to know and recognise each other, as Marzullo says.

While I wait to become the main role for this 30-second face-movie, I would like to anticipate what I would say in the interview. I love the Festival dei Popoli because it makes me feel at home and, at the same time, a citizen of the world. This is how it works: you study the programme in detail, you choose the films you are interested in, you check to see if there is a special event before or after the screening that might help you understand how the project originated, you go to the Odeon or in one of the other cinemasthat are showing it. Thus far, nothing different from a normal screening. It is only once you are inside the cinema that you realise that the mere fact of being there, together with hundreds of people, watching a documentary on urban refugees in Southern California is a safe-conduct to an even larger community; you realise that it’s not a coincidence if people are smiling with you at the old Spanish merchant on screen who doesn’t want to sell any of his odds and ends. The audience looks familiar and similar to you. You look attentively at the screen as if it were your expressions and sentences being uttered by the savvy merchant, the former Georgian boxer, the young African warrior or the victim of tortures during the Pol Pot regime. Yet, you are at the heart of Florence, at the centre of a global network, quite different from Facebook or Google.

I have been to many editions of this Festival on an occasional basis because I work in another city, but the feeling has always been as described above. But last year I experienced the Festival hour by hour as president, before accepting to take on the lead in Fondazione Sistema Toscana, which has a very strong tie with the Festival because of its links with the Casa del Cinema. It was a visionary full immersion, a sort of kaleidoscope of impressions and emotions. Something I hope you will all experience over and over again this year. And if you are reading this in the cinema, look around: I will almost certainly be there too.

*Claudio Giusa*

Presidente Fondazione Sistema Toscana

Quando mi è stata proposta la presidenza del Festival dei Popoli ho avuto due reazioni contrapposte: preoccupazione e entusiasmo. La prima era generata dalla consapevolezza delle difficoltà che, in una situazione di crisi economica globale, avremmo incontrato: il festival è un’organizzazione senza scopo di lucro, sorretta da finanziamenti di varie istituzioni che, in tempi di *spending review*, non era scontato garantirsi.

L’entusiasmo derivava invece da una storia lunga quanto il festival, che ha avuto un’importanza non secondaria nella mia formazione. Da fiorentino facevo parte di quel pubblico di giovani studenti che negli anni Settanta vivevano il Festival dei Popoli come una straordinaria occasione di discussione, di confronto, di conoscenza. Eravamo curiosi, voraci delle storie del mondo e nessuno le raccontava meglio del Festival dei Popoli.

Nella sala gremita del Palazzo dei Congressi ho scoperto mondi socialmente e geograficamente lontani, ho capito l’importanza di dare voce a chi non può farsi sentire, ho apprezzato le tecniche e l’arte del racconto. Nel mondo non ancora globalizzato e pre-internet, il festival aveva una funzione informativa importante:

la mia passione per il giornalismo è nata anche da qui.

Oggi lo scenario è completamente cambiato. Internet ha reso tutto più vicino, condiviso. Le nuove tecnologie digitali hanno trasformato gli spettatori anche in produttori di contenuti da condividere sui social media. Siamo nella società della “documentalità”, dove tutto diventa “traccia digitale”: le immagini, dai concerti alle manifestazioni, scorrono sui nostri cellulari, riprese da noi stessi o inviate dagli “amici”.

Eppure il festival non ha perso la sua straordinaria capacità di affascinare per due ragioni fondamentali: la capacità di tradurre le storie in racconti e l’attenzione alla qualità filmica.

Con un archivio di oltre 17.000 titoli il festival è depositario di una memoria unica e globale – ma non globalizzata - degli ultimi 53 anni. Un patrimonio raro che abbiamo il dovere di valorizzare, non solo con la conservazione e la digitalizzazione, ma anche individuando e sperimentando tutte le opportunità che oggi abbiamo per favorire la circolazione delle opere.

Da neo presidente non posso che ringraziare gli enti pubblici e privati che hanno rinnovato la loro fiducia nel festival e le persone che hanno reso possibile questa 53esima edizione: il direttore Alberto Lastrucci e Maria Bonsanti, che con lui ha condiviso le scelte prima di essere chiamata a dirigere il Cinéma du Réel a Parigi, i vice presidenti Lucia Landi e Augusto Cacapardo, il comitato direttivo e tutti i collaboratori che hanno portato all’edizione un contributo di straordinaria professionalità e competenza.

Un ultimo ringraziamento va agli autori e al pubblico: senza di loro nessun festival sarebbe possibile. Sono certo che ancora una volta potremo condividere la curiosità, la voglia di sapere e di conoscere di fronte al grande racconto del mondo.

*Marco Pratellesi*

Presidente del Festival dei Popoli



When I was offered the presidency of the Festival dei Popoli I reacted in two ways: I was worried and enthusiastic. I was worried because I was aware of the difficulties we would be facing in a situation of global crisis: the festival is organised by a non-profit organization and sustained financially by a variety of institutions that in times of “spending reviews” might not have supported us.

Enthusiasm on the other hand came from a story as long as the festival itself, which contributed to my training in a consequential way. As a Florentine, I was part of the group of young students in the Seventies who saw the Festival dei Popoli as an extraordinary opportunity for discussion, debate and learning. We were curious, hungry about stories of the world and nobody told them better than the Festival dei Popoli.

In the crowded room at Palazzo dei Congressi I discovered socially and geographically diverse worlds, I understood the importance of giving a voice to those who cannot be heard, I appreciated the techniques and art of storytelling. In a pre-globalised and pre-Internet world this festival played an important informative role: my passion for journalism was also born here.

The scene is completely different nowadays. Internet has made everything closer and easier to share. New digital technologies have transformed spectators into producers who then share their work on the social media.

We live in a society where “documentation” is key, where everything leaves a “digital footprint”, from concerts to demonstrations. Images that we have taken ourselves or that were sent by “friends” pour onto our mobile phones.

This festival however has not lost its extraordinary ability to fascinate because of two fundamental reasons: the ability to translate stories into tales and the care in filming quality.

With an archive comprising 17,000 films, this festival is a repository of a unique and global - yet not globalised - memory of the last 53 years. A rare heritage that we have the obligation to support, not only by preserving and digitalizing it, but also by finding and experimenting all the opportunities that we have available today in order to facilitate the circulation of works.

As new president I can't but thank the institutions and bodies, both public and private, who renewed their trust in the Festival and the knowledgeable and hard-working people who have made this 53rd edition possible: director Alberto Lastrucci and Maria Bonsanti, who worked side by side before she was called upon by the Cinéma du Réel in Paris; deputy-presidents Lucia Landi and Augusto Cacopardo; the board of directors and all the collaborators.

And finally I would like to thank the authors and audience: without them no festival would be possible. I am sure that once more we will be able to share our curiosity and hunger for knowledge when we look at the great stories of the world.

*Marco Pratellesi*  
President of the Festival dei Popoli

Nella pagine di questo catalogo troverete un'accurata descrizione dei 74 film che compongono il programma del 53° Festival dei Popoli. Sono convinto che ciascuno dei titoli ha le qualità necessarie per appassionarvi e suscitare il vostro interesse. La proposta è abbondante, ne siamo consapevoli, per cui siete caldamente invitati a scegliere seguendo il vostro gusto e – perché no – il vostro istinto, costruendo il vostro programma personalizzato.

Quella che segue potrebbe essere la “giornata ideale” del pubblico del festival. La mattina, al cinema Odeon, sono previste le repliche dei film in concorso: per chi avesse perso le proiezioni del giorno precedente. A mezzogiorno, nelle accoglienti sale del Caffè Letterario delle Murate, si svolge il *Free Speech*, un incontro aperto – e privo di eccessive formalità – con gli ospiti del festival. I registi si scambiano opinioni sul proprio lavoro, condividono esperienze e mettono a confronto i rispettivi punti di vista. Credetemi: starli ad ascoltare mentre gettano le basi del cinema del futuro è un'occasione da non perdere. Più tardi si parte con le proiezioni, pomeridiane e serali, che si svolgeranno in tre sale della città strategicamente collocate a poche decine di passi l'una dall'altra: Odeon, Spazio Uno, Istituto Francese. Tre luoghi geograficamente limitrofi accomunati dall'accoglienza riservata alla cultura. Al centro di questo triangolo, la magnificenza di Palazzo Strozzi, al cui interno potrete visitare la mostra allestita alla Strozziina - Centro di Cultura Contemporanea, *Francis Bacon e la condizione esistenziale nell'arte contemporanea*. Il Festival dei Popoli propone una sezione – “Related to Me – Corpo, memoria, identità” – che va intesa come un contributo aggiuntivo, per integrare ed approfondire i temi sviluppati dalla mostra. Per chi volesse proseguire nella passeggiata e spingersi oltarno, alla Tethys Gallery, in via Maggio, potrà visitare un'esibizione fotografica, organizzata in collaborazione con la Robert F. Kennedy Foundation of Europe, che propone una serie di splendidi ritratti di Harry Benson ai Presidenti degli Stati Uniti.

Vi rivelo un piccolo segreto di bottega: per preparare il calendario delle proiezioni siamo soliti affidarci ad uno strumento di lavoro per noi indispensabile. Sulla parete predisponiamo una griglia suddivisa in riquadri. Ai moderni schermi ultrapiatti, con funzione touch-screen, preferiamo un cartoncino robusto, pennarelli, nastro adesivo e una scorta di foglietti colorati. Giorno dopo giorno, i foglietti con i titoli dei film selezionati vengono appuntati su questa scacchiera, rimossi, collocati diversamente. L'aspetto curioso è che i film cominciano a parlare fra loro costruendo rimandi e intessendo corrispondenze sul variopinto cartellone. Ecco perché rimango spesso incantato a contemplarli, suscitando la comprensibile ilarità dei miei colleghi: perché provo a collocare ogni film come fosse una nota sullo spartito. Ciò che rende particolare la proposta di un festival non è solo, come è ovvio, l'alta qualità delle singole opere (quest'anno ci sono pervenuti a selezione 1.600 film), ma la composizione dell'intero programma, che deve essere armonioso e sufficientemente vario. Provate anche voi a lasciarvi trasportare da questa

corrente fatta di immagini, musiche, parole, paesaggi, riferimenti culturali: gradualmente il mosaico si comporrà e ne potrete ricavare un ritratto tanto sfaccettato quanto paradigmatico del nostro presente.

Le particolari circostanze che hanno presieduto la preparazione di questa edizione meritano un'ultima annotazione. In effetti si tratta di una situazione assolutamente unica. Il programma del 53° Festival dei Popoli è frutto del lavoro congiunto di Maria Bonsanti, neodirettrice del Cinéma du Réel di Parigi, Carlo Chatrian, neodirettore del Festival del Film di Locarno e dell'affiatatissimo team del Festival dei Popoli. Credo che raramente sia capitato ai direttori di festival di cinema d'Europa di lavorare insieme allo stesso progetto. Oltre a rinnovare le mie congratulazioni a Maria e Carlo per gli importanti incarichi che sono stati loro affidati, mi fa piacere pensare che la nostra squadra non smetterà di collaborare: semplicemente avrà a disposizione un campo da gioco più grande.

*Alberto Lastrucci*

Direttore del Festival dei Popoli

This catalogue provides accurate descriptions of the 74 films on show at this 53rd edition of the Festival dei Popoli. I am sure that each one of these films has what it takes to awaken passions and interest. The choice is vast, we are aware of it, so you are strongly invited to choose according to your taste – and why not – your instinct, and design your own programme.

An "ideal day" for the festival's audience might include the following: repeats of the shortlisted films scheduled in the morning at the Odeon for those of you who missed them the previous day. At midday join the *Free Speech* in the Caffè Letterario delle Murate: a meeting – devoid of excessive formalities – with the festival's guests. Directors will be exchanging ideas on their work, sharing experiences and comparing viewpoints. Believe me: listening to them laying down the basis for future cinema is an opportunity you just can't miss. Later on in the afternoon and evening, screenings will be held in three cinemas, which have been chosen because of their excellent location at short walking distance from one another: the Odeon, Spazio Uno and the French Institute. These venues share not only a convenient setting, but also a passion for culture. At the centre of this triangle you can admire the magnificent Palazzo Strozzi, now harbouring the exhibit within the Strozziina – the Centre for Contemporary Culture, *Francis Bacon and the Existential Condition in Contemporary Art*. The Festival dei Popoli also offers a section by the title "Related to Me: Body, Memory, Identity" as a further contribution to the themes tackled in this exhibition. For those who wish to continue the walk and cross the river, Tethys Gallery in via Maggio stages a photography exhibition organized together with the Robert F. Kennedy Foundation of Europe, with splendid portraits of the Presidents of the United States taken by Harry Benson.

Let me reveal a small trick of the trade: to prepare the programme we usually use a tool that has become indispensable to us. We have a chart on the wall, divided in sections. We prefer a thick piece of cardboard, felt-tip pens, duct tape and coloured pieces of paper rather than ultra-flat computer touch-screens. Day after day pieces of paper bearing the titles of selected films are put on the programmer, moved around or taken off. The funny thing is that the films themselves start communicating in a colourful pattern of links and intersections. This is why I often stand and admire them, making my colleagues laugh. I try to place each film as if it were a musical note on a score. This adds to the value of the festival, which is not only based on the high standards required of each film (this year we received 1,600 entries for the competition) but the choices for the entire programme, which needs to be harmonious and sufficiently varied. Let yourselves be tempted by this flow of images, music, words, landscapes and cultural references: you'll see the picture gradually coming to life into a multi-faceted and essential portrait of present times.

The specific circumstances that were the background for the preparation of this edition deserve mentioning. It is in fact a unique setting. The programme of the 53rd Festival dei Popoli is the



fruit of the collaboration between Maria Bonsanti, the new director of the Cinéma du Réel in Paris, Carlo Chatrian, the new director of the Festival del Film in Locarno and the solid team working behind the scenes of the Festival dei Popoli. I believe that directors of European film festivals have rarely worked together on the same project. As well as renewing my congratulations to Maria and Carlo for the important tasks they have been entrusted to, I like to think that our team will continue to work together on an even larger scale.

*Alberto Lastrucci*

Director of the Festival dei Popoli

## **DOCUMENTARISTI ANONIMI ASSOCIAZIONE DOCUMENTARISTI TOSCANI**

È un cantiere per lo sviluppo della cultura del documentario in Toscana.

Nasce dalla collaborazione tra il Festival dei Popoli e autori, cineasti, produttori, operatori, studiosi e appassionati, come punto di riferimento e interlocutore culturale e politico. Tra i principali progetti portati avanti dall'Associazione: Stati Generali del Documentario in Toscana, prima edizione nel 2010 e seconda edizione nel 2011, tavolo permanente di confronto e progettazione tra documentaristi, professionisti, Regione, istituzioni, associazioni e privati; i Cantieri del Documentario, veri e propri laboratori di creazione del cinema del reale, dedicati ai progetti in corso di cineasti che decidono di discutere con il pubblico il proprio lavoro.

L'associazione ha collaborato inoltre alla realizzazione di Linea8, trasmissione televisiva interamente dedicata al cinema documentario, la cui prima edizione è andata in onda su Rtv38 tra giugno e settembre 2012.

Documentaristi Anonimi ha avviato un confronto sul documento di cui è promotrice, *Analisi e proposte per un piano integrato per il documentario in Toscana*.

## **DOCUMENTARISTI ANONIMI ASSOCIAZIONE DOCUMENTARISTI TOSCANI**

It's a site for the development of documentary culture in Tuscany.

It was born from a collaboration between the Festival dei Popoli and authors, filmmakers, producers, traders, scholars and documentary lovers, to become a reference point on a cultural and a political level.

Among the major projects carried out by the Association: Stati Generali del Documentario in Toscana, first edition in 2010 and the second edition in 2011, a permanent table for discussion and planning among filmmakers, professionals, Region, institutions, associations and individuals; *Cantieri del Documentario*, laboratories of creation, dedicated to the ongoing projects of filmmakers who decide to discuss with the public their work. The Association has also collaborated to the realization of Linea8, telecast dedicated to documentary films, the first of which aired on RTV38 between June and September 2012. DOCUMENTARISTI ANONIMI has, moreover, proposed the following document: "Analisi e proposte per un piano integrato per il documentario in Toscana" and launched a public debate on it.

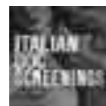
Gli Italian Doc Screenings – VIII Edizione sono l'unico mercato televisivo presente in Italia e sono diventati certamente la principale occasione di incontro con le richieste e le tendenze del mercato internazionale di settore.

IDS nasce con la volontà di rafforzare la presenza della produzione indipendente italiana sul mercato estero e grazie anche alla partecipazione del Ministero per lo Sviluppo Economico, dell'ICE-Agenzia per la Promozione e l'Internazionalizzazione delle Imprese Italiane all'Estero e Fondazione Mediateca Toscana, la manifestazione negli anni è cresciuta, diventando di fatto la più importante vetrina di prodotto audiovisivo italiano.

Cercando di intercettare le evoluzioni del mercato internazionale e i cambiamenti nel mondo dei media, il programma di quest'anno va dalla produzione transmediale e crossmediale, alla produzione di documentario di lungometraggio per le sale, cercando dunque di esplorare i confini di un mondo che diventa sempre più vasto. Resta tuttavia prioritario il mercato televisivo più tradizionale, che mai come prima si trova a confrontarsi con sfide interessanti.

#### I NUMERI DI IDS 2012

- forum per le coproduzioni per 20 progetti selezionati,
- 16 tavole rotonde
- 6 workshops tematici,
- oltre alla library digitale che raccoglie circa 150 film dell'ultimo biennio
- *50 broadcasters, tra cui BBC, YLE, France Tv, Artè, PBS, CBC, MDR, Histoire, ERT, Multicanal e molti altri*
- 4 workshop tematici di cui due sulla produzione crossmediale e transmediale, uno su temi legali, uno sulla scrittura e lo sviluppo ed uno in particolare, della durata di due intere giornate, sulla scrittura e produzione di Factual Entertainment.



The Italian Doc Screenings, now in their 8th edition, are the only television marketplace in Italy and they have certainly become the main occasion to discuss the demands and trends emerging in the international market of the documentary sector.

The Italian Doc Screenings were created with the aim of strengthening the presence of Italian independent productions in the foreign market. Thanks also to the participation of the Ministry for Economic Development, of the ICE-Italian Trade Promotion Agency, of the Fondazione Mediateca Toscana, this event has expanded over the years and it has become the most important showcase for Italian audiovisual productions.

Trying to keep up with the developments and changes in the world of the media, this year's program ranges from transmedia and cross-media production to the production of feature-length documentaries for release in movie theatres. In this way, the IDS will explore the borders of a constantly growing world. However, the priority remains on the more traditional television market, which now more than ever is faced with interesting challenges.

#### THE NUMBERS OF IDS 2012

- forum for co-productions for 20 selected projects,
- 16 round tables
- 6 thematic workshops
- digital library including about 150 films produced in the last two years
- *50 broadcasters, among which BBC, YLE, France Tv, Artè, PBS, CBC, MDR, Histoire, ERT, Multicanal and many others*
- 4 thematic workshops, two of which on cross-media and transmedia production, one on legal aspects, one on writing and development and one in particular, lasting two days, on how to write and produce Factual Entertainment.



## MYMOVIESLIVE! E PREMIO MYMOVIES DALLA PARTE DEL PUBBLICO

MYMOVIESLIVE!, la piattaforma STREAMING di MYmovies.it, permette di vivere e condividere nuove esperienze di cinema online. Per 365 giorni all'anno, con le anteprime web e una selezione di film provenienti dai maggiori Festival Internazionali, offre l'opportunità di vedere quei titoli che non seguono la tradizionale distribuzione nelle sale, nonostante gli importanti riconoscimenti in tutto il mondo. In più, il modello multicaso offre una visione condivisa, permettendo lo scambio in tempo reale di opinioni, impressioni ed emozioni. Prima, durante e alla fine del film. Grazie alla partnership tra il Festival dei Popoli e MYmovies.it, gli spettatori che assisteranno alle proiezioni dei titoli in concorso, potranno esprimere il proprio giudizio sui film e assegnare il premio MYmovies.it – Il cinema dalla parte del pubblico. Tutti coloro che invieranno un SMS al 3421497201, con il codice corrispondente al titolo del film e un voto da 1 a 5, otterranno un abbonamento gratuito di sei mesi a MYMOVIESLIVE!, la piattaforma streaming di MYmovies.it, per vivere e condividere nuove esperienze di cinema online.

## MYMOVIESLIVE! AND THE MYMOVIES AUDIENCE AWARD

MYMOVIESLIVE!, the STREAMING platform of di MYmovies.it, allows users to have and to share a new experience of online cinema. For 365 days a year, with web previews and a selection of films from the major International Festivals, MYMOVIESLIVE! gives its users the possibility to watch the films which have received numerous awards all around the world, but which are not released through movie theaters. Furthermore, the multicaso model gives users the possibility to watch the films together and to exchange views, impressions and feelings in real time – before, during and after the end of the film. Thanks to the partnership between the Festival dei Popoli and MYmovies.it, all the spectators who will watch the films in competition will have the possibility to express their views on the films and to vote for the MYmovies.it Audience Award. All those who will send a text message at the number: 3421497201 with the code assigned to the film and a vote from 1 to 5 will get a free 6-month subscription to MYMOVIESLIVE!, the streaming platform of MYmovies.it – to have and to share a new experience of online cinema.

**MYmovies.it**  
IL CINEMA DALLA PARTE DEL PUBBLICO

## GIURIE E PREMI

### GIURIA INTERNAZIONALE

Alessandro Comodin (Italia)  
Karel Och (Repubblica Ceca)  
Nadia Turincev (Francia)

La Giuria Internazionale assegna il Premio al Migliore Film (Euro 8.000) e il Premio alla Migliore Regia (Euro 3.500), assegnando anche la Targa "Gian Paolo Paoli" al Miglior Film Antropologico. La Giuria Internazionale assegna inoltre il Premio al Migliore Cortometraggio (Euro 2.500)

### GIURIA DEGLI STUDENTI

Caitlin Eddols  
Ann E. Kelsey  
Julia La Course  
Rachel Munford  
Renee Rispoli

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

### GIURIA CINEMAITALIANO.INFO

Stefano Amadio  
Antonio Capellupo  
Carlo Griseri  
Simone Pinchiorri

I film italiani selezionati in Concorso Internazionale Lungometraggi e Panorama concorrono al Premio Cinemaitaliano.info – CG Home Video assegnato dalla Redazione di Cinemaitaliano.info. Il premio consiste nella pubblicazione del film vincitore in DVD, con distribuzione sul territorio nazionale.

### PREMIO MYMOVIES DALLA PARTE DEL PUBBLICO

I film inclusi nella selezione del Concorso Internazionale Lungometraggi concorrono al premio MYmovies.it – Il cinema dalla parte del pubblico che, grazie alla collaborazione con MYmovies.it, verrà attribuito dagli spettatori, i quali inviando un SMS al numero 3421497201 potranno esprimere il loro voto.

## JURIES AND AWARDS

### INTERNATIONAL JURY

Alessandro Comodin (Italy)  
Karel Och (Czech Republic)  
Nadia Turincev (France)

The International Jury bestows the Award to the Best Documentary (Euro 8,000) and the Award to the Best Director (Euro 3,500), as well the "Gian Paolo Paoli" Award to the Best Anthropological Film. The International Jury bestows the Award to the Best Short Film (Euro 2,500) as well.

### STUDENTS JURY

Caitlin Eddols  
Ann E. Kelsey  
Julia La Course  
Rachel Munford  
Renee Rispoli

The Jury, composed of students of University of Florence and the Lorenzo de' Medici Institute, bestows the Lorenzo De' Medici - Università di Firenze Award (Euro 1,000) to one among the short films in competition.

### CINEMAITALIANO.INFO JURY

Stefano Amadio  
Antonio Capellupo  
Carlo Griseri  
Simone Pinchiorri

Italian films selected in the International Documentary Film Competition and Panorama compete for the Cinemaitaliano.info – CG Home Video Award, bestowed by the Editorial Board of Cinemaitaliano.info. The Award consists in publishing on DVD, distributing and marketing throughout the Italian territory the film declared as winner.

### MYMOVIES AUDIENCE AWARD

All films included in the International Documentary Film Competition compete for the MYmovies.it Audience Award: thanks to the partnership with MYmovies.it, the award will be bestowed by the audience, that sending a text to 3421497201 will be able to vote.

## GIURIA INTERNAZIONALE INTERNATIONAL JURY



### ALESSANDRO COMODIN

Alessandro Comodin è nato nel 1982 a San Vito al Tagliamento (Pordenone). Ha studiato lettere a Bologna poi Cinema a Parigi, quindi all'INSAS di Bruxelles. Nel 2009 ha realizzato il suo film di diploma, *Jagdfieber*, un documentario sulla caccia, selezionato alla *Quinzaine de realisateurs* di Cannes nel 2009 e presentato alla 50ª edizione del Festival dei Popoli. Con *L'estate di Giacomo* (2011), il suo primo lungometraggio, uscito da poco nelle sale italiane, ha vinto il "Pardo d'Oro" – concorso cineasti del presente al Festival di Locarno nel 2011, una Menzione Speciale della giuria del 52° Festival dei Popoli ed il premio per la distribuzione Cinemaitaliano.info-CG HomeVideo, grazie al quale uscirà in DVD.

Alessandro Comodin was born in 1982 in San Vito al Tagliamento (Pordenone), Italy. After studying Humanities in Bologna he went to Paris to study film, and subsequently at INSAS in Brussels. In 2009 he completed his graduation film, *Jagdfieber*, a documentary about hunting selected at the *Quinzaine de realisateurs* in Cannes in 2009 and presented at the 50<sup>th</sup> edition of the Festival dei Popoli. With *L'estate di Giacomo* (2011), his first feature film, recently released in Italian movie theatres, he won the "Pardo d'Oro" at the competition *Cineasti del presente* in Locarno 2011, a Special Mention from the jury of the 52<sup>nd</sup> edition of the Festival dei Popoli and the distribution award Cinemaitaliano.info-CG HomeVideo, thanks to which it will be released in DVD.



### KAREL OCH

Nato nel 1974 nella Repubblica Ceca, Karel Och ha studiato legge ed si è poi specializzato in storia e teoria del cinema presso l'Università Carlo di Praga. Dal 2001, ha lavorato per il Karlovy Vary International Film Festival in qualità di membro del comitato di selezione. Per il KVIFF ha curato il concorso di documentari, omaggi e retrospettive dedicate a, tra gli altri, Sam Peckinpah, John Huston, Michael Powell & Emeric Pressburger. Nel 2010 è stato nominato direttore artistico del KVIFF. È membro della FIPRESCI ed ha pubblicato su numerose riviste come "Cinepur", "Cinema" e "Illuminace".

Born in Czech Republic in 1974, Karel Och studied law and graduated in film theory and history at Prague's Charles University. Since 2001, he has worked for the Karlovy Vary International Film Festival as a member of the Selection Committee. He has programmed KVIFF's documentary competition and curated tributes and retrospectives to Sam Peckinpah, John Huston and Michael Powell & Emeric Pressburger, among others. In 2010 Och was appointed artistic director of the Karlovy Vary IFF. He is a member of FIPRESCI and has published in numerous magazines such as "Cinepur", "Cinema" and "Illuminace".

## NADIA TURINCEV

Nadia Turincev è nata a Mosca nel 1970 ed è cresciuta a Parigi. Ha studiato antropologia culturale a Parigi X-Nanterre. Perché il cinema? A causa dei fratelli Konchalovsky – Mikhalkov: ha lavorato sul suo primo film all'età di 16 – *Oci Ciornie* di Nikita Mikhalkov con Marcello Mastroianni. Ha poi lavorato in molte coproduzioni internazionali e, come produttrice, ha realizzato due lungometraggi. L'Europa? Ha lavorato per ACE-European Film Studio, Europa Cinemas e è stata alla guida del Club dei Produttori Europei. Dal 2001, è anche un'esperta del programma finanziato dall'Unione Europea Media Development. I Festival? Ha fatto parte del comitato di selezione della Quinzaine des Réalisateurs di Cannes e della squadra di François Da Silva, e per due anni è stata direttore artistico dell'IFF di Mosca.

Nadia Turincev was born in Moscow in 1970. Grew up in Paris. Studied cultural anthropology in Paris X-Nanterre. Cinema? Because of the Konchalovsky – Mikhalkov brothers: she worked on her first film at the age of 16 – Nikita Mikhalkov's *Dark eyes* with Marcello Mastroianni. Then many jobs on international coproductions and as a producer, the development of two feature films. Europe? She worked for ACE-European Film Studio, Europa Cinemas and ran the European Producers Club. Since 2001, she is also an expert for EU funded program Media Development. Festivals? Selection committee of Cannes Directors Fortnight in the ephemeral team of François Da Silva, and for two years artistic director of the Moscow IFF.



## PRESIDENTS

Undici Presidenti degli Stati Uniti d'America ritratti da Harry Benson  
in quindici fotografie.

“... La mia sfida principale è sempre stata quello di fare una fotografia  
che mostrasse ciò che non si è mai visto prima.  
Questo è l'aspetto più difficile: ritrarre in maniera spontanea i Presidenti e le loro famiglie,  
in modo amichevole, umano” (H. Benson)

dal 9 al 22 novembre | from November the 9th to 22nd  
Tethys Gallery, via Maggio, 58/r

Un evento nato dalla collaborazione del RFK Center for Justice and Human Rights  
con il Festival dei Popoli e la Tethys Gallery.

**RFK** ROBERT F. KENNEDY  
CENTER FOR JUSTICE & HUMAN RIGHTS

**Tethys**  
GALLERY

**53**  
FESTIVAL  
DEI POPOLI

## PREMIO LORENZO DE' MEDICI

Giunto al settimo appuntamento, l'Istituto Lorenzo de' Medici bandisce il Premio omonimo che sarà assegnato al miglior film del Concorso Internazionale Cortometraggi del 53° Festival dei Popoli. Il premio è assegnato da una 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. E' una delle prime istituzioni accademiche internazionali in Europa ed ha esteso i suoi programmi teorico-pratici a molte discipline artistiche e umanistiche, diventando uno dei maggiori riferimenti per studenti internazionali in Italia, con oltre 2.800 presenze annue. Attualmente conta più di 200 docenti qualificati per 400 corsi in belle arti, discipline umanistiche, design, archeologia, restauro pittorico, grafica e digital graphics, cinematografia, moda, arti applicate e dello spettacolo. Dopo l'ampliamento della sua sede a Firenze, che si sviluppa in cinquemila mq nel pieno centro fiorentino, ha aperto altre sedi a Roma, Venezia e Toscana. I professori del Dipartimento di Restauro insieme agli studenti dell'Istituto Lorenzo de' Medici hanno restaurato in Italia con importanti opere di Michelangelo, Raffaello, Bramante e Brunelleschi. All'estero hanno eseguito restauri in tutto il mondo: dall'Asia al Sud America. Ultimo è stato l'importante restauro delle statue Moai dell'Isola di Pasqua. Il Dipartimento di Archeologia diretto da CAMNES (Centro di studi antichi ricerca e formazione del mediterraneo e del vicino oriente), che collabora con l'Università di Firenze, ha scoperto recentemente a Toscana una necropoli intatta di grande valore scientifico. Fin dalla sua fondazione, l'Istituto si è distinto per l'attenzione agli studi cinematografici, sia pratici che teorici ed ha al suo interno un importante Dipartimento di Cinema, che collabora con numerosi filmmakers italiani e stranieri, che ha prodotto negli anni numerosi film, tra cui *Il mio viaggio in Italia* (2005), *In ora ultima* (2006), *Federico e Francesco, Il giorno, la notte e poi l'alba*. Il film *Il mio viaggio in Italia* ha vinto nel 2005 il prestigioso Premio Cine Eagle Award. Nel 2008 Lorenzo de' Medici ha dato vita ad una rassegna cinematografica annuale, dal titolo Film Spray, nata nello spirito dell'empowerment, con la missione di far conoscere al pubblico internazionale quei film italiani – lungometraggi e corti – che per varie ragioni, non necessariamente legate alla qualità delle opere, non sono entrati nel circuito distributivo delle sale cinematografiche. Il Festival, sin dalla sua prima edizione, ha riscosso un successo grandissimo ed il film vincitore della prima edizione, *Il Rabdomante*, ed il vincitore della seconda edizione, *Onde*, sono stati distribuiti da Rai Trade in tutto il mondo e sono entrati nel network delle università nazionali ed internazionali affiliate all'Istituto.

Nel corso di quasi un quarantennio di attività, Lorenzo de' Medici ha stabilito partnership con le più importanti università americane e collaborazioni con istituzioni accademiche europee ed extraeuropee. L'Istituto Lorenzo de' Medici è orgoglioso di partecipare alla 53ª edizione del Festival dei Popoli.



## THE LORENZO DE' MEDICI PRIZE

For the seventh year running, the Lorenzo de' Medici Institute is pleased to announce the Premio Lorenzo de' Medici, which will be awarded to the best film chosen from the Official Selection of the International Short Documentary Competition at the 53rd Festival dei Popoli. The prize is awarded by a jury composed of international students of Lorenzo de' Medici who come from diverse cultural contexts.

Lorenzo de' Medici started life in 1973 and is one of leading institutes of international higher education in Europe. Over the years it has extended its theoretical and practical offerings to include a wide variety of artistic and liberal arts disciplines, becoming a major point of reference for international students in Italy and welcoming over 2,800 students annually. Currently it has over 200 qualified instructors for 400 courses in fine arts, liberal arts, design, archaeology, painting restoration, graphic design, digital media, filmmaking, fashion, applied arts and performing arts. After the expansion of its base in Florence, which now consists of 5,000 square metres in the centre of the city, it has opened further sites in Rome, Venice and Toscana. 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. A recent project is important restoration of the Moai of Easter Island. The Department of Archaeology, directed by CAMNES (Center for ancient Mediterranean and Near Eastern Studies) which collaborates with the University of Florence, has recently discovered at Toscana an intact Etruscan necropolis of enormous scientific interest. From the very start, Lorenzo de' Medici has distinguished itself for its attention to cinematography and cinema studies and houses an important Department of Cinema, which collaborates with many Italian and foreign filmmakers. Over the years it has produced numerous films, including *Il mio viaggio in Italia* (2005), *In ora ultima* (2006), and *Federico e Francesco, Il giorno, la notte e poi l'alba*. In 2005 the film *Il mio viaggio in Italia* won the prestigious Golden Cine Eagle Award. In 2008 Lorenzo de' Medici established a new annual film festival called Film Spray, planned in the spirit of Empowerment, with the mission of bringing to public attention Italian feature films and shorts that, for various reasons not necessarily linked to their quality, have not been distributed for the cinema. Right from the first this Festival has enjoyed enormous success and the winning films, *The Water Diviner* and *Waves* were distributed by Rai Trade worldwide and have entered into the network of national and international universities affiliated to Lorenzo de' Medici.

In the course of nearly 40 years of activity, Lorenzo de' Medici has established partnerships with some of the most important American universities, and collaborates with other institutions of higher education in Europe and beyond.

Lorenzo de' Medici is proud to participate in the Festival dei Popoli on the occasion of its 53rd edition.







**CONCORSO LUNGOMETRAGGI**  
FEATURE-LENGTH DOCUMENTARY COMPETITION

*The End of Time*

Portogallo, 2012, HD, 57', col.

Regia: Filipa Reis, João Miller Guerra  
Sceneggiatura: Pedro Pinho  
Montaggio: Filipa Reis e João Miller Guerra  
Fotografia: Vasco Viana  
Suono: João Gazua  
Produzione: Vende-se Filmes  
Contatti: Vende-se Filmes  
Email: producao@vende-sefilmes.com

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Filipa Reis è nata nel 1977. Dopo la laurea si è specializzata in Cinema e Televisione. È attualmente all'ultimo anno di un Master in Sviluppo di Progetti Cinematografici. Nel 2008 ha fondato Vende-se Filmes, società di produzione, con cui, in collaborazione con João Miller Guerra, ha sviluppato progetti cinematografici e programmi televisivi.

Filipa Reis was born in 1977. After graduation she completed post-graduate studies in Cinema and Television. She is currently in the final year of a Master's Degree in Cinematography Project Development. In 2008, Filipa founded Vende-se Filmes production company where, in collaboration with João Miller Guerra, she developed cinema projects and television programs.

João Miller Guerra è nato nel 1974. Si è laureato in Design ed è attualmente al secondo anno del Corso Superiore di Arti Visive presso AR.CO. - Centro per l'Arte e la Comunicazione Visuale.

João Miller Guerra was born in 1974, graduated in Design and he is currently in the second year of the Advanced Course in Visual Arts at AR.CO. - Centre for Art and Visual Communication.

Filmografia  
2012: Bela Vista  
2012: Cat's Cradle  
2011: Generation Orchestra  
2010: Li Ké Terra

FILIPA REIS, JOÃO MILLER GUERRA

## CAMA DE GATO CAT'S CRADLE



*Cama de gato* è il gioco che i bambini fanno con un elastico tra le dita, combinando soluzioni note e inventandone di nuove. Destrezza e improvvisazione, così si può anche definire quell'età in cui il ragazzo non è più bambino ma nemmeno adulto. Joana, modi spicci e parlata franca, attraversa questo periodo con l'aggiunta di una figlia piccola e di una libertà economica che le manca. La ragazza trascorre le sue giornate bighellonando con amiche e gestendo un difficile rapporto con i genitori. Mescolando riprese dirette e messa in scena, basandosi su un rapporto di forte complicità, Filipa Reis e João Miller Guerra realizzano un film che va ben oltre il semplice ritratto. Un film su una persona che è al contempo la radiografia di un'età e di un paese in un'epoca difficile. (c.c.) "Quando abbiamo incontrato Joana ci è sembrata una bambola di ceramica, piccola, fragile, con un nastro tra i capelli. Lentamente lei ha iniziato a decostruire quell'immagine, rivelando una complessità seducente. Alla fine il dualismo tra forza e fragilità, libertà e imprigionamento, gioia e tristezza ci ha letteralmente sopraffatti." (F. Reis, J. Miller Guerra)

*Cama de gato* is the game children play with a rubber band and their fingers, combining old patterns and inventing new ones. You need dexterity and improvisation, a binomial that also applies to the age when kids are no more children but not yet grown-ups. Brisk-mannered and frankly-speaking Joana is experiencing this period, including a baby girl and a loathed financial dependence. The girl spends her days hanging around with her girlfriends and coping with her parents. Combining live recording and some staging, Filipa Reis and Joao Miller Guerra made a film that goes well beyond the mere portrait. A film about a person but also an X-ray of an age and a country at a difficult time. (c.c.) "When we first met Joana she seemed a ceramic doll, small, fragile, with a ribbon on her head. Slowly she started to deconstruct herself, revealing a charming complexity. The duality between strength and fragility, freedom and imprisonment, joy and sadness... completely overwhelmed us." (F. Reis, J. Miller Guerra)

NAOMI KAWASE

## CHIRI TRACE

*Chiri*, le tracce: le tracce che segue Naomi Kawase sono quelle dei propri predecessori, ovvero quelle di una madre troppo vecchia per essere quella naturale, e quelle dei film da lei precedentemente realizzati. Seguendo queste orme, la regista arriva a raccontare la fine della vita dell'anziana genitrice adottiva, una zia che si è occupata di lei fin da quando aveva 10 anni. Il percorso creativo della regista, composto quasi per intero da opere autobiografiche, approda ad un congedo. È un addio fatto di immagini e riflessioni che, partendo dal personale, assumono un valore universale, tramite la poesia del racconto dell'ultima quotidianità della madre e la descrizione dei gesti, l'osservazione del corpo, la raccolta dei ricordi. La Kawase indaga quella zona d'ombra che si è creata per un forte cambiamento della coscienza collettiva di oggi giorno, quello che ha ci ha portato dalla fiducia nelle tradizioni alla rimozione del passato. La riappropriazione delle proprie radici, che la regista ha inseguito nel corso degli anni, alla ricerca dei genitori naturali, passa attraverso la rielaborazione della propria produzione artistica. Nel seguire le sue stesse tracce, e nell'arrivare forse alla fine di un percorso, la Kawase dà vita a un film fortemente concreto e profondamente umano ed emozionante. (m.b.) "Invece di seguire 'le tracce dei nostri predecessori' la maggior parte delle persone passa il tempo a 'fare esperienza di mondi sconosciuti' tralasciando di riaffermare la ricchezza delle cose che ci hanno preceduti". (N.Kawase)

*Chiri*, traces: those Naomi Kawase is following are the traces of her ancestors – i.e., those of a mother too old to be the natural one – as well as those of the film she realized previously. Along these traces, the Japanese film-maker describes the end of her old adoptive parent's life, an aunt who has taken care of her since she was ten years old. The film-maker's creative evolution, made almost entirely of autobiographical works, comes to a parting. A farewell, made of images and reflections that depart from personal experience and take on a universal value by means of the poetry to be found in the portrayal of her mother's last daily life and in description of her gestures, the observation of her body, and the collection of her memories. Kawase explores the twilight zone brought about by the dramatic change in collective consciousness today. Such change also implied losing trust in tradition and repress the past. Regaining her roots, which the film-maker has been following over the years while searching for her natural parents, also meant reflecting on her own artwork. Searching for her own traces, and maybe getting to a final destination, Kawase created a powerful, concrete, yet deeply human and moving film. (m.b.) "In place of acts such as 'following the path of our predecessors', most people spend their time 'experiencing unknown worlds' and neglect to reaffirm the richness of what lies before us." (N.Kawase)



Giappone, 2012, HD, 45', col.

Regia: Naomi Kawase  
Montaggio: Naomi Kawase  
Fotografia: Naomi Kawase  
Suono: Osamu Takizawa  
Musica: Hasiken  
Cast: Uno Kawase, Naomi Kawase, Mitsuki  
Produzione: Kumie, Inc.  
Coproduzione: Arte France

Contatti: Yuko Naito, Kumie, Inc.  
Email: noirmam@sepia.ocn.ne.jp

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Naomi Kawase nel 1997 vince la Camera d'or al Festival di Cannes con *Moe no Suzaku*. Nel 2007 vince il Gran Prix a Cannes con *Mogari no Mori*. *Genpin* (2010) ha vinto il premio FIPRESCI al San Sebastian IFF. Nel 2011 *Hanezu* è stato nominato per la competizione a Cannes. Kawase è direttrice del Nara IFF e produttrice del NARAtive Filmmaking Project.

Naomi Kawase in 1997 won the Camera d'Or at Cannes Festival for *Moe no Suzaku*. In 2007 she gets the Gran Prix of Cannes with *Mogari no Mori*. *Genpin* (2010) won the FIPRESCI Prize at the San Sebastian International Film Festival. In 2011, *Hanezu* was nominated for competition in the Cannes IFF. She is the executive director of the Nara IFF and the producer for NARAtive Filmmaking Project as well.

Filmografia (selezionata)  
2012: Chiri  
2011: Hanezu  
2010: Genpin  
2009: Koma  
2009: Hotaru  
2008: Seven Nights  
2007: Mogari no Mori  
2003: Shara  
2002: Letter from a Yellow Cherry Blossom  
2000: Hotaru  
1997: Suzaku  
1992: Embracing

Siria, Francia, 2012, HDCAM, 120', col.

Regia: Hala Alabdalla  
Fotografia: Sabine Lancelin, Pierre Dupouey, Hala Alabdalla  
Montaggio: Dominique Pâris  
Produzione: Ramad Films, L'Oeil Sauvage  
Distribuzione: Wide Management

Contatti: Ilaria Gomasasca, Wide Management  
Email: ig@widemanagement.com

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Hala Alabdalla è nata in Siria nel 1956. È una figura importante del cinema documentario nel mondo arabo. È produttrice, consulente per festival (Cinéma du Réel di Parigi, East Film Festival di New York), di registi (Frédéric Goupil, Amar Albeik, JF Delassus) e docente. *I Am the One Who Brings Flowers to Her Grave* ha vinto il premio Doc/It alla 63ª Mostra del Cinema di Venezia, Selezione Ufficiale – Orizzonti e numerosi altri premi nel mondo, oltre ad essere stato proiettato a Roma e al MOMA di New York.

Hala Alabdalla was born in Syria in 1956. She's a respected figure in documentary filmmaking in the Arab world. She is a producer, a consultant for festivals (Cinéma du Réel Paris, East film festival in New York), directors (Frédéric Goupil, Amar Albeik, JF Delassus) and a lecturer. *I Am the One Who Brings Flowers to Her Grave* won the Doc/It award at the 63rd Venice IFF, Official Selection – Orizzonti and many other awards around the world, as well as being screened in Rome and at MOMA in New York.

Filmografia  
2012: *Comme si nous attrapions un cobra*  
2010: *Fi Itizar Abou Zayd*  
2006: *Je suis celle qui porte les fleurs vers sa tombe*



## HALA ALABDALLA COMME SI NOUS ATTRAPIONS UN COBRA AS IF WE WERE CATCHING A COBRA

Nei due anni occorsi per la realizzazione di *Comme si nous attrapions un cobra* - dall'Estate del 2010 a quella del 2012 - Egitto e Siria hanno attraversato un periodo di violenti cambiamenti e i due paesi vivono oggi uno dei momenti più drammatici della loro storia. La giornalista siriana Samar Yazbek ci racconta la realtà di Damasco nei mesi precedenti il deflagrare della rivoluzione siriana. Quella realtà mistificata dalla stampa controllata dal regime. La sua testimonianza si intreccia con quelle di alcuni tra i più importanti disegnatori di vignette siriani ed egiziani. La forza evocativa di una vignetta pubblicata su un giornale a larga diffusione è considerata un pericolo da chi detiene il potere; da qui la pesante censura. Una vignetta riesce ad esprimere graficamente lo stato delle cose, il senso di oppressione collettiva, incarna un sentire comune ed aspira a toccare la mente e il cuore di molte persone, comprese le moltitudini di cittadini analfabeti. I disegnatori egiziani e siriani continuano a portare avanti il loro lavoro, anche quando non vengono pubblicati; anche quando quelle vignette possono significare persecuzione, arresto o morte. Sono i due estremi di uno tra i più potenti e sbalorditivi tra i paradossi: da una parte la fortezza (apparentemente) indistruttibile del Potere, dall'altra un artista armato solo di carta e penna. (a.l.)

In the two years needed to produce *Comme si nous attrapions un cobra* - from summer 2010 to summer 2012 - Egypt and Syria went through a series of violent changes and the two countries are currently in the middle of one of the bloodiest and most traumatic periods in their histories. The Syrian journalist Samar Yazbek describes us the situation in Damascus in the months preceding the outbreak of the Syrian revolution - a situation which was distorted by the regime-controlled media. Her account is combined with the ones of some of the most important Syrian and Egyptian cartoonists. The evocative power of a cartoon published on a widely circulated newspaper is considered dangerous by those in power - hence the strict censorship. A cartoon can graphically express the state of things, the sense of collective oppression, it embodies a widespread feeling and it seeks to touch the hearts and minds of a lot of people, including the multitudes of illiterate citizens. The Egyptian and Syrian cartoonists continue with their work even when their cartoons are not published, and even when their contents may lead to their persecution, arrest or death. These are the two extremes of one of the most powerful and astonishing paradoxes: on the one hand the (apparently) indestructible fortress of Power and on the other hand an artist armed only with pen and paper. (a.l.)



“Durante la rivoluzione algerina, mio zio El Hadi raggiunse sua sorella in Francia e diventò membro del gruppo armato del Fronte di Liberazione Nazionale. Regolamenti di conti, tentativi di omicidio, poi la fuga, la detenzione e infine la deportazione in Algeria, nel 1962. Il suo percorso personale racconta la storia di innumerevoli ex-combattenti per l'indipendenza algerina, un periodo oggi riecheggiato dall'effervescenza del mondo arabo. A 70 anni, El Hadi ha rivelato per la prima volta questa parte oscura della sua vita”. (D. Ounouri) *Fidai* racconta l'incontro tra due uomini, zio e nipote. Diverse le generazioni, diverso il modo di interpretare la cultura di origine. Nessuno conosceva il passato di El Hadi, uomo pacifico e dedito alla famiglia, e il regista deve prendere confidenza con una persona diversa da quella che credeva di conoscere. Per aiutare la memoria, sepolta da decenni di silenzio, si ricostruisce la dinamica degli attentati. La memoria ci cela nei gesti, negli oggetti, nei luoghi stessi. Il nipote si cala nei panni della vittima e El Hadi, dopo 50 anni, torna ad impugnare una rivoltella. È la stessa di un tempo? Il calcio della pistola sembra familiare al palmo della mano. Così il passato non è più affidato alla parola: diventa messa in scena, azione. Al termine di questo percorso emergono storie e verità sepolte; solo allora si può tornare ad essere quelli di sempre: zio e nipote. (a.l.)

“During the Algerian Revolution, my great-uncle El Hadi joined his sister in France and became an active member of a secret FLN armed group. Settling of scores, attempted murder, hiding, imprisonment and finally deportation back to Algeria in 1962, his personal journey tells the story of countless ex-fighters for Algerian independence, and echoes the current effervescence of the Arab World. Today, at the age of seventy, El Hadi reveals this dark part of his life for the first time.” (D. Ounouri) *Fidai* depicts the relationship between two men, uncle and nephew, who belong to different generations and who have a different way of interpreting their culture of origin. No one knew the past of El Hadi, a peaceful man devoted to his family, and the director must get to know a person who is different from the one he thought he knew. To help memory after decades of silence, the two reconstruct how the assassination attempts took place. Memory lies in the gestures, in the objects, in the places themselves. The nephew puts himself in the victim's shoes and, 50 years later, El Hadi holds again a revolver in his hands. Is it always the same revolver? Its stock feels familiar to the palm of El Hadi's hand. So the past is no longer recalled through words, but it is staged, it becomes action. This process finally leads to the surfacing of hidden stories and truths; it is only then that the two men can go back to their usual relationship of uncle and nephew. (a.l.)

Francia, Cina, Algeria, Germania, Kuwait, 2012, HD, 80', col.

Regia: Damien Ounouri  
Sceneggiatura: Damien Ounouri, Linda Amiri  
Fotografia: Matthieu Laclau  
Montaggio: Mary Stephen, Matthieu Laclau  
Suono: Li Dan-Feng  
Produzione: Kafard Films, X-stream pictures  
Coproduzione: Cirta Films, Mec Film, Linked Productions  
Con il supporto di: Doha Film Institute, Auvergne Region Fund, Arab Fund for Arts and Culture

Contatto: Mathieu Mullier-Griffiths, Kafard Films  
Email: matmullier@kafardfilms.fr

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Damien Ounouri è nato in Francia nel 1982 da madre francese e padre algerino. Ha studiato teoria del cinema alla Sorbona, sviluppando la pratica cinematografica con un gruppo di registi indipendenti, Li Hua Films. Il suo primo documentario *Xiao Jia going home*, sul regista cinese Jia Zhang-Ke, è stato presentato nei festival di tutto il mondo. Tiene laboratori di cinema per bambini.

Damien Ounouri was born in France in 1982 to a French mother and Algerian father. He studied film theory at Sorbonne University, while developing his cinema practice with independent filmmakers group, Li Hua Films. His first documentary *Xiao Jia going home*, on the Chinese director Jia Zhang-Ke, was screened at many festivals around the world. He also conducts cinema workshops for children.

Filmografia  
2012: *Fidai*  
2010: *Fidai*, Preface  
2009: *Away from Nejdma*  
2008: *Xiao Jia going home*  
2007: *ChangPing*. Sonata of Chinese small town



Svizzera, 2012, HD, 90', col.

Regia: Manuel von Stürler  
Sceneggiatura: Claude Muret,  
Manuel von Stürler  
Fotografia: Camille Cottagnoud  
Montaggio: Karine Sudan  
Suono: Marc von Stürler  
Montaggio del suono: Etienne Curchod  
Musica: Olivia Pedroli, Bernard  
Amaudruz  
Produzione: Louise Productions Sàrl  
Coproduzione: Radio Télévision  
Suisse, TSR – Documentary Unit,  
SRG SSR idée suisse, Arte G.E.I.E.  
Documentary Unit  
Con il supporto di: OFC Swiss  
Ministry of Culture, Fonds REGIO  
Films, Fonds culturel Suissimage, UBS  
Foundation for Culture, Gesellschaft zu  
Ober Gerwern Bern, Bürgergemeinde  
Bern, SUISA Foundation, Pour-cent  
culturel Migros

Contatti: Louise Productions Sàrl  
Email: info@louiseproductions.ch

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Manuel von Stürler è nato a Losanna nel 1968. Ha studiato presso l'Accademia di Musica di Neu-châtel e la Scuola di Musica jazz e contemporanea di Losanna. Ha suonato in numerosi gruppi e lavorato come compositore e musicista per produzioni teatrali. Nel 2008 inizia a lavorare a *Hiver Nomade*, uscito in anteprima mondiale alla 62ª Berlinale 2012 (Forum).

Manuel von Stürler was born in Lausanne in 1968. He studied at the Neu-châtel Music Academy and at the Lausanne Music School for Jazz and Contemporary Music. Since then, he has played in numerous ensembles and also works as a composer and musician for theatre productions. In 2008, he starts his feature documentary project *Hiver Nomade*, world premiere at the 62nd Berlinale 2012 (Forum).

Filmografia  
2012: Hiver Nomade

## MANUEL VON STÜRLER HIVER NOMADE WINTER NOMADS

Due pastori, 3 asini, 4 cani e 800 pecore sono i protagonisti di questo film: curioso elenco, che rende conto dell'importanza che gli animali hanno rispetto ai comprimari umani. Pascal e Carole sono due pastori dediti alla transumanza; il primo più anziano ed esperto, la seconda giovane ed entusiasta apprendista di questo mestiere antico, fatto di sapienze ancestrali. Condurre il gregge lungo un percorso di 600 km tra i pascoli della Svizzera francese è un'impresa difficile. Il rapporto tra il pastore e i suoi cani ha qualità telepatiche, perché occorre decidere in pochi secondi quale sentiero seguire e impartire il comando all'intero gregge. I muli, fedelissimi, chiudono la fila, lenti per indole e per il peso della soma. Spetta a loro trasportare i viveri preziosi e i pochi generi di conforto. Le inclemenze dell'inverno rendono la vita dura, ma regalano al film sequenze evocative e di suggestiva bellezza. Manuel von Stürler e la sua troupe hanno seguito questo lungo viaggio in ogni sua tappa, permettendo allo spettatore di calarsi in un microcosmo scandito da un tempo che scorre ad un'altra velocità e regolato dalle antiche leggi della pastorizia, che niente hanno a che spartire con le tecniche spietate dell'allevamento intensivo. [a.l.]

Two shepherds, 3 mules, 4 dogs and 800 sheep are the protagonists of this film: this curious list shows the importance of the role of animals in comparison with the role of humans. Pascal and Carole are two shepherds devoted to transhumance: the former is older and more expert, the latter is a young and enthusiastic apprentice learning this ancient job characterized by an ancestral wisdom. Leading the flock for 600 kilometers through the pastures of French Switzerland is a difficult task. The relationship between the shepherds and his dogs is almost telepathic, as they only have few seconds to choose which path to take and to give the order to the entire flock. The faithful mules bring up the rear, walking slowly by nature and because of the heavy load. It is up to them to carry the precious provisions and the few refreshments. The inclement winter weather makes life difficult, but it also becomes the beautiful background of evocative film sequences that are full of charm. Manuel von Stürler and his crew followed all the stages of this long journey, thus giving spectators the opportunity to get into a microcosm where time passes by at a different pace and which is regulated by the ancient laws of sheep farming, which have nothing to do with the merciless techniques of intensive farming. [a.l.]



## BIJAN ANQUETIL LA NUIT REMUE NIGHT'S DRIFTERS

Sobhan et Hamid sono in viaggio da molto tempo. Hanno attraversato tutta l'Europa per ritrovarsi una sera a Parigi. Attorno a un fuoco, memorie, pensieri, conversazioni al telefono prendono forma e si dileguano nella notte. I volti dei due giovani afgani si distinguono appena, ma le loro voci sono chiare come la loro vitalità. Prendendo a prestito il titolo di una raccolta di Henri Michaux, Bijan Anquetil racconta ciò che talvolta succede nelle periferie delle nostre città al calar del giorno. È un mondo che rima con i testi del poeta, che sta tra sonno e veglia, esserci e oblio, tra vita e abbandono – un mondo che la notte rimette in circolo in una forma diversa. Questo anche il proposito del film che non vuole seguire il facile filo della pura rivendicazione sociale. Più che il come e il quando, a Bijan Anquetil interessa descrivere le forme intime della vita dei personaggi. Niente racconti dell'orrore, né digressioni ideologiche sui diritti umani, benché il sentimento di una ferita o, se non altro, di uno sradicamento palpiti in ogni immagine del film. [c.c.] "Costruirò una città con degli stracci. Costruirò senza progetto e cemento un edificio che non distruggerete [...]. Tra fumi, foschia e suono di tamburi, vi farò accomodare in fortezze di una bellezza schiacciante, delle fortezze fatte solo di vortici e di vibrazioni contro cui il vostro ordine millenario e la vostra geometria cadranno in pezzi [...]". (Michaux)

Sobhan and Hamid have been travelling for a long time. They went across Europe and finally met one night in Paris. Sitting next to a fire, memories, thoughts, talks over the phone take shape and vanish in the night. The faces of the two young Afghans are scarcely visible, but their voices are as clear as their vitality. Borrowing the title from a collection by Henri Michaux, Bijan Anquetil describes what can happen in the outskirts of our town when the sun sets. It is a world rhyming with Michaux's poems, and lying between wake and dream, Dasein and forgetfulness, life and abandonment - a world that the night makes alive in a different manner. This is the film's aim, because the easier approach of social claiming is rejected. More than how and when, Bijan Anquetil is interested in describing the inner forms of his characters' lives. Neither horror stories, nor an ideological approach to human rights are to be found here – even though the feeling of a wound, or at least of uprooting, throbs throughout the images of the film. [c.c.] "I will build a city with rags. Without a plan and without cement I will build a house that you won't destroy. [...] With smoke and a blend of haze and the sound of drum skins, I will let you in unbearably beautiful fortresses. Fortresses made only of vortexes and vibrations, against which your thousand-year-old order and your geometry will fall down to pieces [...]". (Michaux)

Francia, 2012, HD/ mobile phone, 45', col.

Regia: Bijan Anquetil  
Fotografia: Paul Costes  
Montaggio: Bijan Anquetil,  
Alexandra Mélot  
Suono: Matthieu Perrot, Sebastien  
Cabour  
Interpreti: Jan Hamid, Sardari  
Sobhan  
Produzione: LE GREC

Contatti: Marie-Anne Campos,  
GREC  
Email: macampos@grec-info.com

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Bijan Anquetil è nato a Parigi nel 1978 da padre francese e madre iraniana. Dopo gli studi di Filosofia e Antropologia Visuale, ha prodotto una serie di documentari in Iran. Attualmente sta preparando il sequel di *La Nuit Remue* (premio per miglior film francese al FID Marseille 2012).

Bijan Anquetil was born in Paris in 1978 from a French father and Iranian mother. After studying Philosophy and Visual Anthropology, has produced a series of documentaries in Iran. He is currently preparing a sequel to *La Nuit Remue* (awarded as best French Film at FID Marseille 2012).

Filmografia  
2012: La Nuit Remue

Francia, Gran Bretagna 2011, HD, 54', col.

Regia: Alessandra Celesia  
Fotografia: Ray Carling  
Montaggio: Adrien Fauchoux  
Suono: David Kilpatrick, Guillaume Beauron, Michael McKnight, Simon Kerr  
Produzione: Michel David, Zeugma Films e John MacLluff, dumbWorld  
Coproduzione: Vosges Télévisions Images Plus  
Con il sostegno di: Northern Ireland Screen (Irlanda), Procirep et CNC (Francia)

Contatti: Laetitia Jourdan, Zeugma Films  
Email: distribution@zeugma-films.fr

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Alessandra Celesia vive a Parigi. Ha lavorato in teatro come attrice e regista, poi si è appassionata al cinema. Ha cominciato a filmare Aosta, sua città natale e l'Italia, fino a quando non si è trasferita a Parigi, dove il cambiamento di vita ha ispirato nuovi film. Il suo interesse è per le persone, la loro fragilità, la loro umanità, che vivono in Italia, a Parigi, Dublino.

Alessandra Celesia lives in Paris. She worked in theater as actress and director and then became passionate about cinema. She began filming Aosta, his hometown, and Italy, until she moved to Paris, where the change of life has inspired new films. Her interest is for people, their fragility, their humanity, no matter if they live in Italy, Paris, Dublin.

Filmografia  
Mirage à l'italienne (Work in progress)  
2011: Le libraire de Belfast  
2008: 89 avenue de Flandre  
2006: Luntano  
2001: Orti  
2000: Clausura  
1999: Valdôtains de la troisième génération  
1998: Salam Aoste



ALESSANDRA CELESIA

## LE LIBRAIRE DE BELFAST THE BOOKSELLER OF BELFAST

Raccontare una città come Belfast, dal passato violento e con un'umanità sensibile e piena di passione è come scrivere su carta cerata, tutto scivola altrove. Il poeta irlandese Ciaran Ciarson scrive: "L'ho masticato a lungo, questo odore, ma tentare di definirne l'aroma – lievito, sale, farina, acqua – è come scrivere sulla carta cerata in cui è avvolto: il pennino non fa che scivolare. O l'inchiostro non attacca". Questo film ha invece il tocco della poesia: non descrive una mappa ma si sofferma sui corpi, ché la storia si accumula in cicatrici e in un'eccessiva magrezza; non indugia sulle ricostruzioni dei drammi passati ma da spazio agli affetti e alle piccole aspirazioni che permettono di resistere nel proprio angolo di mondo. Alessandra Celesia realizza un'opera piena di gioia e di voglia di condivisione, un film che fa bene. (v.i.)  
"Ho filmato Belfast senza filmarla. Ho raccontato la città attraverso i suoi salotti accoglienti, le stanze degli adolescenti, i saloni dei parrucchieri, i locali notturni fuori moda. Partendo dal privato delle persone, dalle cose più semplici della loro vita quotidiana ho cercato di ricostruire la geografia di una città che ha vissuto la guerra." (A. Celesia)

Portraying a city with a violent past, inhabited by sensitive and passionate people like Belfast, is like writing on the waxed sleeve: the pen skids off everywhere. The Irish poet Ciaran Ciarson wrote: "I chewed it over, this whiff I got just now, but trying to pin down that aroma – yeast, salt, flour, water – is like writing on the waxed sleeve. That it's wrapped in: the nib keeps skidding off. Or the ink won't take". Instead, this film has the touch of poetry: it does not trace a map, but it dwells upon the bodies, as history is shown in the accumulation of scars and in excessive thinness; it does not dwell upon the reconstruction of the tragedies of the past, but it gives space to the bonds and small aspirations that allow people to resist and to move forward with their lives. Alessandra Celesia makes a film full of joy and willingness to share feelings with others – a film that makes spectators feel better. (v.i.)  
"I filmed Belfast without filming it. I portrayed this city through the interiors of cozy lounges, of adolescents' rooms, of hairdressing salons and of old-fashioned night clubs. It is starting from the privacy of people, from the simplest things in their daily lives that I tried to reconstruct the geography of a city which experienced war." (A. Celesia)

GIANNI SIRCH, FERRUCCIO GOIA

## MY PRIVATE ZOO

Una rapsodia in bianco e nero, scandita da una sinuosa partitura jazz, per raccontare le giornate di Anele, giovane artista schivo e solitario, nella sua Langa, la più antica township sudafricana. Le lunghe traversate in auto, i luoghi di incontro della comunità, i locali notturni e la loro vita brulicante mostrano una realtà in tutta evidenza, ma sotto si percepiscono tensioni profonde e indecifrabili. Il post apartheid e il "mito vivente" di Mandela sono diventati dei gusci vuoti, incapaci di traghettare la società verso la giustizia sociale. È necessario preparare un futuro definitivamente mondati dai tentacoli insidiosi della discriminazione razziale. Anele raccoglie testimonianze fotografiche della cultura tradizionale Xhosa, il suo popolo di appartenenza, mentre Apollo, mimo di talento, crea con le sue *performance* un contrappunto visivo che percorre l'intero film e ne giustifica il titolo. (a.l.) "Volevamo raccontare il Sudafrica contemporaneo da una prospettiva che non contenesse rischi di retorica o i toni di un'inchiesta sociologica. Avevamo inoltre il desiderio di tributare un omaggio alla grande tradizione fotografica sudafricana e ai tanti talenti del jazz costretti dall'apartheid a una dolorosa diaspora in occidente". (G. Sirsch, F. Goia)

A black-and-white rhapsody, accompanied by a fascinating jazz score, describes the days of Anele, a young, shy and solitary artist living in Langa, the oldest South African township. The long car rides, the meeting places of the community and the crowded nightclubs give us a vivid picture of these areas, but they also hint at the existence of deep, hard-to-explain tensions. Post-apartheid and Mandela's "living legend" have become mere shells, incapable of leading society towards social justice. It is necessary to build a future completely and definitively freed from the dangerous tentacles of racial discrimination. Anele takes pictures portraying the traditional culture of his people of origin, the Xhosa, while Apollo, a talented mime, with his performances provides a visual counterpoint for the entire duration of the film, also accounting for its title. (a.l.) "We wanted to portray contemporary South Africa without running the risk of sounding rhetorical or of using the elements of a sociological study. We also wanted to pay tribute to the great South African tradition of photography and to all the jazz talents who were forced by apartheid to a painful diaspora in the Western world". (G. Sirsch, F. Goia)



Italia, 2012, HDV, 63', b/n

Regia: Gianni Sirsch, Ferruccio Goia  
Fotografia: Gianni Sirsch, Ferruccio Goia  
Montaggio: Gianni Sirsch, Ferruccio Goia  
Suono: Leo Kopacin Gementi  
Musica: Riccardo Morpurgo  
Produzione: Transmedia Production

Contatti: Gianni Sirsch, Ferruccio Goia  
Email: giannisirsch@libero.it, ferruccio.goia@gmail.com

PRIMA MONDIALE  
WORLD PREMIERE

Gianni Sirsch e Ferruccio Goia hanno iniziato la loro collaborazione artistica nel 2009, realizzando il documentario *Ndebele: Patterns of Identity*, incentrato sulla pittura murale tradizionale del popolo sudafricano Ndebele. L'integrazione fra i rispettivi ambiti di appartenenza - l'arte contemporanea nel caso di Sirsch e l'antropologia visiva in quello di Goia - ha portato i due autori a sviluppare un approccio che unisce creatività e metodologia scientifica rispetto a questioni di marginalità sociale e nuovi ibridismi culturali.

Gianni Sirsch and Ferruccio Goia began their artistic collaboration in 2009, when they made the documentary *Ndebele: Patterns of Identity*, focused on the mural traditional paintings of the Ndebele people of South Africa. The integration of the respective spheres of activity - contemporary art for Sirsch and visual anthropology for Goia - led the authors to develop an approach that combines creativity and scientific methodology with respect to issues of social marginalization and new cultural hybridism.

Filmografia  
2012: My Private Zoo  
2009: Ndebele: Patterns of Identity



USA, Cina, 2012, HD, 78', col.

Regia: Libbie Cohn, J.P. Sniadecki  
Fotografia: Libbie Cohn, J.P. Sniadecki  
Montaggio: Libbie Cohn, J.P. Sniadecki  
Suono: Libbie Cohn, J.P. Sniadecki  
Produzione: Libbie Cohn, J.P. Sniadecki

Con il supporto di: Steve Burwell, Jeffrey Coomes e Zhang Jingqing, Obio Ntia, la famiglia Sandri, Joan Sniadecki, Brian e Letha Tawney, Harvard Film Studies Center, Sensory Ethnography Lab

Contatti: J.P. Sniadecki, Libbie Cohn  
Email: jpsniadecki@gmail.com, libbie.d@gmail.com

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Libbie D. Cohn ha studiato Cina moderna, cinema e architettura. Ha vissuto e viaggiato in Cina sin dall'infanzia.

Libbie D. Cohn studied modern China, film, and architecture. She has lived and travelled widely in China since infancy.

J.P. Sniadecki è regista e dottorando in antropologia culturale all'Università di Harvard. I suoi film hanno ricevuto numerosi premi. Con *Foreign Parts*, co-diretto con Verena Paravel, ha vinto la "Targa Gian Paolo Paoli" al 51° Festival dei Popoli.

J.P. Sniadecki is a filmmaker and a PhD candidate in cultural anthropology at Harvard University. His films have received numerous awards. With *Foreign Parts*, co-directed with Verena Paravel, she won "Gian Paolo Paoli Award" at the 51<sup>st</sup> edition of the Festival dei Popoli.

Filmografia  
2012: People's Park  
(co-diretto con Libbie D. Cohn)  
2010: Foreign Parts  
2010: The Yellow Bank  
2010: Sichuan Triptych  
2008: Chaiqian / Demolition  
2007: Songhua



LIBBIE COHN, J.P. SNIADECKI

## 人民公园

### PEOPLE'S PARK

Il Parco del Popolo a Chengdu, Sichuan, Cina. Una troupe cinematografica riprende in soggettiva una passeggiata all'interno del parco, senza stacchi, per 78 minuti. Un viaggio all'interno di un mondo in un unico piano sequenza. Il movimento sembra allora ripetere l'esperienza totale di un'immersione sensoriale: una passeggiata, un vagare in un mondo abitato, un luogo particolare come un parco pieno di gente, dove ci si riposa, si passa il tempo, si mangia, si ride, si gioca, si passeggia e si danza, si fanno esercizi all'aria aperta e si osservano le altre persone, vicine e lontane. A prima vista sembrerebbe un'immersione in un cinema iper-reale, totalmente aderente a ciò che sta filmando. Ma a ben vedere, il film è anche il suo contrario. Proprio nell'apparente semplicità del gesto si nasconde il lavoro del cinema, la capacità di costruire un'esperienza molteplice attraverso la precisione del movimento, l'attenzione al suono, la varietà indefinita di gesti e sguardi fanno del film un esempio straordinario di cinema che eccede se stesso. (d.d.)

"La loro macchina da presa, che panoramica da una parte all'altra e scivola inesorabilmente in avanti, cattura centinaia di abitanti della città che escono per divertimento, per rilassarsi, socializzare e per mangiare, passeggiare, cantare in libertà, praticare la calligrafia, la danza e per guardarsi l'un l'altro. E per essere guardati (da noi)" (S. Kraicer)

People's Park in Chengdu, Sichuan, China. A film crew shooting a walk in the park, without breaks, for 78 minutes. A journey through an entire world in a single sequence. The movement seems then to repeat the experience of total immersion of the senses: a walk, wandering into a park full of people resting, spending their free time, eating, laughing, playing, walking and dancing, doing exercises in the open air and looking at the other people, both near and far. At first glance, an immersion in hyper real kind of cinema, fully adhering to what it is filming. But in hindsight, the film is also its opposite. The work of cinema lies just in the apparent simplicity of the gesture, in the ability to build a wide experience from the precision of the movement, the attention to the sound, the indefinite varieties of gestures and looks make the film an extraordinary example of cinema that goes beyond its limits. (d.d.) "Their camera, as it pans side to side and glides relentlessly forward, catches hundreds of Chinese urbanites out for fun, relaxation, socializing and freedom: eating, strolling, singing, practicing calligraphy, dancing (to various, surprising beats) and watching each other. And being watched (by us)." (S. Kraicer)

PHILIP SCHEFFNER

## REVISION

Due cittadini rumeni vengono uccisi nel 1992 al confine tra Polonia e Germania da altrettanti cacciatori tedeschi, ufficialmente scambiati per bestie selvatiche. Philip Scheffner costruisce un film vasto e complesso che monta come in un mosaico le testimonianze delle persone coinvolte nel presunto incidente: dal contadino che ha scoperto i cadaveri agli avvocati dei due cacciatori, assolti alla fine di un processo del quale i familiari delle vittime non sono stati mai neppure informati. *Revision* accumula dispositivi linguistici, componendo un racconto poliziesco che è anche una profonda riflessione, estetica e politica, sul rapporto tra narrazione filmica e ricostruzione testimoniale, facendo slittare colonna visiva e colonna sonora l'una sull'altra, moltiplicando e scompaginando i piani del discorso. (s.g.) "Nel corso delle riprese ho sperimentato 'l'ascolto filmato' come un processo estremamente efficace, che dà alla persona posta davanti alla macchina uno strumento di controllo e altera l'equilibrio del potere nella stanza. Il momento documentario, l'apparente autenticità che si manifesta quando qualcuno dimentica che la macchina è accesa, è stravolto dall'atto stesso del filmare". (P. Scheffner)

In 1992, two Rumanian citizens were killed on the border between Poland and Germany by two German hunters. Allegedly, they were mistaken for wild animals. Philip Scheffner made a vast and complex film that pieces together the accounts of those who were involved in the alleged accident – including the farmer who found out the corpses, but also the lawyers of the hunters, who were acquitted at the end of a trial that has never been notified to the relatives of the victims. *Revision* accumulates linguistic devices and makes up a detective story that is also an aesthetical and political reflection on the relation of film narrative and testimonial reconstruction. Therefore, Scheffner has the picture track and the sound track slide one over the other, thus multiplying and disrupting the speech levels. (s.g.) "While shooting I experienced 'recorded listening' as an extremely effective tool. It gives the person in front of the camera an instrument of control and alters the balance of power in the room. The documentary moment – the seeming truth that is actualized when someone forgets there is the camera rolling – is distorted by the very act of filming." (P. Scheffner)



Germania, 2012, HD, 106', col.

Regia: Philip Scheffner  
Soggetto: Philip Scheffner, Merle Kröger  
Fotografia: Bernd Meiners  
Montaggio: Philip Scheffner  
Suono: Pascal Capotolin, Volker Zeigermann  
Produzione: Pong Kröger und Scheffner GbR  
Coproduzione: Blinker Filmproduktion, Worklights Media Production, ZDF in collaborazione con arte

Contatti: Philip Scheffner, Pong Kröger und Scheffner GbR  
Email: info@pong-berlin.de  
Tel.: +49 (0) 30 61076098

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Philip Scheffner è nato nel 1966 in Germania. Vive a Berlino dal 1986 dove realizza documentari, video e sound art. Con Merle Kröger dirige la piattaforma di produzione "pong".

Philip Scheffner was born in 1966 in Germany. He lives in Berlin since 1986, working on documentary films, video and sound art. Together with Merle Kröger he runs the production platform "pong".

Filmografia (selezionata)  
2012: Revision  
2010: Day of the Sparrow  
2007: The Halfmoon Files  
2006: India in Mind  
(co-diretto con Merle Kröger)  
2003: a/c  
1992 – 2000: vari cortometraggi e lungometraggi insieme al collettivo "Dogfilm"  
(Tina Ellerkamp, Jörg Heitmann, Edvan Megen, Merle Kröger, Philip Scheffner)



Italia, 2012, DVCM, 60', col

Regia: Piergiorgio Curzi  
Sceneggiatura: Piergiorgio Curzi  
Fotografia: Piergiorgio Curzi  
Montaggio: Piergiorgio Curzi  
(con la supervisione di Ilaria de Laurentiis)  
Musica: Edoardo Ravaglia  
Produzione: B&B Film

Contatti: Serena Podano, B&B Film  
Email: serena@bbfilm.tv  
Tel: +39 06 3972 9989

PRIMA MONDIALE  
WORLD PREMIERE

Piergiorgio Curzi è autore e regista di film documentari di creazione e di serie documentaristiche per la televisione. Nel 2007 realizza il suo primo documentario *Cyprus*, sulla questione cipriota, con il sostegno delle Nazioni Unite. Lo stesso anno inizia la sua collaborazione con la B&B Film dove si è occupato di sviluppo progetti, scrittura, regia, produzione.

Piergiorgio Curzi is author and director of TV documentary films and series. In 2007 he directed his first documentary film, *Cyprus*, dealing with the Cyprus Issue, with the support of the UN. In 2007 he started his collaboration with B&B Film, where he was in charge of development, scriptwriting, direction and production.

Filmografia

2012: SMS – Save My Soul  
(co-regia con Maite Carpio)  
2010: L'Altra Rivoluzione, Gorkij e Lenin a Capri (co-regia con Raffaele Brunetti)  
2009: Michela a Capri (co-regista e producer della serie)  
2008: Wild Africa (co-regista e producer della serie)  
2007: Transiberiana:  
Venezia-Hiroshima (co-regista e producer della serie)  
2007: Cyprus

## PIERGIORGIO CURZI SMS – SAVE MY SOUL



Piergiorgio Curzi ha incontrato Nicola, il protagonista del film, molto tempo prima che gli venisse in mente l'idea di dedicargli un lungometraggio. Con Nicola, Curzi ha stretto amicizia, ne ha conosciuto le abitudini, le ossessioni, i tic, i modi gentili e bruschi, e ha scoperto la sua fitta e inconsueta rete di relazioni virtuali, la sua mania comunicativa, la pratica della scrittura breve e poetica come strumento potente di fascinazione e conquista. Solo dopo, a mediare il rapporto tra i due, è venuto il cinema. *SMS* non è solo il ritratto di Nicola, ma il racconto di una relazione, di molte, moltissime relazioni: è un film d'osservazione lucido e intenso su una vicenda umana piena di pieghe nascoste, di svolte inattese, un vero e proprio saggio narrativo sulle relazioni affettive al tempo della comunicazione digitale, virtuale, frammentata. [s.g.] "La mia curiosità iniziale, un po' morbosa, di osservare dal buco della serratura le compulsioni amorose e sessuali di un poeta, si è trasformata, in poco tempo, in un'indagine sull'ambiguità e il mistero di un uomo, un padre". [P. Curzi]

Piergiorgio Curzi met Nicola, the film's protagonist, long before he conceived the idea of making a feature documentary about him. Curzi struck a friendship with Nicola, and became familiar with his habits, obsessions, and twitches, his kind but blunt manners, and he uncovered his tight and unusual network of virtual relations, his mania for communication, as well as the practice of short and poetic writing as a powerful charming and conquering instrument. Only later did cinema affect their relationship. And yet *SMS* is not only the portrait of Nicola, but also the description of one and many more relations: it is a clear, intense observational film about a human story with several hidden folds and unexpected turns, as well as an actual narrative-essay on relationships in the time of digital, virtual, broken-up communication. [s.g.] "My initial, partly morbid curiosity of watching the amorous and sexual compulsions of a poet from the keyhole quickly turned into an exploration of ambiguity and the mystery of a man, a father." [P. Curzi]

## ILIAN METEV SOFIA'S LAST AMBULANCE



La precarietà del servizio sanitario nazionale è in Bulgaria uno dei sintomi più dolorosamente appariscenti del dissesto economico strutturale del paese: a Sofia, che conta più di due milioni di abitanti, ormai solo 13 ambulanze garantiscono il servizio di pronto intervento sanitario. Il regista ha osservato per due anni il personale medico di una di queste ambulanze. Il film che ne risulta è una piccola epopea che sfuma fluidamente dai colori cupi della tragedia ai toni lievi della commedia, costruita secondo un'economia di mezzi espressivi che gioca intelligentemente sulla tensione tra quel che resta dentro l'inquadratura e ciò che ne viene tagliato fuori, centrandosi sui volti e sui gesti dei tre eroici e umanissimi protagonisti. [s.g.] "Durante le riprese, mi sono limitato a puntare la macchina e il microfono nella direzione giusta, al momento giusto. Per il montaggio mi sono vagamente ispirato alla forma musicale della fuga – l'idea di un motivo che viene trasformato dalla ripetizione e dalla variazione, dalla tensione e dallo scioglimento di questa tensione. Dico *vagamente* perché, alla fine, molte scelte di montaggio sono state prese basandosi sull'intuito". [I. Metev]

The state of national health care in Bulgaria is one of the most painfully apparent signs of the economic and structural dislocation of the country: Sofia, the capital city and more than 2 million inhabitants, now counts on only 13 ambulances to provide emergency relief. Film director Ilian Metev has observed the medical staff of one of these ambulances for two years. The resulting film is a small epic whose sombre shades of tragedy smoothly blur into the lighter tones of comedy. The economy of the means of expression plays cleverly on the tension between what remains in the frame and what is left without, focusing on the faces and the gestures of the three heroic and all too human protagonists. [s.g.] "During shooting, my direction was a mere aiming the camera and the mike towards the right direction, at the right moment. The editing was vaguely inspired from the musical form of fugue – like a motif that becomes transformed by reiteration and variation, by tension and the release of this tension. I say *vaguely*, because in the end many editing decisions were made based on intuition." [I. Metev]

Bulgaria, Germania, Croazia,  
2012, DCP, 75', col.

Regia: Ilian Metev  
Fotografia: Ilian Metev  
Montaggio: Ilian Metev, Betina Ip  
Suono: Tom Kirk  
Produzione: Sutor Kolonko,  
Nukleus Film, Sia  
In associazione con: Chaconna  
Films, Impact Partners  
Coproduzione: WDR in  
collaborazione con ARTE  
Con il sostegno di: Bulgarian  
National Film Center, Film – Und  
Medienstiftung, HAVC Croatian  
Audiovisual Centre  
Distribuzione: Films Boutique

Contatti: Valeska Neu, Films  
Boutique  
Email: valeska@filmsboutique.com  
Tel: +49 (0)30 6953 7850

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Ilian Metev è nato a Sofia nel 1981. Inizialmente ha intrapreso una carriera di violinista, poi si è dedicato a mettere insieme il linguaggio musicale con quello cinematografico. Ha conseguito un Master in regia documentaria presso la National Film and Television School. *Sofia's Last Ambulance*, suo primo lungometraggio, ha partecipato alla settimana della Critica di Cannes.

Ilian Metev was born in Sofia in 1981. He initially pursued a career as a concerting violinist and became obsessed with melding musical form and film language. He then studied Fine Art in London, followed by an MA in Documentary Direction at the National Film and Television School. *Sofia's Last Ambulance*, participated in "La Semaine de la Critique", in Cannes.

Filmografia  
2012: Sofia's Last Ambulance  
2008: Goleshovo

Svizzera, Canada, 2012, DCP,  
109', col.

Regia: Peter Mettler  
Sceneggiatura: Peter Mettler  
Fotografia: Peter Mettler  
Montaggio: Peter Mettler, Roland Schlimme  
Suono: Peter Mettler, Peter Bräker  
Musica: Gabriel Scotti, Vincent Hänni  
Produttori: Cornelia Seitler, Ingrid Veninger, Brigitte Hofer, Gerry Flahive  
Produzione: Maximage GmbH  
Filmproduktion  
Coproduzione: National Film Board of Canada, SRF, SRG SSR, ARTE G.E.I.E.

Contatti: Maximage GmbH  
Filmproduktion  
Email: info@maximage.ch  
Tel: +41 44 274 88 66

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Peter Mettler è un pluripremiato e acclamato regista e artista svizzero-canadese. La 51ª edizione del Festival dei Popoli gli ha dedicato una retrospettiva completa.

Peter Mettler is a very well-known swiss-canadian filmmaker and artist. The 51<sup>st</sup> edition of the Festival dei Popoli dedicated to him a full retrospective.

Filmografia  
2012: The End of Time  
2009: Petropolis: Aerial Perspectives on the Alberta Tar Sands  
2009: Memorizers  
2007: Notes in Silence  
2007: Away  
2006: Manufactured Landscape  
2002: Gambling, Gods and LSD  
1997: Balifilm  
1994: Picture of Light  
1992: Tectonic Plates  
1989: The Top of His Head  
1985: Eastern Avenue  
1982: Scissere

## PETER METTLER THE END OF TIME



Cos'è il tempo? Ancora una volta Peter Mettler indaga l'invisibile. Quella del regista canadese non è una domanda, ma un' esplorazione, una ricerca per libera associazione di immagini e parole sulla percezione del tempo. Questo film inafferrabile ci porta a giro per il mondo: dal CERN di Ginevra dove si trova l'acceleratore di particelle, alle Hawaii, dove i flussi lavici hanno semi distrutto la Grande Isola risparmiando, temporaneamente, solo un'abitazione; dal centro storico di Detroit ormai abbandonato, a un rito funebre indù, il film si sposta da una parte all'altra del pianeta. Durante questo viaggio, la parola tempo viene declinata in tutte le accezioni possibili: in molte lingue ha anche un significato meteorologico, quasi a significare che l'unico vero riferimento per la misura del tempo è la natura. Non a caso, il primo passo per costruire il film è stato osservare le nuvole. (m.b.) "Volevo cercare di capire da dove vengono le nuvole, dove vanno e cosa ci sta in mezzo. Doveva essere una sorta di studio meteorologico, che strada facendo è diventato una ricerca sulla nozione di cambiamento e di tempo. Perché il tempo è cambiamento". (P. Mettler)

What is time? Once again the Canadian director Peter Mettler investigates the invisible. His is not a question, but an exploration, a research on the perception of time made through the free association of images and words. This elusive film takes us around the world: from the CERN in Geneva, where there is the particle accelerator, to Hawaii, where lava flows almost destroyed the Big Island (sparing temporarily only one home). From the now abandoned center of Detroit to a Hindu funeral rite, the film takes us from one part of the world to the other. During this journey, the word time is considered in all its possible meanings: in many languages the same word also indicates the weather, as if the only real point of reference to measure time was nature. It is no accident that the first step to make this film was to observe clouds. (m.b.) "I wanted to understand where clouds come from, where they go and what stands in between. It was supposed to be a sort of meteorological study, which on our way became a research on the notion of change and time. Because time is change." (P. Mettler)

Courtesy of Grimthorpe Film



JASNA KRAJINOVIC  
UN ÉTÉ AVEC ANTON  
SUMMER WITH ANTON

Anton ha 12 anni, una nonna con la quale condivide una piccola casa alla periferia di Mosca e un'estate da passare con gli amici o a viaggiare di fantasia con le sue *babouchka*. Ma questo piccolo mondo di affetti quotidiani deve essere messo a parte per fare posto ad un altro, fatto di ruoli e disciplina. Come la gran parte dei ragazzi della sua età, Anton si prepara a partire per Kaskad, un campo di addestramento militare per giovani reclute. Una linea di confine che trasforma i giochi d'infanzia in esercitazioni belliche, gli amici in commilitoni, le fantasie in un impegno a difendere la Patria dai suoi nemici. Questo film attraversa insieme ad Anton questo confine, descrivendo con delicatezza come cambiano i corpi, gli sguardi, i discorsi e le aspettative di un'infanzia in uniforme. (v.i.) "Condividendo con me gioie, dolori e i suoi sogni d'infanzia di diventare un uomo buono e forte, Anton mi ha portato dai parchi giochi del suo villaggio al mondo grigio di un campo militare per bambini. E improvvisamente ho potuto vedere riflessa nella sua giovane vita l'attuale situazione nel suo paese e nel mondo, e ho colto un accenno di quella che potrebbe essere una futura guerra." (J. Krajcinovic)

Anton is 12 years old, he lives with his grandmother in a small house on the outskirts of Moscow and his summer should be spent playing with his friends or daydreaming with *babushkas*. But this little world made of bonds of affection must be set apart to make room for another one, made of roles and discipline. Like most of his peers, Anton is getting ready to go to Kaskad, a military camp for young recruits. It is a border where children's games are transformed into military exercises, friends into fellow soldiers, daydreams into the commitment to defend the homeland from its enemies. This film crosses together with Anton this border, delicately portraying the changes in the bodies, faces, conversations and expectations of children in a uniform. (v.i.) "Sharing thousands joys and sorrows and his childhood dreams of becoming a good and strong man, Anton took me from the playgrounds of his village, to the dimmed world of a military camp for children. And suddenly I could see reflecting through his young life the present situation in his country and in the world, and I could catch a hint of what might be a future war." (J. Krajcinovic)

Belgio, 2012, HDCAM, 61', col.

Regia: Jasna Krajcinovic  
Fotografia: Jorge Leon  
Montaggio: Marie-Hélène Mora  
Suono: Quentin Jacques  
Produzione: DERIVES - Julie Freres - Jean-Pierre & Luc Dardenne  
Coproduzione: RTBF - CBA

Contatti: Dérives  
Email: festivals@derives.be  
Karine de Villers, CBA  
Email: cba@skynet.be

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Jasna Krajcinovic ha studiato presso l'Accademia di cinema e teatro a Lubiana (Slovenia) dal 1992 al 1994 e ha completato i suoi studi di cinema in Belgio. Si è laureata all'INSAS nel 1999. Ha diretto diversi documentari che si occupano della realtà jugoslava.

Jasna Krajcinovic studied at the Academy of film and theater in Ljubljana (Slovenia) from 1992 to 1994 and completed his film studies in Belgium. She graduated at INSAS in 1999. He has directed several documentaries that deal with the reality in Yugoslavia.

Filmografia  
2012: Un Été avec Anton  
2008: La Chambre de Damien  
2006: Deux Soeurs  
2003: Saya et Mira





Portogallo, 2012, HD, 35', col.

Regia: Graça Castanheira  
Soggetto e sceneggiatura: Álvaro Domingues, Graça Castanheira  
Fotografia: Miguel da Santa  
Montaggio: Rafaela Morgado  
Suono: Dinis Henriques  
Produzione: Curtas Metragens C.R.L.  
Distribuzione: AGENCIA - Portuguese Short Film Agency

Contatti: Salette Ramalho,  
AGENCIA - Portuguese Short Film Agency  
Email: agencia@curtas.pt  
Tel +351 252 646683

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Graça Castanheira è nata in Angola nel 1962. Si è laureata nel 1989 presso la Scuola di Cinema di Lisbona, dove è docente di cinema documentario e regia. È stata premiata al DocLisboa con una menzione d'onore per il film *Logo Existo*. Fa parte del gruppo che ha fondato Apordoc - L'Associazione portoghese per il documentario.

Graça Castanheira was born in Angola in 1962. She graduated in 1989 at the Cinema School in Lisbon, where she is currently a teacher of Documentary Cinema and Direction. She was awarded at DocLisboa with an honorable mention to the film *Logo Existo*. She is part of the group that founded Apordoc - The Portuguese Documentary Association.

Filmografia

2012: A rua da estrada  
2010: Angst  
2010: A casa e a cidade  
2008: A Catedral  
2007: Achubertiade  
2006: Logo Existo  
2006: Laura  
2006: Fernando Lopez- Graça  
2001: Outubro  
1999: Dois Mundos  
1998: I Have a Dream  
1997: Céu aberto

## GRAÇA CASTANHEIRA A RUA DA ESTRADA A ROAD AS A STREET

Le strade provinciali riservano molte sorprese all'occhio di un osservatore attento: negozi dalle insegne originali, edifici che rivelano il gusto e la personalità di chi li abita, bizzarre commistioni di stili architettonici inconciliabili, i segni del tempo e delle mode stratificate sulle facciate delle costruzioni erette dagli uomini. Seguendo il filo delle osservazioni tracciate dal geografo portoghese Álvaro Domingues, co-sceneggiatore del film, *A rua da estrada* propone una catalogazione, ricca di *humour* e di situazioni spiazzanti, di ciò che si può incontrare viaggiando lungo le strade provinciali portoghesi: un universo percepito dal bordo della strada e un tentativo di analisi di una delle modalità con cui la società rappresenta se stessa. (a.l.) "Il paesaggio ripreso nel film non sarà più lo stesso per me, dopo questo film. Non perché abbia imparato a guardarlo, non perché l'abbia capito o giustificato, questo paesaggio fatto di cose riconoscibili come 'brutte'. A volte ridicolo, mi ha provocato, è risultato difficile da amare, capriccioso, irriverente, ma, in fin dei conti, mi ha divertito." (G. Castanheira)

The roads reserve many surprises for the eye of an observer: shops with original signs, buildings that reveal the taste and personality of those who live there, strange mingling of architectural styles, the signs of aging and fashions that are layered on the facades of the buildings. Following the thread of the observations drawn by the Portuguese geographer Álvaro Domingues, co-writer of the film, *Rua da estrada* offers a catalogue, full of *humor* and unsettling situations, of what you may come across while traveling along the roads in Portugal: a universe discovered from the edge of the road and an attempt to analyze the way in which a society represents itself. (a.l.) "The landscape filmed here will never be the same for me, after this film. Not because I have learned to look, not because I have understood it or excused it, this landscape itself, made of things recognizable as 'ugly'. Laughable sometimes, it provoked me, it was difficult to love, threw tantrum, fought back, but, above all, it amused me." (G. Castanheira)



## SERGIO OKSMAN A STORY FOR THE MODLINS

Una storia singolare che parte dal cinema e arriva alla vita. O viceversa: che scivola via dalla vita per ricongiungersi alla finzione. Elmer Modlin aveva fatto una piccola apparizione nel film *Rosemary's Baby* di Roman Polanski. Come il suo personaggio anche la sua traiettoria sembra vivere l'istante di un lampo. Poco dopo, infatti, insieme alla moglie e al figlio, l'uomo scappa lontano. Finisce in un altro paese dove si chiude in un buio appartamento per oltre trent'anni. Vivendo per l'arte. Attraverso il recupero di materiali d'archivio e di film familiari, condotto da una voce fuoricampo che fa il verso al cinema di genere, Sergio Oksman ripercorre i luoghi di una tragedia anonima. Ricostruisce con minuzia assoluta (che è segno d'affetto) una delle tante piccole storie che si consumano ai lati dell'inquadratura e che, viste ad anni di distanza, non solo danno profondità a quell'universo effimero che palpita sullo schermo, ma raccontano il senso profondo di un'epoca. (c.c.). "Un giorno, centinaia di fotografie, lettere e altri oggetti personali sono finiti vicino ad un cassonetto in una stradina nel centro di Madrid. Tutto ciò apparteneva ad una famiglia, i Modlins. Padre, madre e figlio erano morti. Della loro storia erano rimasti per terra dei pezzi frammentati, come un puzzle. Qualche tempo dopo, per caso, sono finiti nelle mie mani, le mani di un estraneo, che li ha rimessi insieme a suo piacimento." (S. Oksman)

A peculiar story that departs from film and reaches out to life. Or vice versa: it may slip out of life and get back to fiction. Elmer Modlin had played a small role in Roman Polanski's *Rosemary's Baby*. Like his character, his own existence seems like a brief flash of light. Shortly after that, he actually ran far away along with his wife and son. He ended up in another country, where he shut himself away in a dark apartment for over thirty years. He lived for art. By means of found and home footage, commented by an off screen voice aping genre movies, Sergio Oksman goes after the places of an anonymous tragedy. He has painstakingly (as a token of affection) reconstructed one of the many little stories that take place at the borders of the frame - those that, when you watch them after years have gone by, not only provide depth to the ephemeral universe living on the silver screen but also represent the deepest meaning of a time foregone. (c.c.). "One day, hundreds of photographs, letters and other intimate objects turned up next to a garbage container in a narrow street in downtown Madrid. Everything belonged to the same family, the Modlins. Father, mother and son were dead. Now their story became fragmented pieces lying on the floor like a jigsaw puzzle. Some time later, just by chance, it fell into my hands, the hands of a stranger, who would piece it together just as he pleased." (S. Oksman)

Spagna, 2012, HD, 26', col.

Regia: Sergio Oksman  
Sceneggiatura: Carlos Muguiro, Emilio Tomé, Sergio Oksman  
Fotografia: Migue Amoedo  
Montaggio: Fernando Franco, Sergio Oksman  
Suono: Carlos Bonmatí, Iñaki Sánchez  
Musica: Sergei Rachmaninov  
Voce: Trent Cohn  
Produzione: Dok Films

Contatti: Sergio Oksman  
Email: soksman@gmail.com

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Sergio Oksman (Brasile, 1970) ha studiato giornalismo a San Paolo e cinema a New York. Insegna cinema a Madrid, e dirige la società di produzione Dok Films dal 2000.

Sergio Oksman (Brasil, 1970) studied Journalism in Sao Paulo and Film in New York. He is a film teacher in Madrid, and runs the production company Dok Films since 2000.

Filmografia

2012: A Story for the Modlins  
2009: Notes on the Other  
2007: Goodbye, America  
2006: Gilberto Gil:  
Un Ministro en Directo  
2005: Mariza, Meu Fado  
2004: La Estetición  
2002: Gaudí en la Favela  
2001: Restos de Noche  
2000: Aznar-Almunia:  
Diario de Campaña  
1999: Pelé -  
The Match of the Century  
1998: Ronaldo: A Flight Manual  
1996: Irmãos de Navio



Belgio, 2012, Canon Eos 7D, 38', col.

Regia: Alexandra Longuet  
Fotografia: Caroline Guimbal  
Montaggio: Agathe Hervieu  
Suono: Simon Jamart  
Musica: Ronell Roo Johnson  
Produzione: Mediadiffusion

Contatti: Veronique Duys, Mediadiffusion  
Email: duys@diad-arts.be

PRIMA MONDIALE  
WORLD PREMIERE

Alexandra Longuet è nata nel 1984 a Parigi. Ha studiato teatro presso l'Università di Parigi III e Arte presso la Scuola Nazionale delle Arti di Parigi-Cergy, ed ha partecipato a numerose mostre a Parigi. Dopo la laurea, si trasferisce a vivere e lavorare in Russia e poi in Argentina. Quando torna in Europa, entra nella scuola di cinema IAD in Belgio. *As She Left* è il film con cui si è diplomata in cinema.

Alexandra Longuet was born in 1984 in Paris. She studied theatre at the University Paris III and Art at the National School of Arts of Paris-Cergy, and is involved in several exhibitions in Paris. After her degrees, she moves to live and work in Russia and then Argentina. When she comes back to Europe, she enters the cinema school IAD in Belgium. *As She Left* is her end of study's film.

Filmografia  
2012: *As She Left*

## ALEXANDRA LONGUET AS SHE LEFT

Come il bisogno di perdersi quando si è perso ciò che più contava. Come la necessità di ricostruire un mondo nuovo quando attorno tutto è ridotto in macerie. Come i fantasmi che convivono con i vivi. New-Orleans, Louisiana: a Katrina è bastato un giorno per spazzare via un'intera città. A lui è bastato un cenno per decidere di lasciare lei e andare con un'altra. Così lei si trova a vagare in una città ancora più ferita, espropriata, attonita. Un viaggio simile ad un sogno, o a un incubo, tra una storia da non dimenticare e un'altra a cui dare la vita; dallo spazio intimo lacerato a quello pubblico devastato. Due storie parallele che s'incontrano e si sovrappongono: la perdita, il dolore, l'elaborazione e, infine, il coraggio di riprendersi il presente. Un film intenso e pieno di forza, quella distruttrice che rompe le certezze e interrompe l'amore, ma anche quella di chi sopravvive e resiste nonostante tutto. (v.i.) "Una donna abbandonata da un uomo per un'altra donna. Una catastrofe del tutto personale, piccola, ma comunque, l'impressione che il mondo intorno si svuoti. Inizia il mio errare, con una frase nella mente, da un libro di Raymond Depardon, *l'errante è sempre alla ricerca di un posto in cui si sente a suo agio...* Quel luogo, era New Orleans, Louisiana, estraneo e familiare allo stesso tempo, ma un'altra catastrofe, immensa, con il nome di un'altra donna aveva attraversato New Orleans.: Katrina." (A. Longuet)

Like the need to get lost when what mattered most is lost. Like the need to rebuild a new world when everything around is a heap of ruins. Like the ghosts who live together with the living. New Orleans, Louisiana: one day was enough for Katrina to wipe out an entire city. One gesture was enough for him to choose to leave her for another woman. So she ends up wandering around the city even more wounded, dispossessed and astonished. It is a journey similar to a dream, or to a nightmare, between a story not to be forgotten and a new one to begin. From a broken heart to a ravaged community, we see two stories overlap and intersect: the loss, the pain, the working-through process and, finally, the courage to take the present back in one's own hands. An intense, powerful film, showing the destructive power which erases certainties and interrupts love, but also the strength of those who survive and resist in spite of all. (v.i.) "A woman abandoned by a man, for another woman. A catastrophe all personal, tiny, but still, the impression that the world around turned empty. The wandering starts, with this sentence in my mind, picked in a book of Raymond Depardon, *the wanderer is always looking for an acceptable place...* That place, it was New Orleans, Louisiana, stranger and familiar at the same time. But another catastrophe, way more immense, with another woman's name had gone through New Orleans: Katrina." (A. Longuet)



## HAMED ALIZADEH CHECK-POINT



Kabul, Afghanistan. Uno degli ingressi alla città è presidiato notte e giorno da un distaccamento di polizia. Giovani agenti analfabeti, provenienti per lo più dalle campagne limitrofe, sono condannati a vagare tra i freddi container dove precariamente alloggiano e l'incrocio che controllano, ingorgato di fango, auto e insulti tirati loro addosso dagli automobilisti che protestano contro il potere del quale abusano e la corruzione con la quale convivono. Attraverso il ritratto diaristico di questo non-luogo di frontiera, il film racconta il presente di una nazione, l'Afghanistan, di cui molto si dice e poco si sa, ondeggiando pendolarmente tra l'intimità privata e riparata dell'interno delle baracche di ferro – riscaldate dalle chiacchiere, dal cibo, dalle sigarette, dal sottofondo costante di una televisione sempre accesa – e il caotico frastuono del perpetuo carosello di vetture che si alternano ai controlli, del blaterare di superiori e conducenti. (s.g.)

Kabul, Afghanistan. One of the city accesses is guarded by a police detail night and day. Young, illiterate agents, often coming from the surrounding countryside, are doomed to roam like tormented souls between the cold containers where they live and the check-point. This often is clogged up with mud, cars, and the insults they get from the drivers who protest against the abuse of power and the corruption they must coexist with. By way of a portrait-diary of this frontier non-place, the film actually creates a synecdoche of a country – Afghanistan – that is much discussed but very little known. The privacy and intimacy inside the iron sheds, warmed by chit-chat, food, cigarettes, and the constant background noise from an ever-present TV set, is continuously counterpointed by the chaotic din of the incessant carousel of cars passing through the checkpoint and the prattling of drivers and superiors. (s.g.)

Francia, 2011, DVCCAM, 29', col.

Regia: Hamed Alizadeh  
Sceneggiatura: Hamed Alizadeh  
Fotografia: Hamed Alizadeh  
Montaggio: Veronique Sanson  
Produzione: La Huit Production

Contatti: Fred Duuez, La Huit Production  
Email: fred.duuez@lahuit.fr  
Tel: +33 1 53 44 70 88

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Hamed Alizadeh è nato in un villaggio rurale nel nord dell'Afghanistan. Come molti afghani è cresciuto in esilio, in Iran. Ha trovato nel cinema lo strumento più adatto per creare un cambiamento e aiutare il suo popolo. Nel 2006, è entrato alla Kabul University, nel dipartimento di teatro e cinema. Nel 2009, ha frequentato l'Atelier Varan a Parigi. In seguito, ha iniziato a fare documentari su temi sociali e culturali.

Hamed Alizadeh was born in one of the rural villages of the north Afghanistan. Like most Afghans he grew up, in exile, in Iran. He found cinema the most appropriate tool for change and helping his people. In 2006, he entered Kabul University, department of theatre and cinema. In 2009, he attended Atelier Varan. Thereafter, he started making documentaries reflecting on social and cultural issues.

Filmografia  
2011: *Check-Point*  
2011: *Afghan Business Woman*  
2010: *Les Chiens – Sag Ha*  
2009: *A Time Called Oldness*

Portogallo, 2012, DCP, 18', col.

Regia: Pedro Flores  
Sceneggiatura: Pedro Flores  
Fotografia: Francisco Lobo,  
Simone Almeida  
Montaggio: Maria João Barbosa  
Suono: João Cruz  
Musica: Tó Trips  
Produzione: Curtas Metragens  
C.R.L.  
Distribuzione: AGENCIA –  
Portuguese Short Film Agency

Contatti: Salette Ramalho,  
AGENCIA – Portuguese Short Film  
Agency  
Email: [agencia@curtas.pt](mailto:agencia@curtas.pt)  
Tel: +351 252 646683

PRIMA EUROPEA  
EUROPEAN PREMIERE

Pedro Flores è regista e sceneggiatore. Studia cinema alla London Film School ed è co-direttore della rivista "Drama". Il suo primo cortometraggio, *Listening to the Silences*, è stato premiato in diversi festival internazionali. Negli ultimi mesi ha sviluppato un documentario nella regione di Gerês per il progetto Estaleiro.

Pedro Flores works as a director and screenwriter. He studies film at the London Film School and is co-editor of "Drama" magazine. His first short film, *Listening to the Silences*, was awarded in several international film festivals. In the past few months he has developed a documentary in the region of Gerês for the Estaleiro project.

Filmografia  
2012: Cinzas, ensaio sobre o fogo  
2012: Vazante  
2009: Listening to the Silences

PEDRO FLORES

## CINZAS, ENSAIO SOBRE O FOGO ASHES, A FIRE ESSAY



Il titolo potrebbe far pensare a un altro film, più chiuso, più angusto, più esplicito. Invece *Cinzas* (ceneri) ha un respiro ampio, una forma libera e aperta. Dall'alba al tramonto, osserva la vita operosa che si raccoglie in cerchi concentrici intorno a una fattoria della campagna portoghese; in una struttura che procede per quadri si susseguono, messi in collezione, i gesti e i procedimenti che costruiscono la consuetudine liturgica della vita contadina. Il fuoco – luce, calore, energia, strumento di pulizia e purificazione – è sempre presente, anche se in modo discreto, magari in un angolo dell'inquadratura. Quasi una ricerca d'archeologia antropologica, il film segue e racconta il fuoco come risorsa e utensile, figura del movimento nel paesaggio rurale, in un saggio cinematografico fieramente anacronistico sull'addomesticamento della più selvaggia e primordiale delle forme d'energia. [s.g.]

The title may make you think of another film, more closed, more narrow, more explicit. Instead *Cinzas* (ashes) has a free-form and open. From sunrise to sunset, we look at the busy life around a farm in the Portuguese countryside. The structure of the film is made of shots, one after another, placed like if it was in collection of gestures and procedures that are part of the liturgical practice of rural life. The fire - light, heat, energy, cleaning tool and of purification - is always present, even if in a discreet way, sometimes in a corner of a shot. Almost in a search for anthropological archeology, the film follows and tells about the fire as a resource and a tool, representation of the movement in the countryside. The film is a cinematic essay, proudly anachronistic, about the domestication of the wildest and most primitive form of energy. [s.g.]

RUDOLF ŠMÍD

## KRONIKA OLDŘICHA S. CHRONICLE OF OLDŘICH S.



Le cronache del Sig. Oldrich sono gli eventi della sua vita mescolati a quelli del paese in cui vive, alle leggende di cui si nutrono i nomi delle strade e delle canzoni, agli incidenti che cambiano e dirottano il presente. La storia degli ultimi trentanni della Repubblica Ceca è la sua storia. Gli oggetti prendono vita dentro una cornice animata morbida e giocosa. Il segreto di Oldrich è che le cose non sono solo cose, quanto piuttosto pezzi di paesaggio con cui scrivere – o animare per meglio narrare – le vicende intime e che pure risuonano in ognuno. Lo schermo diventa una tavola imbandita di ricordi succulenti o mostruosi, i disegni sospirano e godono, i colori prendono fuoco e s'insinuano nel bianco e nero, sottolineandone in maniera deliziosamente espressiva ogni sentimento. La cronaca di una intimità indissolubile dai passaggi della politica e della società del paese in cui le cose e Oldrich hanno vissuto e continuano a vivere, tanto da giungere forse a una vera e propria "sociologia per immagini animate". [c.z.]

The Chronicles of Mr. Oldrich and the events of his life are mixed with those of the country in which he lives, with the legends related to the names of streets and songs, with the accidents that change history and make the country take a different path. The history of the last thirty years of the Czech Republic is also his own story. Objects come to life within an animated, soft and playful frame. The secret of Oldrich is that things are not just things, but rather pieces of a landscape with which to write - or to animate and tell – an intimate story which, at the same time, resonate in everyone. The screen becomes a table laden with delicious or monstrous memories. The drawings sigh and enjoy, colors catch fire and mix with the black and white in a delightfully expressive way, that is able to underline each feeling. Private chronicles inseparable from the political ones and the ones of the society in the country in which Oldrich and things have lived, and continue to live, so much to reach perhaps a real "sociology through animated images." [c.z.]

Repubblica Ceca, 2012. HD, 18', col.

Regia: Rudolf Šmíd  
Sceneggiatura: Rudolf Šmíd, Jana Švermová  
Fotografia: Jakub Halousek  
Montaggio: Lucie Haladová  
Animazione: David Filcik, Jana Švermova  
Suono: Jaroslav Korán  
Musica: Jaroslav Korán  
Produttori: Jakub Hora, Lenka Jiroutova  
Produzione: AniFest -  
International Festival of Animated  
Films

Contatti: Malvína Toupalová,  
AniFest - International Festival of  
Animated Films  
Email: [info@anifest.cz](mailto:info@anifest.cz)  
Tel: +420 257 324 507

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Sociologo, fotografo e scrittore *freelance* Rudolf Šmíd è anche docente di sociologia visuale presso la Facoltà di Lettere e Filosofia presso l'Università Carlo di Praga e di sociologia degli spazi al DAMU. Nei primi anni '90 ha co-fondato la Film & Sociology Foundation. Si occupa anche di installazioni e oggetti fatti con il cibo.

Sociologist, photographer and freelance writer. He is also an external lecturer of visual sociology at the Faculty of Humanities at the Charles University and of spaces sociology at DAMU in Prague. In early 90s he co-founded the Film & Sociology Foundation. He is also involved in food-installations and making objects from food.

Filmografia  
2011: Kronika Oldřicha S.



Francia, Vietnam, 2011, DV CAM, 35', col.

Regia: Ky Nguyen Minh  
Fotografia: Ky Nguyen Minh  
Montaggio: Dung Tran  
Suono: Nguyen Ti Tham  
Produzione: Ateliers Varan

Contatti: Ateliers Varan  
Email: communication@ateliersvaran.com

PRIMA INTERNAZIONALE  
INTERNATIONAL PREMIERE

Ky Nguyen Minh ha trent'anni ed è giornalista del "Weekly Saigon Marketing". Ha partecipato ai workshop dell'Ateliers Varan dal 2010 e ha diretto due film. *The Simple Happiness* è stato selezionato in numerosi festival, tra cui il Festival de Cinema Anthropologique (Jean Rouch), il Festival Les Pecheurs du monde de Lorient e Corsicadoc.

Ky Nguyen Minh is 30 years old and he is a journalist at the "Weekly Saigon Marketing". He has participated in the Ateliers Varan workshop since 2010, where he has directed two movies. *The Simple Happiness* was selected in many Festivals like Festival de Cinema Anthropologique (Jean Rouch), Festival Les Pecheurs du monde de Lorient, Corsicadoc.

Filmografia  
2011: La Clinique du Dr Thi  
2010: The Simple Happiness



KY NGUYEN MINH  
**LA CLINIQUE DU DR THI  
THI'S CLINIC**

La piccola clinica sorge in periferia, in un'area quieta ed ombreggiata. Il dottor Thi la gestisce tutto da solo. Ogni giorno accoglie e presta le sue cure agli anziani veterani - uomini e donne - della guerra che ha devastato il Vietnam. La maggior parte di loro non riceve alcuna pensione di guerra, malgrado i loro corpi rechino segni e cicatrici dolorose, impossibili da guarire. I pazienti preferiscono andare dal dott. Thi, piuttosto che in un ospedale moderno: il dottore è sempre cordiale e ascolta con partecipazione i loro racconti di una guerra lontana, ma impossibile da dimenticare. La clinica del dott. Thi è un centro di cura ma anche un angolo fuori dal tempo dove di depositano le memorie. [a.l.]

The small clinic is located in the suburbs, in a quiet and shadowed area. Doctor Thi manages everything by himself. Every day he welcomes and takes care of the old veterans - men and women - of the war that devastated Viet Nam. Most of them do not receive a war pension, even though their bodies still bear painful signs and scars that cannot be healed. The patients prefer to go to Doctor Thi's, rather than a modern hospital: he is always kind and willing to listen to their stories of a long past war they can't forget. Doctor Thi's clinic is both a health care centre and a place outside of time where memories are collected. [a.l.]

LEONARDO MOURAMATEUS  
**MAURO EM CAIENA  
MAURO IN CAYENNE**

Lo zio Mauro vive lontano dalla famiglia, alla Cayenna. Bisogna mandargli notizie su ciò che sta succedendo a casa: il piccolo Maurinho da qualche tempo si crede un cagnolino e si comporta di conseguenza; il quartiere è in trasformazione e i cantieri spuntano dappertutto; stanno anche tagliando tutti gli alberi. Di notte Godzilla emerge dall'Oceano e minaccia di distruggere l'intera città. Una lettera immaginaria, concepita perché possa superare le distanze e invertire lo scorrere del tempo, ci mostra una realtà in continuo cambiamento: Fortaleza distrutta dalle ruspe del nuovo piano regolatore e ricostruita, sempre uguale, nei sogni ad occhi aperti dei suoi abitanti. [a.l.] "Mauro è nato dall'impossibilità - un film su qualcuno che non c'era - perché se n'era andato - in un tempo che non esisteva, perché già passato, o ancora da venire. Da questi vuoti, queste assenze (mancanza di colori, di controcampo, di una città) derivano i temi di questo film." [L. Mouramateus]

Uncle Mauro lives far from his family, in Cayenne. His family wants to inform him about what is happening at home: little Maurinho thinks he is a dog and behaves as such; the neighborhood is changing and there are construction sites everywhere; in addition, all the trees are being cut. At night Godzilla emerges from the Ocean and threatens to destroy the whole town. An imaginary letter, conceived in order to overcome distances and turn back time, shows us a constantly changing reality: Fortaleza destroyed by the bulldozers because of the new town plan and re-built - always identical - in the daydreams of its inhabitants. [a.l.] "Mauro was born of impossibility - a movie about someone who wasn't there - because someone left - in a time that's not there, because it's already past, or it's about to come. From those gaps, those absences (lack of colours, of reverse shot, of a city) comes the ammunition of the film." [L. Mouramateus]



Brasile, 2012, HDV, 18', b/n

Regia: Leonardo Mouramateus  
Soggetto e sceneggiatura:  
Leonardo Mouramateus, Salomão Santana  
Fotografia: Leonardo Mouramateus  
Montaggio: Leonardo Mouramateus, Salomão Santana  
Suono: Leonardo Mouramateus, Lucas Coelho de Carvalho, Rodrigo Fernandes  
Produzione: Leonardo Mouramateus

Contatti: Leonardo Mouramateus  
Email: lmouramateus@gmail.com

PRIMA INTERNAZIONALE  
INTERNATIONAL PREMIERE

Leonardo Mouramateus studia cinema e conduce ricerche sulla danza e le performance. Ha co-diretto diversi cortometraggi, selezionati e premiati in molti festival. Attualmente lavora alla fiction *Ski Lessons*.

Leonardo Mouramateus studies Cinema and develops research on Performance and Dance. He co-directed some short films that were selected and awarded in many festivals. Currently he works in the fiction film *Ski Lessons*.

Filmografia  
2012: Mauro em Caiena  
2012: Charizard  
2012: Estrela Distante  
2011: Europa  
2011: Dias em Cuba  
2010: Fui à Guerra e não te Chamei

Polonia, 2012, HD, 19', col.

Regia: Marta Prus  
Sceneggiatura: Marta Prus  
Fotografia: Przemysław Brynkiewicz  
Consulenza artistica: Maciej J. Drygas, Mirosław Dembiński  
Montaggio: Cecylia Pacura, Marta Prus  
Suono: Ewa Bogusz, Marta Prus  
Musica: *Don't judge me* PTP  
Północny Toruń Projekt feat Caddy Pack, *The Man Who Flew Away*  
Husky Rescue  
Produzione: The Polish National Film, Television and Theatre School in Lodz  
Con il supporto di: The Polish Film Institute

© pwsftvit 2012

Contatti: Marta Prus  
Email: tramwobus@gmail.com

PRIMA INTERNAZIONALE  
INTERNATIONAL PREMIERE

Marta Prus è nata a Varsavia nel 1987. Dopo aver frequentato la facoltà di storia dell'arte all'Università di Varsavia, studia regia presso la scuola nazionale di Cinema a Łódź. Il suo *Vakha i Magomed* ha vinto il 52esimo Festival dei Popoli come miglior cortometraggio.

Marta Prus was born in 1987 in Warsaw. Since 2009 she is a student of directing department at the Polish National Film School in Łódź, previously studied history of art at University of Warsaw. His *Vakha i Magomed* won the 52nd edition of the Festival dei Popoli as best short documentary.

Filmografia  
2012: And nothing around  
2012: Osiemnaśka  
2010: Vakha i Magomed,  
2009: Brunon's New World, a story of a most famous Warsaw shoemaker  
2006: Inner pictures

## MARTA PRUS OSIEMNAŚKA EIGHTEENTH BIRTHDAY

Alla vigilia del suo diciottesimo compleanno, Gosia lascia il campus del centro correzionale di Varsavia per rientrare a casa. Il suo maggior desiderio è organizzare una festa di compleanno con il suo ragazzo e gli amici. Il primo incontro con la madre sfocia però in un'aspra discussione. "Vorrei che il film rompesse il pregiudizio sulle persone che vivono fuori dall'ordinario. Sebbene il modo di vivere di Gosia sia molto elementare e non debba essere preso ad esempio, le persone non dovrebbero offenderla. Piuttosto, dovrebbero cercare di cambiare le cose". (M. Prus) Come uno specchio multi-faccia, il film mostra lati contrapposti della personalità della giovane protagonista, sfiorando con delicatezza il nodo di inquietudine che attanaglia un'adolescenza difficile. (a.l.)

The day before her eighteenth birthday, Gosia leaves the campus of the Warsaw Youth Educational Center to go back home. Her biggest wish is to organize a birthday party together with her boyfriend and her friends. However, the first meeting with her mother ends up in a heated argument. "I wish that the film breaks the stereotype about people living beyond the mainstream. Although Gosia's way of living is very simple and shouldn't be followed, people shouldn't offend her. They would rather focus on changing the reality." (M. Prus) Like a multi-facet mirror, the film shows the different aspects of the young protagonist's personality, delicately portraying the anxieties of a difficult adolescence. (a.l.)



## NATHAN HOFSTETTER RADIO-ACTIF RADIO-ACTIVE



Primo piano sul volto di un ragazzo. Un viso limpido, pulito. Occhi nocciola pieni di dolcezza incorniciati da occhiali dalla montatura leggera. È il volto di Nathan Hofstetter, che si rivolge direttamente alla camera (azionata da Natalia Ducrey, sua compagna di corso all'Ecal di Losanna) per raccontare la storia della propria malattia. L'emozione è palpabile, la voce a volte si fa incerta, ma Nathan è determinato ad arrivare fino in fondo, vuole raccontare quel disturbo che un giorno lo ha colto di sorpresa e ha trasformato la sua vita. Un disturbo della psiche, ne soffrono in tanti. Raramente il cinema è stato capace di raccontarlo in maniera così diretta, acuta, empatica. (a.l.) "Quello che mi ricordo è che ero sul set di un film, dormendo sempre meno, e con l'ansia che saliva; mi ricordo di aver guardato la televisione credendo fortemente che sarei stato io a sposare Kate Middleton e non il principe William. Successivamente lo hanno definito un episodio psicotico. Ma questo l'ho saputo solo dopo". (N. Hofstetter)

Close up on the face of a boy. A face clear and clean. Hazel eyes full of sweetness framed in light-rimmed glasses. It is the face of Nathan Hofstetter, which speaks directly to the camera (operated by Natalia Ducrey, his classmate at ECAL in Lausanne) to tell the story of his disease. The excitement is palpable, his voice sometimes becomes uncertain, but Nathan is determined to get to the bottom of the story, he wants to tell about the disorder that one day caught him by surprise and has transformed his life. A psychological disorder, suffered by many. Rarely has cinema been able to tell a story so directly, with acute empathy. (a.l.) "What I remember is that I was on a film set, sleeping less and less, and feeling my anxiety level mounting; then one morning I remember watching television with the strong feeling that I was the one who was going to marry Kate Middleton and not Prince William. Later it was to be called a psychotic episode. But that, I only learned after." (N. Hofstetter)

Svizzera, 2012, Numeric, 28', col.

Regia: Nathan Hofstetter  
Sceneggiatura: Nathan Hofstetter  
Fotografia: Nathan Hofstetter, Natalia Ducrey  
Montaggio: Felix Sandri  
Suono: Felix Sandri, Jérôme Vittoz  
Produttore: Lionel Baier  
Produzione: ECAL / Ecole Cantonale d'art de Lausanne

Contatti: ECAL, Rachel Noel  
Email: rachel.noel@ecal.ch  
Jean Guillaume Sonnier  
Email: jean\_guillaume.sonnier@ecal.ch

PRIMA INTERNAZIONALE  
INTERNATIONAL PREMIERE

Nathan Hofstetter è nato a Neuchâtel (Svizzera) nel 1989. Nel 2012 ha conseguito il diploma presso l'ECAL (Ecole Cantonale d'Art de Lausanne/Dipartimento Cinema) con il massimo dei voti per *Radio-Actif*. Il film è stato selezionato al Festival del film di Locarno 2012.

Nathan Hofstetter was born in Neuchâtel (Switzerland) in 1989. In 2012, he received his diploma from the ECAL (Ecole Cantonale d'art de Lausanne/Cinema Department) with honours for *Radio-active*. This film that same year was selected for the Locarno film Festival.

Filmografia  
2012: Radio-actif  
2010: 100 km à pied

Israele, Palestina, 2011, DVPAL, 14', col.

Regia: Mich'ael Zupraner  
Fotografia: Mich'ael Zupraner  
Montaggio: Mich'ael Zupraner  
Produzione: Mich'ael Zupraner

Contatti: Mich'ael Zupraner  
Email: zupraner@gmail.com

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Mich'ael Zupraner è nato nel 1981. È un artista e ricercatore alla Jan van Eyck Academy di Maastricht (NL). Ha conseguito un diploma in Visual Studies ad Harvard College. Il suo lavoro recente si concentra sulla città divisa di Hebron e impiega varie tecniche video, così come interventi di architettura e grafica. *Snow Tapes* ha vinto il Gran Prix della città di Oberhausen 2012.

Mich'ael Zupraner was born in 1981. He is an artist and a researcher at the Jan van Eyck Academy, Maastricht (NL). He holds a B.A. in Visual Studies from Harvard College. His recent work focuses on the divided city of Hebron and employs various video techniques as well as architectural interventions and graphic design. *Snow Tapes* won the Grand Prize of the City of Oberhausen in 2012.

Filmografia  
2012: Beit Ha'Shoter  
2011: Snow Tapes  
2006: Archaeology is our Nation's Pastime

## MICH'AEŁ ZUPRANER SNOW TAPES

Questo breve e potente film si svolge lungo un sottile, duplice paradosso: l'eccezionale normalità della vita di Al-Haddads, una famiglia palestinese alle prese con i violenti e ripetuti scontri con i coloni ebrei, e la normalità eccezionale portata da un'imprevista nevicata che avvolge le colline vicino Hebron. La famiglia Al-Haddads percorre questo sottile filo esistenziale armata solo di una videocamera che riprende i fatti quotidiani, li archivia in videocassette e li riguarda in televisione, riflettendo sul senso di quanto appena vissuto. Un film sofisticato, con diversi piani di lettura e un calore simile a quello di una giornata in famiglia nei giorni di neve. (v.i.) "Collaborando con il gruppo israeliano per i diritti civili B'Tselem, abbiamo distribuito piccole videocamere, con un minimo di addestramento, a decine di palestinesi che vivono in diverse aree della città, dove facilmente entrano in contatto e in conflitto con residenti e soldati israeliani. Ho lavorato con gli Al-Haddad fin dai primi del 2007, quindi la mia posizione nelle *Snow Tapes* va ben oltre quella dell'ospite o dell'osservatore estraneo. Sono presente e coinvolto, in un certo senso, da entrambe le parti dello schermo". (M. Zupraner)

This short, powerful film is pivoted on a subtle, twofold paradox: the extraordinary normality of the life of the Al-Haddads, a Palestinian family who is constantly at arms with the Jewish colonists, and the extraordinary normality brought about by an unforeseen snowfall that blankets the hills all around Hebron. The Al-Haddads tread on this thin existential line with only one weapon, a video camera filming daily events. They file them in videotapes and watch them on their TV, discussing the meaning of what just happened. A sophisticated film that offers several layers of interpretation as well as the warmth of a day with the family under the snow. (v.i.) "Collaborating with the Israeli human rights group B'Tselem, we distributed small video cameras and provided training to dozens of Palestinian residents living throughout the city, in areas where Palestinians and Israeli soldiers and settlers came into contact and conflict. Having worked with Al-Haddads since early 2007, my position within the *Snow Tapes* therefore goes beyond that of house guest or bystander documentarist. I am present and involved, in a sense, on both sides of the screen." (M. Zupraner)



## PIOTR ZŁOTOROWICZ SPRING SUMMER FALL

Tre stagioni con la famiglia Martins, che vent'anni orsono dall'America si è trasferita in una casa nella foresta, non lontano da Varsavia. Assecondandone il regolare e silenzioso stile di vita, Piotr Złotorowicz fa emergere il singolare rapporto con l'ambiente circostante e con gli oggetti che caratterizza ogni comunità Amish. "Quando li ho incontrati ho sentito che avrei attraversato un'invisibile frontiera. Sebbene il loro cortile non abbia steccato, puoi percepire che in quel pezzo di terra vigono regole diverse. I figli dei Martins parlano inglese, il che mi sembrava strano dal momento che si erano stabiliti in Polonia nel 1995. Quando mi hanno spiegato la loro vita quotidiana, sono rimasto sorpreso da come era perfettamente organizzata; tuttavia c'erano dei dettagli in cui l'imperfezione umana veniva alla luce. Pensando a questi dettagli mi è venuto il desiderio di fare il film". (P. Złotorowicz) Un film minimalista, severo e tenue come la luce della Polonia nelle stagioni di mezzo. Il ritratto di un gruppo di persone che hanno scelto di vivere a modo loro. Un omaggio a ciò che di irriducibilmente umano c'è anche in un'esistenza segnata da regole e comportamenti inflessibili. (c.c.)

Three seasons spent with the Martins family, who moved from America in a house in the woods, not far from Warsaw, twenty years ago. Following their regular and silent lifestyle, Piotr Złotorowicz highlighted the peculiar relationship with the surrounding environment and with the objects characterizing all Amish communities. "When I met them, I felt they would make me cross some invisible border. Even though their courtyard has no fences, you perceive that different rules apply in that piece of land. All the Martins children speak English, which sounded strange to me, they had been in Poland since 1995. They told me about their daily life, and I was surprised by how well organized it is; still, there were details whereby human imperfection came through. Thinking about these details, I came up with the idea of making a film about them." (P. Złotorowicz) A minimal film, as austere and tenuous as the light in Poland during the mid-seasons. The portrait of a group of people who chose to live their own way. A tribute to an irreducible human dimension surviving in a lifestyle marked by inflexible rules and behaviours. (c.c.)



Polonia, 2012, HD, 15', col.

Regia: Piotr Złotorowicz  
Sceneggiatura: Piotr Złotorowicz  
Fotografia: Małgorzata Szytak, Nicolas Villegas Hernandez  
Montaggio: Barbara Fronc  
Suono: Ewa Bogusz  
Interpreti: la famiglia Martin  
Produzione: Polish National Film School Lodz  
Con il supporto di: Polish Film Institute

©PWSFTvIT 2012

Contatti: Piotr Złotorowicz  
Email: piotr.zlotorowicz@gmail.com

PRIMA EUROPA  
EUROPEAN PREMIERE

Piotr Złotorowicz è nato nel 1982 a Dębno Lubuskie. Nel 2006, è entrato nella Scuola Nazionale di Cinema di Łódź per studiare regia cinematografica. *Charcoal Burners* (2010) ha ottenuto oltre 30 premi e riconoscimenti. *Normal People* (2011), presentato in anteprima alla 51ª edizione al Film Festival di Cracovia e si è aggiudicata il Tadpole d'Argento per la fotografia al Plus Camerimage 2011.

Piotr Złotorowicz was born in 1982 in Dębno Lubuskie. In 2006, Piotr entered the Polish National Film School in Łódź to study film directing. *Charcoal Burners* (2010) garnered recognition in the form of over 30 prizes and awards. *Normal People* (2011), premiered at the 51<sup>st</sup> Krakow Film Festival and was awarded the Silver Tadpole for cinematography at Plus Camerimage 2011.

Filmografia  
2012: Spring Summer Fall  
2011: Normal People  
2010: Charcoal Burners  
2009: Sleuth  
2008: Łódź – From Dusk till Dawn  
2007: Garsoniera  
2007: Chris



Italia, 2012, HD, 36', b/n

Regia: Alessandro Baltera, Matteo Tortone  
Sceneggiatura: Alessandro Baltera, Matteo Tortone  
Fotografia: Alessandro Baltera, Matteo Tortone  
Montaggio: Alessandro Baltera  
Suono: Nicolò Angelino  
Musica: Plus (minus & plus)  
Consulenza scientifica: Andrea Ceriana  
Produzione: Babydoc film  
Distribuzione: Olmo produzioni

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

PRIMA MONDIALE  
WORLD PREMIERE

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

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

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

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

Filmografia  
2012: Swahili Tales  
2011: White Men  
2009: How to Disappear Completely (on St. John's Day)  
2007: La sala da the

ALESSANDRO BALTERA, MATTEO TORTONE

## SWAHILI TALES

L'Africa è da sempre un luogo immaginario, attraversato da sogni ed incubi, volontà di dominio e inesauribili energie di vita, in cui si arriva di solito per saccheggiare qualcosa o perdere quel poco che si ha. Questo film sceglie un'altra strada: alla domanda e all'esclamazione preferisce la condivisione; al commento, lo sguardo che non giudica. Diviso in tre racconti (*lo sterco del diavolo; la lingua cinese; il porto della pace*), *Swahili Tales* si spinge ai margini del progresso, seguendo le tracce del vecchio e nuovo colonialismo, delle pratiche di sopravvivenza e dei fantasmi degli uomini bianchi. (v.i.) "Produrre questo lavoro ha significato rielaborare più di cento ore registrate in quattro mesi attraversando la Tanzania, entrando dentro a vite di uomini in lotta tra passato e futuro, tra cultura tradizionale e meccanismi capitalistici. Da questo è nato un percorso visivo che passa da tenebre orrende a fulgori accecanti. Storie che giocano con l'idea di racconto, delegando all'immagine l'infinito compito di risolverne la complessità. Un film in tre movimenti che non intende il documentario come traduzione razionale del reale ma come condivisione di un'esperienza inesauribile". (A.Baltera, M. Tortone)

Africa has always been an imaginary place, a place of dreams and nightmares, of desire of domination and an inexhaustible source of life, where people normally arrive to plunder something or to lose the little they have. This film takes a different path: it prefers sharing rather than making questions or exclamations, it prefers observing without judging rather than commenting. *Swahili Tales* is divided into three stories (*the devil's dung; the Chinese language; the harbor of peace*) and it explores areas left at the margins of progress, following the traces of old and new colonialism, of the survival techniques and of the ghosts of white men. (v.i.) "To make this film we had to go through more than a hundred hours of recordings: we filmed for four months throughout Tanzania, getting into the lives of men and women caught in a battle between past and future, between traditional culture and capitalism. This has led to a visual trip that goes from horrible darkness to blinding brightness. These are stories that play with the idea of tale, delegating to pictures the never-ending task of solving its complexity. In this 3-part film, we did not interpret the documentary as a rational representation of reality, but as a way to share an infinite experience." (A.Baltera, M.Tortone)



## JEAN-GABRIEL PÉRIOT THE DEVIL

Una colonna sonora che scandisce il ritmo e una paziente ricerca tra filmati d'archivio per comporre un'emozionante parata di volti di cittadini afro-americani nel fervore delle marce per i diritti civili e dell'insorgere del movimento delle Black Panthers. Ripresi dai cineoperatori dell'epoca durante i comizi, gli scontri con la polizia o i raduni spontanei sul bordo della strada, leader carismatici e anonimi sostenitori della causa hanno fissato - per un solo, breve istante - l'occhio della macchina da presa. Jean-Gabriel Périot è andato a scovare quegli sguardi brucianti di passione. Arrabbiati o sorridenti, sempre risoluti: il volto del diavolo è bello per la sua fierezza. (a.l.)

The soundtrack of the film punctuates the old footage collected after a long search, showing us a touching sequence of faces of African-American citizens during the civil rights marches and the emergence of the Black Panthers movement. Filmed by the cameramen of the time during the rallies, the clashes with the police or the spontaneous gatherings along the streets, the faces of charismatic leaders and anonymous supporters of the cause have met the eye of the camera for a brief instant. Jean-Gabriel Périot has patiently looked for the passion on these faces. Angry or smiling, always resolute: the face of the devil is beautiful for its fierceness. (a.l.)



Francia, 2012, HD e super8, 7', b/n

Regia: Jean-Gabriel Périot  
Montaggio: Jean-Gabriel Périot  
Suono: Xavier Thibault  
Musica: Boogers  
Produzione: Local Films

Contatti: Nicolas Brevière, Local Films  
Email: festival\_local@yahoo.fr

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Jean-Gabriel Périot utilizza nei suoi film materiale d'archivio e immagini dei media. Périot crea un montaggio con le immagini, ma è lo spettatore a trarre le sue conclusioni circa il loro significato ultimo. Nonostante questo, la voce e l'intenzione di Périot arrivano: vuole una reazione da parte dello spettatore.

Jean-Gabriel Périot use in his films archival footage and images from the news. He edits the images together to create a story-montage, but it's still up to the viewer to draw her own conclusions about the ultimate meaning. Despite this, Périot's voice and intent comes through clearly: he wants a reaction from the viewer.

Filmografia  
2012: The Devil  
2011: Our Days, Absolutely, Have To Be Enlightened  
2011: Looking At The Dead  
2010: The Barbarians  
2009: The Delicate Art of The Bludgeon  
2008: Between Dogs and Wolves  
2007: Nijuman no borei (20000 Phantoms)  
2006: Under Twilight  
2006: Even If She Had Been a Criminal...  
2005: Undo  
2005: Dies Irae  
2004: We are Winning, Don't Forget  
2004: Devil Inside  
2002: Before I Was Sad  
2002: 21.04.02  
2001: Gay?  
2001: Intimate Diary

USA, 2011, 19', Beta SP, col.

Regia: Nellie Kluz  
Fotografia: Nellie Kluz  
Montaggio: Nellie Kluz  
Suono: Nellie Kluz  
Produzione: Documentary Educational Resources

Contatti: Kayla Hammond,  
Documentary Educational Resources  
Email: Kayla@der.org

PRIMA EUROPEA  
EUROPEAN PREMIERE

Laureata in cinema alla Boston University, Nellie Kluz ha realizzato cortometraggi che sono stati proiettati in vari festival negli Stati Uniti. Ha lavorato presso la Fondazione LEF e presso la Documentary Educational Resources, una distribuzione di film antropologici ed etnografici. Ha ottenuto una borsa di studio nel 2012 dal Rooftop Film Fund.

A graduate of Boston University's film program, Nellie Kluz has made short nonfiction films that have screened at film festivals across the United States. She has worked at the LEF Foundation and at Documentary Educational Resources, a distributor of anthropological and ethnographic films. She is the recipient of a 2012 Rooftop Filmmakers Fund Short Film Grant.

Filmografia:  
2012: Gold Party  
2011: Young Bird Season  
2009: Paperman

## NELLIE KLUZ YOUNG BIRD SEASON

Un'esplosione improvvisa squarcia il silenzio dell'alba in una cittadina sperduta nel Massachusetts, USA. Non è una bomba ma uno stormo di piccioni viaggiatori, liberati tutti insieme perché così prevede il regolamento di uno sport del tutto inconsueto: la corsa di piccioni. Con un approccio puramente osservativo, da cinema diretto, e una raffinata predilezione per l'esattezza delle immagini e della registrazione del sonoro, il film mostra con sguardo capace di stupore le cure e gli addestramenti per gli uccelli, le lunghe attese dei gareggianti che bevono, mangiano e chiacchierano insieme seguendo il volo dei propri campioni con strumenti raffinati, tracciando rotte e percorsi su mappe e cartine, alimentando la propria passione per uno sport fatto soprattutto di attesa e immaginazione. (s.g.) "Più imparavo sui piccioni più rimanevo sorpresa dalle loro capacità di orientamento e di resistenza. Lanciati in volo a centinaia di miglia da casa, (questi uccelli) volano senza mai fermarsi a velocità superiori alle cinquanta miglia orarie finché non raggiungono la propria gabbia". (N. Kluz)

A sudden blast breaks the silence at dawn in a town in the middle of nowhere in Massachusetts, USA. It's not a bomb, it is a flock of carrier pigeons who were set free all together according to the rules of an entirely uncommon sport: pigeon races. With a purely observational approach, reminiscent of direct cinema, and a polished predilection for precise framing and sound recording, *Young Bird Season* is capable of a wondered gaze when showing bird care and training, or the contestants waiting patiently while drinking, eating and talking together. They follow their champions' flights with sophisticated equipment, outlining routes and trajectories on the maps and fuelling their passion for a sport basically made of wait and imagination. (s.g.) "The more I learned on pigeons the more I was amazed by their sense of direction and their resistance. You let them fly hundreds of miles from home, they fly without ever stopping at more than 50 miles per hour until they reach their own cage". (N. Klutz)



# DOCUMENTA MADRID 13

## X INTERNATIONAL MADRID DOCUMENTARY FESTIVAL

5/12 MAY 2013

[www.documentamadrid.com](http://www.documentamadrid.com)

Deadline for entries: 15th March 2013







**FUORI CONCORSO**  
OUT OF COMPETITION



Paesi Bassi, Gran Bretagna, 2012, Digibeta, 85', col.

Regia: Klaartje Quirijns  
Sceneggiatura: Klaartje Quirijns  
Fotografia: Martijn van Broekhuizen, Diderik Evers  
Montaggio: Boris Gerrets N.C.E.  
Suono: Jos ten Klooster  
Musica: Gavin Friday  
Produzione: LEV Pictures, Sander Verdonk, Gertjan Langeland  
Distribuzione: Hanway Films

Contatto: Lesile Vuchot, The Festival Agency  
Email: lv@thefestivalagency.com

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Klaartje Quirijns è cresciuta nei Paesi Bassi. Ha lavorato come regista per NPS e VPRO. Per il programma "Urbana" ha ritratto gente comune con storie fuori dall'ordinario ad Amsterdam. Ha vissuto a New York per dieci anni, dove ha lavorato a vari documentari e realizzato installazioni video per il Kunsthall. Attualmente vive a Londra.

Klaartje Quirijns was raised in the Netherlands. She worked as a director with the Dutch public broadcasting organizations NPS and VPRO. For the programme "Urbana" she portrayed ordinary people with extraordinary stories in Amsterdam. She lived in New York for ten years, where she worked on documentaries and made a video installation for the Kunsthall. She currently lives in London.

Filmografia  
2012: Anton Corbijn Inside Out  
2007: The Dictator Hunter  
2005: The Brooklyn Connection

## KLAARTJE QUIRIJNS ANTON CORBIJN INSIDE OUT



Tom Waits, Depeche Mode, U2, REM, John Lee Hooker, Bryan Ferry, Rolling Stones, Nick Cave: sono solo alcuni tra gli artisti immortalati dal fotografo Anton Corbijn col suo bianco e nero immediatamente riconoscibile. Instancabile lavoratore, Corbijn ha alle spalle anche numerosissime regie di videoclip (per citare due gruppi per i quali ha lavorato: Nirvana e Red Hot Chili Peppers), oltre che di due lungometraggi (*Control*, film su Ian Curtis, leader dei Joy Division e *The American*, girato in Italia con George Clooney). Una dedizione al lavoro totale e assoluta che nasconde aspetti meno evidenti. Grande è il contrasto tra il metodo di lavoro di Corbijn e il mondo che descrive. Di questo modo di essere, tanto traspare nelle sue fotografie, che umanizzano idoli e miti, rendendo belli i volti mettendone in rilievo i difetti. Il film offre un ritratto intimo, unico e rivelatore, del conflitto di un uomo dalla carriera d'oro: il sacrificio della vita privata contro il lavoro, il successo commerciale contro il desiderio di riconoscimento artistico, l'ammirazione del pubblico contro la forte esigenza di solitudine di un carattere schivo e riservato. (m.b.)

Tom Waits, Depeche Mode, U2, REM, John Lee Hooker, Bryan Ferry, Rolling Stones, Nick Cave: these are just some of the artists photographed by Anton Corbijn with his unique black and white style. A tireless worker, Corbijn is also the author of music videos for bands such as Nirvana and Red Hot Chili Peppers, as well as of two feature films (*Control*, film about Ian Curtis, leader of the Joy Division and *The American*, shot in Italy and starring George Clooney). A total and absolute dedication to his career, that hides more private aspects of his life. There is a great contrast between the working method of Corbijn and the world he describes: for example, in his pictures he humanizes idols and myths, making faces beautiful by highlighting the flaws. The film offers an intimate and unique portrait, revealing the conflict of a man with a wonderful career: the sacrifice of privacy against the work, the economical success against the desire for artistic recognition, the admiration of the public against a strong need for solitude of a shy and reserved man. (m.b.)

## CHRISTOPHE CUPELIN CAPITAINE THOMAS SANKARA

Thomas Sankara fu eletto Presidente dell'Alto Volta - che lui ribattezzò Burkina Faso, la "Terra degli uomini integri" - nel 1984 e venne assassinato in circostanze mai completamente chiarite nel 1987. In una manciata di anni, Sankara impone la sua figura carismatica non solo nel suo paese, che si propone di affrancare dalle logiche post-coloniali, ma all'intera comunità politica internazionale (significativi i suoi discorsi alle Nazioni Unite). Uomo d'armi, abilissimo oratore, trasciatore di folle, figura irriverente e anticonvenzionale (ama esibirsi con la chitarra elettrica), Sankara incarna il sogno di un'Africa libera dalla povertà, dall'analfabetismo, dalla sudditanza nei confronti delle grandi potenze... e che ritiene di essere in grado di farcela. Il sapiente montaggio condotto da Cupelin su preziosi materiali d'archivio permette di ricostruire la parabola terrena di questo straordinario personaggio che sembra appartenere, in pari misura, tanto alla Storia che al Mito. (a.l.)

Thomas Sankara was elected President of Upper Volta - which he will rename Burkina Faso, the "Land of upright men" - in 1984, and was murdered in 1987. The circumstances were never unravelled. In those few years, Sankara was able to impose his charisma not only in his country, that he meant to enfranchise from post-colonialism, but also in the entire international political community (see his speeches at the UN). A man-at-arms, a very good speaker, a rabble-rouser, an irreverent and unconventional figure (he loved to play his electric guitar in public), Sankara embodied the dream of an Africa emancipated from poverty, from illiteracy, from the subjection to the great powers... as well as positive that it can make it. Cupelin conducted a skilful editing of rare archive footage, thus reconstructing the worldly path of this extraordinary character who seems to belong at the same time to History and Myth. (a.l.)



Svizzera, 2012, video, 101', col. e b/n

Regia: Christophe Cupelin  
Soggetto e sceneggiatura: Christophe Cupelin  
Fotografia: Abel Sankara, Caroline Cuénod  
Montaggio: Christophe Cupelin  
Suono: Christophe Cupelin, Philippe Ciompi  
Musica: The EX, Fela Kuti  
Consulenza scientifica: Raoul Ouédraogo  
Produzione: Lai'ka Films

Contatto: Christophe Cupelin  
Email: christophe@laika.info

PRIMA INTERNAZIONALE  
INTERNATIONAL PREMIERE

Christophe Cupelin è nato nel 1966 in Svizzera. Si è laureato presso l'Ecole Supérieure d'Art Visuel de Genève nel 1993 ed è stato programmatore per il Sputnik Cinema dal 1990 al 1998. È membro fondatore della produzione Lai'ka Films. Film-maker indipendente, vive e lavora tra il Nord (Ginevra) e il Sud (Burkina-Faso).

Christophe Cupelin was born in 1966 in Switzerland. He graduated from the Ecole Supérieure d'Art Visuel de Genève in 1993. He was a Programmer for the Cinema Sputnik from 1990 to 1998. Founder member of the production organization, Lai'ka Films in 1993. Independent film maker, he lives and work between the North (Geneva) and the South (Burkina-Faso).

Filmografia  
2012: Capitaine Thomas Sankara  
2006: Kononga  
2002: Y'a Personne?  
1997: Dondoli Studio

Argentina, Francia, 2012, video,  
95', col.

Regia: Daniele Incalcaterra, Fausta Quattrini  
Soggetto e sceneggiatura: Daniele Incalcaterra, Fausta Quattrini  
Fotografia: Daniele Incalcaterra, Fausta Quattrini, Cobi Migliora  
Montaggio: Catherine Rascon  
Suono: Agustin Alzueta, Luciano Bertone, Sakio Hiraiwa  
Musica: Pablo Gignoli  
Produttore: Richard Copans  
Produzione: Les Films D'Ici  
Coproduzione: Daniele Incalcaterra, URL  
Con il supporto di: CNC, Région Ile de France, Incaa, La Fabricca, Canton Tessin  
Distribuzione: DOC & FILM International

Contatto: Daniela Elstner, DOC & FILM International  
Email: doc@docandfilm.com

Fausta Quattrini è co-fondatrice del Video Atelier a Palermo. Dal 1997 lavora, da autodidatta, come regista di documentari.

Fausta Quattrini is co-founder of the Atelier Video in Palermo. Since 1997 works as self-taught documentary filmmaker.

Filmografia (selezionata)  
2012: El Impenetrable  
2008: La nación Mapuce  
2004: Contr@site  
2004: Organizaciones horizontales

Daniele Incalcaterra ha iniziato ad occuparsi di documentari presso l'Atelier Varan di Parigi, di cui è stato co-direttore nel biennio 1988-89.

Daniele Incalcaterra began to work on documentaries at the Ateliers Varan in Paris, where he became co-director in the years 1988-89.

Filmografia  
2012: El Impenetrable  
2004: Fasinpat (Fábrica sin patrón)  
2004: Contr@site  
1996: Tierra de Avellaneda



DANIELE INCALCATERRA, FAUSTA QUATTRINI  
**EL IMPENETRABLE**

“Questa è la storia di un’eredità che ho ricevuto da mio padre, 5.000 ettari di foresta vergine nell’*Impenetrable*. Così è stato definito dagli spagnoli all’epoca della conquista il Chaco, la seconda foresta per estensione dopo quella dell’Amazzonia. Arrivato in Paraguay con l’intenzione di restituire quella terra al suo popolo originario, i Guarni, mi sono trovato in un vero far west, con terre da conquistare, indiani da sterminare, e ricchissime risorse naturali in gioco. Confrontandomi all’opposizione dei grandi latifondisti e alla corruzione dell’amministrazione paraguaiana, ho dovuto trovare una nuova soluzione per la mia terra”. (D. Incalcaterra)

“This is a story of an inheritance I received from my father—5,000 hectares of virgin forest in *El impenetrable*. This is what the Spanish called the Chaco, the second largest forest after the Amazon, during the age of the conquest. Arriving in Paraguay with the aim of returning that land to its original owners, the Guarni, I found myself in the far west, with lands waiting to be conquered, Indians to exterminate and an abundance of natural resources. Coming up against opposition from the landowners and the corruption of the Paraguayan administration, I had to find a new solution for my land.” (D. Incalcaterra)

## ATSUSHI FANAHASHI NUCLEAR NATION

Futaba si trova nella prefettura giapponese di Fukushima. Sarebbe meglio dire, si trovava, visto che gran parte della città è stata inghiottita dal mare l’11 Marzo del 2011. La parte sopravvissuta è stata invece inondata dalla pioggia radioattiva proveniente dalla stazione nucleare di Daiichi, distante soltanto tre chilometri. La comunità di Futaba cerca di rimanere unita, spostandosi alla periferia di Tokio e affidandosi alla tenace guida del loro sindaco, un avvocato in passato entusiasta sostenitore dell’energia atomica. Da questa prospettiva, Funahashi Atsushi ci presenta non tanto le tragedie provocate dall’incidente ma il senso profondo di una “Nazione Nucleare” che cerca di riportare alla normalità ciò che normale non è più. Dall’inadeguatezza della gestione politica alle assurde strategie per tenere alto il morale (incontri di wresling, surreali cerimonie nell’area devastata), questo film descrive in modo impietoso e analitico le responsabilità politiche ed economiche, in modo rispettoso il tentativo della popolazione di mantenere dignità e fiducia nel futuro. (v.i.)

Futaba is located in the Japanese prefecture of Fukushima. It is probably better to say that it was located there, given that most of the town was swallowed up by the sea on March 11, 2011. The part of the town which survived was heavily affected by the radioactive rain coming from the nuclear power plant of Daiichi, which is only 3 kilometers away. The community of Futaba tries to remain united, moving to the suburbs of Tokyo and following the strong leadership of the mayor, a lawyer who once was a staunch supporter of nuclear power. From this point of view, Funahashi Atsushi presents us not so much the tragedies caused by the accident, but the deep sense of a “Nuclear Nation” that tries to bring back to normality what is no longer normal. From the inadequate political management of the crisis to the absurd strategies to keep spirits up (wrestling matches, surreal ceremonies in the ravaged area), this film pitilessly and analytically describes the political and economic responsibilities, while it respectfully describes the population attempts to maintain their dignity and confidence in the future. (v.i.)



Giappone, 2012, HD, 145', col.

Regia: Atsushi Fanahashi  
Fotografia: Yutaka Yamakazaki  
Montaggio: Atsushi Fanahashi  
Musica: Suzuki Haruyuki, Sakamoto Ryuichi  
Produzione: Big Rivers Films, Documentary Japan  
Distribuzione: Wide Management

Contatti: Ilaria Gomasasca, Wide Management  
Email: ig@widemanagement.com

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Atsushi Fanahashi è nato a Osaka nel 1974. Ha studiato cinema presso l’Università di Tokyo prima di trasferirsi a New York, dove ha conseguito la laurea in regia cinematografica presso la School of Visual Arts. Oltre ad essere regista scrive di cinema e arte per varie riviste giapponesi. Al momento sta girando *Nuclear Nation 2*.

Atsushi Fanahashi was born in 1974 in Osaka. He studied Film Studies at the University of Tokyo before moving to New York and gaining a degree in Film Direction at the School of Visual Arts. As well as making films, he writes articles for several Japanese film and arts magazines. At the moment he is shooting *Nuclear Nation 2*.

Filmografia  
Nuclear Nation 2 (in produzione)  
2012: Nuclear Nation  
2011: Nishimura Kyotaro  
Suspense Series, murder express kusatsu  
2009: Deep in the Valley  
2007: Stop Global Warming - The First Step  
2006: The unforgettable - 5th anniversary of September 11.  
Dialogue with a terrorist’s mother  
2003: Jazz on Sundays  
2002: Echoes. One year from the day - Annual Commemoration of September 11th



USA, Iran, Germania, 2012, HDV, 93', col.

Regia: Till Schauder  
Fotografia: Till Schauder, Bahman Kiarostami, Chris Valentien  
Montaggio: David Teague  
Suono: Till Schauder  
Musica: Karim Roustom, ZedBazi, Shahin Najafi, Jadugaran  
Produzione: Abigail Disney, Fork Films  
Coproduzione: Michael Rueter & Rebekka Garrido, The Post Republic  
Distribuzione: Partner Pictures

Contatti: Sara Nodjoui  
Email: sara@partnerpictures.com

PRIMA INTERNAZIONALE  
INTERNATIONAL PREMIERE

Till Schauder scrive, dirige e produce per la televisione e il cinema. È anche attore (*Mildred Pierce* e varie pubblicità). Si è laureato presso l'Università di Cinema e Televisione di Monaco di Baviera. Insegna cinema alla New York University ed ha insegnato anche presso altre università. È stato moderatore di conferenze in vari festival di cinema.

Till Schauder writes, directs, shoots and produces for television and film. He has a side career in acting where he is occasionally cast in shows like HBO's *Mildred Pierce*. He is a graduate of the University of Television and Film, Munich. He teaches film classes at NYU and has been a guest lecturer at several other campuses, and a panelist at various film festivals.

## TILL SCHAUDER THE IRAN JOB

Kevin ha abbastanza talento per il basket e un'incrollabile fiducia nella vita da accettare di lasciare gli Stati Uniti per andare a giocare con l'A.S. Shiraz nella Super League iraniana. Una stagione esaltante, che inizia nei campi di gioco e finisce nelle piazze, dove impazza la protesta del "movimento verde". Più che un film sportivo, *The Iran Job* è una storia avvincente che parla con passione e semplicità di libertà politica, minacce di guerra, diritti delle donne e pregiudizi duri a morire ma capaci di sciogliersi nel calore dell'incontro. (v.i.) "L'Iran è spesso ritratto come un paese terrorista, una minaccia nucleare, un membro dell' 'Asse del Male'. Ma dietro i titoli dei giornali, si nasconde una nazione tra le più affascinanti: incredibilmente sensuale, fatta di persone che amano la vita. Questo film si concentra sulle persone, piuttosto che sul governo, e spero che possa ribaltare la percezione dell'Iran fornendo una prospettiva autentica. che potrà essere cruciale al momento in cui si sceglierà tra la guerra e la pace. Certamente rappresentare l'Iran in modo "giusto" è impossibile così come per qualsiasi cultura. Tuttavia, per loro e per noi, dovrebbe essere una obiettivo prioritario." (T. Schauder)

Kevin is a good enough basketball player and he has so much confidence in life that he accepts to leave the United States to play for A.S. Shiraz in the Iranian Super League. It is an exciting season, which begins on the basketball courts and ends up in the squares invaded by the protesters of the "green movement". More than a sports film, *The Iran Job* is an engaging story addressing with passion and simplicity the issues of political freedom, war threats, women's rights and prejudices which are hard to eradicate, but which can be dissolved when different people come together. (v.i.) "Iran is often portrayed as a terrorist nation and a nuclear threat, and a charter member of the 'Axis of Evil'. But behind the headlines lies one of the most fascinating nations, as sensuous as it can be challenging, with a life-loving people. This film focuses on Iran's people, rather than its government, and I hope it can challenge perceptions of Iran by providing an authentic perspective that may be crucial when choices are made between war and peace. It is probably safe to say that getting Iran 'right' is as impossible as getting any culture 'right'. Nonetheless, for their people and for ours, it should be a high priority." (T. Schauder)



## FOCUS: MO(VI)MENTO CRITICO GEORGIOS MICHAEL PANTELEAKIS 155 SOLD



"Quando ho girato queste cose non volevo fare un documentario, avevo la mia videocamera per uso personale. Dopo esser stato testimone di questi eventi, ho capito che dovevo fare un film". (G. Panteleakis)". Atene, 28 e 29 giugno 2011, mentre in Parlamento si votano le misure di austerità imposte dall'Europa, Piazza Sintagma s'infuoca. È di guerra il sangue, le grida, la disperazione. Un paese in rovina che tenta una reazione di protesta presto soffocata - letteralmente e chimicamente - dalla violenza e dalle armi della polizia. Uno scenario tutto terrestre e indispensabile per rilevare la crisi oltre il dato statistico e le premure delle dichiarazioni alla stampa dei governanti. La presenza di chi c'era qui conta, è tutto. Si oppone ai flash giornalistici e ai loro tempi televisivi impossibilitati a raccontare la lotta fisica della gente comune. Il tentativo di restituire il senso della concitazione, della rabbia e della paura scaturite dall'opposizione al panorama governativo. (c.z.)

"When I shot these things I did not want to do a documentary, I had my own camera for my personal use. After being witness to these events, I knew I had to [G. Panteleakis]". Athens, 28 and 29 June 2011, while Parliament votes on the austerity measures imposed by Europe, Syntagma Square is in flames. We see the blood of war, and hear the cries of despair. We witness a state that tries to crush an indignant response soon to be put down - literally and chemically - by violence and weapons of the police. This is not a film concerned with dry statistical data and the incomplete reporting of the press or misleading statements of the leaders. The presence of those who were there counts most here, *155 Sold* is opposed to journalistic rhetoric and the narrow format of television time which has proven unable to tell the physical struggle of ordinary people. We experience life beyond the standards that define the degree of subordination of the individual states to planetary management. The film transmit us the sense of excitement, anger, and fear resulting from the opposition to the decisions of the government. (c.z.)

Grecia, 2012, HD, 46', col.

Regia: Georgios Michael Panteleakis  
Fotografia: Georgios Michael Panteleakis  
Montaggio: Georgios Michael Panteleakis  
Suono: Makis Soldatos  
Produzione: GPanteleakis

Contatti: Georgios Michael Panteleakis  
Email: panteleakis@live.com

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Georgios Michael Panteleakis è nato in Grecia nel 1967. Ha studiato teatro negli Stati Uniti. Al suo ritorno ad Atene, ha continuato gli studi presso la Scuola d'Arte Drammatica Akis Davis. Ha lavorato e lavora come attore e ha diretto spettacoli teatrali e film. È membro sia del sindacato degli attori greci che dell'associazione dei registi in Grecia.

Georgios Michael Panteleakis was born in Greece in 1967. He has studied Drama and Acting in the USA. Upon returning in Athens he continued studying at Higher Degree Drama School Akis Davis. He has been playing as an actor and has been filming and directing Theatre plays and Films. He's full member of Equity and both the Greek Actor's Union and Greek Directors Guild in Greece.

Filmografia  
2012: 155 SOLD  
2011: Only 19  
2009: Is king Alexandros dead or alive?  
2008: Zoe  
2007: Poetry Documental A Period  
2006: About Weapons

Francia, 2012, HDCAM, 90', col.

Regia: Tony Gatlif  
Fotografia: Colin Houben-Sabastien Saadoun  
Montaggio: Stéphanie Pedelacq  
Suono: Adam Wolny  
Musica: Delphine Mantoulet  
Produzione: LES FILMS DU LOSANGE

Contatti: Vincent Roudergues, LES FILMS DU LOSANGE  
Email: v.roudergues@filmsdulosange.fr

EVENTO IN COLLABORAZIONE CON ARCI FIRENZE E UCCA

Nato nel 1948 ad Algeri, Tony Gatlif ha lasciato l'Algeria alla fine degli anni sessanta. *Les Princes* è il film che l'ha rivelato come grande autore. Nel 1997 *Gadjo Dilo* ha ricevuto un grande successo di pubblico e critica. Nel 2004 il suo *Exils* ha vinto il premio per la migliore regia al Festival di Cannes. Nel 2010 *Liberté*, racconta per la prima volta la storia dell'internamento dei Rom in Francia.

Born in 1948 in Algiers, Tony Gatlif leaves Algeria in the late 1960s. *Les Princes* reveals Tony Gatlif. In 1997 he makes *Gadjo Dilo*. The movie knows the public and critical acclaim. In 2004 he did *Exils* that won the Award for Best Director at Cannes. In 2010 released *Liberté*, which tells for the first time the history of the internment of Gypsies in France.

Filmografia (selezionata)

2012: Indignados  
2010: Liberté  
2006: Transylvania  
2004: Exils  
2001: Swing  
2000: Vengo - Demone flamenco  
1999: Je suis né d'une cigogne  
1997: Gadjo dilo  
1993: Latcho Drom  
1990: Gaspard et Robinson  
1986: Rue du départ  
1982: Les princes



## FOCUS: MO(VI)MENTO CRITICO TONY GATLIF INDIGNADOS

"Tutto ha inizio alla fine del luglio 2010, con il discorso di Sarkozy a Grenoble, che è stato poi ripreso da diversi ministri del governo. In quel momento il governo ha stigmatizzato i rom. Mi vergognavo. Mi sono riempito di rabbia anche perché mi sembrava che i rom avessero già sofferto abbastanza. Ci fu una reazione immediata. Almeno una dozzina di veri e propri pogrom hanno avuto luogo in tutto il paese. Sono stati dati alle fiamme campi, sono state gettate bombe molotov nelle roulotte. I rom sono stati evacuati con la forza. Alcuni si sono accampati a Place de la Bastille. Non avevo idea di cosa fare, se non un film. Un film che avesse un messaggio. [...] Quando ho letto *Time for Outrage!*, ho sentito la stessa cosa di Stéphane Hessel, la necessità di una "insurrezione pacifica", come la chiama lui. Strutturare il film attorno a questa giovane donna africana mi sembrava importante. Ho dovuto adottare il punto di vista di un immigrato senza documenti, che riassume in sé tutti gli "indesiderati" d'Europa. Venendo dal mare, come un fantasma, mi sembrava fosse il simbolo del respinto, di tutti coloro che l'Europa non vuole, i lavoratori privi di documenti, le persone che sognano l'Europa pensando di trovare lì protezione". (T.Gatlif)

"It all started in late July 2010, with Sarkozy's speech in Grenoble, which was echoed by several government ministers. That's when the government stigmatized the Roma. I was ashamed. Anger filled me even while I was explaining why it seemed to me that the gypsies had already suffered enough. The reaction was swift. At least a dozen full-blown pogroms took place all over the country. Camps were burned down, Molotov cocktails were thrown into trailers. In Paris, a man died in a fire that swept through a squat. Gypsies were forcibly evicted. Some camped out on Place de la Bastille. I had no idea what to do, other than make a movie. A movie with a message. [...] When I read *Time for Outrage!* I felt exactly the same thing as Stéphane Hessel – the need for a "peaceful insurrection" as he calls it. Structuring the film around this young African woman seemed important. I had to adopt the point of view of an illegal immigrant, who crystallizes all the undesirables of Europe. Coming over the sea, like a ghost, this African seems to me to be the symbol of the rejected, of all those that Europe doesn't want, the undocumented workers, the people who dreamed of Europe thinking it would protect them." (T.Gatlif)

## FOCUS: MO(VI)MENTO CRITICO

JORGE TUR MOLTÓ

## JA ARRIBA EL TEMPS DE REMENAR LES CIRERES IT'S TIME TO SHAKE THE CHERRIES

Jorge Tur Moltó era nei cortei degli indignados, ma non ci mostra la fiumana di gente alle manifestazioni. Il suo è uno sguardo dal margine, come a voler cogliere un argine del corteo che è anche un non detto. Poliziotti e indignati si parlano, sfuggendosi. Le vetrine sfasciate della Borsa de Barcelona evocano un quadro di Pollock. Eclettico e profondamente metaforico, come il movimento che osserva, lo sguardo del film dà per scontati i numeri e si concentra sulle azioni di pochi interpreti. Fotografi che fotografano fotografi, videocamere che filmano videocamere. Cosa stanno cercando di far accadere? Un poliziotto e un manifestante si fronteggiano attraverso una lastra di vetro. I loro reciproci gesti sono decisi da questa distanza segnata, fisica, che ribalta la prospettiva e il codice di comportamento consueto. Cosa chiede il Movimento? Cos'è un Movimento? [c.z.]



Filmmaker Jorge Tur Moltó participated in the parades of the *indignados*, but does not show us the immense streams of people participating in the demonstrations. His vantage from the edges of the demonstrations is also an unsaid. Police and *indignados* talk to each other and at the same time run away from each other. The windows smashed of the Stock Exchange of Barcelona are like a picture of Pollock. Eclectic and deeply metaphorical as the movement itself, the film is not about raw numbers of demonstrators but rather focuses on the actions of a few interpreters. We witness photographers photographing photographers, video cameras that film cameras. What are they trying to make happen? This is the question that echoes in the images. A policeman and a protester face-off through a pane of glass. Their mutual gestures are determined from this distance marked, physics, which reverses the perspective and the code of conduct usual. What does the movement ask for? What is a movement? [c.z.]

Spagna, 2012, MiniDV, 11', col.

Regia: Jorge Tur Moltó  
Fotografia: Jorge Tur Moltó  
Montaggio: Jorge Tur Moltó  
Suono: Jorge Tur Moltó  
Produzione: Jorge Tur Moltó  
Contatti: Jorge Tur Moltó  
Email: larpella@hotmail.com

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

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

Filmografia

Dime quién era Sanchicorrotta (in produzione)  
2012: Ja arriba el temps de remenar les cireres  
2010: Si yo fuera tú me gustaría los Cicatriz  
2009: Castillo  
2006: De función





## PANORAMA

Italia, Spagna, 2012, HD, 64', col.

Regia: Alessandro Pugno  
Soggetto e sceneggiatura:  
Alessandro Pugno  
Fotografia: Leif Karpe  
Montaggio: Enrico Giovannone  
Suono: Filippo Restelli  
Produzione: Invisibile Film, Zebra  
Producciones, Papaverofilms  
In associazione con: Babydoc Film

Contatti: Luca Cechet Sansoe',  
Invisibile Film  
Email: produzione@invisibilefilm.com

PRIMA EUROPEA  
EUROPEAN PREMIERE

Alessandro Pugno è nato nel 1983. Ha mosso i primi passi nel mondo delle immagini come assistente fotografo. Ha trascorso alcuni anni in viaggio, realizzando su quell'esperienza la mostra fotografica *La giostra* - tenutasi a Siviglia nel 2005 - e la raccolta di poesie *Fili d'oro tra le ortiche*. Nel 2008 ha creato la Papavero Films con la quale ha realizzato i suoi documentari.

Alessandro Pugno was born in 1983. He took his first steps into the world of images as an assistant photographer. He spent several years on the road, and from his travelling came the photographic exhibition *La giostra*, held in Seville in 2005, and the collection of poems *Fili d'oro tra le ortiche*. In 2008 he created Papavero Films through which he made all his films.

Filmografia  
2012: All'ombra della croce  
2011: Le tre distanze  
2008: La culla delle aquile



## ALESSANDRO PUGNO ALL'OMBRA DELLA CROCE UNDER THE SHADOW OF THE CROSS

Nella valle dei caduti (*Valle de los Caidos*) sono sepolti circa 35.000 martiri della guerra civile spagnola. Tra questi alcune salme illustri, come quella di Francisco Franco e del fondatore della falange José Primo de Rivera. A poca distanza da Madrid sorge questo complesso monumentale, una chiesa scavata nella montagna dove si erge la croce più alta del mondo: per alcuni luogo di pellegrinaggio, per altri sinistra presenza di un passato ancora troppo inquietante. Ai monaci benedettini del vicino monastero è affidata la cura di questo luogo e l'istruzione di una cinquantina di bambini che vivono nel loro collegio. Alessandro Pugno segue con rispetto ma senza remore la vita del monastero, attraverso l'esperienza di un bambino al suo primo anno di scuola e di un novizio in procinto di prendere i voti. Una tranquilla e serafica quotidianità che si trasforma progressivamente nella resistenza ad un assedio, quello del mondo laico che rumoreggia all'esterno. (v.i.) "Ho lavorato quattro anni a questo film, si tratta di un progetto molto complicato, girato in un monastero in cui non era ancora entrata una troupe cinematografica e nel luogo di un conflitto ancora vivo ed attuale in seno alla società spagnola." (A. Pugno)

The Valley of the Fallen (*Valle de los Caidos*) contains the graves of approximately 35,000 martyrs of the Spanish Civil War. Among them, there are the graves of some famous individuals, such as Francisco Franco and the founder of the Falange movement, José Primo de Rivera. This monumental memorial, including a church hewn out of a ridge and the tallest cross in the world, is not far from Madrid: for some it is a pilgrimage site, for others it is a sinister reminder of a past that is still too disturbing. The Benedictine monks of the nearby monastery are in charge of the site and of the education of approximately 50 children living in their boarding school. With respect, but without hesitation, Alessandro Pugno follows life in the monastery through the experience of a child in his first year of school and of a novice who is about to take vows. The calm and seraphic everyday life gradually turns into resistance to the siege of the lay world murmuring outside. (v.i.) "I worked on this film for four years: it is a very complicated project, shot in a monastery where no film crew had ever entered and in a site which symbolizes an unresolved conflict within Spanish society". (A. Pugno)

## ALESSANDRO PENTA EFFETTO THIORO



Thioro non lo sa, ma la sua sola presenza è la traccia di un incontro, mondi che si trovano e tentano di sconfinare l'uno nell'altro. Figlia di una mamma milanese e di un papà senegalese, la osserviamo muovere i primi passi nel nord dell'Italia per poi compiere il grande viaggio a Diol Kaad, un piccolo villaggio a est di Dakar. Thioro si limita a scoprire il mondo e a gioire di ciò che c'è, che assaggia, che la diverte o le fa paura. Dapprima la camera indugia, forse il timore di un adulto, di un estraneo che non sa come prendere in braccio un bimbo senza farlo piangere. Ma il film cresce e si muove con Thioro fino a volare spedito nei suoi giochi, l'affianca, la segue, si sporca, quasi a sperare di reimparare la vita dai dettagli, come fa lei. Una storia d'amore senza moine, asciutta, vagamente timida che tuttavia non teme di colorarsi e cantare col mondo dell'altro. Sembra che le promesse diventino progetti e le speranze una volontà di riuscita. È "l'effetto Thioro" in tutta la sua concretezza. (c.z.)

Thioro does not know, but her mere presence is the trace of worlds attempting to meet, to cross over into each other. The daughter of a Milanese mother and a father from Senegal, we observe Thioro take her first steps in Northern Italy and then take a huge trip to Kaad Diol, a small village east of Dakar. Thioro just discovers the world and rejoices in what she experiences, when it's fun and even when it's frightening. At first the camera lingers on a room, perhaps it's the fear of an adult, a stranger who does not know how to take a child in their arms without making her cry. But the film grows and moves with Thioro, side by side, almost hoping to relearn life from the details as she does. The film is a love story without coaxing, slightly shy but unafraid to sing with it's subjects. It is the "Thioro's Effect" in all its concreteness. (c.z.)

Italia, 2012, DV CAM, 60', col.

Regia: Alessandro Penta  
Soggetto: Alessandro Penta  
Fotografia: Alessandro Penta  
Montaggio: Alessandro Penta  
Suono: Luca Pagliano  
Musica: Mirto Baliani  
Produzione: Olindafilms  
Distribuzione: Officina Film

Contatti: Giuditta Tarantelli,  
Officina Film  
Email: giuditta@officinafilms.com

PRIMA MONDIALE  
WORLD PREMIERE

Alessandro Penta è nato a Modena nel 1984. Laureato in psicologia, filmmaker autodidatta. Dal 2006 produce cortometraggi e documentari. Nel 2010 realizza il suo primo documentari *Vialpocrate45*. Vive e lavora a Milano.

Alessandro Penta was born in Modena in 1984. He graduated in psychology and is a self-taught filmmaker. Since 2006 he produces short films and documentaries. In 2010 he made his first documentary *Vialpocrate45*. He lives and works in Milan.

Filmografia  
2012: Effetto Thioro  
2012: I pesci ci guardano  
2010: VIAIPPOCRATE45



Italia, 2012, MiniDv, 73', col.

Regia: Paola Piacenza  
Soggetto: Giuseppe Sarcina e Paola Piacenza  
Fotografia: Paola Piacenza  
Montaggio: Valentina Andreoli, Carlotta Cristian  
Produzione: Paola Piacenza, Minnie Ferrara per Minnie Ferrara & Associati, Valentina Avenia per Relief, Pietro Sermoniti per Walsh, Luca Mosso per Associazione cinematografica Pandora

Contatti: Minnie Ferrara  
Email: info@minnieferrara.it

PRIMA MONDIALE  
WORLD PREMIERE

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

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

Filmografia  
2012: In uno stato libero  
2011: In nessuna lingua del mondo  
2009: The Land of Jerry Cans



## PAOLA PIACENZA IN UNO STATO LIBERO IN A FREE STATE

Il film si sviluppa lungo l'arco di quattro stagioni - l'anno è il 2011 - per raccontare l'attività di Zarzis TV, web-tv fondata da tre giovani tunisini all'indomani del crollo del regime. Con attrezzature semi-amatoriali e tanta energia, Zarzis tv è la "voce libera" in una città che vive le contraddizioni di un presente carico di incertezze e sperimenta quotidianamente gli esodi in massa su imbarcazioni in rotta verso Lampedusa. La realtà che i tre ragazzi registrano nei loro video è ambigua come lo è un paese in rapida mutazione. La loro sfida, esaltante ma rischiosa, rinalda uno dei principi del giornalismo libero: essere strumento per far circolare le opinioni e farsi strumento concreto di democrazia. (a.l.) "La forma del film intende dar conto di questa partecipazione a un grande evento storico e allo stesso tempo alla vita di tre persone che sono stati attori del cambiamento. Ho lasciato che lo sguardo dei miei personaggi mi facesse da guida, finché non mi sono resa conto che il film apparteneva a tutti e quattro. Un percorso individuale è diventato comune, contraddittorio e discontinuo, rivelando così il suo potenziale di ricchezza straordinaria". (P. Piacenza)

*In a Free State* spans across four seasons in the year 2011 and describes the activity of Zarzis TV, a web TV created by three young Tunisians after the collapse of their regime. Working with semi-amateur equipment but loads of energy, they have given a "free voice" to a city that is experiencing the contradictions stemming from the uncertainties of the present and the daily mass exoduses of people embarked for Lampedusa. The reality recorded by the three young men in their videos is as ambiguous as a rapidly-changing country can be. Their exciting but risky challenge accomplishes one of the principles of journalism in freedom: to be a tool to help opinions circulate, and become an actual tool of democracy. (a.l.) "The form of this film is meant to account for the participation in a great historical event and, at the same time, in the life of three people who were actors of the change. I let the gaze of my characters be my guide, and eventually I became aware that the film belonged to the four of us. An individual experience became a shared, contradictory, and discontinuous one, thus revealing its potential for extraordinary richness". (P. Piacenza)

## STEFANO CATTINI L'ORA BLU THE BLU STAR

Chi l'ha detto che l'utopia è un non luogo? Questo film descrive la paziente e ostinata costruzione di un'intima utopia da parte di una coppia che decide di trasferirsi nella Maremma Toscana. Chi l'ha detto che l'utopia è un luogo buono? Irma - volitiva e impetuosa - ha un piano ambizioso e bizzarro, Ilario - riflessivo e creativo - un po' per sfida e un po' per amore, è disposto ad accontentarla, nonostante il progetto non preveda un punto di arrivo e non tenga in minima considerazione il fatto che entrambi presto compiranno ottant'anni. Quando però, all'avvicinarsi dell'inverno, lei gli chiede di occuparsi della costruzione di una tenda mongola sospesa su un palo alto sette metri, l'amore per Irma sarà messo a dura prova. "Qual è il confine tra utopia e follia? Si può spremere la vita sino all'ultima goccia senza perdere entusiasmo e fantasia? Di che colore sarebbero le piante se il nostro sole fosse una stella blu?". (S. Cattini) Non ci sono risposte in questo film, soltanto domande aperte che spostano l'orizzonte oltre la linea delle convenzioni e un'intensa, appassionante testimonianza di amore per la vita. (v.i.)

Who said that utopia is a non-place? This film describes the patient but relentless building of a private utopia by a couple who decided to move to the Tuscan Maremma. Who said that utopia is a good place? Irma, a strong-willed, impetuous woman, has an ambitious and bizarre plan. A little for love, but also for the sake of the challenge, Ilario - a reflexive, creative man - is willing to make her happy, even though there is no point of destination and they will both be eighty in a while. And yet, when winter is coming and she asks him to build a Mongolian tent above a 7-meter pole, his love for Irma is seriously challenged. "Where is the border between utopia and folly? Can you really suck life dry and never lose enthusiasm and imagination? Which colour would be our plants if the sun were a blue star?" (S. Cattini) There are no answers to be found in this film, only open questions that broaden the horizon beyond the line of convention - and an intense, passionate proof of love for life. (v.i.)



Italia, 2012, HD, 67', col.

Regia: Stefano Cattini  
Soggetto: Stefano Cattini  
Fotografia: Stefano Cattini  
Montaggio: Stefano Cattini e Gualtiero Venturelli  
Suono: Andrea Casarini  
Musica: Luca Gabrielli e Gualtiero Venturelli  
Interpreti: Ilario Bertelli, Irmgard Thuma  
Produzione: Doruntina Film (Stefano Cattini producer)

Contatti: Stefano Cattini  
Email: cattinistefano@tiscali.it

PRIMA MONDIALE  
WORLD PREMIERE

Stefano Cattini, classe 1966, vive e lavora a Parma. *L'isola dei sordobimbi*, il suo primo lungometraggio, ha ricevuto nel 2010 la candidatura al premio David di Donatello per il miglior documentario ed è stato invitato a far parte della European Film Academy.

Stefano Cattini, born in 1966 in Italy, lives and works as a filmmaker in Parma. *DeasKidsLand*, his first feature received in 2010 the David of Donatello Award nomination for best Italian documentary and was invited to join the European Film Academy.

Filmografia (selezionata)  
Somewhere Warm (in corso)  
2012: L'ora blu  
2010: Amèn  
2009: L'isola dei Sordobimbi  
2009: Una giornata perfetta  
2009: Uno strano treno  
2008: Ivan e Lorian  
2007: L'ombra della mia casa  
2006: Il sabato del villaggio  
2005: Fossoli Auschwitz andata e ritorno



Italia, 2012, HD, 82', col.

Regia: Marco Santarelli  
Soggetto: Marco Santarelli  
Fotografia: Alfredo Farina  
Montaggio: Marco Santarelli  
Suono: Marco Santarelli  
Musica: Danileo Caposeno  
Produzione: PULSE MEDIA S.R.L.  
Coproduzione: OTTOFILMAKER di Marco Santarelli

Contatti: Valeria De Marzo  
Email: info@pulsemedia.it

Marco Santarelli è nato a Roma nel 1971. Nel 1998 inizia realizzando brevi documentari per i canali satellitari Rai. Dal 2001 al 2007 collabora con canali televisivi Rai3, RaiEdu e canal Jimmy (Sky). Dal 2008 si dedica principalmente all'attività di regista e produttore indipendente di film documentari. Nel 2010 fonda la produzione Ottofilmaker.

Marco Santarelli was born in Rome in 1971. In 1998 he started producing short documentaries for the satellite channels RAI. From 2001 to 2007 he collaborated with RAI 3 TV channel, RaiEdu and Canal Jimmy (Sky). From 2008 he devoted himself mainly to the independent direction and production of documentary films. In 2010 he founded the production company Ottofilmaker.

Filmografia  
2012: Milleunanotte  
2012: Un mondo meglio che niente  
2010: Scuolamedia  
2009: Interporto  
2008: Genovatripoli  
2006: Mondoratto

MARCO SANTARELLI  
**MILLEUNANOTTE**  
A THOUSAND AND ONE NIGHT



Un viaggio nella Dozza di Bologna, il carcere con più detenuti stranieri d'Italia: la camera si muove attraverso i suoi cortili, le sue celle, i suoi corridoi, ma soprattutto attraverso la sua umanità in attesa. Un tessuto di storie, di volti e dolori privati che si compone intorno a quelle che, nel gergo carcerario, sono chiamate "domandine", ovvero i moduli che i carcerati sono obbligati a presentare per richiedere qualsiasi cosa: dalle visite mediche alle telefonate, in una serie continua di frustrazioni e incomprensioni. E infine Agnes e il suo primo permesso per tornare a casa: lo sguardo si apre sulla bellezza perfetta delle Alpi e rende ancora più stridente il contrasto con i piccoli e ripetitivi riti del carcere. (m.m.) "Il titolo del film nasce da un'ossessione personale per il tempo. *Milleunanotte* è l'inizio di una lettera d'amore di una detenuta giunta alla sua mille e una notte in carcere". (M. Santarelli)

A journey in the Dozza prison of Bologna, with the highest number of foreigners inmates in Italy: the camera moves through its courts, its cells, its corridors, but, especially, through the people waiting. Many stories, faces and private pain. Days revolve around those that, in prison parlance, are called "domandine", forms that prisoners are obliged to submit to request anything: from medical visits to phone calls, in a continuous series of episodes of frustrations and misunderstandings. In the end of the film: Agnes and her first official permission to go home. The gaze opens to the perfect beauty of the Alps and creates an even more striking contrast with the small, repetitive rituals of the prison. (m.m.) "The film's title comes from a personal obsession with time. *Milleunanotte* is the beginning of a love letter written by an inmate at her thousand and one night in jail". (M. Santarelli)

ANDREAS PICHLER  
**TEOREMA VENEZIA**  
THE VENICE SYNDROME

Come un reperto da museo, Venezia è intrappolata dalla sua bellezza. Conta 58.000 abitanti contro i 60.000 visitatori giornalieri. Travolti dallo sciame senza requie di turisti, che fotografano senza osservare e passeggiano cronometrando, i veneziani del film si raccontano, guidandoci in un viaggio accorto, denunciante, sdegnoso. Tocchiamo il dietro le quinte dei carnevali, la malta dei muri dei palazzi incantati, il quotidiano scorrere di chi vive all'interno della teca in cui langue una Venezia straziata dal business e dal marketing. Le strade d'acqua, di notte, diventano un cantiere luccicante dove si muovono i suoi affatto serenissimi abitanti, avezzi ormai, a "convivere con i barbari" di giorno e a passeggiare in piazza San Marco solo a notte fonda. "Ogni cittadino veneziano che lascia la sua città, lascia anche un modo di vivere che si perde irrimediabilmente" osserva A. Pichler, e ciò che rimane "è uno scenario svuotato di ogni vita vera e di fragili facciate, una specie di Disneyland". Il silenzioso fragore delle navi da crociera che s'impadronisce dello schermo, come del paesaggio, restituisce alla città una poesia visiva quasi apocalittica costringendoci a confrontarci con i sogni dozzinali del turismo *take away*. (c.z.)

Venice is trapped by its own beauty. While Venice has only 58,000 inhabitants, 60,000 daily visitors flood the city daily, turning town into a virtual museum exhibit. Overwhelmed by the swarm of restless tourists who race through the city, taking photographs without observing, the Venetians of *Teorema Venezia* guide us through a trip of the city denouncing the situation. We witness the famous carnivals, the mortar of the walls of the enchanted palaces, the daily life of those who live inside the shrine where Venice languishes, torn by business and marketing. The streets of water, at night, become a sparkling road on which the (not quite *sereni*) inhabitants move, accustomed by now to "live with the barbarians" by day and walk to Piazza San Marco only at night. "Every Venetian citizen who leaves his city, leaves a way of life that is lost irretrievably" says A. Pichler, and what remains "is a scenario devoid of any real life and fragile facades, a kind of Disneyland." The silent roar of the cruise ship that takes over the screen, like it does with the landscape, gives the city a visual poetry almost apocalyptic forcing us to confront the tacky dreams of "take away" tourism. (c.z.)



Italia, Germania, Austria, 2012, video, 80', col.

Regia: Andreas Pichler  
Soggetto: Andreas Pichler  
Fotografia: Attila Boa  
Montaggio: Florian Miosge  
Suono: Stefano Bernardi  
Musica: Jan Tilman Schade  
Produzione: Thomas Tielsch, Filmtank  
Coproduzione: Golden Girls, Miramontefilm

Contatti: Andreas Pichler  
Email: pichler@miramontefilm.com

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Andreas Pichler nasce a Bolzano dove frequenta la Zelig - Scuola di documentario. Molti dei suoi lavori sono co-prodotti con la partecipazione delle principali emittenti europee e partecipano a numerosi festival internazionali. *Call me Babylon* è stato premiato con il prestigioso "Adolf Grimme" - Preis.

Andreas Pichler was born in Bolzano where he attended the Zelig School of documentary. Many of his works are co-produced with investments from the major European broadcasters and have participated in many international festivals. *Call me Babylon* has been awarded with the prestigious "Adolf Grimme" - Preis.

Filmografia  
2012: Teorema Venezia  
2011: The Lithium Revolution  
2010: Silvio, one of us  
2010: Mit der Seilbahn in den Himmel  
2009: Gladio e gli eserciti segreti della Nato  
2008: Il cammino del guerriero  
2005: Le mie tre cime  
2004: Antonio Negri  
2003: Call me Babylon  
2001: Mirabella-Sindelfinge

Italia, Gran Bretagna, Francia, 2012,  
Full HD e 16 mm, 70', col. e b/n

Regia: Enrico Masi  
Soggetto: Mike Wells, Lorenzo Masi  
Sceneggiatura: Enrico Masi, Stefano Migliore  
Fotografia: Giuliana Fantoni, Alberto Gemmi  
Montaggio: Giuseppe Petruzzellis  
Musica: Zende Music  
Produzione: Caucaso  
Coproduzione: Aplysia, Nordeste, Dupleix

Contatti: Caucaso  
Email: [contact@caucaso.info](mailto:contact@caucaso.info)

Enrico Masi, nasce a Bologna nel 1983. Lavora dal 2008 presso il Laboratorio MELA dell'Università di Bologna, laboratorio audiovisivo della Facoltà di Scienze della Formazione. Musicista, suona con il gruppo "Zende Music". È fondatore della Caucaso Factory, per la quale ha realizzato documentari e fiction.

Enrico Masi was born in Bologna in 1983. He works since 2008 at the Laboratory MELA of the University of Bologna, audiovisual laboratory of the Faculty of Education. Musician, he played in Italy and Europe with the group "Zende Music". He is founder of the Caucaso Factory, with whom he has directed and produced several documentaries and fiction.

#### Filmografia

2012: The Golden Temple  
2012: I Colonnelli di Roma  
2011: Il guasto dei ghisilieri  
2011: Ulisse Futura  
2007: La situation est claire  
2009: Khalid  
2010: Giussano  
2010: Dangerline

## ENRICO MASI THE GOLDEN TEMPLE



Nell'est di Londra, in una delle aree più dismesse e trascurate di tutta la città, le Olimpiadi sono arrivate con la promessa di costruire tre grandi templi. Il primo è uno stadio, il tempio dell'intrattenimento e del gioco, costruito sopra le scorie radioattive di un reattore nucleare. Il secondo tempio, dedicato al consumismo, è quasi pronto. E' il centro commerciale più grande d'Europa. Il 65% dei visitatori lo dovrà attraversare per poter raggiungere il parco olimpico. Il terzo tempio doveva essere la moschea più grande d'Europa, ma il piano di costruzione è stato abbandonato. Nell'area sono però attive numerose comunità religiose, spesso di stampo pentecostale. Occupano lo stesso spazio simbolico di quella moschea che non c'è. Intorno a questi templi d'oggi incontriamo vari personaggi che ci guidano nella scoperta di questa controversa "rigenerazione". (v.i.) "Se la direzione sarà sostenibile e verde; se queste olimpiadi rappresentano il rito più antico del mondo; se gli abitanti condurranno una vita migliore oppure no; se il capitale è la soluzione e il *quid* della società; ecco le questioni affrontate nel film." (E. Masi)

The Olympic Games arrived to East London – one the most downgraded and most neglected areas of the whole city – with the promise of building three big temples. The first one is a stadium, the temple of entertainment and of game, built over the radioactive waste of a nuclear reactor. The second temple, devoted to consumerism, is almost finished. It is the biggest mall in Europe. 65% of the visitors will have to walk across it to be able to get to the Olympic park. The third temple was to be the biggest mosque in Europe, but the building plan was given up. There are several active religious communities in the area, often close to the Pentecostal movement. They occupy the same symbolic space as the mosque that was never built. Near these modern-time temples we will meet various people. They will guide us throughout this controversial "regeneration". (v.i.) "If the direction will be sustainable and green, if these games are representing the most ancient service in the world, if all these residents will be living a better life or not, if the capital is the solution and the quid of society, all this questions are explored in the movie". (E. Masi)

## PANORAMA IN CANTIERE

DA UNA COLLABORAZIONE TRA DOCUMENTARISTI ANONIMI-ASSOCIAZIONE DOCUMENTARISTI TOSCANI, CINEMAITALIANO.INFO, FESTIVAL DEI POPOLI

Cos'è il Cantiere del documentario? Il Cantiere è un incontro tra il pubblico e il regista, il quale espone, analizza e discute gli aspetti salienti del concepimento e della realizzazione di un documentario. È una forma di lavoro aperta, una sorta di laboratorio pensato come momento di narrazione collettiva, dove sono permesse analisi e discussioni intorno a un progetto che può essere in fase di sviluppo, scrittura, montaggio, oppure già ultimato. Per i lavori ultimati sono ripercorse le fasi di lavorazione fino al risultato ottenuto. Per i lavori in corso o i progetti non ancora in fase di realizzazione sono discussi i modi in cui è possibile passare dall'idea alla sua realizzazione. Un Cantiere non è una lezione di cinema. Gli scopi di ogni Cantiere, infatti, non sono solo quelli di affrontare e cercare di risolvere le svariate problematiche che caratterizzano la realizzazione e la fruizione di film documentari; di far conoscere al pubblico in sala progetti e metodologie di lavoro; di creare una comunità di individui legati dal medesimo interesse, seppure, questi, obiettivi siano tutti importanti e raggiungibili. Il fine di ogni Cantiere è soprattutto quello di stimolare a ognuno di noi una rilettura del mondo stesso, della realtà, della propria soggettività secondo i criteri del racconto cinematografico e del racconto in generale. I tre progetti selezionati per Panorama in Cantiere 2012 offriranno al pubblico l'occasione di partecipare ai percorsi creativi di tre importanti registi italiani, i quali proporranno, in anteprima, sequenze di girato, pre-montaggi, appunti di lavoro: tre modi differenti di raccontare la realtà.

What is the *Cantiere del documentario*? The *Cantiere* will be a meeting between the audience and the director, who will expose, analyze and discuss the salient aspects of the conception and realization of a documentary. It is an open work, a laboratory designed as a moment of collective narrative, where analysis and discussion are encouraged, around a project that can be in a phase of development, writing, editing, or that can be already completed. For works that have already been completed we will retrace the steps that led to the final result. For work in progress or projects we will discuss the ways in which you can move on from an idea to its realization. A *Cantiere* is not a lesson of cinema. The goal of each of them, is not only to address and try to solve the various problems that characterize the production and of documentary films; to make the audience known directly projects and different ways of working; to create a community of individuals bound by the same interest; The final goal is primarily to stimulate each of us to re-read the world, reality, our own subjectivity according to the film story and the story in general. The three projects selected for *Panorama in cantiere* 2012 will give the public the opportunity to participate in the creative process of three major Italian directors, which will offer a preview of the film sequences, work notes, and of three different ways to narrate the reality.

**PANORAMA  
IN CANTIERE**

Documentaristi Anonimi – Associazione Documentaristi Toscani  
[www.documentaristianonimi.it](http://www.documentaristianonimi.it)

GIOVANNI CIONI

## CANTIERE PER ULISSE

IL FILM SENZA CONFINE. LA VITA AL TEMPO DEL FILM, OLTRE IL FILM

Un centro di socializzazione a Firenze, il Ponterosso, frequentato da persone che hanno conosciuto il carcere, la dipendenza, la vita in strada, o hanno affrontato percorsi psichiatrici. E che stanno "tornando". Alcuni scompaiono, magari ricompaiono dopo qualche mese, magari non tornano più. Ero stato invitato a fare delle interviste. Ho proposto di inventare un film, con loro, e che fosse un film *per Ulisse*. Ulisse che è lo scomparso, in preda a mostri e sirene, che torna dal paese dei morti, in un viaggio senza fine. È qualche anno che giro, in un'esperienza che per me è uno scambio continuo. Il film potrebbe essere senza fine, come la vita che prosegue e che entra a far parte del film. Potrei fare un film con ognuna delle persone che ho conosciuto al Ponterosso. La questione che voglio aprire nel Cantiere risiede proprio in questo rapporto, quasi di inadeguatezza tra il film in corso e il tempo reale della vita. Allora la domanda è perché fare un film del genere? Forse per ritrovare qualcosa di mio (e che appartenga ad ognuno di noi) nel vissuto degli altri.

A center of socialization in Florence, Ponterosso, with people who experienced the prison, addiction, life on the street, or have dealt with mental problems. And now they are "back." Some disappear, to reappear after a few months. Sometimes they never come back. I was invited there to do interviews. I then proposed to invent a movie with them, and the movie had to be *for Ulysses*. Ulysses is the missing one, prey to monsters and mermaids, the one who returns from the land of the dead, in an endless journey. I am shooting the film for some years now. It is an experience of continuous exchange. The film could be endless, like life that goes on, and whose events become part of the film. I could make a film with each of the people I met at Ponterosso. The issue I want to deal with in the Cantiere lies in this relationship between the time of the film and the one of life. The question will be: why to make a movie like that? Perhaps to find something of mine (that belongs to each of us) in the lives of the others.

Giovanni Cioni ha vissuto tra Parigi (dove è nato nel 1962), Bruxelles, Lisbona, Napoli e la Toscana, dove vive attualmente. Tra i suoi film: *Gli Intrepidi*, in anteprima alla 69a Mostra del Cinema di Venezia; *In Purgatorio*, selezionato e premiato in vari festival (tra cui Festival dei Popoli e Cinema du Réel), distribuito in sala in Belgio e in Francia; *Nous/Autres, Lourdes Las Vegas, Témoins, Lisbonne, Aout 00*. Una serie di "film muti da ascoltare" (*La Rumeur du Monde*). Nell'aprile 2011 Visions du Réel gli ha dedicato una retrospettiva.

Giovanni Cioni lived between Paris (where he was born in 1962), Brussels, Lisbon, Naples and Tuscany, where he currently lives. His films include: *Gli Intrepidi*, premiered in the 69th Venice Film Festival; *In Purgatorio*, selected and awarded at various festivals (including Festival dei Popoli and Cinema du Réel) and released in cinemas in Belgium and France; *Nous/Autres, Lourdes Las Vegas, Témoins, Lisbonne, Aout 00*. A series of "silent films to listen" (*La Rumeur du Monde*). In April 2011, Visions du Réel dedicated a retrospective to his work.



Giovanni Cioni



Carlo Arciero



Alberto Fasulo



Enrico Vecchi

ALBERTO FASULO, CARLO ARCIERO, ENRICO VECCHI

## IL FARSI DELLA SCRITTURA: IL VIAGGIO DI "TIR"

*"La realtà bruta non darà, da sola, qualcosa di vero"*  
(Robert Bresson)

In 4 anni di ricerca, scrittura e riscrittura del film, siamo passati dall'idea di un documentario d'osservazione pura alla comprensione della necessità d'articolare in modo narrativo ciò che osservavamo. La realtà indagata mutava così velocemente che, una volta scritta, veniva sorpassata dalla realtà stessa, soprattutto a causa di una crisi economica che sconvolgeva (e continua a sconvolgere) lo scenario lavorativo che avevamo scelto per il nostro film. Così, alla fine, invece che ragionare in termini di fedeltà ad una realtà per sua natura sfuggente, abbiamo cominciato a parlare di *credibilità*, trovando nel campo della finzione un inatteso alleato.

In 4 years of research, of writing and rewriting of the film, we have moved from the idea of a documentary film based on pure observation, to the need to articulate what we observed in a narrative way. The reality we investigated changed so quickly that, once written, it became already surpassed by reality itself, mainly because of an economic crisis that upset (and continues to disrupt) the job market scenario we chose for our film. Eventually, instead of thinking in terms of fidelity to reality (elusive in itself), to talk about *credibility*, finding in the field of fiction an unexpected ally.

Carlo Arciero è nato a Pescia (Pistoia) nel 1960. È Insegnante di Italiano nella scuola secondaria superiore, vive a San Vito al Tagliamento.

Carlo Arciero was born in Pescia (Pistoia) in 1960. He is an high school teacher and lives in San Vito al Tagliamento.

Alberto Fasulo è nato a San Vito al Tagliamento nel 1976. Il suo primo approccio al cinema avviene nel 1999 come personaggio in *Bibione Bye Bye One*, di Alessandro Rossetto. Fra i suoi film: *Atto di dolore* (2011) in concorso internazionale a Visions du réel, e *Rumore Bianco* (2008), Premio al Miglior documentario a Ischia FF 2008 e in concorso in numerosi film festival internazionali: Festival dei Popoli, Bellaria FF, Pusan FF, Cinemambiente Torino, Soletta FF, Trento FF. *Rumore Bianco* è uscito nei cinema di tutta Italia.

Alberto Fasulo was born in San Vito al Tagliamento in 1976. He became closer to the cinema starting from 1999 as a character in *Bibione Bye Bye One* by Alessandro Rossetto. Among his films: *Atto di dolore* (2011) in international competition at Visions du réel, *Rumore Bianco* (2008), Best Documentary in Ischia FF 2008, and in competition in many international film festivals: the Festival dei Popoli, Bellaria FF, Pusan FF, Cinemambiente Turin, FF, Soletta FF, Trento FF. *Rumore Bianco* was released in cinemas across Italy.

Enrico Vecchi è nato a Bologna nel 1969. Ha iniziato la sua carriera come attore nel 1980 (*Si salvi chi vuole*, di Roberto Faenza). Ha continuato a studiare teatro a Londra e, successivamente, ha fondato la sua compagnia teatrale (Big Nose, Inghilterra / Spagna 1997), con cui ha prodotto, diretto e spesso recitato in spettacoli teatrali, cortometraggi e documentari premiati a livello internazionale. Vive a Madrid dove lavora come sceneggiatore.

Enrico Vecchi was born in Bologna, in 1969. He began his career as a young actor in 1980 (*Si salvi chi vuole* by Roberto Faenza). He went on to study Theatre in London. He subsequently founded his own theatre company (Big Nose, England/Spain 1997) where he produced, directed and often acted in plays, short films and documentaries that have been internationally awarded. He lives in Madrid, where he works as a script writer.



PAOLO PISANELLI

## CANTIERE - STORIE DI TARANTO

UN VIAGGIO CINEMATOGRAFICO IN UNA CITTÀ GIUNTA AL SUO PUNTO DI COLLASSO. IL FILMMAKER, TRAVOLTO DALL'INCAZZARE DEGLI EVENTI, PRECIPITA IN UNA POLIFONIA DI TRAME: COME FAR CONVIVERE I DIVERSI PIANI NARRATIVI, I TANTI LIVELLI DI REALTÀ (E DI FINZIONE)?

*Storie di Taranto* (titolo provvisorio) racconta le tensioni e le passioni di una città immersa in una nuvola di smog, una città inquinata e intossicata a un livello insostenibile per la vita dei suoi abitanti. Aria, terra e acqua sono avvelenati come in un film di fantascienza apocalittica, mentre il fuoco brucia il carbone per produrre acciaio negli altiforni dell'ILVA, il più grande stabilimento siderurgico d'Europa, costruito in mezzo alle case e inaugurato come ITALSIDER quasi cinquant'anni fa. Tra crisi, amori, follie del quotidiano districarsi di una decina di personaggi, legati dal filo rosso degli interventi di un conduttore radiofonico che trasmette dalla Città Vecchia, *Storie di Taranto* è un film sulle paure e le speranze di chi vive all'ombra di una grande fabbrica che dà lavoro a oltre 12.000 persone. Durante il Cantiere, il regista condividerà con il pubblico quella che rappresenta la sua principale difficoltà narrativa: la costruzione di un racconto corale che si tesse come una rete di visioni e narrazioni, con i contorni di una cronaca cittadina.

*Storie di Taranto* (working title) tells the tensions and passions of a city surrounded by a cloud of smog, intoxicated at an unsustainable level for the life of its inhabitants. Air, land and water are poisoned, like in a apocalyptic science fiction movie, while the fire keeps on burning the coal to produce steel in the blast furnaces of ILVA, the largest steelworks in Europe, built in the midst of the houses and opened with the name of ITALSIDER nearly fifty years ago. We follow the everyday life of a dozen characters, linked by the interventions of a radio host broadcasting from the Old City. *Storie di Taranto* is a film about the hopes and fears of those who live in the shadow of a large factory that employs more than twelve thousand people. During the site the director will show sequences filmed during the last events and will share with the audience the main difficulty of the narrative: the construction of a choral narration that mixes with a network of visions and the with the chronicles of a town.

Paolo Pisanelli (Lecce, 1965) è laureato in Architettura e diplomato al Centro Sperimentale di Cinematografia. Fotografo, dal 1996 si dedica alla regia di film documentari, partecipando a festival nazionali ed internazionali, dove riceve numerosi premi e riconoscimenti. Nel 1998 è tra i soci fondatori di Big Sur, società di produzioni cinematografiche e laboratorio di comunicazione. Svolge attività didattica di formazione. È ideatore e direttore artistico di RadioUèb (Roma) e di Cinema del Reale, festa di autori e opere audiovisive che si svolge ogni anno nel Salento (Puglia). Tra i suoi film: *Nella prospettiva della chiusura lampo* (1997), *Enrico Berlinguer - conversazioni in Campania* (2004), *Il sibilo lungo della taranta* (2006) *Il teatro e il professore* (2007), *Un inverno di guerra* (2009) *Ju Tarramutu* (2010), *Il terremoto delle donne* (cine-teatro 2011).

Paolo Pisanelli (Lecce, 1965) graduated in Architecture and later at the Italian National Film School (Centro Sperimentale di Cinematografia). A photographer by profession, since 1996 he has been directing documentaries that have been selected at several national and international film festivals, where he has been awarded with numerous prizes. In 1998 he was among the founders of Big Sur, a film production company and a communication workshop. He's an instructor at training centers. He has conceived and directs RadioUèb (Rome) and Cinema del reale, a yearly festival of authors and audiovisual works (Salento, Puglia). Among his films: *Nella prospettiva della chiusura lampo* (1997), *Enrico Berlinguer - conversazioni in Campania* (2004), *Il sibilo lungo della taranta* (2006), *Il teatro e il professore* (2007), *Un inverno di guerra* (2009), *Ju Tarramutu* (2010), *Il terremoto delle donne* (cine-teatro 2011).



Paolo Pisanelli





**RELATED TO ME:  
CORPO, MEMORIA, IDENTITÀ**  
RELATED TO ME:  
BODY, MEMORY, IDENTITY

*Balaghany Ayyoha Al Malek Al Sa'eed  
(It was Related to Me)*

## RELATED TO ME CORPO, MEMORIA, IDENTITÀ

Per il terzo anno consecutivo il Festival dei Popoli raccoglie con entusiasmo l'invito del Centro di Cultura Contemporanea Strozzi a mettere in collegamento i temi che animano le loro mostre con alcuni documentari d'autore. Un invito che quest'anno appariva una vera e propria sfida culturale di grande fascino. La mostra intitolata *Francis Bacon e la condizione esistenziale nell'arte contemporanea*, curata da Franziska Nori e Barbara Dawson e visitabile fino al 27 gennaio 2013, ci pone infatti di fronte ad un autore capace di intercettare e restituire in forma artistica le inquietudini più profonde del nostro tempo. Sono proprio le tracce di questo incontro che abbiamo voluto seguire. Non abbiamo cercato opere "baconiane" né tantomeno che parlassero di Francis Bacon o di qualche artista che a lui si ispira, ma lavori che, da diverse prospettive, ci sembrano capaci di aprire una riflessione sul rapporto complesso e intricato tra le forme di (ri)costruzione della memoria, quelle di rappresentazione del corpo e la "defigurazione" dell'identità. *Corpo, memoria e identità* sono quindi le tre dimensioni che ciascuno dei film presenti in questa sezione contiene e affronta in modi originali e non convenzionali. Abbiamo voluto selezionare opere nuove in grado di porsi ai limiti del genere documentario, di graffiare lo schermo con immagini e trame piene di interrogativi e passioni. Opere di artisti perlopiù giovani a cui si affianca un film intimo e personale firmato da un cineasta di fama consolidata come Vincent Dieutre. Non si tratta di opere facili ed accomodanti, ma di percorsi alla scoperta di soggetti non riconciliati, che resistono ai tanti poteri che tentano di trasformare le identità, i corpi e le memorie in territori da conquistare e addomesticare.

*Vittorio Iervese*

## RELATED TO ME BODY, MEMORY, IDENTITY

For the third consecutive year the Festival dei Popoli is happy to accept the invitation of the Centre for Contemporary Culture Strozzi to establish a connection between the topics of their exhibitions and some premieres of auteur documentaries. This year the invitation poses a very fascinating cultural challenge. The exhibition *Francis Bacon and the Existential Condition in Contemporary Art*, curated by Franziska Nori and Barbara Dawson, open until 27<sup>th</sup> January 2013, focuses on an author who was capable of grasping the deepest anxieties of our time and to represent them in an artistic way. We have decided to follow the traces of this encounter. We have not looked for "Bacon-style" works, least of all for films about Francis Bacon or any other artist who draws inspiration from him. Instead, we have looked for works which, from different points of view, seem capable of stimulating spectators to reflect upon the complex and intricate relationship between the forms of memory (re)construction, the forms of representation of the body and the "defiguration" of identity. *Body, Memory and Identity* are thus the three dimensions which each film presented in this section contains and deals with in original and unconventional ways. We have decided to select new works, which are on the borderline of the documentary genre and which impress the audience with images and plots full of questions and passions. Most works are by young artists, with the addition of an intimate, personal film by the internationally acclaimed director Vincent Dieutre. These are not simple and accommodating films, but journeys that lead us to discover not reconciled people, who resist the many powers which try to turn identities, bodies and memories into areas to be conquered and tamed.

*Vittorio Iervese*



Egitto, Germania, USA, 2012,  
S-VHS, 18', col.

Regia e sceneggiatura:  
Mohammad Shawky  
Fotografia: Saro Varjabedian  
Montaggio: Mohammad Shawky  
Produzione: Maximilian  
Haslberger

Contatti: Maximilian Haslberger  
Email: m.haslberger@gmx.de

PRIMA MONDIALE  
WORLD PREMIERE

Mohammad Shawky Hassan è un regista egiziano, sceneggiatore e produttore. Si è laureato in regia presso l'Accademia di Arti Cinematografiche de Il Cairo (2009). È stato Fulbright Visiting Scholar presso la Columbia University School of the Arts, dove ha realizzato il cortometraggio *It was Related to Me*. È stato primo assistente alla regia del lungometraggio *In the Last Days of the City*, e ha firmato una serie di cortometraggi, tra cui *Alter World* (2008) and *On a Day like Today* (2012).

Mohammad Shawky Hassan is an Egyptian filmmaker, writer and producer. He graduated in film directing from the Academy of Cinematic Arts in Cairo (2009). He was a Fulbright Visiting Scholar at Columbia University School of the Arts, where he made the short film *It was Related to Me*. He was the First Assistant Director of the feature-length film *In the Last Days of the City*, and has made a number of short films, including *Alter World* (2008) and *On a Day like Today* (2012).

Filmografia  
2012: On a Day like Today  
2011: It was Related to Me  
2009: Donya Tanya  
2008: VIP

MOHAMMAD SHAWKY

## BALAGHANY AYYOHA AL MALEK AL SA'EED IT WAS RELATED TO ME



*It was Related to Me* è una riflessione sul complesso rapporto tra due fratelli di una famiglia egiziana. Utilizzando spezzoni di film privati, tracce audio, fotografie e immagini tratte dalla cultura popolare, Mohammad Shawky Hassan compone un mosaico che affronta il tema dell'identità senza cedere ai cliché occidentali. In questo senso, è un lavoro prezioso che tratta di religione e sessualità, di tradizioni e di devianza, di infanzia e aspettative sul futuro con il tono della meditazione personale. Le relazioni come legame e vincolo, lo specchio che ci restituisce – deformata – l'unica immagine possibile di noi stessi. Non c'è quindi nessuna cronaca a fare da filo narrativo a questo film, nessuna censura a fare da filtro, ma un diario per immagini e suoni, confessioni di un giovane egiziano che, di fronte al bivio tra tradizione e modernità, decide per il cinema. (v.i.)

*It was Related to Me* reflects upon the complex relationship between two Egyptian brothers. Using clips from home movies, audio tracks, photos and pictures taken from popular culture, Mohammad Shawky Hassan builds a mosaic focusing on the issue of identity, without giving way to Western clichés. In this sense, it is a precious work dealing with religion and sexuality, traditions and deviance, childhood and expectations for the future using the tone of personal meditation. Relations as bonds and constraints, the mirror which reflects the only possible – distorted – image of ourselves. In this film there is no commentary to provide its narrative thread, no censorship to act as filter: it is instead a journal made up of images and sounds, of the confessions of a young Egyptian who, faced with the dilemma of choosing between tradition and modernity, opts for cinema. (v.i.)



GUY-MARC HINANT, DOMINIQUE LOHLÉ

## ECCE HOMO, UN PORTRAIT DE CÉLESTIN DELIÈGE ECCE HOMO, A PORTRAIT OF CELESTIN DELIEGE

Célestin Deliège (1922-2010) è stato uno dei massimi esperti di storia e teoria musicale del Novecento. Uomo dalla memoria formidabile e dalla vastissima cultura, nella sua maturità è stato colpito da una grave malattia che, pur condannandolo all'infermità, non è riuscita a scalfire la lucidità del suo pensiero. Il film mostra i suoi incontri con importanti musicisti e teorici musicali contemporanei: Pascal Decroupet, François Nicolas, Fred Lerdahl, Hugues Dufourt, Antoine Bonnet, Ensemble Ictus. Le conversazioni, che hanno per tema scambi di idee per una teoria musicale per il XXI secolo, si tengono nella casa-studio di Célestin. Il progredire della malattia gli impone di stare seduto, il capo reclinato. La sua voce, flebile e affaticata, è poco più di un sussurro. Ma la forza del suo pensiero oltrepassa i limiti fisici: Célestin è un conversatore eccezionale, un ascoltatore estremamente attento e la sua mente rivela capacità eccezionali. La troupe guidata da Guy-Marc Hinant e Dominique Lohlé è riuscita non solo a filmare voce e pensieri di questo autentico genio, ma ci regala il ritratto, rispettoso e pieno di affetto, di un essere umano. (a.l.)

Célestin Deliège (1922-2010) was one of the most important experts on music history and theory of the twentieth century. A man with an exceptional memory and a very extensive knowledge, in his old age he was affected by a serious disease which, despite weakening his body, could not affect the clearness of his mind. The film shows his meetings with important musicians and music theorists of his time: Pascal Decroupet, François Nicolas, Fred Lerdahl, Hugues Dufourt, Antoine Bonnet, Ensemble Ictus. The conversations, which focused on the exchange of ideas for a music theory for the XXI Century, take place in Célestin's home/office. The progression of the disease forces him to stay seated with his head reclined. His voice, faint and tired, is slightly more than a whisper. But the power of his thinking overcomes all physical limitations: Célestin is an exceptional conversationalist, a very careful listener, his mind exhibits extraordinary skills. The crew led by Guy-Marc Hinant and Dominique Lohlé was not only able to film the voice and thoughts of this pure genius, but also to portray a human being in a respectful and affectionate way. (a.l.)

Belgio, 2011, HD, 90', col.

Regia: Guy-Marc Hinant,  
Dominique Lohlé  
Fotografia: Dominique Lohlé  
Montaggio: Marguerite Le  
Bourgeois  
Suono: Anne-Sophie Papillon,  
Hélène Lamy Au Rousseau  
Musica: Fausto Romitelli, Hugues  
Dufourt, Antoine Bonnet  
Produzione: Sub Rosa OME  
Contatti: Mikhal Bak  
Email: mikhal.bak@gmail.com

PRIMA MONDIALE  
WORLD PREMIERE

Guy-Marc Hinant e Dominique  
Lohlé hanno fondato nel 2001  
OME (Observatoire des Musiques  
Electroniques).

Guy-Marc Hinant and Dominique  
Lohlé founded in 2001 OME.

Filmografia (condivisa)  
2011: Ecce Homo, un portrait  
de Célestin Deliège  
2008: Fuck You: Karkowski  
et la noise en Chine  
2007: I Never Promised You a Rose  
Garden - A Portrait  
of David Toop Through  
His Records Collection  
2007: Luc Ferrari face à sa  
tautologie – deux jours  
avant la fin  
2006: Ghost Machinery avec  
Carl Michael von Hausswolff  
& Dominique Goblet  
2006: Voix hybrides et anonymes  
en circulation lente  
2005: Hommage au Sauvage  
2003: Le plaisir du regret - Un  
portrait de Léo Kupper

Francia, Belgio, 2012, DVCAM, 43', col.

Regia: Chris Pellerin  
Montaggio: Luc Plantier  
Musica: David Néaud  
Produzione: Bernard Bloch et Frédéric Féraud, Les productions de l'oeil sauvage  
Coproduzione: Candela Productions, Centre Vidéo de Bruxelles

Contatti: Les productions de l'oeil sauvage  
Email: contact@oeilsauvage.com

PRIMA INTERNAZIONALE  
INTERNATIONAL PREMIERE

Chris Pellerin ha ottenuto a pieni voti il diploma superiore presso l'Accademia di Belle Arti di Caen.

Chris Pellerin received a diploma in fine arts, with honors, at the Accademia of Fine Arts in Caen.



## CHRIS PELLERIN FORT INTÉRIEUR DEEP INSIDE

“Per due anni ho insegnato l'autoritratto in un corso d'arte di donne in carcere. L'arte dell'autoritratto richiede un modello, ma in prigione, il modello non può essere nominato a causa delle regole. Cinque donne sono state coinvolte in questo progetto, ma solo tre di loro sono in realtà nel film. Mentre andavamo avanti con le riprese, hanno deciso di chiamarsi Louise, Titit e Enza. Si sono avventurate in questa esperienza, svelandosi poco a poco e portando l'auto-ritratto ai suoi limiti. Mentre disegnavamo, parlavano della loro vita, comparivano e sparivano. Risate, divagazioni, sogni aprivano una finestra su un altro mondo, a volte per poco tempo. *Fort Intérieur* ci riferisce modi di resistenza che ognuno ha messo in atto per fuggire dalla prigionia con l'immaginazione”. (C. Pellerin). Il tempo è una variabile esistenziale che può essere sconvolta dal lavoro creativo? La memoria è un luogo da reinventare continuamente? Come affrontare le proprie “prigioni interne” senza tentare la fuga? Enza, Louise e Titit si confrontano con questi interrogativi in modo aperto e sofferto, non cercando risposte ma dando vita a un altro mondo a cui solo l'arte può dare forma. (v.i.)

“For two years, I taught an art class on self-portrait to women in prison. The art of self-portrait requires a model but in prison, the model cannot be named. It's an inescapable restraint due to prison rules. Five women were involved in this project but only three of them are actually in the film. As the filming progressed, they decided to call themselves Louise, Titit and Enza. They wander and venture inside this proposition, they gradually unveil themselves, driving self-portrait to its limits. While they draw, they talk about their lives, they appear and disappear. Laughter, digressions, dreams open a window onto another world, sometimes shortlived. *Fort Intérieur* relates ways of resistance that each of them have found to escape from confinement by their imagination.” (C. Pellerin). Is time an existential variable which can be upset by creative work? Is memory a place to be constantly re-invented? How to face one's own “internal prisons” without trying to escape? Enza, Louise and Titit address these questions openly and intensely, without looking for answers, but creating a new world to which only art can give shape. (v.i.)

Filmografia  
2012: Fort Intérieur  
2007: J'ai tué l'amour  
2007: Diffusion au Cargo  
2006: Vue d'intérieurs  
2002: Petit exutoire  
1997: Vents

RAPHAEL PILLOSIO

## HISTOIRE(S) DU CARNET ANTHROPOMÉTRIQUE ANTHROPOMETRIC HISTORY BOOK



Circonferenza della vita e del busto, dimensioni della schiena, larghezza bizigomatica e della testa, posizione del naso e dell'orecchio destro, lunghezza delle dita, forma del gomito e del piede sinistro, colore dell'iride, descrizione di capelli, barba, e pigmentazione della pelle, età apparente, impronte digitali, fotografie di fronte e di profilo. Sono questi alcuni dei dati che doveva contenere, a partire dal 1912, il libretto d'identità antropometrica previsto per schedare la *Gens du Voyage* che transitava in Francia. Chi si muove esce sfocato in fotografia e così bisogna fissare criteri certi e parametri indiscutibili per costruire un ritratto chiaro e definito. Il ritratto come fondamento di un'identità e come azione di potere. Ma quali sono le conseguenze di questo metodo nelle vite e nelle storie dei nomadi “francesi” e della Francia di oggi? (v.i.) “L'idea iniziale era istituire queste foto alle famiglie. Tanto più che alcuni di loro hanno poche immagini dei loro antenati. Poi ho avuto l'idea di mescolare la restituzione di queste foto con un film sulla legge del 1912 e, come logica conseguenza, sullo stato attuale della *Gens du Voyage*.” (R. Pillosio)

Waistline, bustline, back size, bizygomatic and head breadth, position of the nose and of the right ear, finger length, shape of the elbow and of the left foot, iris color, description of hair, beard and skin pigmentation, apparent age, fingerprints, photos of the person's face and profile: these were some of the data which, starting from 1912, had to be included in the anthropometric identity card of the *Gens du Voyage* (i.e. nomads) who traveled through France. Those who move end up being blurry in pictures, so it is necessary to establish fixed criteria and indisputable parameters to have a clear and definite portrait. The portrait thus becomes a foundation of identity and an action of power. But what are the consequences of this method on the lives and stories of “French” nomads and on today's France? (v.i.) “The initial idea of the film was to give these photos back to the families. Especially since some of them have very few pictures of their ancestors. Then I had the idea to mix the return of these photos with a film on the law of 1912 and, as a logical consequence, on the current status of the *Gens du Voyage*.” (R. Pillosio)

Francia, 2012, HDCAM, 69', col.

Regia: Raphael Pillosio  
Fotografia: Jérémie Jorrand  
Montaggio: Karen Benainou  
Suono: Fabrice Marache  
Produzione: Atelier documentaire  
Con il supporto di: CNC, Regione Aquilaine. Procirep-Angoa, l'Acisé  
Con la partecipazione di:  
Ministero della Cultura e della Comunicazione – Direzione Generale del Patrimonio

Contatti: : Atelier documentaire  
Email: atelierdocumentaire@yahoo.fr

PRIMA INTERNAZIONALE  
INTERNATIONAL PREMIERE

Filmografia  
2012: Histoire(s) du carnet anthropométrique  
2008: Des Français sans Histoire  
2004: Algérie, d'autres regards  
2003: Route de Limoges

Francia, 2012, DVCCAM, 82', col.

Regia: Vincent Dieutre  
Fotografia: Vincent Dieutre,  
Jeanne Lapoirie  
Montaggio: Mathias Bouffier  
Suono: Jean-Marc Schick, Didier  
Cattin  
Produzione: La Huit Production

Contatti: Fred Duuez, La Huit  
Production  
Email: fred.duuez@lahuit.fr

Nato nel 1960, Vincent Dieutre si è laureato presso la scuola francese di cinema IDHEC (ora La Fémis). Sin dagli inizi ha esplorato i confini tra documentario e fiction autobiografica. I suoi lungometraggi sono stati proiettati in numerosi festival internazionali e in televisione. Oltre ad essere regista, Dieutre ha anche indagato i rapporti tra il cinema e arte contemporanea, ha pubblicato numerosi saggi critici e realizzato video e installazioni multimediali.

Vincent Dieutre (born 1960) is a graduate of the major French film school IDHEC (now La Fémis). Since beginning of his filmmaking career he has been exploring borders between documentary film and autobiographical fiction. His feature films were shown on number of international festivals and on television. Complementary to his filmmaking activity Vincent has also started to focus on relationship between film and contemporary art. He published several critical essays on this topic and made number of video and multimedia installations.

Filmografia  
2011: Jaurès  
2008: Después de la revolución  
2006: Fragments sur la grâce  
2006: Ea2  
2003: Mon voyage d'hiver  
2003: Bologna Centrale  
2001: Bonne nouvelle  
2000: Entering Indifference  
1995: Rome désolée

## VINCENT DIEUTRE JAURÈS



Vincent Dieutre aveva un amante di nome Simon. Non c'è più traccia di lui, nessuna immagine a ricordarlo, soltanto la finestra dell'appartamento in cui i due s'incontravano di notte per lasciarsi alla luce del giorno. Da quelle finestre Vincent ha puntato la sua camera sulla vita in strada, in prossimità della fermata della metro Jaurès. Immagini che parlano d'amore senza mostrarlo. Vincent guarda e commenta queste immagini con Éva Truffaut, amica e controcampo della sua esperienza. Un universo intimo nel quale irrompe il mondo esterno. Chi sono quelle persone che dormono per strada, accampati sotto il ponte Lafayette, sul canale Saint-Martin? Profughi senza nome di un Paese senza futuro. Afghani impegnati in un corpo a corpo con la sopravvivenza, forma d'amore disperata per la vita. *Jaurès* è un film commovente senza essere languido, un esempio di come la memoria possa essere carnale e appassionata. (v.i.)

Vincent Dieutre had a lover called Simon. There is no more trace of him, no image to remember him, but only the window of the apartment where the two met at night, to then leave each other at dawn. Vincent has put a camera on those windows to film life in the street, close to the metro station Jaurès. These are images that speak of love without showing it. Vincent watches and comments on these images with his friend Éva Truffaut, who gives a reverse-angle view of his experience. The external world storms into this intimate universe. Who are those people who sleep in the street, camped under the Lafayette bridge, along the Canal Saint-Martin? Nameless refugees of a country without a future. Afghans struggling to make a living in their desperate love for life. *Jaurès* is a touching, yet not over-sentimental film, an exceptional example of how memory can be sensual and passionate. (v.i.)

## JANI RUSCICA SCENE SHIFTS, IN SIX MOVEMENTS



I luoghi sono quinte di una messinscena di cui siamo, nostro malgrado, attori senza ingaggio. Le parole sono colori su una tavolozza. Con questi strumenti, Jani Ruscica ci consegna un'opera affascinante ed enigmatica che – per citare Francis Bacon – opera un: "lieve distacco dal reale, che ci rituffa con maggior violenza nel reale stesso". Non un distanziamento, ma un passo di lato o diagonale: i sei movimenti cui fa riferimento il titolo coincidono con le posizioni di chi è fuori il centro del mondo, chi è marginale, periferico. Soltanto uno sguardo capace di guardare da un'altra prospettiva ciò che è scontato può permetterci di compiere un viaggio tra i luoghi (comuni) e i travisamenti della storia. *Scene Shifts, in Six Movements* è principalmente un viaggio tra le esperienze dei migranti, alieni arrivati su pianeti da esplorare con curiosità e stupore. Ed è proprio questa esplorazione a cambiare il senso del luogo, a disegnare le strade di Parigi e di Roma, a creare l'apparenza e l'inganno.(v.i.)

Places are the set of a play in which, against our will, we are the unpaid actors. Words are colors on a palette. With these instruments, Jani Ruscica makes a fascinating and enigmatic work which – to quote Francis Bacon – causes "a slight remove from fact, which returns us onto the fact more violently." It is not a separation, but a step to the side, or a diagonal step: the six movements referred to in the film title coincide with the positions of those who are not at the center of the world, who are marginal, peripheral. Only someone who can look at what is taken for granted from a different perspective can guide us in a journey through (common)places and distortions of history. *Scene Shifts, in Six Movements* is mainly a journey through the experiences of migrants, aliens who have arrived on different planets to be explored with curiosity and surprise. And it is this exploration which changes the sense of a place, which depicts the streets of Paris and Rome, which creates appearance and deception.(v.i.)

Finlandia, Germania, Danimarca,  
2012, HD/SLR 1080p, 16', col. e b/n

Regia e sceneggiatura: Jani Ruscica  
Fotografia: Anu Keränen  
Montaggio: Tiina Aarniala, Jani  
Ruscica  
Suono: Anne Tolkkinen  
Musica: Francois Couperin  
Produzione: Askel Productions  
Distribuzione: AV-arkki - The  
Distribution Centre for Finnish  
Media Art

Contatti: Mikko Mällinen, AV-  
arkki - The Distribution Centre for  
Finnish Media Art  
Email: submissions@av-arkki.fi

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Jani Ruscica (1978) lavora con film, video, fotografia e altri media. È interessato al tema della definizione dell'identità, e al modo in cui tale definizione cambia a seconda di fattori personali, culturali, scientifici. Ha esposto alla Biennale di Liverpool (2010), e alla Biennale Momentum, a Moss, Norvegia (2009) e ha mostrato i propri lavori al Centre Pompidou, Tate Modern, e MoMA.

Jani Ruscica (b.1978) is an artist working with film, video, photography and other media. His interest lies in how one defines one, and how this definition changes according to personal, cultural, or even scientific factors. His recent exhibitions include 6th Liverpool Biennial, 2010 and 5th Momentum Biennial, Moss, Norway 2009 as well as screenings in institutions: Centre Pompidou, TATE Modern, and MoMA.

Filmografia  
2012: Scene Shifts, in Six  
Movements  
2010: Travelogue  
2009: Beginning an Ending  
2008: Evolutions  
2007: Beatbox, Alternate Take  
2005: Contrapuntal  
2004: Swan Song



Germania, 2011, Digibeta, 10', b/n

Regia: Sylvia Schedelbauer  
Fotografia: Sylvia Schedelbauer  
Montaggio: Sylvia Schedelbauer  
Suono: Sylvia Schedelbauer  
Musica: Thomas Carnacki  
Produzione: Sylvia Schedelbauer

Contatti: Sylvia Schedelbauer  
Email: sylvia.schedelbauer@gmail.com

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Nata a Tokyo, Sylvia Schedelbauer si è trasferita a Berlino nel 1993. I suoi lavori sono stati proiettati all'International Short Film Festival Oberhausen, Exis Experimental Film Festival di Seoul, London FF, New York FF, San Francisco IFF, Robert Flaherty International Film Seminar, Stan Brakhage Symposium. "Film Comment" ha definito la Schedelbauer uno dei 25 migliori registi emergenti per il 21° secolo.

Born in Tokyo, Sylvia Schedelbauer moved to Berlin in 1993. Her film screenings include the International Short Film Festival Oberhausen, the EXIS Experimental Film Festival Seoul, the London FF, the New York FF, the San Francisco IFF, the Robert Flaherty International Film Seminar and the Stan Brakhage Symposium. "Film Comment" named Sylvia Schedelbauer one of the top 25 emerging filmmakers for the 21st century.

Filmografia  
2011: Sounding Glass  
2009: Way Fare  
2007: False Friends  
2007: Remote Intimacy  
2004: Memories

## SYLVIA SCHEDELBAUER SOUNDING GLASS



Per capire il rapporto tra memoria e rappresentazione dovremmo riferirci al suono più che alle immagini. La memoria si costruisce di echi lontani che si mescolano a suoni squillanti, di temi che si ripresentano continuamente, come un ritornello, e di altri che durano il tempo di una nota o si sovrappongono a voci e rumori sentiti chissà dove. Questo breve film è una partitura di sensazioni, un flusso ininterrotto fatto di motivi dissonanti e ritmi sincopati, di ricordi e dimenticanze. Sylvia Schedelbauer ci conduce ad un incontro con un uomo fatto di storie e memorie che nessun racconto può contenere. Così sta a noi spettatori fare associazioni, lasciare che le luci e le ombre impressionino le nostre retine e le nostre arterie, fare congetture o lasciarci trascinare dal flusso ininterrotto di immagini e dalla musica avvolgente di Thomas Carnacki. (v.i.)

In order to understand the relationship between memory and representation, we should refer to sounds rather than to images. Memory is made up of distant echoes which mix with penetrating sounds, of themes which constantly come to the mind like refrains and of others which only last for the duration of one note or which drown out voices and noises heard who knows where. This short film is a score of feelings, an incessant flow of dissonant motifs and syncopated rhythms, of memories and forgotten things. Sylvia Schedelbauer introduces us to a man who has stories and memories which no tale will ever be able to contain. So it is up to us, the spectators, to make associations, to let lights and shades strike our retinas and arteries, to conjecture or to let us be carried away by the incessant flow of images and by the enticing music of Thomas Carnacki. (v.i.)



MACIEJ CENDROWSKI  
**SPACER Z PRZEWODNIKIEM**  
WALK WITH A GUIDE

Remy fa il massaggiatore. Ha a che fare tutti i giorni con i corpi dei suoi clienti. A volte appaiono anche nei suoi sogni. La cecità non gli impedisce di essere autonomo: cammina per strada, va a trovare gli amici, passeggia nel parco con i figli. Remy non perde mai l'orientamento perché, oltre ad una formidabile memoria, possiede una mappa sonora della città. Il suo registratore portatile contiene i suoni delle strade, delle piazze, dei bivi, e sono i suoni ad indicargli quale direzione prendere. "Se un turista viene in città, si procura una mappa - dice Remy - Sarebbe utile se ci fossero delle mappe sonore anche per i non vedenti". (a.l.)

Remy is a masseur. Every day he has to do with the bodies of his clients. Sometimes they even appear in his dreams. His being blind doesn't prevent him from being independent: he walks along the street, he visits his friends, he strolls in the park together with his children. Remy never loses his bearings because, besides an exceptional memory, he has an audio map of the town. His portable recorder contains the sounds of the streets, squares, intersections, and the sounds tell him where to go. "When tourists come to town, they get themselves a map. It would be useful if there were also audio maps for the visually impaired". (a.l.)

Polonia, 2009, 35mm, 11', col.

Regia e soggetto: Maciej Cendrowski  
Fotografia: Bartosz Nalazek  
Montaggio: Bogustawa Furga  
Suono: Lucyna Wielopolska, Jakub Jęczmionka  
Produzione: The Polish National Film School

Contatti: Maciej Cendrowski  
Email: maciej.cendrowski@op.pl

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Maciej Cendrowski è nato a Varsavia. Ha conseguito il Master di Psicologia presso l'Università Cardinale Stefan Wyszyński di Varsavia e studia regia presso la Polish National Film School di Lodz.

Born in Warsaw. Master of Psychology at the University of Cardinal Stefan Wyszyński in Warsaw and currently student of directing at The Polish National Film School in Lodz.

Filmografia  
2012: Ring  
2011: Tomorrow Never Comes  
2010: Indian Summer  
2009: Walk with a Guide



*EL DOCUMENTAL Y YO*  
IL CINEMA DI ANDRÉS DI TELLA

THE CINEMA OF ANDRÉS DI TELLA

# INCONTRI, ERRANZE, SCRITTURE IL CINEMA DI ANDRÉS DI TELLA

DANIELE DOTTORINI

Una voce fuori campo parla sull'immagine in soggettiva di un treno della metropolitana che entra in stazione. La voce è quella di un uomo che sta narrando qualcosa, un uomo che parla di una città e di uno scrittore. È l'inizio di un film, l'inizio di un racconto. Apparentemente semplice, apparentemente riconoscibile. È l'inizio di *Macedonio Fernandez* di Andrés Di Tella, mediometraggio tra i meno conosciuti del regista argentino, eppure straordinariamente indicativo di uno sguardo, di un modo di pensare/fare il cinema che appartiene profondamente all'opera di Di Tella.

In cosa consiste questa particolarità? Torniamo alle immagini iniziali di *Macedonio Fernandez*, per andare più a fondo nella loro particolare struttura. Alle immagini di una città (che è Buenos Aires) e alla voce che racconta, si aggiunge ben presto anche l'immagine di colui che sta raccontando: essa si concretizza nel corpo e nella voce di Ricardo Piglia, scrittore argentino che, scopriamo ben presto, sta parlando (a noi? Alla macchina da presa?) di un altro scrittore, uno dei più grandi scrittori argentini, Fernandez appunto. Ma prima ancora di parlare a noi, Piglia si rivolge a chi lo sta filmando, allo sguardo dietro la macchina da presa, che appartiene a Di Tella. A sua volta questo sguardo rivolge la sua attenzione all'interlocutore, ma, in alcuni momenti, sembra muoversi autonomamente, inquadrare spazi e corpi della città che non sembrano avere un rapporto con ciò di cui si sta parlando. Sullo schermo allora si agitano e si muovono diverse figure: fantasmi come quello del grande letterato argentino (che ritroviamo in ogni spazio della città, in ogni foto, in ogni ricordo o parola, in ogni evocazione dei suoi testi), ma anche come quello dello stesso Ricardo Piglia, che sembra quasi, più che un "esperto" chiamato ad esplicitare la figura che dà il titolo al film, una sorta di raddoppiamento dello sguardo del regista, un altro viaggiatore lungo i segni visibili della scrittura di Macedonio Fernandez.

Ed ecco allora, già in queste immagini quasi inaugurali, delinearsi un percorso complesso, una sorta di gioco di spostamenti e di rapporti tra soggetti, in cui lo sguardo della macchina da presa entra in relazione con altri soggetti, attraversa il loro sguardo e le loro parole; in un certo senso, guarda con altri occhi, con gli occhi dell'altro.

## LA FORMA DELL'INCONTRO

È forse in questo movimento che sta il significato profondo degli *incontri* che caratterizzano il cinema di Di Tella. Se il cinema documentario (qualsiasi cosa chiamiamo con questo nome) suscita meraviglia, cattura lo sguardo, non è certo perché esso racconta o descrive una situazione, uno stato delle cose – fa anche questo, ma non è la sua caratteristica precipua. Ciò che è straordinario nel documentario, in ogni sguardo documentario, fosse anche nel cinema di finzione, è la capacità di cogliere l'evento, di essere lì nel momento in cui qualcosa accade, e di riuscire a restituire questo evento come se fosse un miracolo, un piccolo ma significativo miracolo: «Per riuscire a pensare l'evento, per pensare qualcosa che sorge, che si rende presente, si ha sempre bisogno di un linguaggio nuovo. Per definizione, l'evento non può essere colto nelle maglie del linguaggio esistente, ma bisogna creare una nuova forma, che è come un ricevimento di ciò che avviene»<sup>1</sup>.

*Hachazos*  
*Blows of the Axe*



Trovare un linguaggio in grado di cogliere (e accogliere) l'evento, questa è la sfida costante che si concretizza nel cinema del regista argentino. Ma l'evento è già nell'incontro con l'altro, nella possibilità di creare un rapporto che diventa forma cinematografica particolare. In *Montoneros. Una Historia*, il senso profondo del film sta appunto nel rapporto particolare che si instaura tra i personaggi – primo fra tutti quello di Ana, militante sopravvissuta alla detenzione nell'ESMA, la scuola meccanica dell'esercito che è diventata il simbolo della dittatura militare argentina – e lo sguardo del regista. Raccontare la storia di quegli anni significa anzitutto raccontare a qualcuno, qualcuno con cui si è stabilita un rapporto di fiducia, di intimità. L'evento è anzitutto questo, l'incontro che determina un rapporto, l'incontro che permette alle parole di emergere cariche di significato, cariche soprattutto di vissuto. Perché l'altro racconti, affinché si racconti, qualcuno deve farsi carico delle sue parole, deve creare uno spazio all'interno del quale esse saranno accolte.

È un altro gesto inaugurale, il gesto di chi entra allora in scena gradualmente e si fa personaggio/sguardo. L'incontro tra due o più soggetti, tra due sguardi ovviamente non può essere programmato, non può essere previsto totalmente. Lo si può evocare, provocare, cercare (è questo il compito del regista); ma le sue conseguenze, ciò che ne scaturisce è appunto un evento "ciò che accade", che bisogna accogliere. *Prohibido* sembra essere allora la prosecuzione di questo percorso. Anche in questo film si tratta in fondo di uno sguardo rivolto al passato – ad un passato difficile, di cui ancora non si ha molta voglia di parlare – quello che ha riguardato il ruolo degli intellettuali, degli artisti, degli uomini della comunicazione durante l'ultima dittatura argentina. Un lavoro di ricerca, un'indagine, la ricostruzione di una storia collettiva. Sì e no. Se da una parte il film attraversa racconti, rievocazioni di un clima quotidiano surreale ed inquietante, ciò che emerge con forza, e che costituisce il racconto segreto del film, è un'atmosfera intima, personale, da cui traspare qualcosa d'altro oltre il racconto storico. *Prohibido* diventa allora un film sulla paura – ed è la scrittrice Beatriz Sarlo a dirlo espressamente nel film -: la paura di una generazione, la descrizione di un potere politico fondato sulla paura. Un film che racconta un'epoca attraverso un'emozione forte e terribile, un'emozione capace di cambiare gesti e comportamenti, che agisce in modo diverso da soggetto a soggetto.

Il racconto diventa confessione, lavoro della parola che dice anche quando non esprime chiaramente i suoi concetti. Il film comunica con gli sguardi, i gesti, le pause di chi si trova di fronte alla macchina da presa. La parola, sembrano dire questi film, non è mai totalmente oggettiva, essa non può non dire soprattutto la soggettività di chi parla. È a partire dalla consapevolezza della parola come forma che appartiene ad un soggetto che un incontro può darsi veramente nel cinema.





#### METTERSI IN GIOCO

È questa consapevolezza che attraverserà con forza il cinema successivo di Di Tella, a partire da due film tra loro molto legati come *La television y yo* e *Fotografías*, film che si pongono con forza all'interno di una zona limite della memoria, sospesa tra archivio collettivo e archivio individuale<sup>2</sup>. È in questi due film che Di Tella si trasforma totalmente in un personaggio narrativo e al tempo stesso trasforma il mondo intorno a sé in un mondo di racconti possibili. In *La television y yo* tutto nasce da una domanda, da una mancanza: come ricostruire l'immaginario televisivo di una generazione, quando chi fa questa domanda (il regista stesso) non ha vissuto la propria infanzia in Argentina, ma è al tempo stesso il nipote dell'uomo che ha contribuito alla diffusione della televisione in Argentina.

Una domanda che è l'inizio di una storia, di un racconto. E il film si sviluppa esattamente in questa direzione. Si tratta di raccontare una storia senza sapere (a partire da un vuoto, da una mancanza iniziale) dove questa storia porterà. E questo è possibile se si ha la capacità di accogliere l'altro nel proprio percorso, di incontrarlo, e di aprirsi all'evento particolare che ogni incontro è. Raccontare significa in questo caso errare, essere pronti a viaggiare. Dunque la macchina da presa prevede un occhio che si fa corpo, che si trasforma in personaggio, nel personaggio del viaggiatore, di colui che pone le domande (ma che è anche chiamato a rispondere). È questo movimento che fonda allora il cinema di Andrés Di Tella.

In *Fotografías*, il movimento si intensifica. Ancora una volta il racconto è personale. Tutto ha inizio da alcune fotografie, immagini che ritraggono la madre del regista. Quelle foto sono un mistero, ritraggono un mondo – l'India, il paese natale della madre – sconosciuto. Quelle foto sono, ancora una volta, l'inizio di un racconto. Un racconto che, nuovamente, si trasforma in un viaggio, in una ricerca aperta, errante, abitata da personaggi ogni volta diversi.

Non è la prima volta che nel documentario – e nel documentario argentino recente, in particolare<sup>3</sup> – si assiste all'entrata in scena dell'lo, di un soggetto che interroga il mondo che sta filmando e che lo filma senza poter o voler prescindere da quella interrogazione. Ciò che caratterizza il cinema di Di Tella è la presenza però di uno scarto ulteriore. La presenza dell'lo non è il segno (ingenua presupposizione) di una maggiore "realtà" dello sguardo, ma del fatto che ogni sguardo filmico è sempre racconto. Mettersi in gioco come sguardo e come corpo significa in un certo senso astrarre da se stessi e trasformarsi in personaggio; al tempo stesso, il mondo e i suoi abitanti si rivelano come dei personaggi di un racconto arcaico, di un romanzo.

#### IL FILMARE COME SCRITTURA E COME ERRANZA

Ecco allora configurarsi un rapporto stretto, particolare, tra la forma documentaria e la forma letteraria. Rapporto che Di Tella consapevolmente sviluppa nei suoi film successivi, da *El País del Diablo* a *Hachazos*; film-romanzo appunto, ma la cui forma è aperta, sospesa tra il principio di incertezza che domina ogni documentario e la scrittura – fluida ed aperta – di un romanzo-confessione, un romanzo-diario. È la scrittura infatti, intesa propriamente come scrittura letteraria, a costituire l'altro movimento segreto di questi film. Ma non nel senso che ciò che vediamo è in realtà il frutto di una sapiente operazione di sceneggiatura, un *mockumentary*, quanto nel senso che il procedere stesso della narrazione rivela, a ben vedere, l'esistenza di un metodo di lavoro che consiste nel procedere con la macchina da presa come se il mondo fosse il materiale per un romanzo, per una storia – o meglio, per indefinite storie potenziali.

In *El País del Diablo*, nel seguire le orme di Estanislao Zeballos – che fu tra i principali teorici dello sterminio degli Indios in Argentina e, successivamente, ne divenne il primo studioso e

difensore – Di Tella racconta la storia di una trasformazione, di una mutazione (cioè una delle principali forme di narrazione, sia essa letteraria o cinematografica), non solo di un uomo vissuto nell'Ottocento, ma anche di se stesso, del personaggio che ricerca le tracce di un fantasma in un territorio misterioso ("El antiguo país del diablo", lo chiamava appunto Zeballos). Il viaggio è, ancora una volta, un'erranza, sempre aperta al rischio della perdita certo, ma anche sempre attraversata dal piacere del racconto, ogni volta occasionato dagli incontri particolari che il personaggio del viaggiatore-regista vive nel film. Basti pensare, ad esempio, alla sequenza in cui il regista incontra l'uomo che è l'ultimo custode di una lingua india e che la insegna ai bambini; una breve sequenza, quasi una piccola tappa di un viaggio, dalla durata minima, eppure significativa: l'uomo che parla di fronte alla camera racconta la sua storia (di resistenza a chi voleva fargli dimenticare a tutti i costi la propria lingua); storia che si riflette nei volti e nelle parole dei bambini che ripetono le parole apprese nella lingua dei propri avi e nelle storie che raccontano di fronte alla macchina da presa. In poche inquadrature, un incontro inaspettato diventa l'origine di molteplici storie e racconti, ognuno dei quali non portato avanti, non sviluppato, ma rimasto come potenzialità, come dono possibile.

Ma la scrittura (intesa, ripetiamolo, come motore del racconto) emerge con ancora più forza in *Hachazos*, sotto forma di diario intimo e pubblico al tempo stesso, racconto che narra, ancora una volta, molteplici storie: non solo la storia di Claudio Caldini, della sua valigia piena di film (evento forse vero o forse falso, non importa), ma anche le storie mai raccontate di una generazione segreta, invisibile, cancellata dalla storia del cinema argentino (i registi underground e sperimentali degli anni Settanta). Soprattutto, come in un romanzo, il film mette in scena un incontro – tra Di Tella e Caldini – che è un confronto e un abbraccio, uno scontro e una scoperta, una confessione e una sorpresa. Caldini è il personaggio di Di Tella che resiste e che al tempo stesso guida lo sguardo della macchina da presa, lo spinge verso altre direzioni, non pianificate. In una sequenza del film, Caldini spiega a Di Tella come aveva realizzato in un suo film un particolare movimento di macchina circolare e velocissimo (la cinepresa veniva appesa ad un ramo con una corda e fatta girare su se stessa più volte; la macchina da presa, una volta rilasciata, iniziava a girare sempre più velocemente). Come il movimento vorticoso della cinepresa, causato dalla torsione di un cavo a cui l'apparecchio è legato, è la causa di un'immagine senza sguardo (l'inquadratura è determinata da un movimento casuale, appunto, non determinato se non da leggi fisiche, simile ma non identico al movimento geometrico e complesso de *La Région centrale* di Michael Snow); così il film è in fondo attraversato anche da questi momenti non controllati, non previsti, ma che caratterizzano insieme la forza e l'indeterminazione di un incontro.

Al tempo stesso, più che in altri film, la forma stessa della scrittura-diario emerge visivamente (gli appunti scritti di Di Tella che scandiscono il ritmo del film), quasi a sottolineare con la maggiore evidenza possibile il farsi scrittura di un evento, la necessità di pensare l'incontro come storia, come narrazione.

In questo caso, quale narrazione? Di certo non si tratta di pensare un film come romanzo, né una forma letteraria come traccia del cinema documentario: si tratta, ancora una volta, di pensare un cinema che pensa, interroga, affronta l'evento, vale a dire semplicemente ciò che accade, ciò che è nuovo, che non è prevedibile in una situazione. Per poterlo pensare, una duplice strada attraversa il cinema di Andrés Di Tella: quella dell'erranza, dell'indeterminato, dello spazio aperto del documentario e quella della scrittura/cinema come visione del mondo, come sua possibile organizzazione.



Macedonio Fernández

#### NOTE

1. A. Badiou, *Del capello e del fango. Riflessioni sul cinema*, Pellegrini, Cosenza 2009, p. 51.
2. "Di Tella's *La television y yo* returns to the counterpoint between archival and individual memory already explored in *Montoneros* but now in more radically essayistic and performative fashion, subsequently developed and further radicalised in his next film *Fotografías*", Jens Anderman, *New Argentine Cinema*, I.B.Tauris London-New York 2012, p. 122
3. Basti pensare a film come *Los Rubios* (2003), di Albertina Carri, *Yo no sé que me han hecho tus ojos*, di Sergio Wolf e Lorena Muñoz, ma anche al percorso di Fernando Solanas sulla storia argentina recente, da *Il diario del saccheggio* (2004) a *La dignidad del los nadies* (2005), *Argentina latente* (2007), *La proxima estacion* (2008), *Tierra sublevada: oro impuro* (2009), *Tierra sublevada: oro negro* (2011). Sul rapporto tra "lo" e cinema nel documentario argentino recente si veda Emilio Bernini, un *Estado (contemporaneo) del documental. Sobre algunos films argentinos recientes*, in "Kilometro 111", n. 5, 2003.

## MEETINGS, WANDERINGS, WRITINGS ANDRÉS DI TELLA'S CINEMA

DANIELE DOTTORINI

A voice over commentary speaks on the close-up of a metropolitan train approaching a station. The voice is telling something, it's a man who's talking about a city and a writer. It's the opening scene of a film, the beginning of a story, which looks simple and familiar. It's the opening scene of *Macedonio Fernandez* by Andrés Di Tella, one of the least known medium-length films by the Argentinian director, but still one of his trademarks, a clear sign of a way of thinking and making movies deeply related with Di Tella's works.

What is this peculiarity? Let's go back to the opening images of *Macedonio Fernandez* to better understand their unique structure. The images of a city (Buenos Aires) and the narrating voice, are soon matched with the image of the narrator: it becomes the voice and the flesh of Ricardo Piglia, an Argentinian writer who, as one can soon find out, is talking (to us? to the camera?) about another writer, one of the most famous Argentinian novelists, Macedonio Fernandez. However, even before talking to us, Piglia is talking to who's filming him, to that gaze behind the camera, that is to say, Di Tella. In turn, this gaze gives attention to the speaker, even though, sometimes, it seems to be moving autonomously, filming spaces and parts of the city which seem unrelated to what the protagonist is talking about. It's when several figures appear and move on screen: ghosts such as the one of the great Argentinian writer (who we find in every corner of the city, in every photograph, in every word or story, in every quotation of his works), but also the one of Ricardo Piglia himself, who looks like, rather than an "expert" called to talk about the character the film is titled after, a sort of secondary alter ego of the director, another traveller on the visible tracks of Macedonio Fernandez's works.

And it's in that moment that the story becomes a confession, a voice which is telling even when it doesn't clearly explain the meaning of the words uttered. This film begins with the looks, the gestures and the pauses of who's in front a camera. These films seem to say that words are never totally objective, and, most of all, can't hide the subjectivity of who's speaking. And it's by starting from the awareness of the words as a form belonging to a subject, that a meeting could become meaningful for the cinema.

### THE FORM OF A MEETING

This may be the moment in which we can find the deepest meaning of the *meetings* characterizing Di Tella's works. If documentary cinema (or whatever we call by this name) is surprising and it catches the eye, it's not because of its telling of a story or the description of a situation - which is what it does but this is not its main feature. Not at all, what it's really extraordinary in documentary films, in every documentary investigation, even in fiction cinema, it's the capacity to catch the event, to be there right when something happens and to be able to render this event as a miracle, a little but significant miracle: "To be able to think about the event, to think about something that springs up, that becomes present, you always need a new language. Following

its own definition, an event could not be caught by the existing language, but it needs a new form to be created, which is a way of receiving what's happening".<sup>1</sup>

Finding a language capable to catch (and welcome) the event is a constant challenge in the works of the Argentinian director. But the event is already in the meeting with the other person, in the possibility to create a relationship becoming a peculiar cinematic form. In *Montoneros. Una Historia*, the deep meaning of the film could be found in the deep relationship between every character - mainly Ana, a militant who survived detention in ESMA, the army's mechanical school, which became a symbol of the Argentinian military dictatorship - and the eye of the director. Telling the story of those years means, first of all, telling something to someone with whom an intimate relationship of confidence has been established. This is an event, the meeting establishing a relationship, the meeting giving words the chance to come out full of meaning, mainly full of experience. In order for the other to tell something about him/herself, someone must take charge of his/her words and create a space in which they will be listened to.

It's another opening gesture, the one performed by whom gradually joins the scene and becomes character/point of view. The meeting between two or more subjects, between two gazes, obviously cannot be programmed and cannot be totally foreseen. You can evoke it, provoke it, search for it (this is a director's duty); but its consequences, whatever stems from it, are something "happening", and that we must welcome. *Prohibido* seems to be the following step on this path. In the end, this film is about looking back to the past - to difficult moments, of which there's still not much intention to talk about it - dealing about the role of intellectuals, artists, of communi-





cationists during the last Argentinian dictatorship. A research, an investigation, the structure of a collective story. Yes and no. If, on the one hand, the film deals with stories, memories from a surreal and ominous everyday life, what really emerges as a strong force, and it's a sort of hidden plot of the film, is an intimate, personal atmosphere, which conveys much more than a historic tale. *Prohibido* becomes then a film about fear - the writer Beatriz Sarlo candidly says it in one scene - the fears of a generation, the description of a political power based on terror. A film telling about an age through a strong, terrific emotion, which is capable to change gestures and behaviors, affecting every individual in a different way.

And it's in that moment that the story becomes a confession, a voice which is telling even when it doesn't clearly explain the meaning of the words uttered. This film begins with the looks, the gestures and the pauses of who's in front a camera. These films seem to say that words are never totally objective, and, most of all, can't hide the subjectivity of who's speaking. And it's starting from the awareness of the words as a form belonging to a subject, that a meeting could become meaningful for the cinema.

#### GETTING IN THE GAME

This awareness will be a feature of the following works by Di Tella, starting from two strictly related films such as *La television y yo* and *Fotografiàs*, two movies located at the memory's limit, a zone between a collective and individual archive.<sup>2</sup> In these two films, Di Tella radically transforms a narrative character and, at the same time, morphs the world around him in a set of possible tales. In *La television y yo* everything stems from a question, a need to fill a gap: how can we rebuild the tv imagination of a generation, when who's asking this question (the director himself) did not spend his childhood in Argentina, but, at the same time, he is the grandson of the man who contributed to the widespread use of television in Argentina?

A question that opens a story, a tale. The film follows that direction. It's all about telling a story (stemming from an initial gap to fill) without knowing where it will lead us to. This becomes possible if we have the capacity to welcome the other on our path, to meet this person and open ourselves to the uniqueness of every event created by a meeting. In this case, telling means wandering, being ready for a journey. So the camera becomes the eye of a body, which turns into a character, a traveller, the one who asks questions (but has also to give some answers). This is the moment in which Di Tella's cinema is created.

In *Fotografiàs*, the movement intensifies. Once again it's a personal tale. Everything starts from some pictures, images portraying the director's mother. Those photos are a mystery, they depict an unknown world - India, his mother's country of origin. Those pictures are, once again, the beginning of a story. A story that, once again, becomes a journey, an open, wandering research, inhabited by different characters.

It's not the first time that in documentary history - in particular in recent Argentinian documentary works<sup>3</sup> - we witness the presence of a "Self", a subject asking questions to the surrounding world and who films it without wanting to be able to dismiss those questions. But what really characterizes Di Tella's cinema is an additional stage. The presence of the Self it's not just a sign of an improved "reality" of his experience (this would be a naive guess), but the fact that every look at the world is a tale. To get into the game as a look and as a body means, somehow, fleeing from oneself and become a character. At the same time, the world and its inhabitants show themselves as the characters of an ancient tale, of a novel.



*Montoneros, una historia*

#### FILMING AS A WAY OF WRITING AND WANDERING

Hence we find a close, unique, relationship between documentary films and literature. A relationship that Di Tella deepens in his following works, from *El País del Diablo* to *Hachazos*, which, in fact, is a novel-film but with an open form, between that principle of uncertainty dominating every documentary and the writing - fluid and open - of a novel-confession, a novel-diary. In fact, writing, properly intended as literature, is the other secret movement behind these films. This does not mean that what we see is a product of a good work of screenplay, a "mockumentary", but it must be intended in the sense that the narration scheme reveals a working method based on using the camera as if the world were the material for a novel, for a story, or, even better, for an indefinite number of potential stories.

In *El País del Diablo*, Di Tella, following the tracks of Estanislao Zeballos - one of the main theorists of the extermination of Indios, at first, who then became the first person to study and defend them - tells the story of a transformation, a mutation (that is to say, one of the main forms of both literary and cinematic narration) of a man who lived in the 19th century and also the one he is going through, of the character who is tracking down a ghost in a mysterious territory ("*El antiguo país del diablo*", as Zeballos used to call it). Once again, the journey is a wandering, that is, for sure, always at risk of losing something, but also always permeated by the pleasure of telling something, which stems every time from the unique meetings lived in the film by the character of the traveller-director. For example, just think about the scene in which he meets a man who is the last keeper of an indigenous language and tries to teach it to a class of children; a short scene, as if it were a little stage of the journey, a

brief stop, but full of significance: the man talking in front of the camera tells his story (of resistance against all those who wanted him to forget his language); a story reflecting on the faces and the words of children who repeat the learned words in their ancestors' tongue and in the stories they tell in front of a camera. In a few shots, an unexpected meeting becomes the origin of many stories and tales, which are not deepened, developed, but remain potential, as a possible gift.

However, writing (intended as the driving force of the story) has a prominent role in *Hachazos*, a form of intimate, but at the same time public, diary, a story telling, once again, many tales: not just the story of Claudio Caldini, of his suitcase full of films (it doesn't matter if it's a real event or not), but also the stories never told before of a secret generation which is invisible, erased from the history of Argentinian cinema (underground and experimental directors in the Seventies). Most of all, as a novel, the film is about a meeting - between Di Tella and Caldini - which is a confrontation and a hug, a clash and a discovery, a confession and a surprise. Caldini is Di Tella's character who resists and, at the same time, guides the eye of the camera, pushing it towards other unplanned directions. In a sequence of this film, Caldini explains Di Tella how, in a film of his, he realized a peculiar, very fast and circular movement with the camera (the camera was tied to a branch of a tree with a rope and spun multiple times; when released, the camera started spinning faster and faster). As in the tied technique, it's the cause of an image without a look (framing is determined by a random movement, bound only to the laws of physics, which is similar, but not identical to, a complex and geometric movement of *La Région centrale* by Michael Snow); so, in the end, the film has also these uncontrolled and unforeseen moments, which characterize both the strength and the indeterminateness of a meeting.

At the same time, and much more than in other films, the form itself of diary-writing visually appears (Di Tella's written notes dictating the film tempo), stressing, as much as possible, an event which becomes writing, the need to think about a meeting as a story, as a narration.

Which kind of narration in this case? Surely it is not about designing a film as a novel, nor a literary form as a blueprint for documentary cinema: it is, once again, thinking about a cinema which thinks, asks questions, faces an event, that is simply to say what happening, what's new and what's unforeseeable in a certain situation. In order to even think about it, there's a twofold path to walk through Andrés di Tella's works: one about wandering, indeterminateness and the open spaces of a documentary, and one about writing/cinema as a way to see the world and its potential organization.

*English version by* Francesco Cecchi

#### NOTES

1. A. Badiou, *Del capello e del fango. Riflessioni sul cinema*, Pellegrini, Cosenza 2009, p. 51.
2. "Di Tella's *La television y yo* returns to the counterpoint between archival and individual memory already explored in *Montoneros* but now in more radically essayistic and performative fashion, subsequently developed and further radicalised in his next film *Fotografías*", Jens Anderman, *New Argentine Cinema*, I.B.Tauris London-New York 2012, p. 122
3. Think about *Los Rubios* (2003), by Albertina Carri, *Yo no sé que me han hecho tus ojos*, by Sergio Wolf and Lorena Muñoz, but also Fernando Solanas works on recent Argentinian history, from *El diario del saqueo* (2004) to *La dignidad del los nadies* (2005), *Argentina latente* (2007), *La proxima estacion* (2008), *Tierra sublevada: oro impuro* (2009), *Tierra sublevada: oro negro* (2011). On the relationship between the "Self" and cinema in recent Argentinian documentary works, see Emilio Bernini, un *Estado (contemporaneo) del documental. Sobre algunos films argentinos recientes*, in "Kilometro 111", n. 5, 2003.



## EL DOCUMENTAL Y YO: INTERVISTA AD ANDRÉS DI TELLA

A CURA DI DANIELE DOTTORINI

*Vorrei partire più che da un tema, da una vera e propria forma che caratterizza il tuo cinema, quella dell'“incontro”. Tu hai spesso dichiarato che il fatto di metterti in scena in un film era anche un modo per reagire alla “finzione” del documentario, alla sua falsa oggettività, e che in realtà ciò che il documentario doveva fare era dichiarare il soggetto che filmava, lo sguardo che era dietro la macchina da presa. In Montoneros ad esempio, ciò che colpisce è l'intimità tra lo sguardo della macchina da presa e i personaggi, non solo Ana, il personaggio centrale, ma tutti gli altri personaggi che fanno parte del suo mondo, con tutti c'è un'intimità particolare.*

Alcuni critici, che hanno realizzato un libro sul mio cinema dal titolo *Conversaciones en Princeton*<sup>1</sup>, hanno detto che già in *Montoneros* la mia voce emerge due volte; sono due occasioni in cui non c'era altra soluzione: dovevo intervenire affinché si capisse la situazione, affinché si comprendesse ciò di cui si stava parlando. È stata una decisione presa al momento. La prima volta che succede è quando, nel film, io chiedo ad Ana, che sta raccontando qualcosa di fronte alla macchina da presa – perché *Montoneros. Una historia* è narrato in una forma abbastanza classica, e ciò ha a che vedere più con una certa forma del documentario narrativo (non so se chiamarlo “tradizionale”, perché in fondo non è così), dove ci troviamo in una situazione simile al teatro, e cioè Ana e gli altri personaggi appaiono sullo schermo come fossero “in scena”, di fatto come se stessero parlando al pubblico, come nei monologhi teatrali. In quel momento io lavoravo in quel modo, mi ponevo di fronte a loro come se fossi stato un “rappresentante” del pubblico. Come dicevo, ad un certo punto però, Ana mi stava raccontando che era arrivata in un luogo di Santa Fe dove aveva un appuntamento. Il giorno prima, un altro militante si era recato nello stesso posto per quello che credeva sarebbe stato un incontro con un compagno: in realtà era una trappola, e l'uomo fu arrestato. Lei, che arrivò il giorno dopo, si salvò. Ma mentre Ana lo stava raccontando, la conclusione rimaneva sospesa e in quel momento io sono intervenuto dicendo: “E quindi ti sei salvata!” e lei ha risposto: “sì, io mi sono salvata, però l'altro ragazzo se lo sono “fumato” (*se lo chuparon: chupar*, “risucchiare”, era la parola che veniva utilizzata per indicare la sparizione, il sequestro di persona). In quel momento la mia domanda era necessaria. Lo stesso è accaduto poi in un dialogo con Roberto Perdí, il numero due nella gerarchia dei Montoneros, secondo comandante dopo Firmenich; lui stava parlando delle persone che sono morte in quel periodo e ne parlava solo come figure che erano state poi rimpiazzate e io dico qualcosa del tipo: “però sono morte!”. Era quindi una sorta di necessità narrativa. Prima ho usato l'espressione “rappresentante del pubblico” ed è buffo perché suona un po' come “Rappresentante del Popolo”, e ciò contribuisce a dare una certa ambiguità politica all'espressione: il teatrale scivola nel politico. E ciò ha a che vedere con una forma di inganno. Spesso si va al cinema per essere ingannati. Quello che mi sembra interessante del documentario è che si tratta di una forma che permette una certa dinamica, un va e vieni tra l'idea di una storia che viene raccontata, una storia a cui sono disposto a credere, secondo quel tipico processo della *suspension of disbelief*, al tempo stesso un'aspettativa forte, secondo la quale tutto ciò a cui sto assistendo è la verità. C'è come un patto implicito secondo cui io so che ciò di cui si sta parlando sono cose vere.

Questo è l'elemento specifico, peculiare del documentario, questa tacita consapevolezza da parte dello spettatore che ciò di cui si sta parlando, in una qualche particolare e complessa maniera, sia la verità. Tutti gli spettatori hanno in fondo la consapevolezza che c'è un lavoro di costruzione nel documentario (la scelta, il montaggio, il punto di vista, la messa in scena, ecc.), ma al tempo stesso c'è una consapevolezza ulteriore, che probabilmente potremmo identificare nella fiducia che traspare nell'incontro con l'altro se dovessimo tradurlo in termini teorici.

*È anche in questo senso che l'incontro con l'altro è spesso il “motore” della narrazione, la spinta a compiere un viaggio, a dargli una certa direzione, magari non prevista.*

È qui infatti che si passa al tema dell'etica del documentarista: la sua etica si traduce nel compito di essere fedele alla sua esperienza, all'esperienza dei suoi incontri. Essere fedeli ad una esperienza, cosa significa? Significa riprodurla per l'altro, evocarla per l'altro, cioè per lo spettatore. Ma in questo riprodurre o evocare c'è sempre uno spostamento, una trasformazione, di luogo, di punto di vista; ci sono tagli, accostamenti di montaggio, tutto ciò che serve a restituire quella particolare emozione che si riferisce al tuo viaggio personale come ricercatore, come realizzatore. La questione del documentario passa per l'esser fedeli a questa esperienza, ma l'unico termometro che esiste per giudicare tale fedeltà è il tuo, nessun altro sa cosa veramente significhi essere fedeli, fedeli a quella esperienza particolare, non fedeli alla realtà oggettiva. Mi è successo più di una volta, a cominciare da *Montoneros*, che alcune delle persone coinvolte nel percorso non fossero d'accordo con il documentario (anche se può sembrare una cosa strana dire di essere o non essere d'accordo con un film). Ma sicuramente cambia il tuo modo di porti di fronte ad una macchina da presa nel cinema documentario. C'è un episodio abbastanza significativo a riguardo: una donna che appare nel film, Graciela Daleo, che è una delle poche persone sopravvissute al centro di detenzione della ESMA: lei racconta nel film ciò che facevano per sopravvivere. Riassunto in una frase: “Prima di entrare lì dentro, nel campo di concentramento, dicevamo che non avremmo mai spento la luce”, che è un modo per dire: non collaboreremo in alcun modo con il nemico, anche se prigionieri sottoposti a tortura, ecc. “Ma quando mi sono trovata lì dentro, continuava, ho scoperto che accendevo e spegnevo la luce”, perché era l'unico modo per sopravvivere. E da qui viene fuori questa conversazione molto interessante su come fingevano di collaborare per sopravvivere, mentre di fatto resistevano, per cui non sapevano più quanto stavano collaborando e quanto stavano resistendo, chi era che stava effettivamente collaborando e chi invece resisteva. Ora, Graciela Daleo compare anche in un film successivo, *Cazadores de Utopias*, di David Baustein, e lì racconta una storia totalmente differente, di fatto la versione ufficiale, quella secondo cui nessuno lì dentro collaborava con i torturatori. Per me si tratta di una tremenda falsificazione, ma di fatto si tratta di due tagli diversi sulla storia. Io non sono mai stato lì dentro, io non so quale sia la realtà. Io credo, per tornare al tema dell'intimità, di aver cercato in questo film, di arrivare, con Ana, ma anche con gli altri personaggi del film, ad una certa prossimità umana; uscire dall'orizzonte dei discorsi e cercare di toccare qualcosa di più intimo. È impossibile, di fatto, arrivarci. Ma si può andare in questa direzione, attraverso un lavoro sulle emozioni. Per me questa esperienza la si può trovare in uno sguardo, in un momento di dubbio, in un respiro, in un cambio nella tonalità della voce, nella reazione al movimento di un albero che si muove al momento giusto, qualcosa, insomma, che contribuisce a generare una determinata atmosfera. Qualcosa che permette allo spettatore, per un istante, di capire come doveva essere stata quell'esperienza, anche se non l'ha vissuta.



*Stai descrivendo dei momenti di tempo nel cinema, che sono anche, potremmo dire, dei segni di quella fiducia di cui si parlava. In questo senso la tua presenza all'interno del film è forte, perché testimoniata dallo sguardo dell'altro, senza la necessità di essere in scena.*

È interessante quello che dici. Se tu pensi a come questo rifletta la mia esperienza, per tornare al tema dell'esser fedeli alla propria esperienza: io per diversi mesi mi sono avvicinato costantemente a queste persone durante la lavorazione del film, tra il 1992 e il 1993, in particolare un'estate in cui mi sono dedicato in modo specifico ad un lavoro di ricerca che consisteva fondamentalmente nell'incontrarmi con persone che potevano stare potenzialmente in un film sulla lotta armata, argomento che era un tabù assoluto in Argentina. Durante la dittatura militare e negli anni immediatamente seguenti, l'argomento principale dei vertici militari e degli esponenti della destra fu che la repressione era la conseguenza della lotta armata, come difesa della democrazia. Se si controlla nel rapporto del CONADEP (la Commissione Nazionale sui Desaparecidos, istituita da Alfonsín) tra tutti i casi lì riportati, nessuna delle persone coinvolte faceva parte di una organizzazione armata. L'argomento era un tabù, come ti dicevo, qualcosa di cui nessuno voleva parlare. In quel momento io volevo parlare di questo, o meglio volevo che mi parlassero di questo, e evidentemente c'era molta altra gente che voleva parlare. Credo che la maggior parte delle persone con cui ho parlato per la prima volta toccavano questi argomenti con una persona che non aveva partecipato a quegli eventi, che non aveva avuto l'esperienza della *guerrilla* o della lotta armata. Nei primi incontri comunque non veniva fuori molto: all'inizio parlavo molto più io che loro. Ma questo capita spesso: io parlo molto con le persone che filmo e il lavoro del montaggio è spesso un lavoro di sottrazione, in modo che resti soprattutto la voce dell'altro. Anche per questo è stata un'esperienza molto intensa. Magari avevo un primo incontro breve con una persona, poi rimanevamo per vederci qualche giorno dopo per prenderci un caffè; allora ci vedevamo alle 10:00 della mattina e iniziavamo a parlare e non smettevamo per tutto il giorno (questo mi è successo più di una volta). Continuavamo a parlare fin quando non diventava buio ed era un dialogo tanto intenso che non mi offrivano neanche un secondo caffè! E mi è capitato, come ti dicevo, più di una volta. Con Ana, che è il personaggio principale del film, ho avuto una frequentazione intensa, per molti mesi.

Io credo che l'intimità di cui tu parli – e io non l'avevo pensata in questo senso prima – abbia a che fare con questa esperienza; forse è per questo che si riflette nello sguardo dell'altro. Ma lo stesso movimento, la stessa intimità io la ritrovo anche in *Hachazos*, ad esempio. Anche lì c'è stata una lunga frequentazione durata mesi con Claudio Caldini; c'è stato un lungo e intenso scambio in quel periodo; poi siamo andati a filmare nella tenuta dove stava lavorando, ci installavamo da lui per diverso tempo: c'è stata, insomma, una convivenza molto forte in questo senso.

Al tempo stesso, in uno spazio intermedio c'era il cinema. Questa relazione, che non era una relazione normale, trova nel cinema, e nel cinema documentario in particolare, la spinta, lo stimolo per un racconto, perché la gente racconti la sua vita, lasci la sua testimonianza; e la lasci a persone che neppure conosce, come in fondo posso essere io che un giorno ho suonato al campanello della loro casa, e tutte le persone che sono dall'altro lato dello schermo.

Ora, anche solo questo può generare una solennità tremenda, che a volte è però importante. Quella solennità che nasce dal fatto che qualcuno sta per raccontare qualcosa di molto intimo, una volta per tutte, forse per la prima volta in assoluto. È un momento quasi sacro, in cui io rendo pubblico un momento della mia vita. Al tempo stesso bisogna anche dimenticarsi che quello che



sto dicendo rimane registrato e verrà proiettato a persone che non mi conoscono. Anche questo è un significato di quel va e vieni che caratterizza il documentario e di cui parlavamo prima. Ed è anche ciò che fa sì che io lavori in modo ambivalente: da una parte faccio di tutto perché le persone si dimentichino di questo aspetto quasi sacro del racconto – si ride e si scherza molto durante le riprese, sono molto *hippy* durante questa fase; dall'altra parte faccio di tutto perché si arrivi ad un momento essenziale che io chiamo rituale, il momento in cui terminano le battute e gli scherzi; un momento in cui c'è silenzio, il momento *hippy* termina e siamo in una chiesa.

*Pensando a questa relazione forte tra Montoneros e Hachazos della quale parlavi, si nota che nel tuo ultimo film la consapevolezza che tu stesso ti stavi trasformando durante il lavoro del film. C'è un momento nel film in cui dici: "il mio prossimo film sarà qualcosa di completamente differente". Come se il cinema raccontasse un processo che non può essere progettato, previsto. Ed è forse un altro aspetto che caratterizza il cinema documentario: questo non sapere dove va un film, dove e quando finirà, così come non si sa fino in fondo dove andrà o finirà una relazione.*

Sì, certo. Rispetto al lavoro del documentario ovviamente c'è molta messa in scena. *Hachazos*, tra tutti i miei film (insieme forse a *Fotografías*), è quello che più si avvicina ad un film di finzione, nel senso che la metà delle azioni che si vedono nel film sono di fatto realizzate dirigendo un attore. Non sono necessariamente scritte in una sceneggiatura, ma sono scene in cui c'è un attore che interpreta un ruolo. È un ruolo che lui conosce, perché è ispirato a lui di fatto. A me piace includere anche questa dinamica, dell'attore che interpreta se stesso e non è d'accordo con il ruolo che io gli sto disegnando addosso. Per essere concreti, mi riferisco alla storia della valigia, di Caldini che viaggia con la valigia contenente i suoi film. Questa è una cosa che io ho visto, ho osservato accadere veramente; per cui ho pensato che lui potesse ricrearlo. Ma lui non era d'accordo, diceva che non era vero e che se anche fosse stato vero, era successo una volta sola. In fondo, però ogni evento è unico, accade una volta sola. Ma il lavoro del documentario, a volte, è proprio questo: prendere un evento unico e trasformarlo in un evento rappresentativo. Il documentario fa questo, ed è naturalmente una tendenza pericolosa, la trasformazione dell'evento unico in evento rappresentativo, perché la rappresentatività appiattisce ciò che è unico, particolare, singolare. Quanti documentari abbiamo visto in cui compare "l'operaio", "l'indigeno", "il pescatore" ecc. e di tutti questi personaggi non importa il nome, l'età, la vita, le specificità, le differenze con altri come lui eppure differenti.

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

Ti faccio un esempio: se io decido di fare un documentario su una persona concreta, per esempio un documentario su di te, allora accadranno due cose: in una fase piuttosto lunga di diversi mesi ci incontreremo, passeremo molto tempo insieme, parleremo, ti filmerò. Poi io mi isolerò per un periodo di circa un anno e monterò tutto il materiale. Da questa operazione di montaggio rimarrà molto poco dei nostri incontri e tu, o una persona che ti conosce bene, lo avvertirà, avvertirà che non sei "tutto" nel film.

In *Fotografías*, io incontro l'artista Marta Minujín, un'amica di mia madre, l'unica amica di mia madre che io filmo in *Fotografías*. A lei il film è piaciuto molto, l'ha visto diverse volte, ma ha aggiunto che il film non faceva giustizia alla figura di mia madre. Lei diceva che mia madre era la donna più straordinaria che lei avesse mai conosciuto e il film non le rendeva giustizia e io l'avevo ridotta ad un simbolo.

In questo il lavoro del documentarista somiglia a quello del riduttore di teste, come quello che fanno i Jibaros. È alla fine un processo di *jibarizzazione* quello che risulta dal film, un processo di selezione del tuo sguardo su questa persona. Al tempo stesso, sempre pensando che io stia facendo un documentario su di te, io passerei così tanto tempo ad analizzare ogni singola imma-

gine, ogni gesto ripreso, ogni silenzio in cui ritrovare qualcosa di importante di una persona, da mettere in atto un rapporto di profonda intimità con l'immagine e la voce di una persona.

Quando questa persona si trasforma in un personaggio nel film, allora si porta a compimento il secondo movimento di trasformazione, quello che chiamerei del Monte Rushmore: un movimento in cui la persona diventa enorme, come la testa dei presidenti scolpita nella roccia. Quello che voglio dire è che un personaggio di un film diventa qualcosa di *bigger than life*. Se tu conosci personalmente Claudio Caldini, è chiaro che avrai di lui un'immagine diversa da quella che emerge dal film, che è un'immagine in un certo senso è "mostruosa", in senso positivo, vale a dire che Caldini nel film è un "fenomeno". Credo che il documentario abbia come tradizione quella di dedicarsi all'osservazione di mostri, di fenomeni, di cose che sono degne di particolare attenzione. Ma in fondo, come dice una canzone di Caetano Veloso, "nessuno da vicino è normale".

Riassumendo, il documentario attiva questo duplice e opposto processo: di *Jibarizzazione* e *Rushmoreizzazione*, se vogliamo dire così, al tempo stesso, un altro esempio di quel va e vieni che caratterizza il suo lavoro.

*Questo movimento mi fa venire in mente un'altra costante del tuo cinema, che è quella di utilizzare spesso oggetti – come il pupazetto di Zeballos che sistemi nell'abitacolo dell'auto all'inizio di El País del Diablo, o le fotografie di Fotografías – come se fossero degli "aiutanti magici", dei talismani a partire dai quali iniziare un percorso di ricerca, ma al tempo stesso anche il segno di una ricerca che non può mai arrivare fino in fondo. Un punto di partenza ma anche un segno di incertezza che ogni ricerca porta con sé.*

Mi sembra molto interessante l'idea che gli oggetti funzionino come "aiutanti magici". Nel caso di *Fotografías*, le foto sono al tempo stesso oggetti che funzionano appunto come talismani, aiutanti magici e sono una rappresentazione di quello che io sto facendo; e quello che io sto facendo è creare nuove fotografie che qualcuno in un futuro forse guarderà; ed è qualcosa di misterioso, non totalmente comprensibile. Il film in fondo continua a preservare il mistero di mia madre.

Ne *Il País del Diablo* c'è forse una consapevolezza maggiore e un uso deliberato di questi elementi. La consapevolezza dell'impossibilità di ricostruire un passato di rendere concreta una memoria di cui non restano tracce, o di cui restano tracce ambigue, come i monumenti ricostruiti a celebrazione della Conquista del deserto (la guerra contro gli Indios della fine del XIX secolo), anch'essi poi ridotti in rovine come i precedenti.

Per questo nel film mi è venuta l'idea di iniziare con qualcosa di particolare: avevo visto pupazzetti di soldati in quel periodo e mi sono chiesto: "perché non fare un pupazetto di Zeballos?" L'ho fatto fare, basandomi su alcune foto e disegni di Zeballos. Ho usato poi quel pupazzo come una sorta di talismano e di rappresentazione particolare. Perché in un certo senso io stesso ero come Zeballos, nel senso che ripercorrevi i suoi passi, il suo cammino. Parlo di questa proiezione di Zeballos in me, consapevole di tutto ciò che di ambivalenza c'è in questo personaggio. Zeballos era un intellettuale e giornalista che alla fine del XIX secolo propose un piano di sterminio degli Indios della Pampa e un piano di conquista di questo territorio con le armi. Un territorio che era di fatto uno spazio enorme sottratto al controllo dello Stato nazionale in quel momento. Questo piano di espansione della frontiera, come si era chiamato allora – che comprendeva anche progetti di sviluppo agricolo e di colonizzazione del territorio conquistato – Zeballos lo propose al Generale Julio Roca, che era suo amico ed era allora Ministro della Guerra (e che sarà l'artefice di questa campagna che sarà chiamata "La Conquista del Deserto").

Una volta conclusa la campagna militare, una volta concluso lo sterminio degli Indios, Zeballos percorre la zona per disegnare una mappa. Passa alcuni mesi in questo territorio e inizia a conoscere alcuni Indios, che non aveva mai conosciuto prima, per quanto avesse contribuito a progettare lo sterminio (perché erano “selvaggi”, una *rémorra del pasado*, un ostacolo al progresso della Nazione). Entra in contatto con loro inizialmente per ragioni eminentemente pratiche, perché per fare la mappa del territorio ha bisogno di conoscere la toponimia dei luoghi e dunque di conoscere la lingua, almeno alcune delle lingue parlate dagli Indios.

E di conseguenza Zeballos si è trasformato rapidamente nel primo antropologo argentino, in una sorta di proto-antropologo; lo stesso che era stato il primo ideologo dello sterminio degli Indios. Quindi l’antropologia, o lo studio delle popolazioni originarie dell’Argentina, è come macchiata da questo peccato originale. Io stavo lavorando ad un documentario sulla questione indigena in Argentina che fino a poco tempo fa era anch’esso un tema tabù nel Paese, perché andava contro l’idea dell’Argentina come Paese europeo, colonizzato da europei, ecc. Cosa che era certo una costruzione ideologica, per quanto basata su fatti reali, visto che di fatto la maggioranza della popolazione argentina è, o era, di origine europea.

Quindi io stavo camminando su queste orme ambigue, indossando anche un cappello simile a quello di Zeballos, indossando i suoi panni, in un certo senso. Io, in quel momento, sono un cineasta che sta facendo una ricerca, ma sono anche Zeballos. E il pupazzo di Zeballos all’interno della mia auto svolge questa funzione “magica”, quella di avvertire, di evocare il suo ritorno, in un certo senso.

*Proseguendo lungo questa linea, oltre agli oggetti-aiutanti magici, ci sono dei personaggi-specchio, che riflettono percorsi possibili. Dei personaggi a partire dai quali riflettere il proprio sguardo, come può essere tuo figlio Rocco in La televisión y Yo o in Fotografías.*

Sì, certo. Soprattutto in *Fotografías*, Rocco mi aiuta con la sua innocenza, la sua mancanza di pregiudizi, ad entrare in India, a vivere l’esperienza dell’incontro con l’India. Un altro “aiutante” è il personaggio di Ramachandra, il figlio adottivo indù di Ricardo Güiraldes: anch’egli si trova tra due mondi, tra l’Argentina e l’India. C’è anche un altro personaggio in *Fotografías*, mio padre, che in un certo senso è il mio opponente. Nella scrittura del film questo era abbastanza cosciente, perché io pensavo in quel momento al viaggio dell’eroe, ispirato dallo studio di Joseph Campbell, *L’eroe dai mille volti*, in cui viene messo in evidenza come ci sia questo elemento costante nelle varie culture e nei loro racconti, di un eroe che sempre deve arrivare ad un luogo distante, affrontare una serie di traversie; poi torna a casa e questo lo trasforma e trasforma il mondo. E nel suo viaggio incontra diverse figure che svolgono diverse funzioni: una di queste è l’opponente.

Mio padre nel film in fondo svolge questa funzione: è come il guardiano del segreto che in un certo senso è lì. E ad un certo punto il film è quasi ingiusto con lui – che in realtà è una persona molto generosa e si è sempre prestata alle mie richieste; ma c’è qualcosa di reale in questo: mio padre svolge un po’ la funzione di un guardiano del mistero, che non vuole che io vada in India a portare le ceneri di mia madre; che non vuole, in un certo senso, prestarsi alla mia versione della storia, alla mia lettura del razzismo... resiste a tutto questo. In questo c’è il suo ruolo di opponente che resiste all’eroe, come direbbe Campbell, e che l’eroe deve superare.

C’è un’altra cosa interessante in questo senso in *Fotografías*. C’è una scena in cui, prima di partire per l’India, io ho un attacco di vertigini e il medico viene a visitarmi. Ora, dopo tanti anni lo si può anche dire: quella scena è pura finzione, il medico è il medico di Rocco, non il mio, e sta recitando.

Ma quella scena è lì perché io volevo in qualche modo rendere concreta la mia resistenza ad andare in India, e non utilizzando semplicemente la voce off che diceva una cosa tipo “stavo resistendo all’idea di andare in India, avevo paura e avevo le vertigini”. Proprio qualche tempo prima, mio padre aveva sofferto di vertigini, non ricordo più per quale motivo, e quando sono andato a fargli visita c’era il medico che gli faceva fare una serie di esercizi per capire se c’erano tracce di una qualche lesione cerebrale; questi esercizi sono gli stessi che io ho rifatto nella scena di finzione che ho inserito nel film. Io stavo incarnando una situazione che aveva vissuto mio padre. Per cui sì, mio padre funziona come opponente nel film, ma al tempo stesso io mi approprio di qualcosa che gli appartiene.

E in fondo il cinema potrebbe avere a che fare con questo: appropriarsi di una storia altrui; e il cinema documentario in particolare, appropriarsi della storia di altri, forse perché ci si identifica con essi. Magari per questo in fondo, con *Hachazos*, ho voluto fare un film su Caldini, perché in fondo volevo vivere la sua storia. e Caldini resiste per tutto il film a che io mi appropri della sua storia.

Questo movimento di seduzione, di appropriazione, di rifiuto, in cui le persone si prestano ad essere riprese in un film ma poi scartano, fanno dei passi indietro, è normale, perché in fondo in un film i personaggi sono loro stessi e al tempo stesso smettono di essere loro stessi.

Tornando al ruolo di mio padre in *Fotografías*, questo è molto evidente, e il suo movimento oscilla tra l’opponente e il protettore, e non so fino a che punto, qualcuno che vede il film potrà dire: “Ho conosciuto Torcuato Di Tella”. Certo, è il “mio” Torcuato DI Tella, vale a dire non la mia visione o un suo ritratto fatto da me, ma quello che lui significa per me.

Quindi c’è qualcosa di strano in questo, o semplicemente si tratta di questa dimensione da ventriloquo che a volte c’è nel cinema documentario; cioè il fatto che si sta facendo parlare qualcuno facendogli dire ciò che si vuole che dica. Quando cerco di includere tutti questi elementi nei miei film non lo faccio per parlare ancora una volta del cinema che riflette sul cinema, ma perché mi sembra che ciò che appare allo spettatore è questa dimensione conflittuale tra il simbolo, quello che il ventriloquo cerca di far dire al suo pupazzo, e la realtà di questa persona che è molto più complessa, più complessa anche della propria autorappresentazione, che è una altra fantasia.

*L’ultimo film che tu hai realizzato, ¡Volveremos a las montañas! come si collega a quello di cui abbiamo parlato? Sembra essere un’altra variazione sul tema dell’ “incontro”.*

*¡Volveremos a las montañas!* è un ritorno, un ritorno alla televisione. Questo è anzitutto dovuto al fatto che c’è stato un profondo mutamento nel panorama televisivo argentino in questi ultimi anni; ci sono canali nuovi, maggiori alternative nelle forme di finanziamento. In questi nuovi canali c’è anche un piccolo spazio per proposte di televisione d’autore. Io tra l’altro ho iniziato la mia carriera anni fa pensando che avrei fatto televisione. Ho iniziato a lavorare nella televisione pubblica a Boston, nella WGBH, che è parte del PBS, il sistema pubblico di *broadcasting* degli Stati Uniti. All’epoca facevo però lavori più tradizionali, documentari più classici. Quando sono tornato in Argentina, nel 1992, iniziai a lavorare a *Montoneros* e il film era destinato alla televisione. Era una produzione totalmente indipendente e fu trasmesso in televisione. Ci fu anche un episodio di censura legato al film. *Montoneros* fu diviso in due parti, ma la seconda parte (quella in cui si parlava della detenzione e delle torture) non andò in onda. Questo mi fece arrabbiare, devo dire. *Montoneros* doveva essere, tra l’altro, l’episodio pilota di una serie di documentari sulla storia argentina. Ma il progetto non andò avanti perché vennero ritirati i finanziamenti. E mi resta il dispiacere per non aver potuto terminare il progetto a cui stavo lavorando, che era una biografia di Perón.



*Un altro tema facile...*

Sì, infatti. E tutt'ora non è stato fatto il film. Però io continuavo ad avere progetti per la televisione, perché mi sembrava il luogo naturale per la diffusione del documentario e anche perché non c'era nulla in quel momento, non si producevano documentari nella televisione argentina. Nel corso del tempo però la delusione si è fatta strada: mi sono reso conto che era sempre più difficile lavorare nella forma che io volevo, con il tempo e la profondità che volevo. Quando prima parlavi dell'intimità che si riesce a raggiungere con i personaggi e con le storie, è evidente che questo ha a che fare con il tempo, con il tempo necessario per raggiungere questa intimità. Nel campo del documentario il vero investimento è quello del tempo, più che quello del denaro (per quanto siano ovviamente legati).

In quel momento, tutto quello che si faceva in televisione nel campo del documentario non mi piaceva, e per molto tempo ho pensato che non fosse possibile lavorare in televisione. ho continuato quindi a realizzare i miei film, che poi alla fine finiscono sempre in televisione, escono al cinema e poi finiscono sempre in televisione; ed è lì che arrivano al grande pubblico. Si parla molto in questi tempi della morte della televisione, ma non è ancora così.

Mi colpì molto, per esempio, il caso di *Fotografías*. Io avevo ideato il film per il cinema, il suo esito per me era il grande schermo, la sala oscura, questo momento di concentrazione e al tempo stesso di fluidità che uno spettatore prova in una sala, la sensazione di entrare in un universo e di lasciarsi andare alle proprie emozioni in un luogo protetto. Il film è uscito in sala, e per essere un documentario non andò male, alla fine ebbe dodicimila spettatori, che per un documentario in Argentina non sono pochi. Certo, ci furono reazioni positive al film, la gente spesso usciva profondamente commossa. A me sembrava che tutto questo fosse impossibile da riprodurre in televisione, perché la fruizione di un film in televisione è certamente più frammentaria.

Bene, il film fu trasmesso diverse volte in televisione e dopo la prima messa in onda la reazione del pubblico fu incredibile. La direzione del canale fu sommersa da lettere degli spettatori, e moltissime arrivarono anche a me. Una reazione impressionante, persone che mi mandavano foto della loro famiglia, che mi raccontavano le loro storie, con racconti anche molto intimi, personali.

In fondo la televisione ha una fruizione particolare, caratterizzata dallo zapping, dal passaggio continuo da un canale all'altro. Ad un certo punto giri canale e dici: "guarda! Stanno facendo *La corazzata Potemkin*". Ma alla fine uno regge cinque minuti *La corazzata Potemkin* e già smania per scoprire cosa facciano in un altro canale. Un amico che scrive telenovelas mi ha detto recentemente dopo aver visto *Fotografías* in televisione che il film è "molto televisivo", proprio per la sua frammentarietà, che ti permette di entrare in qualsiasi momento e di fermarti. Perché la fruizione televisiva funziona in questo modo. Quando tu decidi, dopo aver fatto zapping col telecomando, di restare a vedere qualcosa, quella è una decisione molto forte, la decisione di impegnarti con quello che stai vedendo. Anche perché tu sei in casa tua, in una situazione di intimità e incontri qualcosa che ti sta parlando in modo diverso.

Questo sono tutti elementi che ti fanno capire l'importanza della televisione nei processi di fruizione. Successivamente sono tornato a lavorare per la televisione. *El país del diablo* è una produzione della televisione pubblica argentina, ne ho fatto una versione per la televisione e successivamente una cinematografica. Poi è arrivata questa proposta della Segreteria di Cultura della Nazione, la proposta che è diventata *¡Volveremos a las montañas!* Si organizzò un incontro di musicisti e compositori provenienti dell'Istituto Di Tella, fondato da mio padre e da suo fratello Guido, che negli anni



*La Televisión y yo*

sessanta aveva un Centro Latinoamericano di Alti Studi Musicali. Da tutta l'America venivano giovani compositori a passare due anni a Buenos Aires con dei grandi maestri provenienti da tutto il mondo. Il centro era diretto da Alberto Ginastera, il nome più importante della musica contemporanea argentina. Quindi mezzo secolo dopo quei musicisti si sono riuniti e hanno eseguito in pubblico quelle opere che avevano composto in quegli anni. Il film è un ritratto di questo incontro e un'evocazione di quello che era stato quel momento di creazione. Un lavoro personale, d'autore, sicuramente, che però non ha la stessa profondità di altri miei film, semplicemente per il fatto che non ho passato anni a lavorarci, ma le riprese sono state fatte tutte nella settimana in cui si è svolto l'evento. È un tipo di lavoro completamente diverso da *Hachazos*, per farti un esempio, perché lì, prima di iniziare a lavorare al film vero e proprio ho passato un anno in compagnia di Claudio Caldini. Nel caso di *¡Volveremos a las montañas!*, io conosco una persona nel momento in cui la sto filmando, per cui il metodo è quasi l'opposto. Più che altro la sfida era quella di cercare di ricostruire in questi brevi momenti le tracce di ciò che era successo a quegli uomini in questi cinquanta anni.

Adesso sto lavorando ad un nuovo progetto, sempre per la televisione, che coinvolge una serie di artisti contemporanei, di artisti visuali. Il progetto non ha un titolo ancora, stiamo nella fase delle riprese; vengo ora dal Messico infatti, perché il progetto è su una serie di artisti visuali dell'America Latina. L'idea nasce da una possibile risposta ad una domanda: "Che cos'è l'arte? È ciò che fanno gli artisti". Vale a dire: l'arte si definisce da ciò che gli artisti fanno. Sembra un'ovvietà, ma non è proprio così. E se l'arte è ciò che fanno gli artisti, "ciò che gli artisti fanno non è ciò che voi immaginate": questa è la seconda istanza da cui parte il lavoro.

Per cui noi filiamo gli artisti mentre fanno indagini particolari. Ci sono due artisti argentini che fanno delle ricerche quasi scientifiche sui meteoriti caduti nel Chaco, la regione nel nord dell'Argentina, per farti un esempio. E non è chiaro per quale finalità loro facciano tutto questo, non sappiamo immaginare quale opera d'arte possa venire fuori. C'è un artista, Tomas Saraceno, che fa

delle ricerche sulle tele di ragno, ricerche molto approfondite che lo hanno portato fino alla NASA. Il tutto per creare una struttura per un'installazione che abbia la struttura di una tela di ragno. C'è un altro, Pedro Reyes, un artista che inventa giochi da tavolo come Monopoli però più strani, o che inventa un sistema di terapie psicologiche che hanno luogo in pubblico, nelle esposizioni d'arte. È certamente un uscire fuori dai luoghi comuni dell'arte, ma fondamentalmente per preservare uno spazio di sorpresa, per rovesciare una certa immagine dell'artista e mostrare il lato della ricerca nell'arte. Anche questo è un progetto più delimitato nel tempo, quindi è comunque un lavoro diverso rispetto ai film che faccio per il cinema. Ma c'è comunque la ricerca di una profondità che va contro l'idea e la pratica di un certo lavoro tipicamente televisivo. È un lavoro diverso nel senso che costruisce un percorso di ispirazione, di ricerca di qualcosa di nuovo per chi ne fa esperienza. Per me lo è stato sicuramente, nel senso che mi colpisce quella libertà creativa, quella tendenza ad andare oltre i confini che l'arte contemporanea dimostra di avere e che vorrei avere sempre anche io nel mio lavoro di regista, ma non solo con quello. Probabilmente questo ha a che fare con ciò che sto facendo negli ultimi tempi, cioè iniziare a sperimentare altre forme, come l'installazione ad esempio. Di fatto è anche un modo per superare quel senso di frustrazione che ti lascia il cinema. Quando lavori ad un film, passi anni su un progetto e alla fine tante, troppe cose restano fuori dal prodotto finale. E allora puoi cercare di trovare altre forme che prolunghino il lavoro, come un libro, un'installazione. Nel caso di *Hachazos* ho pubblicato un libro, che è molto diverso dal film. Si tratta dello stesso personaggio, però la storia è diversa. Di fatto il progetto originale non era un film ma un libro, e la prima cosa che ho fatto è stata scrivere il libro che poi è stato pubblicato contemporaneamente al film. In più, come una forma di *work in progress* io e Claudio Caldini abbiamo fatto una serie di performance, una diversa dall'altra, ma sempre con il titolo di *Hachazos*, che mi hanno permesso di esplorare altre forme.

O si può ritornare su un film in altro modo dopo che sono passati anni. La performance che ho realizzato ultimamente, ad esempio, per quanto utilizzi del materiale che viene dal lavoro per *Fotografías* non ha nulla a che vedere con il film. Sono elementi che provengono dallo stesso universo, ma non sono necessariamente gli stessi. Può esserci uno stesso elemento, come le antiche marionette indù che compaiono all'interno del baule che mio figlio apre all'inizio del film, ma nella performance hanno un altro ruolo, compiono un'altra funzione. Mi piace anche generare un po' di confusione, usando gli stessi titoli per cose diverse. Ho fatto un'installazione che è una sorta di omaggio a Marta Minujín, l'artista amica di mia madre che appare in *Fotografías* e le ho dato il titolo di *La televisión y yo*, perché lei è stata una delle prime artiste nel mondo a comparire in televisione, negli anni sessanta, e perché questo evento ha avuto luogo nell'Istituto Di Tella, con cui io sono in rapporti personali, per ovvie ragioni familiari, ma anche perché sono coinvolto nel progetto del Dipartimento di Arte dell'Università Di Tella, che costituisce un segno di continuità nel tempo di quel progetto iniziato negli anni sessanta da mio padre.

*Questa di cui parli è una tendenza diffusa, in fondo. Molti registi stanno sperimentando anche altre forme espressive. In un certo senso è come fare cinema sotto un'altra forma.*

Sì, è vero. L'altra sera stavo parlando con Lucrecia Martel, che per me è la migliore di tutti noi, di tutta una generazione. Lei mi stava raccontando che sta lavorando alla trasposizione di un romanzo di Antonio di Benedetto, *Zama*. Ma prima di questo ha lavorato per due anni alla trasposizione de *L'Eternauta* di Héctor Oesterheld. Il lavoro era un lavoro su commissione, che poi si è interrotto per

problemi di produzione. Ma Lucrecia non era frustrata per questo, come mi sarei aspettato. E ha iniziato a lavorare ad un'altra trasposizione, una cosa particolare se pensi che lei ha sempre scritto tutti i suoi film. Per cui le ho chiesto come mai è successo questo. E lei mi ha detto che a partire da questo incarico aveva iniziato ad esplorare il mondo de *L'Eternauta*, chiedendosi ad esempio come si potrebbe realizzare oggi un film di fantascienza a Buenos Aires. Perché c'è un condizione che i detentori dei diritti hanno posto a chiunque avesse voluto fare una trasposizione filmica de *L'Eternauta*: girare in spagnolo e a Buenos Aires. Questa è una decisione molto forte perché ci sono state diverse proposte dagli Stati Uniti, ma nessuna ha voluto accettare queste condizioni.

Ora, ti sto dicendo tutto questo per ritornare in fondo al tema che avevamo affrontato all'inizio di questa conversazione. L'incontro di Lucrecia con il mondo dell'altro – *L'Eternauta*, e il mondo immaginato da Oesterheld – le ha permesso di appropriarsi di questo mondo, confrontarsi con esso, rilanciarlo in un proprio progetto personale, in una nuova visione. E per quanto alla fine il film non è stato realizzato, e probabilmente non si farà mai, lei ha potuto portare a termine un proprio sviluppo artistico e personale, a partire dall'universo dell'altro, e si è sentita profondamente arricchita. Mi ha detto che ha qualcosa come duecento pagine di annotazioni che non sa ancora come utilizzare.

Può sembrare una cosa diversa rispetto al lavoro che faccio io, ai miei film "autobiografici", come *Fotografías* o *La televisión y yo*. Però, se ci pensi, in questi film, la dimensione autobiografica è in fondo di piccola entità. Quello che c'è in realtà una forma di narrazione, di racconto, un racconto che riguarda il narratore, che di conseguenza si presenta al pubblico perché possa il suo racconto essere di qualche interesse, e che abbia senso il viaggio di questa persona. Rovesciando il discorso, ogni racconto diventa autobiografico, in fondo. *L'Eternauta* girato da Lucrecia non sarebbe più la *graphic novel* di Oesterheld, ma diventerebbe il racconto filmico di Lucrecia Martel, diventerebbe il suo mondo, il suo universo, dove forse riuscire ad esprimere qualcosa di personale, magari in modo diverso o nuovo rispetto ad un film come *La Cienaga*, poniamo, ambientato nel suo mondo, nel suo universo.

*Anche il tuo prossimo progetto sarà legato alla letteratura?*

Il mio prossimo lavoro, che sto scrivendo in questo momento, sarà una versione cinematografica dei diari di Ricardo Piglia, uno dei grandi scrittori in lingua spagnola, che ha centinaia di quaderni dove ha lasciato annotazioni che coprono un periodo di mezzo secolo, da quando aveva sedici anni ad oggi. Attraverso questo film e attraverso il diario di Piglia, mi propongo di fare un esperimento di *enunciación*: parlare della mia esperienza personale, della mia intimità, attraverso l'esperienza personale e l'archivio intimo dell'altro. Parlare attraverso l'altro, provare se è possibile esprimere ciò che uno non sarebbe capace di dire della propria esperienza a proprio nome, usando la prima persona singolare. Lo stesso Piglia mi ha insegnato che uno scrittore non fa altro. Si tratta di porre un altro al posto di una enunciazione personale. La letteratura è sempre autobiografica e, al tempo stesso, è il luogo nel quale è sempre un altro colui che parla. La letteratura è questo spostamento, questa presa di distanza rispetto alla propria parola. È un altro che dice ciò che, forse, non si può dire in altro modo.

NOTE

1. Paul Firbas y Pedro Meira Monteiro (a cura di), *Conversación en Princeton. Andrés Di Tella: cine documental y archivo personal*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2006

## EL DOCUMENTAL Y YO: INTERVIEW WITH ANDRES DI TELLA

BY DANIELE DOTTORINI

*Rather than a theme, I'd depart from an actual form characterizing your film-making: the "encounter". You have often declared that acting yourself out was also a way to escape the fictional nature of the documentary, its false objectiveness; what's more, the documentary's actual goal should be to manifest the subject filming, the gaze behind the camera. In Montoneros, for instance, one is struck by the intimacy of the camera's gaze and the characters – not only Ana, the leading character, but everyone else that makes part of her world. One can feel a peculiar intimacy with everyone.*

A few critics who made a book on my cinema entitled *Conversaciones en Princeton*<sup>1</sup> said that my voice surfaces twice in *Montoneros*; there were two occasions where no other solution was possible: my intervention was necessary in order to make the situation comprehensible. I made up my mind on the spot. Notice should be taken that *Montoneros. Una historia* is narrated in a fairly conventional way, and this has more to do with a certain form of narrative documentary (I'm not sure whether I should call it "conventional", because this is not the case) similar to drama, i.e. Ana and the other characters appear on screen as if they were "on stage", actually as if they were addressing the audience, like in theatre monologues. At that time I was working that way, I would place myself in front of them as if I were a representative of the audience. At a given time, though, Ana was telling me that she had gone to a spot in Santa Fe where she was meeting someone. One day earlier, another militant had gone to the same spot to meet someone he believed to be a comrade, whereas it was a set-up, and he was arrested. She arrived one day later and was saved. But while Ana was telling all of this, the conclusion was still pending and I said: "So you saved yourself!" and she answered: "Yes, I saved myself, but the other guy *se lo chuparon*" (they snabbed him). Right at that moment my question felt necessary. The same happened later while talking to Roberto Perdia, the no. 2 in the Montoneros hierarchy, the second commandant after Firmenich; he was speaking of the people who died, and he portrayed them just as figures that were easily replaced, and I said something like "They did die though!". So this was a sort of narrative necessity. Earlier I said "representative of the audience" which sounds funny, a little like "representative of the people", thus conveying a certain political ambiguity: the dimension of drama gets blurred with politics. This has to do with a form of deception. You often go to the movies to be deceived. An interesting aspect of documentary is that it allows for a certain back-and-forth dynamics between the idea of a story that has to be told – a story which I am willing to believe, according to the principle of the suspension of disbelief – and a strong expectation which makes me believe that what I am watching is the truth. There is this sort of implicit agreement whereby I am aware that what I am watching on screen is truthful. This is the specific, distinctive aspect of documentary: this unsaid awareness on the part of the audience that what they are watching, in some peculiar, complex way, is the truth. Every viewer ultimately is aware that there is some construction in a documentary (choosing, editing, the point of view, the mise-en-scene, etc.) but at the same time some further awareness can be found in the trust we pose in the encounter with some 'other' entity - if we were to translate this in theoretical terms.

*Also in this sense the Encounter with the Other triggers narration, prompts a journey, and gives it some unforeseen direction.*

This actually is the point where the subject of the documentarist's ethics should be approached: his ethics means to be truthful to his experience, the experience of his encounters. What does being truthful to experience mean? It means to reproduce it for the Other, to evoke it for the Other, i.e. the audience. But reproducing or evoking always implies some shift, some transformation, in space or viewpoint; editing cuts and juxtapositions, anything that contributes to conveying that particular emotion derived from your personal journey as researcher and as maker. The issue of documentary film-making goes through one's faithfulness to this experience, but here is one barometer to assess this faithfulness and it is your own. No one else knows exactly what to be faithful means – faithful to that particular experience, not to any objective reality.

Exactly from *Montoneros* onwards, a few times certain people involved in a project turned out not to be in agreement with the documentary. It may seem odd to say that someone agrees or doesn't agree with a film. Still, it changes your way of dealing with a camera in documentary film-making. I can tell you an anecdote: a woman appears in the film, Graciela Daleo. She's one of the very few people surviving from the ESMA detention centre, and she describes what they would do to survive. In short: "Before getting there, in the concentration camp, we would say we'd never turn the lights out", meaning we'll never collaborate with the enemy, even if we were made prisoners and tortured, and so on. "But when I actually found myself inside, I saw that I could turn the lights in and out", because that was the only way to survive. Henceforth, a very interesting conversation about how they would pretend to collaborate to survive, whereas they were actually resisting: they would no longer know how much they were collaborating and how much resisting, who was actually collaborating and who was really resisting.

Graciela Daleo also appeared in a later film, *Cazadores de Utopias* by David Baustein, and told a totally different story – virtually the official version, according to which no one inside would collaborate with the torturers. In my opinion, this is a devastating falsification, but it actually has to do with two different takes on the story. I was never inside, I will never know which the reality is.

Getting back to the theme of intimacy: I believe I tried, in this film, to get close to Ana and to the other people in the film; to go beyond the logos and reach out to something more intimate. In fact, this is impossible. But you can try to follow this direction, by working with emotions. In my opinion, you can experience this with a glance, in a moment of doubt, in a breath, with a change in the tone of voice, in someone's reaction to a tree crown moving at the right moment, in short anything that contributes to a given atmosphere. Something that allows the audience, for an instant, to grasp what that experience had been, even though they weren't there.

*You are describing moments of time in the cinema that could also stand for signs of that trust we mentioned earlier. In this sense, your presence in the film is strong, because it is witnessed by the gaze of the Other, even when you're not actually being filmed.*

What you're saying is interesting. If you mean that this reflects my experience – getting back to the subject of being faithful to one's experience – during the film production, 1992





through 1993, I've constantly been getting closer to these people. Especially during a summer, I devoted myself to some research that basically consisted in meeting people that could take part in a film about armed struggle, a taboo subject in Argentina. During the military dictatorship and immediately afterwards, the main point of top brass and of right-wing representatives was that repression had been necessary as a shield for democracy because of the armed struggle. Then if you check the reports issued by CONADEP (the National Committee on Desaparecidos set up by Alfonsín), none of the people involved in the cases to be found there had joined an armed organization. The subject was taboo, as I said, something no one would discuss. At that moment, I did want to discuss this subject, or rather I wanted that someone told me about that, and apparently there were many other people who did. I believe that for most people that was the first time they approached this subject with someone who had not taken part in those events, nor had he any experience of guerrilla or armed struggle. During the earlier encounters, not much came out: often I would speak more than they would. Actually, this happens frequently: I talk a lot with the people I film, and the work of editing often means taking away, thus leaving mostly the voice of the other. This is another reason why the experience was so intense. I would have a first, short encounter with someone, then we would decide to have a coffee a few days later; later on we would meet at 10am and spoke and spoke and never stopped for the whole day (this has happened several times). We would keep on talking until it was dark, and our dialogue could be so intense that they wouldn't even buy me a second coffee! Again, this happened to me more than once. Ana, the leading character in the film, and I hung out a lot for several months.

I believe that the intimacy you mentioned – and I hadn't thought of this in these terms before – has to do with this experience; this might be the reason why it is reflected in the gaze of the other. But I found the same movement, the same intimacy in *Hachazos*, for example. There too, I have seen Claudio Caldini for months; later we went to shoot in the estate where he was working, and we would be accommodated there for quite a long time; in short, there was a strongly-felt cohabitation in this sense.

At the same time, cinema was present in an intermediate space. This relationship – not a normal relationship – has found the boost, the drive for storytelling (in order for people to disclose their lives, and leave their testimony) in the cinema, namely in documentary cinema. The people I meet do this for people whom they won't even know, like me when one day I rang at their doorbell and like all those on the other side of the screen.

This element alone could create a tremendous solemnity, and an important one. This solemnity derives from the fact that someone is about to tell something very private, once and for all, perhaps for the first time ever. It is an almost holy moment, I'm making a moment of my life public. At the same time, I must forget that what I am saying is being recorded, and will be screened for people who don't know me. This is one more meaning of the back-and-forth movement that characterizes documentary film-making, as we mentioned earlier. And it is also what makes me work in an ambivalent way: on one hand, I do anything to make people oblivious of this almost holy aspect of telling their stories – we laugh and we joke during shooting, and I am very 'hippie' in this phase – on the other hand, I do anything to attain an essential moment, which I call ritual, the moment when jokes and laughs are over, the moment when silence falls: the hippie moment is over, and we are in a church.

*About this strong connection between Montoneros and Hachazos, in your latest film one can perceive that you are aware of your own transformation during the shooting. There is a moment when you say: "My next film is going to be utterly different", as if film could describe a process that cannot be planned or foreseen. Perhaps it is one more aspect that characterizes documentary film-making: you don't know where a film goes, where and when it ends, the same as you never know where a relationship will go or end.*

Yes, sure. There is much more staging compared to documentary film-making. Among all my films, *Hachazos* (and maybe *Fotografiàs*) is the closest to a feature film, meaning that half the actions you see in the film are actually realized directing an actor. They are not necessarily written in a script, but these are scenes where an actor plays a role. A role he is familiar with because it is actually inspired from him. I like to include the dynamics of the actor interpreting himself, who doesn't even agree with the role I'm writing for him. I am thinking here of the suitcase situation, with Caldini travelling with the suitcase containing his films. This was one thing that I witnessed, it happened for real, and so I thought he could remake it. But he didn't agree, he said it wasn't true and even if it was, it only happened once. Ultimately, though, every event is unique: it only happens once. But that's exactly the work of documentary film-making: take a unique event and turn it into a representative one. This is what documentaries do, and of course it is a dangerous course – transforming a unique event into a representative event – because typicality flattens out what is unique, peculiar, and singular. How many documentaries have we seen with "the worker", "the native", "the fisherman" and so on? All these people's names, ages, lives, specificities, or differences with their kind, yet different, are not relevant.

Making categories out of the other, a thing documentaries tend to do, is dangerous, because the other is no more an individual like I am, but the representative of a category: a "negro", an "African", an "immigrant", a "Jew", a "Chinese". On the other hand, you can't help it, because ultimately every individual does represent something else, and transcends his own individuality. Again, the documentary paradox.

I'll make an example for you. If I decide to make a documentary on an actual person, let's say a documentary about you, then two things are going to happen: during a fairly long phase of several months we will meet, we'll spend a lot of time together, we'll discuss, and I'll film you. Afterwards, I will isolate myself for a period, let's say a year, and will edit the material. Out of this editing process very little will be left of our meetings, and you, or someone who knows you well, will perceive this, will perceive that you're not "all" in the film.

In *Fotografiàs* I meet artist Marta Minujin, a friend of my mother, the only friend of my mother that is filmed in *Fotografiàs*. She liked the film very much, and saw it several times, but she said that the film did not do justice to the figure of my mother. She said that my mother was the most extraordinary woman she had ever met whereas the film did not do justice to her, I had reduced her to a symbol.

In this sense, the work of a documentary film-maker resembles that of a head shrinker, like the Jivaros. In the end, the outcome of a film is a process of "Jivarozation", a process of selection conducted by your gaze on someone. At the same time, still supposing I'm making a documentary about you, I would spend so much time analysing every individual image, every gesture filmed, every silence where to find something important about a person, that I would enact a deeply intimate relationship with someone's voice and image.

When this person is transformed into a film character, the second movement of transformation is then achieved: I call it the Mount Rushmore movement, whereby the person becomes enormous, like the heads of the presidents carved in the rock. I mean, a film character becomes something that is bigger than life. If you know Claudio Caldini personally, it's obvious you're going to have a different image of him than the one coming out of the film – in some way, a "monstrous" image, in a positive sense, because Caldini in the film is "phenomenal". I believe the documentary has a tradition of focussing on the observation of monsters, phenomena, things that are worth special attention. But in the end, like a song by Caetano Veloso went, "no one is normal seen from up close".

In short, documentary film-making activates this double and antithetical process: Jivarozation and Rushmoreization, as it were, at the same time. It is one more example of the back-and forth movement that characterizes his work.

*This reminds me of another constant in your film-making, i.e. your use of objects – such as the doll of Zeballos that you place inside the car at the beginning of El País del Diablo, or the pictures in Fotografiàs – as "magical helpers", talismans that you use as points of departure for your searches. At the same time, they stand for a research that can never get to the bottom. A point of departure, but also a sign of uncertainty in-built in any research.*

I like this idea of the objects working as magical helpers. In the case of *Fotografiàs*, the pictures are objects working as talismans, magical helpers, and represent what I am doing all at the same time. What I am doing is creating new pictures that someone is going to watch some time; and it is mysterious, not totally discernible. The film ultimately continues to preserve the mystery about my mother. In *El País del Diablo* perhaps there is more awareness and a deliberate use of these elements. Awareness that the past cannot be reconstructed, that long-lost or frail memories cannot be made concrete, like the monuments reconstructed to celebrate the Conquest of the Desert (the war against Native Americans in the late 19<sup>th</sup> century), which fell to pieces too, like their predecessors. This is why the idea of beginning the film with something peculiar came to me. I had seen these period soldier dolls and I wondered: "Why not make a doll of Zeballos?" I had it made, based on a few photos and drawings of him. Then I used that doll as a sort of talisman and particular representation. In a sense, I was like Zeballos, meaning that I was on his track and walked his path. I mention this projection of Zeballos into myself even though I'm aware that there is a lot of ambivalence to this figure. Zeballos was an intellectual and journalist who, in the late 19<sup>th</sup> century, proposed a plan of extermination of all natives living in the Pampa as well as a plan of armed conquest of the land. This territory actually was an enormous space, still escaping the control of the National State. The plan of expansion of the frontier, as was called at the time, included projects of agricultural development and colonization of the conquered land. He submitted this plan to General Julio Roca, his friend and Minister of War at the time, and later chief of this campaign, Conquest of the Desert. Once the military campaign over, and the extermination accomplished, Zeballos travelled the area to draw a map. He spent a few months there and met a few natives, whom he had never seen before, even though he had a primary role in their extermination (because they were "savages", a relic of the past, and an obstacle to the advancement of the Nation). He first got in touch with them for merely practical reasons, because to draw a map he needed to know the place names, and therefore to know the language, or at least a few of the languages spoken by the natives.



As a consequence, Zeballos quickly became the first Argentinian anthropologist, a sort of proto-anthropologist; the same who was the first ideologist of the natives extermination. Therefore anthropology, or the study of the people who first inhabited Argentina, is sort of stained by this original sin. I was working on a documentary about the indigenous issue in Argentina, one more taboo subject in the country, because it went against the idea of a European Argentina, colonised by Europeans and so on. A thing that certainly was an ideological construction, however based on facts, considering that most of the Argentine population is or was of European origins. So I was treading this very ambiguous path, also wearing a hat similar to Zeballos', wearing his clothes, in a sense. In that moment, I am a film-maker doing research, but I also am Zeballos. And the Zeballos doll in my car performs this "magical" function, i.e. to perceive, and evoke, his return, in a sense.

*Pursuing the same line of thought, besides objects-magical helpers, also mirror-characters can be found: they reflect potential journeys. Characters that serve to reflect your own gaze, like your son Rocco in La television y yo or in Fotografiàs.*

Yes, sure. Especially in *Fotografiàs*, Rocco helps me with his innocence, his lack of prejudice, to enter India and experience meeting India. Another "helper" is the Rachamandra character, Ricardo Güiraldes's Hindu adoptive child: he too is divided between two worlds, Argentina and India. There is one more character in *Fotografiàs*, my father, who in a sense is my opponent. While writing this film this aspect was quite transparent, because in that period I was reflecting in terms of journey of the hero, inspired from Joseph Campbell's study *The Hero with a Thousand Faces*, where the author highlights that there is a constant element in cultures and their myths, i.e. the hero who must always get to some distant place and face a series of misadventures. He finally gets back home and this transforms him as well as the world. In the course of his journeys, he always meets several figures performing different functions: one of these is the opponent.

My father in the film ultimately performs this function: he's a sort of guardian of the secret lying there, in a sense. At a certain point the film is almost unfair to him, who actually is a generous person and has always been available to my requests. Still, there is something true: my father does perform the function of guardian of the mystery in some way, he doesn't want me to go to India and bring my mother's ashes there; he doesn't want, in some way, to support my version of the story, my interpretation of racism... he resists all of this. This is where his role as opponent resisting the hero can be recognized, in Campbell's terms, and the hero must prevail over him.

In *Fotografiàs* another interesting aspect can be found in this sense. There is a scene where I, before leaving for India, feel dizzy and a doctor comes and visits me. Now, after so many years I can tell: that one is a purely fictional scene, and the doctor is Rocco's doctor and not mine, and he is playing a role.

And yet the scene is there, because I needed to make my resistance to go to India concrete, not simply with an off-screen voice saying something like "I was resisting to the idea of going to India, I was scared and felt dizzy". Just some little while earlier, my father did suffer from dizziness, I don't remember why, and when I paid him a visit there was the doctor who was making him do some exercises to ascertain if there were any brain damage; those same exercises that I repeated in the fictional scene I put in the film. I was embodying a situation that my father had experienced. So yes, my father works as the opponent in the film but I take something that belongs to him.



Maybe that's all there is in film: take something that belongs to someone else; and documentary cinema in particular takes the story of someone else and makes its own, perhaps because we identify with them. It is possible this is why I wanted to make *Hachazos*, a film about Caldini, because I actually wanted to live his story. Whereas Caldini resists all the time to my taking his story and making it my own.

These movements of seduction, of appropriation, and of refusal, whereby people are willing to be in a film but then they swerve, or step back, are normal, because in the end the characters are themselves and are no more themselves at the same time.

This is very evident in my father's role in *Fotografiàs*, and his movement goes back and forth the opponent and the protector, and someone watching the film might say: "I've met Torcuato Di Tella". Sure, "my" Torcuato Di Tella, that is not my outlook of him or a portrait made by me, but what he means for me.

So there is something strange about all of this, or perhaps it has all to do with the ventriloquist dimension that is to be found in documentary film-making; i.e., you make someone speak making him say what you want him to say. When I include all these elements in my films I don't do that to discuss once again about film reflecting on film, but because I believe what really appears to the audience is this conflict between the symbol – what the ventriloquist tries to have his doll say – and the reality of a person, which is far more complex, even more than one's self-representation, which is one more fantasy.

*How does the latest film you made, ¡Volveremos a las montañas!, connect with all we've been saying? It seems to be another variation on the subject of the encounter.*

*¡Volveremos a las montañas!* is a comeback, a comeback to TV. This is basically due to the deep change there has been in the Argentinian TV scenario in the past few years; there are new channels, and more options as far as financing is concerned. In these new channels you also have some room for authorial projects. Besides, I actually began my career long ago thinking that I would do television. I began to work in the Boston public TV, WGBH, that is part of PBS, the US public broadcasting system. At that time I would make more conventional, more classic documentaries. When I came back to Argentina, in 1992, I began working on *Montoneros*, which was destined to TV. It was a totally independent production, and was broadcast on TV. Actually, there also was some censorship involved. *Montoneros* was divided in two parts, but the second one (which discussed detention and torture) was not aired. This made me angry, I admit. *Montoneros* was supposed to be a pilot of a series of documentaries on Argentina's history. The project though was given up because the financing was withdrawn. And I still am sorry that I was not able to complete a project I was working on, a biography of Peron.

*Another "easy" subject...*

Yeah, that's true. And the film has not been made yet. Nonetheless I continued to think in TV terms because I thought it was the most natural means for showing documentaries, and also because there was nothing at that time, documentaries were not produced in Argentine TV. Over the years, though, disappointment has mounted in me: I became aware that working in the form I meant to, and with the time and thoroughness I wanted, was getting ever more difficult. When we discussed earlier about the intimacy you achieve with the people and with their stories, it is

self-evident that this process has to do with time, with the time needed to create this intimacy. In the field of documentary film-making the real investment is in terms of time, more than of money (and of course they're connected).

At that time I disliked whatever was done on TV as regards documentaries, and for a long time I was convinced it wasn't possible to work for TV. I continued to make my own films, that always end up on TV. They are released in cinemas and then they end up on TV; from there they reach the general public. Currently, there is much talking of the death of TV but this not yet the case.

For example, I was struck by the story of *Fotografiàs*. I had conceived the film in theatrical terms, its natural destination was the silver screen for me, the dark theatre, the simultaneous concentration and fluidity that the viewer experiences in a movie theatre, the feeling one has of entering in a universe and letting go of one's emotions in a protected place. The film was released, and being a documentary did not go that bad, it counted 12,000 viewers which for a documentary in Argentina is no little achievement. There were positive reactions to the film, and people would come out of theatres that were deeply moved. I believed all of this could not be reproduced on TV, because watching a film at home is certainly a more fragmented experience.

So the film was broadcast several times on TV and since the very first broadcast there was an incredible reaction from the audience. The channel management was flooded by viewers' letters, and many of them were also sent to me. An impressive reaction, people would send me photos of their family, they would tell me their stories, including personal, very private details.

Television watching is particular, it is based on zapping, flicking through the channels. At a certain moment you find *The Battleship Potemkin* and you stop for five minutes. But after those five minutes you are already craving for watching something else on some other channel. A friend who writes soap operas recently told me after watching *Fotografiàs* on TV that the film actually feels like a TV show exactly because of its fragmented form. It allows you to access at any moment and stop by. This is how television works. When after some zapping you decide to dwell on some channel, that decision is a strong one, because you are committed with that show. Also because you're home, in a private situation, but you open yourself to something that speaks to you differently.

These are elements that show the importance of TV in processes of consumption. Later on, I went back to working for television. *El País del Diablo* is a production of Argentine public TV. I made one version for TV, and after that one for theatrical release. Afterwards I received a proposal from the National Culture Department. The outcome was *Volveremos*: we set up a meeting of musicians and composers coming from the Institute Di Tella, established by my father and his brother Guido in the Sixties, which used to include a Latin American Centre of Higher Musical Studies. From all over America would young composers come to Buenos Aires and spend two years there with great masters from worldwide. The Centre was directed by Alberto Ginastera, the most important name of contemporary music in Argentina. So, almost half a century later those musicians were gathered and they executed the works they had composed over the years in public. The film was about this reunion, but also an evocation of a specific moment of creation in time. Certainly it is a personal, authorial film but it's not so deep as my other films, simply because I haven't spent years in making it, and we shot only the week when the event took place. It's a very different work than *Hachazos*, for example, in which case I spent one year hanging out with Claudio Caldini before beginning the actual production. With *Volveremos*, instead, I met the person in the moment of the shooting, so the method is quite the opposite. The challenge here was to reconstruct what those men had been doing over five decades in a very short lapse of time.

Right now I am working on a new project, still for TV, involving several contemporary visual artists. It has no title yet, we're still shooting: I've just come back from Mexico, because the project has to do with Latin American artists. The idea comes from a possible answer to a question: "What is art? It is what artists do". That is: art is defined by what artists do. It may seem obvious, whereas it isn't. And if art is what artists do, then "what artists do is not what you think": this is the second premise of the project.

Therefore we film artists while they conduct some peculiar research. There are two artists from Argentina who are conducting an almost scientific research on the meteors fallen in Chaco, a Northern region, just to make an example. It's still not clear what their goal is, we can't imagine what kind of work of art will come out of this. There's an artist, Tomas Saraceno, who's doing research on spider webs, such in-depth research that he arrived at NASA. The goal here is to create an installation having the same structure as a spider web. Another one, Pedro Reyes, is an artist who invents board games like Monopoly, only more bizarre, or systems for psychological therapies to be conducted in public, in art exhibitions.

This not only serves to refute some *clichés* of art, but also to preserve some room for surprise, to reverse a certain image of the artist and unravel the side of research in art. This project too is limited in time, so it's still different than the films I make for the cinema. But then again there is some in-depth work that goes against the idea and the practice of some typically televisual work. It is different meaning that we try to chart a journey of the inspiration, of the search of something new experienced by artists. It certainly was for me, because I am amazed by that creative freedom, that tendency to go beyond any border that typically characterizes contemporary art. I would love to be able to work like that as a film-maker, and to live like that. This has probably to do with the kind of things I'm pursuing now, i.e. experimenting with new forms, such as installations. It is also one way to escape from the feeling of frustration you're left with in film-making. When you work on a film, you spend years on a project and in the end so many, too many things are left out of the final product. So one should try to find other forms that allow one to prolong the work, such as a book, or an installation. For example, with *Hachazos* I also published a book that is very different from the film. It's about the same character but the story is different. Actually the original project was a book and not a film, and the first thing I did was to write the book, which was published at the same time as the film was released. On top of this, like a work-in-progress Claudio Caldini and I have made a series of performances, differing from each other, bearing the same title *Hachazos*, that allowed me to experiment with other forms.

Or else, you can go back to a film in a different way after a few years. For instance, in the performance I've done recently I used material coming from the work done for *Fotografiàs*, but it has nothing to do with the film. There are elements derived from the same universe but not necessarily the same. There can be the same element, like the ancient Hindu puppets that appear at the beginning of the film when my son opens the trunk, but they play a different role in the performance and have a different function. I also like to create some confusion when I use the same titles for different projects. I made an installation, a sort of tribute to Marta Minujin, the artist who used to be friends with my mother, and I gave it the title *La television y yo* because she was one of the earliest artists who appeared on TV in the Sixties. One more reason was that this event took place in the Institute Di Tella, with which I am familiar with for obvious family reasons, but also because I am involved in a project of the University Di Tella Art Department that is a token of continuity with the project launched by my father in the Sixties.

*This tendency you mention is now quite widespread, actually. Many film-makers have been experimenting with different forms of expression. In a sense, it's like making films in a different form.*

It's true. Last night, I was talking to Lucrecia Martel, whom I think is the best among us, among all our generation. She was telling me that she was working on the adaptation of a novel by Antonio di Benedetto, *Zama*. Before this, she had worked on the adaptation of Hector Oesterheld's *El Eternauta* for two years. It was a work on commission that was interrupted later for production problems. But Lucrecia did not get frustrated over this, as one would expect. She began to work on a different adaptation, which sounds peculiar if you think that she has always written her own films. So I asked her what had happened. And she told me that after that job she began to explore the world of the Eternauta, wondering for example how you realize a sci-fi film in Buenos Aires today. There is a clause that the copyright owners have posed to whoever would make a film adaptation of *El Eternauta*: to shoot in Spanish and in Buenos Aires. This was a very strong decision, because there have been several bids from the US but no one would accept these terms.

This may look like a different kind of work compared to what I usually do – my "autobiographical" films such as *Fotografiàs* or *La television y yo*. And yet, when you think about that, you notice that the autobiographical dimension is limited. You actually find some form of narrative, of storytelling, that has to do with the narrator, who consequently presents himself to the audience in order to arouse some interest and to make sense of his journey. If you reverse the situation, then every story is ultimately autobiographical. *El Eternauta* filmed by Lucrecia would no longer be the graphic novel by Oesterheld, but the film novel by Lucrecia Martel. It would become her world, her universe, where she may be able to express something personal, possibly in a different or a new way compared to a film like *La Cienega*, as it were, set in her actual world and universe.

*Your next project has to do with literature as well?*

My next project, which I am writing right now, will be a film version of the diaries of Ricardo Piglia, one of the greatest writers in Spanish, who wrote hundreds of notebooks leaving notes that cover a period of half a century, that is since he was sixteen up to today. By way of this film and the diary of Piglia my purpose is to make an experiment in the *act of utterance*: to discuss my own personal experience, my privacy, through the personal experience and the private archive of the Other. To speak by way of the Other, and see if it is possible to express what you are not capable of saying about your own experience in your own name, using the first person singular. Piglia himself taught me that that's all writers do. It's about putting someone else in stead of a personal act of utterance. Literary fiction is always autobiographical and, at the same time, is the place where the one speaking is always an Other. Fiction is this shift, this distancing from one's own speech. It is an Other who says that what, perhaps, cannot be said in another way.

*English version by Carla Scura*

1. Paul Firbas y Pedro Meira Monteiro (ed. by), *Conversación en Princeton. Andrés Di Tella: cine documental y archivo personal*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2006.

## HACHAZOS – NOTE SU UN INCONTRO

DI ANDRES DI TELLA

Un uomo porta tutta la sua opera, che è tutta la sua vita, dentro una vecchia valigetta di cuoio comprata in India, su un treno che va da Moreno a General Rodriguez, nella periferia ovest di Buenos Aires. Sono gli originali dei suoi film, tutti in super 8, un formato obsoleto, in via di estinzione, che non permette copie. Questa valigia è come il manoscritto della sua autobiografia. Si tratta di Claudio Caldini, custode di una villa di periferia, cineasta segreto.

Sono molto pochi quelli che hanno visto i suoi film. Si possono vedere solo quando è lui a proiettarli, a volte manovrando in simultanea tre o quattro proiettori, tagliando e incollando sul momento le vecchie pellicole di super 8, sudando, quasi in trance, in una sessione di «cinema dal vivo» che ha qualcosa della cerimonia. Nel cinema di Caldini ci sono immagini che mostrano il mondo – e le possibilità della cinematografia – in maniera diversa. Mettono in questione cosa è, e in quale momento si crea, quello che chiamiamo «cinema».

Caldini fa cinema da solo, senza soldi, senza nessuno. Lega la camera a una corda e la fa svolazzare sopra la sua testa, dipinge o perfora la celluloido, monta la camera su una bicicletta, filma ombre, crea animazioni con la luce che entra da una finestra, amplia le possibilità del cinema fino all'impossibile. Nelle strane immagini che continua a filmare già da quattro decenni si trova la cifra della sua autobiografia. Un esperimento cinematografico che è insieme un esperimento di vita.

Parlare di Caldini significa parlare anche del mio rapporto con il cinema. La prima volta che ho partecipato a delle riprese, o qualcosa di simile, è stato quando andavo ancora a scuola. Si trattava di una performance in cui l'artista Marta Minujín, amica di mia madre, si sotterrava viva. Io buttavo la terra, Caldini filmava in Super 8. All'epoca in Argentina si sotterravano corpi senza nome tutti i giorni. Per molti anni non l'ho più visto. Ritrovarlo, dopo tanto tempo, è stato ritrovare una parte perduta della mia stessa vita.

L'uomo del treno dorme, forse sogna. Per i propri sogni ha rischiato tutto. Ha sperimentato fino alle estreme conseguenze la rottura dei Settanta. È sopravvissuto alla dittatura militare chiuso in un giardino. È fuggito in India dietro a un'utopia e ha perduto quasi tutto, compresa la ragione. È stato espulso da un Ashram, internato in manicomio. Di ritorno a Buenos aires, è finito per strada. In un decennio erratico ha avuto trentasei domicili provvisori e ha abbandonato il cinema. Negli ultimi anni ha trovato un approdo come custode di una villa nell'hinterland di Buenos Aires. Vive là, umilmente. Fra le piante e il silenzio, nel lavoro manuale, nella contemplazione, è tornato a pensare al cinema. Ancora una volta, armato di una cinepresa prestata e di tre caricatori di pellicola vergine, torna nell'arena.

Questo è il diario dei miei incontri con Claudio Caldini.

L'ALEPH

Ieri mi sono intrufolato in un gruppetto di complottardi – congiurati, direbbe Borges – che si riunisce ogni quindici giorni con Claudio Caldini in una stanza buia per contemplare i tesori estratti dalla sua cassaforte di rarità e deliberare sui segreti dell'immagine in movimento. Caldini ha proiettato qualche film e ci ha raccontato la vita di un oscuro cineasta tedesco avant-garde, Oskar Fischinger, fra gli anni Venti e Trenta precursore dell'astrazione nel cinema e pioniere dei primi esperimenti con il colore, con titoli che incutono timore quali *Studio N. 6* e *Composizione in azzurro*.

Sempre in quegli anni, Fischinger realizzò un documentario eccezionale, *Camminando da Monaco a Berlino*, ripreso fotogramma per fotogramma, come se fosse un film di animazione. In maniera paradossale, Fischinger ottiene un effetto "fotografico" sorprendente, alternando una sfilata vertiginosa di scene e paesaggi rurali a momenti più lenti, in cui ci lascia osservare per qualche secondo i volti delle persone che il cineasta ha incontrato per strada, come se si trattasse di ritratti fotografici classici, come quelli di Sander, però con lo straniamento della palpitazione prodotta dalla tecnica fotogramma per fotogramma. Non so perché, mi ha ricordato uno di quegli strani libri di viaggio di Sebald, come *Gli anelli di Saturno*, che sembrano combinare senza sforzo documento e poesia. Di fatto, si tratta di un viaggio che Fischinger intraprese per sfuggire dai suoi creditori di Monaco, percorrendo le 350 miglia fino a Berlino con quello che aveva addosso e la cinepresa in spalla. Abbiamo visto anche un home-movie dell'epoca, realizzato con una tecnica simile: autoritratti informali di Fischinger insieme a sua moglie e a suo fratello. Sorrisi complici, lo svago dell'esperimento e la vita mescolati nelle stesse scene, e l'emozione che trasmette un momento di felicità condannato a scomparire.

Nel 1936, quando lui e i suoi amici cominciarono a essere accusati di praticare un'«arte degenerata», Fischinger abbandonò la Germania nazista e approdò a Hollywood, dove realizzò alcune animazioni per la Paramount Pictures, e arrivò a disegnare il primo episodio di *Fantasia* di Walt Disney, sebbene in seguito, per divergenze con lo studio, abbia rinunciato al progetto e fatto togliere il suo nome dai crediti. Fischinger, di fatto, era entrato nello studio di Disney cavalcando molte illusioni, e accettando un compenso quattro volte inferiore a quello che riceveva alla Paramount. Lo stesso Sergej Ejzenštejn era stato in contatto con Disney, il cui lavoro considerava come "il maggior contributo del popolo americano all'arte universale". Da quella esperienza, Fischinger uscì assai deluso: le sue proposte, volte a trovare un linguaggio visivo equivalente a quello musicale, non incontrarono favori, o comunque furono snaturate come mere illustrazioni. Dopo Disney, non tornò più a lavorare per l'industria, e nei decenni che seguirono visse in condizioni di estrema povertà, ai margini di Hollywood, fino alla morte avvenuta nel 1967.

Uno dei suoi film «più conosciuti», secondo Caldini, era stato un corto chiamato *An Optical Poem*, prodotto nel 1937 dalla MGM e presentato nei titoli come "un esperimento scientifico". Mi ha fatto sorridere veder ruggire il leone della Metro prima dell'inizio di un film sperimentale. Del resto Fischinger, che era anche musicista e pittore, e aveva so-



gnato di «fare musica con le immagini», aveva pure qualcosa del personaggio di Roberto Arlt, un po' scienziato pazzo e un po' imbroglione. Arrivò a inventare un apparecchio per filmare animazioni con la cera, una sorta di incrocio fra una cinepresa e un portavivande. Lo vendette a un altro cineasta, che non poté mai utilizzarlo perché le luci del cinema facevano sciogliere la cera.

Mentre guardavo i materiali unici che presentava Caldini, e ascoltavo i suoi commenti, insieme semplici e profondi, risultato di una lunga e meditata convivenza con quelle immagini, ho pensato che Caldini era come uno di quei vecchi saggi delle tribù, che portava nella sua memoria qualcosa come una biblioteca intera, o meglio, l'Archivio Generale di un paese dimenticato. Chi, se non lui, sarebbe stato capace, settanta anni dopo, a Buenos Aires, di ricordarsi di Oskar Fischinger? In qualche modo, ho intuito, Caldini parlava di Fischinger come se parlasse di sé stesso. I problemi filosofici che si poneva quel tedesco in relazione all'uso della musica nei suoi film sembravano problemi di ordine pratico che Caldini faceva propri. Caldini operava come un medium, e nell'oscurità, illuminato appena dalla luce del proiettore, ci conduceva in uno stato di trance, perché Fischinger continuasse a esistere e a parlarci. Ho pensato anche a questa frase: "In Africa, ogni volta che muore un vecchio, è come se si incendiasse una biblioteca". E mi sono reso conto dell'enorme privilegio che rappresentava lo stare là seduto, in un appartamento del quartiere Palermo, dentro a quella stanza buia, come se fosse la cantina di via Garay, dove Carlos Argentino Daneri aveva rivelato a Jorge Luis Borges l'esistenza dell'Aleph.

## HACHAZOS

La prima volta che Claudio Caldini ha tenuto in mano una cinepresa è stato a tredici anni. Era una Keystone 16mm che apparteneva a suo padre, costruttore e proprietario di una piccola officina di galvanoplastica a Saavedra. Il padre era anche un fanatico di tecnologia, in particolar modo nella sua variante tedesca. Con il suo amico Héctor Calero, padrino di Claudio, trascorrevano ore di «ozio», nei fine settimana, lavorando nel laboratorio radio e televisione che Calero aveva attrezzato nel retro della sua casa di Villa Adelina. "Il laboratorio di Héctor era il mio posto preferito, piccolo e scomodo, bisognava sempre spostarsi per lasciar passare l'altro". Caldini ricorda il piano della saldatrice, l'odore di resina e lo stagno delle saldature, i televisori a valvole e delle enormi casse acustiche di marca Lea "più alte di me". La sua fu una delle prime famiglie di Buenos Aires a adottare la novità della televisione nel 1952, quando ancora non c'erano quasi trasmissioni. Lo stesso Claudio aveva un «giradischi personale» nella sua stanza, regalo del suo padrino per i cinque anni e opera dello stesso Calero. Incorniciata in soggiorno, poi, era esibita una fotografia che mostrava il padre di Claudio, da giovane, accanto a un'auto da corsa, anche questa costruita con le proprie mani.

Il padre e il padrino di Claudio contavano fra le proprie amicizie un operatore cinematografico professionista, in questo modo il padre poté acquistare un proprio proiettore 35 mm e creare una collezione privata di film in quel formato, immagazzinati dentro a grandi latte. A

essere rigorosi, quello che collezionava erano resti di film. All'epoca, negli anni Cinquanta, i distributori cinematografici si disfavano delle copie vendendole a fabbriche di vernici, che riciclavano l'acetato. Per evitare che i film fossero recuperati come tali e rimessi in circolazione da distributori senza scrupoli, venivano fatti letteralmente a pezzetti. Ma il padre e il padrino di Claudio riempivano delle latte con i rulli frammentati: nel laboratorio di Villa Adelina, chinati pazientemente sopra la giuntatrice, – "con una pazienza da cammelli" – gli amici si dedicavano a ricostruire, per quanto possibile, le sequenze originali.

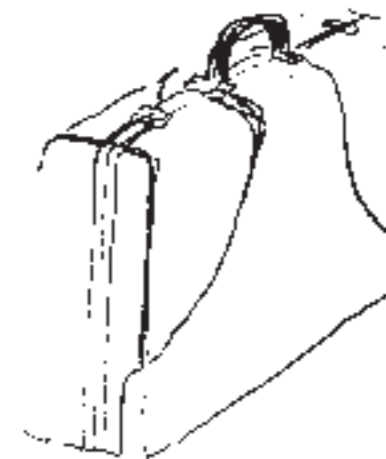
Ancora in tenera età, il futuro cineasta aveva già preso confidenza con i fotogrammi e il montaggio. D'altra parte, Claudio non vedeva altro che scene isolate di film, versioni spezzettate di *Ben Hur* o di *La tunica*, frammenti di cartoni animati di Walt Disney, musical la cui colonna sonora saltava sempre, così come le coreografie. I balbettii e le intermittenze nell'immagine costituivano parte naturale dell'esperienza di vedere cinema, là dove si trattava più di ammirare il virtuosismo tecnico del restauro che di seguire una storia. Sebbene nessuno al momento la pensasse in questi termini, si trattava di una visione assolutamente materialista del cinema, attenta alla materia delle immagini e al carattere meccanico della fotografia in movimento, curiosamente anticipatoria della futura pratica cinematografica dello stesso Caldini.

"Io mi sono avvicinato al cinema più per interesse tecnico, non artistico" dice Caldini. "Però, al di là di tutto, è lì che ho trovato una poetica".

"A volte penso – mi viene da dire – che tutto il lavoro segreto di un artista non consiste in altro che nel recuperare certe percezioni proprie dell'infanzia".

"Mi ha sempre incuriosito molto, fin dall'infanzia, come possa nascondersi... il mondo!... dentro placche solide di metallo e pellicole di acetato. Ancora mi appassiona il mistero di come degli apparecchi, delle macchine in apparenza inanimate, possano immagazzinare istanti di vita, immagini del mondo che, messo in moto un meccanismo, tornano, non so bene da dove".

*Traduzione in italiano di Francesco Gigliotti*



## HACHAZOS – NOTES ABOUT AN ENCOUNTER

BY ANDRES DI TELLA

There's a man who brings all his works, that is to say, his entire life, inside a leather suitcase bought in India, on a train departing from Moreno and arriving to General Rodriguez, in Buenos Aires western periphery. Those are his original films, all shot in Super 8, an obsolete format, bound to extinction, which doesn't allow for copies. This suitcase is like the manuscript of his autobiography. This man is Claudio Caldini, the keeper of a villa in the periphery, a film-maker in disguise.

Very few people watched his films. You can only see them when he projects them, sometimes operating simultaneously on three or four projectors, cutting and pasting the old Super 8 films on the go, sweating, almost in a trance state, in a "live cinema" session which looks like a ceremony. In Caldini's movies one can find images showing the world - and the possibilities of cinematography - in different ways. They question the idea of, and in which moment is created, what we call "cinema".

Caldini makes movies on his own, without any money and without anybody's help. He ties the camera to a rope and he makes it fly above his head, paints or pierces the celluloid, puts the camera on a bicycle, films shadows, creates animations with the light coming through a window, broadens the possibility of cinema to the impossible. In the weird images he has been filming for forty years one can find his autobiography. A cinematic experiment which is, at the same time, a life experience.

Talking about Caldini also means talking about my relationship with cinema. The first time I took part in a shooting session, or something similar, was when I was still attending school. It was a performance in which the artist Marta Minujín, a friend of my mother's, buried herself alive. I was shoveling the earth, while Caldini was filming in Super 8. In those years many nameless bodies were buried every day in Argentina. I hadn't seen him for many years since. Seeing him again, after a long time, was like retrieving a lost part of my own life.

The man on the train is sleeping, maybe he's dreaming. For his own dreams he put everything at stake. He experienced the troubles of the Seventies until the extreme consequences. He survived the military dictatorship locked in a garden. He fled to India chasing a utopia and he lost almost everything, including his mind. He was expelled from an Ashram and put in a mental hospital. When he came back to Buenos Aires he lived on the road. In an erratic decade he changed thirty-six domiciles and he abandoned the cinema. In the latest years he found an accommodation as the keeper of a villa in the Buenos Aires' hinterland. He lives there, humbly. Among plants and silence, in the contemplation of manual work, he started thinking about cinema again. And once again, with a borrowed camera and three rolls of virgin film, he's coming back to the arena.

This is the diary of my meetings with Claudio Caldini.

THE ALEPH

Yesterday I slipped into a group of plotters - conspirators, Borges would say - who meets once in fortnight with Claudio Caldini in a dark room to contemplate the treasures drawn from his safe of uniqueness and to deliberate on the secrets of moving images. Caldini projected some films and told us the life of an unknown German avant-garde film-maker, Oskar Fischinger, forerunner of abstraction in cinema and pioneer of the first experiments with colors between the Twenties and the Thirties, with scary titles such as *Study N.6* and *Composition in light blue*.

In those years Fischinger also made an extraordinary documentary, *Walking from Munich to Berlin*, shot frame by frame, as if it were an animation film. Paradoxically, Fischinger obtained a surprising "photographic" effect, alternating a dizzying sequence of scenes and rural scenarios to slower moments, in which the film maker leaves the spectator watch the faces of the people he met on his road for a few seconds, as if they were classical photographic portraits, such as those by Sander, but with the estrangement caused by the frame-by-frame technique. I don't know why, but it reminded me of those weird travel books by Sebald, such as *The rings of Saturn*, which seem to be capable of seamlessly combining documentary and poetry. In fact, this is a journey taken by Fischinger in order to flee from his creditors in Munich, walking 350 miles to Berlin with what he was wearing and filming everything with his camera. We also watched a home-movie of those years, filmed using a similar technique: Fischinger's informal self-portraits together with his wife and his brother. Knowing smiles, the fun of experiments and life mixed together in the same scene and the emotiveness conveyed by a moment of happiness doomed to disappear.

When he and his friends, in 1936, began to be accused of practicing a «degenerated art», Fischinger fled from Nazi Germany and went to Hollywood, where he did some animations for Paramount Pictures and got to draw the first episode of *Fantasia* by Walt Disney, even though, for disagreements with the studios, he abandoned the project and asked his name to be removed from the credits. Fischinger joined, in fact, Disney's studio full of dreams and accepting a four times less lucrative salary compared to the one he received at Paramount's. Even Sergej Ejzenštejn was in contact with Disney and considered its work as the "major contribution given by American people to universal art". Fischinger came out very disappointed from that experience: his proposals, aimed at finding a visual language equivalent to music, didn't earn him any favor or were, however, misinterpreted as mere illustrations. After resigning from Disney, he never worked again for the film industry and in the following decades he lived in extreme poverty, in the outskirts of Hollywood, until his death in 1967.

According to Caldini, one of his «most known» films was a short titled *An Optical Poem*, produced in 1937 by MGM and presented in the credits as "a scientific experiment". I smiled when I saw the Metro lion roaring before the beginning of an experimental film. In fact, Fischinger, who also was a musician and a painter and dreamt of «making music with images», reminded something of the Roberto Arlt character, a bit of a mad scientist and a bit of a crook. He even invented a tool for filming animations with wax, a sort of mix between a camera and a tea cart. He sold it to another film-maker, who could never use it because cinema lights melted the wax.

While I was watching the unique materials presented by Caldini and I was listening to his comments, which were simple and deep at the same time, the result of a long and meditated experience with those images, I began to think of Caldini as one of the old wise men in the tribes, who kept something as a whole library, or even better, the General Archive of a forgotten country in his memory. Who, if not him, would have been capable to remember, seventy years later in Buenos Aires, about Oskar Fischinger? Somehow, I guessed, Caldini talked about Fischinger as if he were talking about himself. The philosophical questions related to the use of music in his films that German asked seemed practical issues adopted by Caldini. Caldini operated as a medium and, in the darkness, barely illuminated by the light of the projector, drove us in a trance state, in order for Fischinger to keep existing and talking to us. I also thought about this sentence: "In Africa, every time an old man dies, it is like a whole library has been burned down". And I realized the great privilege I had to be sitting there, in an apartment located in the Palermo district, inside that dark room, as if it were the Garay road cellar, in which Carlos Argentino Daneri revealed the existence of the Aleph to Jorge Luis Borges.



*Reconstruyen crimen  
de la modelo*

## HACHAZOS

The first time Claudio Caldini held a camera in his hands was at 13. It was a Keystone 16mm which belonged to his father, a constructor and owner of a small electrotyping workshop in Saavedra. His father was also a tech fanatic, particularly its German variant. With his friend Héctor Calero, Claudio's godfather, he spent some spare hours, during the weekends, working in the radio and television workshop set up by Calero in the rear of his home in Villa Adelina. "Héctor's workshop was my favorite place, small and uncomfortable, one always had to move out to leave the other pass." Caldini remembers the welder's bench, the smell of resin and the welding tin, the tv valves and huge "higher-than-me" acoustic loudspeakers manufactured by Lea. His family was among the first ones to have a television set in 1952, when there were little to no tv programs. Even Claudio had a «personal record player» in his room, a gift by his godfather for his fifth birthday manufactured by Calero himself. In a frame on the wall of the living room, there was a photograph of Claudio's father, when he was young, standing next to a race car, manufactured with his own hands, too.

Both Claudio's father and godfather had a professional cameraman among their friends. Hence, Claudio's father could buy a 35mm projector for himself and create a private collection of films in that format, stored in big tin containers. To be precise, he was collecting remains of films. In those times, the Fifties, film distributors disposed of the copies selling them to paint factories, which recycled acetate from them. To prevent the films from being recovered as such and put back into the market by greedy distributors, they were literally cut into small pieces. However, Claudio's father and godfather filled tin containers with fragmented rolls: in Villa Adelina's workshop, patiently working at the stitching machine, - "with the patience of the camels" - the two friends spent their days trying to recover, as much as possible, the original sequences.

While he was still a child, the future film-maker was already quite confident with frames and editing. In fact, Claudio only watched isolated scenes of movies, fragmented versions of *Ben Hur* or *The Robe*, parts of Walt Disney's cartoons, musicals in which the soundtrack skipped, as choreographies did. Faltering and intermittent images were a natural part of cinema, in that case where the aim was to admire the technical virtues of restoration more than following a plot. Even though nobody at those times thought about it this way, it was a completely materialist view of cinema, which cared about the material part of images and the mechanical character of moving photography, which, curiously, anticipated the future cinematic practices of Caldini himself.

"I got into cinema more for a technical interest rather than for an artistic reason" Caldini says. "However, beyond any other thing, it's where I found a poetic mission."

"Sometimes I think - and I would like to say - that the secret work of an artist is nothing but recovering some perceptions of childhood."

"Since I was a child, I have always been very curious about the world hidden behind solid metal plaques and acetate films. I'm still carried away by the mystery of how these tools, the apparently inanimate machines, can store moments of life, images from the world which, after starting a mechanism, come back, I don't know from where."



Nasce a Buenos Aires nel 1958 (da una famiglia importante in Argentina: suo nonno Torcuato è stato uno dei primi industriali argentini, mentre suo padre e suo zio Guido sono due importanti figure culturali e politiche del paese) e passa la sua infanzia all'estero con i genitori. Si laurea all'Università di Oxford in Letteratura e lingue moderne. Inizia a lavorare in televisione sia in Inghilterra (per Channel 4) sia negli Stati Uniti, dove lavora per la WGBH, rete legata al sistema pubblico della televisione nordamericana, realizzando reportage e documentari televisivi. Tornato in Argentina all'inizio degli anni Novanta, dopo un cortometraggio sperimentale, co-diretto con Fabián Hofman, che ebbe all'epoca una notevole eco (*Reconstruyen crimen de la modelo*, 1990), e che ora fa parte della collezione permanente del Museo d'Arte Moderna di New York, inizia a lavorare per diverse reti televisive come Canal7 e Canal Encuentro producendo e realizzando documentari e, parallelamente, inizia a lavorare per il suo primo lungometraggio documentario incentrato sulla lotta armata in Argentina negli anni Settanta (*Montoneros. Una historia*, 1995). In seguito ha diretto altri otto film documentari: *Macedonio Fernández* (1995), un viaggio all'interno della città di Buenos Aires, insieme allo scrittore e sceneggiatore Ricardo Piglia, alla ricerca delle tracce dell'opera del grande scrittore argentino Macedonio Fernández; *Prohibido* (1997), inchiesta articolata sul ruolo degli intellettuali durante l'ultima sanguinosa dittatura militare in Argentina; *La televisión y yo* (2003), riflessione personale e collettiva sull'immaginario mediatico e sul ruolo dei media in Argentina; *Fotografías* (2007), film-romanzo poetico e particolare, strutturato come un viaggio di ricerca delle proprie radici; *El país del diablo* (2008), sulla figura straordinaria di Estanislao Zeballos, che da teorico dello sterminio degli Indios si trasformò nel loro primo studioso; *Hachazos* (2011), storia di un confronto/scontro tra due cineasti e ritratto affettuoso e teorico del regista sperimentale Claudio Caldini; *¡Volveremos a las montañas!* (2012), in cui il regista filma l'incontro ai giorni nostri tra alcuni compositori argentini che negli anni Sessanta avevano preso parte ad un progetto di alta formazione musicale all'interno dell'Istituto Di Tella. Negli ultimi anni, parallelamente al cinema, Di Tella sta sperimentando altre forme espressive, come performance e installazioni, direttamente o indirettamente legati ai suoi film. Nel 2011 è anche uscito il suo primo libro, *Hachazos*, che prende le mosse dalla figura di Claudio Caldini, il regista sperimentale argentino che è il protagonista del film omonimo.

Nel corso degli anni, il cinema di Di Tella è diventato un punto di riferimento per il documentario argentino ed internazionale, proponendo una forma in cui lo sguardo personale ed autobiografico si lega in profondità con un percorso di ricerca di linguaggio e di narrazione originali. Retrospective sulle sue opere sono state realizzate dalla Filmoteca Española de Madrid, dalla Filmoteca de Catalunya di Barcellona, dal Centro Cultural Ricardo Rojas della Universidad de Buenos Aires, dal Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo e dai festival cinematografici di Lima, La sudestada di Parigi, Cines del Sur di Granada e E tudo verdade di Sao Paulo e Rio de Janeiro. Lo studioso Paulo Antonio Paranagua, nella sua opera *Cine Documental en América Latina*, lo inserisce tra i 15 documentaristi più significativi del continente latinoamericano.

Nel corso degli anni ha alternato l'attività di regista a quella di saggista e docente. Suoi saggi sul cinema e sul cinema documentario sono stati pubblicati in Argentina, Brasile, Stati Uniti, Spagna e Inghilterra. Come giornalista e critico ha scritto per diversi giornali come "The Buenos Aires Herald", "Tiempo Argentino", "Razón y Río Negro" e per l'emittente radiofonica Radio Nacional. È stato tra i fondatori del Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI) e dirige il Princeton Documentary Film Festival presso l'Università di Princeton, dove è stato Visiting Professor.

Nel corso degli anni ha insegnato per il Master di Giornalismo della Universidad de San Andrés / Clarín, nel Centro Cultural Rector Ricardo Rojas della Universidad de Buenos Aires e nella Fundación Carolina de Madrid. Dal 2000 al 2009 ha diretto il laboratorio Proyectos Cinematográficos Latinoamericanos, organizzato dalla Fundación TYP A insieme ad altre Fondazioni Internazionali, dove si sono formate molte delle nuove figure del cinema del continente. È membro del Consiglio di Direzione della Universidad Torcuato Di Tella, dove ha contribuito alla creazione del Departamento de Arte e dove tuttora insegna.

Born in Buenos Aires in 1958 (in an important Argentinian family: Torcuato, his grandfather, was in the first group of Argentinian industrial businessmen, while both his father and his uncle Guido are important cultural and political figures in their country), he spent his childhood abroad, following his parents. He graduated from Oxford University in Modern Languages and Literature. He started working for tv broadcasters both in England (Channel 4) and in the United States, where he worked for WGBH, a network in the North American public service television broadcasting system, making press reports and tv documentaries. He came back to Argentina at the beginning of the Nineties, after having filmed an experimental short, co-directed with Fabián Hofman, which caused quite a stir (*Reconstruyen crimen de la modelo*, 1990) and it's now part of the permanent exhibit at the Museum of Modern Art in New York. In Argentina, he started working for several tv networks such as Canal7 and Canal Encuentro shooting and producing documentaries, while, at the same time, he began working on his first full-length movie about armed riots in Argentina during the Seventies (*Montoneros. Una historia*, 1995). After this experience, he directed other eight documentaries: *Macedonio Fernández* (1995), a journey in the city of Buenos Aires, together with the novelist and screenwriter Ricardo Piglia, following the tracks of the great Argentinian writer Macedonio Fernández; *Prohibido* (1997), a complex research on the role of the intellectual elite during the last bloody military dictatorship in Argentina; *La televisión y yo* (2003), a personal and collective thought on media imagination and the role of the media in Argentina; *Fotografías* (2007), a poetic and peculiar novel structured as a journey to find one's origins; *El país del diablo* (2008), on the extraordinary character of Estanislao Zeballos, who, from a theorist of the extermination of the Indios, became the first person to study them; *Hachazos* (2011), the story of a debate/battle between two movie-makers and a theoretical and fondly portrait of Claudio Caldini, experimental director; *¡Volveremos a las montañas!* (2012), in which the director films a meeting which took place nowadays with some Argentinian composers who attended a musical advanced training project organized by the Di Tella Institute in the Sixties. In the last years, Di Tella, together with movie making, is experimenting more expressive forms, such as performances and installations which are directly or indirectly related to his movies. In 2011 he published his first book, *Hachazos*, about the life of Claudio Caldini, the Argentinian experimental director who is the protagonist of the homonymous movie.

Time after time, Di Tella's movies became a milestone for Argentinian and international documentaries, putting forward a narrative form in which the personal and autobiographic point of view deeply relates with the search for original language and narration. Many retrospectives of his works were held in the Filmoteca Española de Madrid, in the Filmoteca de Catalunya of Barcelona, in the Centro Cultural Ricardo Rojas of the Universidad de Buenos Aires, in the Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo and in film festivals such as in Lima, La sudestada in Paris, Cines del Sur in Granada and E tudo verdade in Sao Paulo and Rio de Janeiro. The expert Paulo Antonio Paranagua, in his work *Cine Documental en América Latina*, places him among the 15 most influential documentary directors in Latin America. Many essays on his works were written.

During these years he has worked both as a director, essayist and teacher. His essays on cinema and, in particular, on documentary cinema were published in Argentina, Brazil, United States, Spain and England. As a journalist, he has written for many newspapers such as "The Buenos Aires Herald", "Tiempo Argentino", "La Razón y Río Negro" and the "Radio Nacional" radio station. He is one of the founders of the Buenos Aires Festival De Cine Independiente (BAFICI) and he is the director of the Princeton Documentary Film Festival at the University of Princeton, where he has been a Visiting Professor.

He also gives lectures for the MA in Journalism at the Universidad de San Andrés / Clarín, in the Centro Cultural Rector Ricardo Rojas at the Universidad de Buenos Aires and in the Fundación Carolina de Madrid. From 2000 to 2009 he was the director of the Proyectos Cinematográficos Latinoamericanos workshop, organized by Fundación TYP A together with other International Foundations, in which many new important film makers of the continent received training. He is a member of the Steering Committee at the Universidad Torcuato Di Tella, where he contributed to the creation of the Departamento de Arte and where he still teaches.

Argentina, 1990, U-Matic, 8', col.

Regia e soggetto: Andrés Di Tella y Fabián Hofman  
Sceneggiatura: Andrés Di Tella, Fabián Hofman, Roberto Barandalla y Ricardo de Gainza  
Suono: Ricardo de Gainza  
Produzione: División Video

Contatti: Andrés Di Tella  
Email: andresditella@gmail.com

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE



ANDRÉS DI TELLA

## RECONSTRUYEN CRIMEN DE LA MODELO

Le immagini di un famoso programma televisivo di informazione che mostrano la ricostruzione da parte della polizia di un omicidio di una modella argentina scorrono di fronte allo spettatore. Sono immagini sgranate, segnate dal tempo. Il sonoro fuori sincrono aggiunge un elemento straniante, onirico. Le immagini ritornano, vengono rallentate, fermate, ripetute. Il flusso televisivo viene sezionato, interrotto, guardato con attenzione. Ecco emergere un meccanismo complesso, uno sguardo cinematografico che svela una doppia finzione, quella della messa in scena e quella della televisione come rappresentazione del reale. Un corto sperimentale che irrompe nello scenario del cinema argentino degli anni Novanta: "Un lavoro di *video-creazione* che ha suscitato ampi e profondi dibattiti sulla naturalezza della verità e sul ruolo dei media nella costruzione della realtà." (A. Di Tella) Allo stesso tempo, un film che rivela la capacità della televisione di trasformare gli eventi in finzione, nel leggerli come se appartenessero ai generi del cinema, dalla commedia al dramma, dal *thriller* al *noir*. (d.d.)

The images of a popular information TV program showing the police reconstruction of facts of a famous Argentinean model's murder flow in front of the spectator. These images are unclear, worn by time. The asynchronous sound adds a harrowing, almost dreamy effect. The images come back, they get slowed down, stopped, repeated. The video flow is dissected, interrupted, carefully watched. Thus a complex mechanism comes out, a cinematic point of view unveiling a double fiction: the *mise-en-scène* and the TV as representation of reality. An experimental short bursting on the Argentinean film scenario of the Nineties: "a work of *video-creation* that generated a lively and broad debate on the reality naturalness and on the role of media in building reality". (A. Di Tella) At the same time, a film unveiling the capacity of tv to turn events into fiction, to read them as if they were part of cinema genres, from comedy to drama, from thriller to crime story. (d.d.)

## ANDRÉS DI TELLA PROHIBIDO

Un film che è al tempo stesso – secondo un procedimento tipico di Di Tella – il racconto di un'epoca e la narrazione di una storia nascosta o poco visibile, per quanto parli di qualcosa che ha dominato l'immaginario collettivo di una generazione. La storia del rapporto tra media e politica durante la dittatura degli anni settanta in Argentina. È la storia di un rapporto complesso tra censura e visibilità del pensiero, tra cultura del terrore e tentativi di resistenza, a volte minimi, quotidiani e personali, ma pur sempre reali. (d.d.) "Che cosa è successo alla cultura argentina durante la dittatura militare tra il 1976 e il 1983? Attraverso l'esame delle testimonianze e dei documenti del tempo, *Prohibido* allude alla propaganda che l'ultimo regime militare inseriva nelle canzoni, nella pubblicità televisiva, negli slogan pubblicitari e nelle esibizioni pubbliche dei suoi gerarchi, che ricordano l'uso dei mezzi audiovisivi nella Germania nazista e in altre dittature. Ma mostra anche il rovescio della medaglia: la resistenza di artisti, intellettuali e giornalisti che hanno cercato di parlare a voce alta". (A. Di Tella)

A film that is, at the same time, the account of a period and a narration of a hidden, hardly visible story, even if it is about something that dominated a generation collective imagination, through a cinematic technique which is typical of Di Tella's works. It is about the story of the relationships between media and politics during the Argentinean dictatorship in the Seventies. It is the story of a complex relationship between censorship and thought visibility, between the culture of terror and the sometimes minimal, daily and personal however real attempts to resist. (d.d.) "What did it happen in the Argentinean culture during the military dictatorship between 1976 and 1983? Through the analysis of testimonies and documents of the time, *Prohibido* hints at the propaganda that the last military regime inserted in songs, in TV adverts, in advertising slogans and in its hierarchs' public exhibitions recalling the use of audiovisual media in the Nazi Germany and in other dictatorships. But it also shows the other side of the coin: the artists, intellectuals and journalists' resistance, who tried to speak loud." (A. Di Tella)



Argentina, 1997, 35mm, 106', col.

Regia e soggetto: Andrés Di Tella  
Sceneggiatura: Andrés Di Tella  
Ricerche: Roberto Barandalla  
Fotografia: Esteban Sapir  
Montaggio: Juan Carlos Macías  
Suono: Guido Valerga  
Musica: Axel Krygier  
Interpreti: Jacobo Timerman, Ricardo Piglia, Norma Aleandro, Beatriz Sarlo, Alberto Ure, Tato Pavlovsky, Kive Staff, Marco Villani, general I. García Enciso, Horacio Guaraní, Osvaldo Bayer, Guillermo Balboa, José Gobello, Douglas Vinci, Andrés Cristián, Ricardo Davis, Raúl Portal, Mariano Grynberg  
Produzione: Patagonik Film Group  
Con il sostegno di: Secretaría de Cultura de la Nación

Contatti: Andrés Di Tella  
Email: andresditella@gmail.com

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE



Argentina, 1994, U-matic, 98', col.

Regia e soggetto: Andrés Di Tella  
Sceneggiatura: Andrés Di Tella  
Ricerche: Roberto Barandalla  
Fotografia: Fabián Hofman  
Montaggio: Fabián Hofman,  
Guillermo Grillo, Martín Dorado,  
Ariel González, Andrés Di Tella  
Suono: Oscar Berteza  
Musica: Abel Tortorelli  
Interpreti: Ana Testa, Ignacio  
Vélez, Roberto Cirilo Pernía,  
Graciela Daleo, Rolo Miño, Topo  
Devoto, Mario Villani, Víctor  
Basterra, Chiqui Falcone, Roberto  
Baschetti  
Produzione: Andrés Di Tella  
Con il supporto di: di Fundación  
Simón Rodríguez

Contatti: Andrés Di Tella  
Email: andresditella@gmail.com

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE



Il film affronta una storia nascosta e scomoda, sulla lotta armata clandestina in Argentina, il movimento politico-rivoluzionario dei *montoneros* e la repressione durante l'ultima, sanguinosa dittatura militare. Ma l'obiettivo del film è raccontare le forme attraverso le quali persone diverse hanno vissuto, pensato, subito e affrontato gli eventi di quel periodo. A partire da un personaggio chiave – Ana, ex-militante ed ex-detenuta della ESMA, la famigerata scuola meccanica dell'esercito dove venivano torturati i cittadini sequestrati – il percorso diventa un viaggio attraverso emozioni, sentimenti e pensieri personali, un viaggio nel percorso interiore di uomini e donne. La storia non è mai cronaca degli eventi, è il riflesso degli eventi nei volti e nelle parole di chi ne è stato protagonista. Da questo punto di vista, il film si muove lungo il confine tra racconto collettivo e racconto individuale, tra storia oggettiva e storia personale, che è forse una delle forme possibili del cinema documentario. (d.d.) "La narrazione non si struttura a partire dai discorsi e dalle pratiche politiche degli anni settanta, ma queste sono incorporate come frammenti di un passato che gli intervistati stanno recuperando". (M. Ranalletti)

The film deals with a hidden and troublesome story on the clandestine armed conflict in Argentina, the political and revolutionary movement of *Montoneros* and the repression during the last bloody military dictatorship. But the aim of the film is telling the ways in which people lived, thought and suffered events at that time. Starting from a key character – Ana, former militant and ex ESMA convict (the notorious mechanic school of the army where kidnapped citizens were tortured) – the story becomes a journey through emotions, feelings and personal thoughts, a journey through the inner path of men and women. The story is not a mere chronicle of events, but rather the reflection of events in the protagonists' faces and words. From this perspective, the film runs on the borderline between collective and individual story, between objective and personal story, which may be one of the possible forms of documentary film-making. (d.d.) "Narration is not structured from the speeches and the political practices of the Seventies, but these are involved as fragments of a past that the interviewed are retrieving." (M. Ranalletti)

## ANDRÉS DI TELLA MACEDONIO FERNÁNDEZ



Una metropolitana che corre, le strade notturne e diurne di una metropoli, la voce di un narratore che racconta una storia, un racconto che parla di un grande scrittore e di una città. È l'inizio di *Macedonio Fernández*, un film in cui Di Tella sperimenta una modalità particolare di biografia. La vita e, soprattutto, la scrittura del grande autore argentino Macedonio Fernández vengono raccontate attraverso gli spazi della città di Buenos Aires, le tracce che un'esistenza lascia in un luogo, diventano il punto di partenza per un viaggio in cui lo sguardo della macchina da presa è accompagnato dalla voce e dal corpo di un altro scrittore (e sceneggiatore), Ricardo Piglia, che si mette nei panni del viaggiatore, di colui che ricerca le tracce nascoste della memoria nei luoghi visibili e invisibili di una città tentacolare come la capitale argentina. (d.d.) "Ricardo Piglia ci guida lungo la Buenos Aires di Macedonio Fernández, figura fondamentale del panorama letterario argentino, particolarmente ammirato da Jorge Luis Borges. Attraverso le diverse testimonianze, i percorsi lungo la città e la riflessione di Piglia, il risultato è una indimenticabile investigazione sulla topografia urbana e il ricordo." (A. Di Tella)

An underground train running, the roads of a metropolis in the day and at night, a narrator's voice telling a story, a story about a great writer and a city. It's the beginning of *Macedonio Fernández*, a film in which Di Tella experiments a peculiar type of biography. In the film, the great Argentinian author Macedonio Fernández's life and works are told through the spaces of the city of Buenos Aires, the traces that a life leaves in a place, become the starting point for a film journey in which the camera eye is accompanied by another writer and screenwriter's voice, Ricardo Piglia, who becomes a traveler, a person looking for hidden traces of memory in the visible and invisible places of a sprawling city such as the Argentinean capital. (d.d.) "Ricardo Piglia leads us through the Macedonio Fernández's Buenos Aires, who was a key figure in the Argentinean literary scenario and who was particularly admired by Jorge Luis Borges. Thanks to different accounts, journeys through the city and Piglia's considerations, the result is an unforgettable inquiry on urban topography and memory". (A. Di Tella)

Argentina, 1995, Betacam SP,  
45', col.

Regia e soggetto: Andrés Di Tella  
Sceneggiatura: Andrés Di Tella,  
Ricardo Piglia  
Fotografia: Goran Gester  
Montaggio: Andrés Di Tella,  
Sebastián Elizondo  
Suono: Sebastián Serrate  
Musica: Gerardo Gandini, Héctor  
Alemán y Kronos Quartet  
Produzione: Andrés Di Tella per la  
Secretaría de Cultura de la Nación

Contatti: Andrés Di Tella  
Email: andresditella@gmail.com

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE



Argentina, 2003, 35mm, 75', col.

Regia e soggetto: Andrés Di Tella  
Sceneggiatura: Andrés Di Tella  
Fotografia: Esteban Sapir y Goran Gester  
Montaggio: Andrés Di Tella y Alejandra Almirón  
Consulenza artistica: Cecilia Szperling  
Musica: Axel Krygier  
Interpreti: Torcuato Di Tella, Andrés Di Tella, Sebastián Rosenfeld, Raquel Yankelevich, Guillermo Brizuela Méndez, Mex y Raúl Urtizberea, Javier García Blaya y Rocco Di Tella  
Produttori: Marcelo Céspedes e Carmen Guarini  
Produzione: Cine Ojo e Andrés Di Tella  
Con il supporto di: Fondazioni Antorchas, Rockefeller, MacArthur e Simón Rodríguez, e la JS Guggenheim Memorial Foundation

Contatti: Andrés Di Tella  
Email: andresditella@gmail.com



## ANDRÉS DI TELLA LA TELEVISIÓN Y YO

Film chiave nella filmografia del regista, *La televisión y yo* si pone come prima tappa di un progetto *in fieri* di un cinema futuro, un cinema che è al tempo stesso un'indagine personale e un saggio in forma libera e aperta sulla memoria. Il percorso del film procede avanti e indietro tra storia e autobiografia: dal primo ricordo della televisione alla memoria collettiva della stessa TV Argentina. Nella storia della televisione si intersecano storie collettive e individuali e prendono corpo i sogni stessi di un Paese. Come quelli di Jaime Yankelevich – imprenditore amico del nonno di Di Tella, che aveva portato la televisione in Argentina e fondato un impero mediatico agli albori della storia della televisione – e come quelli di Eva Peron, che aveva sognato a sua volta una televisione possibile. (d.d.) “Non resta quasi nulla della televisione dei primi anni: Andrés Di Tella parla di ricordi che in fondo non ha avuto e i successori di quei pionieri, per decisione propria o per conseguenza degli atti dei loro avi, rimasero esclusi dalle proprie storie. O meglio, iniziarono a costruirne di nuove, per proprio conto”. (M. Blejman)

A leading work in Di Tella's filmography. *La televisión y yo* represents the first step of an ongoing project for a future cinema, a cinema which is at the same time personal analysis and free and open essay on memory. The film goes back and forth between history and autobiography: from the first memory of television to the collective memory of the Argentinean television itself. In the history of television collective and individual stories intersect among each other and, in a certain way, the dreams of a country such as Argentina take shape. Dreams like Jaime Yankelevich's ones – the businessman, Di Tella's grandfather's friend, who had brought television to Argentina and found a media empire at the very beginning of its history. Or dreams like Eva Peron's ones, who had, in turn, dreamt of a possible television. (d.d.) “There is almost nothing left of those early years of television: Andrés Di Tella talks about memories he actually didn't have and those pioneers' successors were excluded from their own stories, for their own decision or as a consequence of their ancestors' acts. Indeed, they started to build new ones on their own”. (M. Blejman)



## ANDRÉS DI TELLA FOTOGRAFÍAS

Film poetico e teorico al tempo stesso, *Fotografías* è un viaggio cinematografico che non solo collega e mette in relazione due Paesi (l'Argentina e l'India), ma anche due mondi interiori, quello del regista e quello di sua madre, di origine indiana. A partire dalla scoperta di una scatola di fotografie della madre, il regista inizia un viaggio di scoperta di un mondo per lui misterioso a partire da sé e dalla propria storia. Riprendere la propria storia personale come fosse un romanzo aperto o un racconto di viaggio (all'interno del quale incontrare e scoprire tanti straordinari personaggi) e al tempo stesso riflettere sulle forme che il cinema ha per raccontare: è questa la sfida che il film affronta. (d.d.) “Attraversato da fessure, piccoli spazi neri che funzionano come punti fermi, *Fotografías* è un documentario che lavora con il tempo a suo favore, che permette e addirittura stimola - pause di riflessione. [...] È un documentario raro, in grado di generare un forte effetto narrativo, come se la realtà avesse la possibilità di scrivere la più romantica delle *fiction*”. (L. Monteagudo)

At the same time poetic and theoretical, *Fotografías* is a cinematic journey which not only connects and relates two countries (Argentina and India), but also two inner worlds, the director's one and his mother's, of Indian origins. Since the discovery of a box of his mother's photographs, the director undertakes a journey to discover a world which was unknown to him, starting from himself and his own story. Recalling one's personal story as if it were an open novel or a travel journal (where to meet and discover many extraordinary characters) and, at the same time, reflecting upon the forms that cinema has to tell stories: this is the challenge the film faces. (d.d.) “Crossed by slits, small black spaces working as endpoints, *Fotografías* is a documentary that works with time by its side, that allows for and even stimulates spaces for reflection. [...] This is a rare documentary, able to generate a strong narrative effect as if reality had the possibility to write the most romantic fiction.” (L. Monteagudo)

Argentina, 2007, Digibeta, 110', col.

Regia: Andrés Di Tella  
Sceneggiatura: Andrés Di Tella, Cecilia Szperling  
Fotografia: Víctor Kino González  
Montaggio: Alejandra Almirón  
Suono: Alejandro Alonso  
Musica: Diego Vainer  
Interpreti: Torcuato Di Tella, Andrés Di Tella, Mayra Bonard, Rocco Di Tella, Ramachandra Gowda, José Rivarola, Manuel y Juan José Güiraldes, Marta Minujín, Lakshmi Apparao, Sitaram Reddy, Padma Rao, Radha Rao, Vidya Singh, Ariel Rosner, Ricardo Bendersky  
Produzione: Marcelo Céspedes, Cine Ojo e Andrés Di Tella  
Con il supporto di: la Fundación Hubert Bals, Festival di Rotterdam

Contatti: Andrés di Tella  
Email: andresditella@gmail.com

Argentina, 2008, Digibeta, 72', col.

Regia e soggetto: Andrés Di Tella  
Sceneggiatura: Andrés Di Tella,  
Dario Schwarzstein e Cecilia  
Sperling

Fotografia: Fernando Lockett  
Montaggio: Alejandra Almirón  
Musica: Gustav Mahler, Uri Caine  
Suono: Lena Esquenazi  
Produzione: Bin Cine, INCAA,  
Canal Encuentro

Contatti: Andrés Di Tella  
Email: andresditella@gmail.com

## ANDRÉS DI TELLA EL PAÍS DEL DIABLO LAND OF THE DEVIL

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

In November 1879, a few months after the end of the war between the Argentinean government and the Indios, writer and scholar Estanislao Zeballos discovers an archaeological find belonging to Naminurà, a famous Indio chief, which contains a flesh and blood archive of his people. The discovery will mark the beginning of his journey in search of a people and culture whose extermination he himself helped bring about. A century later, the Di Tella follows the tracks of Zeballos, looking for the remaining signs and testimonies of a long-forgotten extermination. *El país del diablo* is a film about discovery, a film where the movie camera does not know where it will be going next, or what (whom) it will discover. Everything is fair game, starting with the director, who is no longer the invisible eye behind the camera, but a part of the collective journey who uncovers the lost tracks of an identity and a past. Like all real journeys, we know the point of departure but not the point of arrival, and once we have arrived, we find ourselves changed. As Andres Di Tella says: "That's the real theme of the film. Imposed identities and identities each of us searches for." (d.d.)



## ANDRÉS DI TELLA HACHAZOS BLOWS OF THE AXE



L'incontro tra due registi, un confronto che è anche uno scontro, intenso, affettuoso, doloroso. *Hachazos* è un film di resistenza, la resistenza di un cinema che, come quello di Claudio Caldini, è dimenticato, invisibile, *underground*, totalmente autonomo e sperimentale; e la resistenza di un corpo ad essere filmato, ad essere "messo in scena" da un altro sguardo. Il film è il racconto di un incontro e di un'esperienza, ed è al tempo stesso un saggio teorico e poetico sul cinema come forma libera e come scrittura del mondo, avventura e analisi profonda della realtà. Il cinema contemporaneo sembra aver dimenticato figure come quelle di Caldini, ma la sua forza visionaria agisce ancora, sembra lasciar intendere il film. (d.d.) "Caldini fa i film da solo, senza soldi, senza nessuno. Lega la fotocamera a una corda e la fa girare vorticosamente sopra la sua testa, dipinge o perfora la celluloidi che usa. Monta la cinepresa su una bicicletta, crea animazioni utilizzando semplicemente la luce proveniente da una finestra, espande le possibilità del cinema di fare l'impossibile." (A. Di Tella)

The meeting of two directors, an exchange which is an intense, affectionate, painful clash as well. *Hachazos* is a film about resistance, the resistance of a cinema that, like Claudio Caldini's one, is forgotten, invisible, *underground*, completely autonomous and experimental, and the resistance of a body from being filmed, being put up by another sight. Thus the film is the story of a meeting and an experience, and it is at the same time a theoretical and poetic essay on cinema as a free form and world writing, adventure and deep analysis of reality. Contemporary cinema seems to have forgotten about figures such as Caldini's one, but his visionary power is still acting, and that's what the film seems to be conveying. (d.d.) "Caldini makes films on his own, without money, without anybody. He links the camera to a rope and makes it spin wildly above his head. He paints or perforates the celluloid he is using. He mounts the camera on a bicycle, creates animations using just the light from a window, expands the possibilities of cinema impossible things". (A. Di Tella)

Argentina, 2012, Digibeta, 80', col.

Regia e soggetto: Andrés Di Tella  
Sceneggiatura: Andrés Di Tella,  
Dario Schwarzstein  
Fotografia: Guillermo Ueno  
Montaggio: Felipe Guerrero  
Suono: Pablo Demarco, Lena  
Esquenazi  
Musica: Manal  
Interpreti: Claudio Caldini, Andrés  
Di Tella  
Produzione: Marcelo Céspedes  
per MC Producciones  
Con il supporto di: INCAA

Contatti: Andrés Di Tella  
Email: andresditella@gmail.com

PRIMA EUROPEA  
EUROPEAN PREMIERE

A black and white photograph showing a person's hands in handcuffs. The person is wearing a dark jacket. To the right of the hands, there is a circular object, possibly a lid or a tray, and a pen. The background is dark and out of focus.

**OMAGGIO A RAYMOND DEPARDON**  
TRIBUTE TO RAYMOND DEPARDON



Francia, 1969, 16 mm, 12', col.

Regia: Raymond Depardon  
Fotografia: Raymond Depardon  
Montaggio: José Pinheiro  
Suono: Raymond Depardon  
Produzione: Raymond Depardon  
©Palmeraie et désert  
Distribuzione: Vente TV France,  
Palmeraie et désert

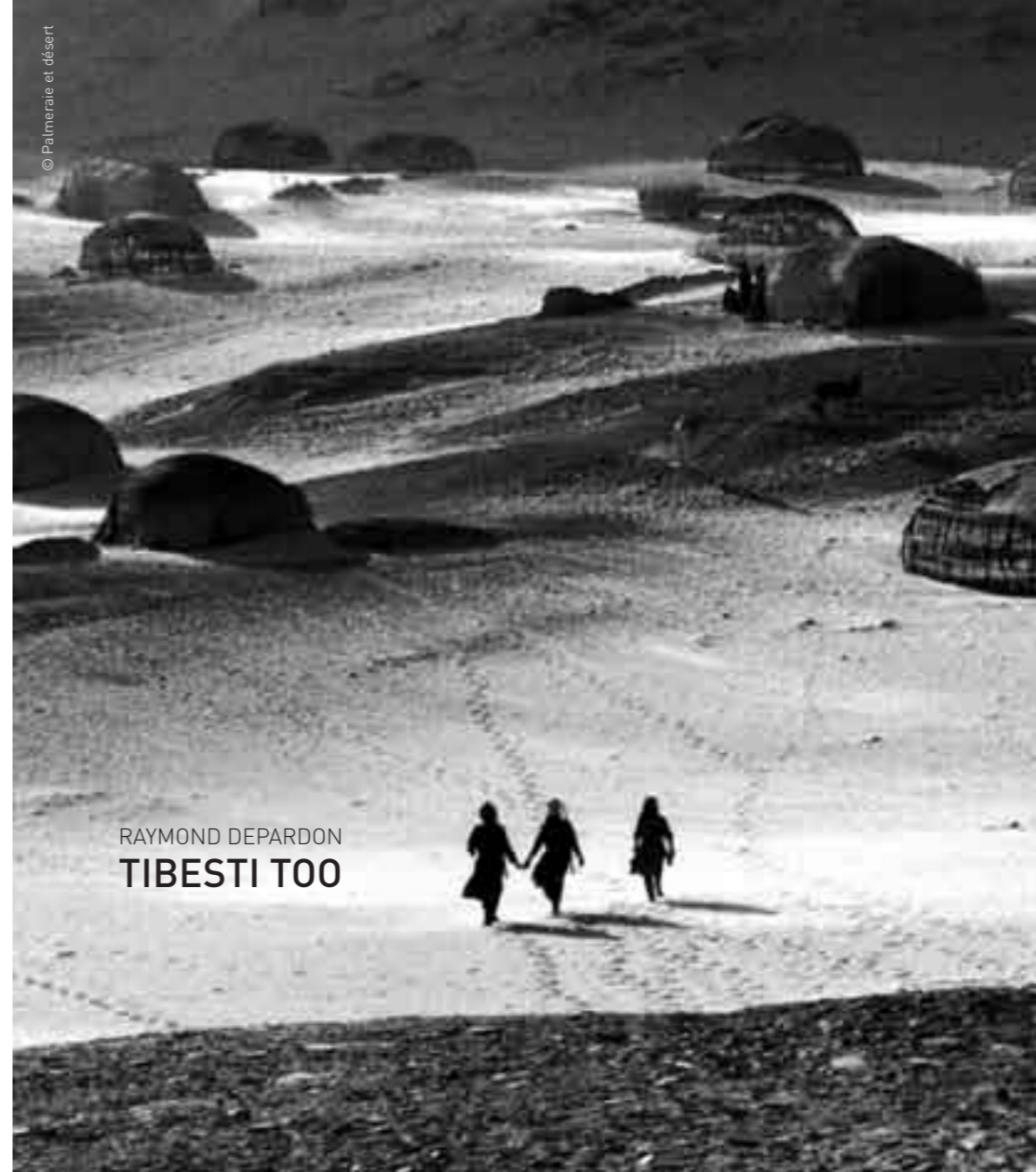
Contatti: Sarah Froux, Palmeraie  
et désert  
Email: sfroux@palmeraieetdesert.fr

Raymond Depardon (Villefranche-sur-Saône, 1942) è un fotoreporter, regista cinematografico e giornalista. A 16 anni si trasferisce a Parigi, dove comincia la professione di fotografo. Nel 1960 svolge in questa veste il suo servizio militare, seguendo la guerra d'Algeria. Nel 1966 fonda, insieme a Gilles Caron, l'Agenzia Gamma, per la quale realizza reportages nei "luoghi caldi" del pianeta, in Venezuela, Africa, Biafra, Ciad) e Sud-Est asiatico (Vietnam, Cambogia). A partire dal 1969, quando realizza un cortometraggio sui funerali di Jan Palach, alterna alla fotografia il documentario, fino ad esordire anche nel cinema di finzione nel 1985. Nel 1977 riceve il Premio Pulitzer e nel 1978 lascia la Gamma per associarsi alla Magnum Photos di cui diventa membro effettivo nel 1979.

## RAYMOND DEPARDON IAN PALACH

In piazza San Venceslao, a Praga, Jan Palach si cospargé di benzina per protestare contro l'occupazione sovietica. Raymond Depardon filma il minuto di silenzio e la cerimonia in omaggio al giovane ceco immolato.

In Wenceslas Square in Prague, Jan Palach douses himself with gasoline to protest against the Soviet occupation. Raymond Depardon films the minute of silence at the ceremony in honor of the young Czech who gave his life.



## RAYMOND DEPARDON TIBESTI TOO

Parallelamente al suo lavoro di giornalista e reporter, Raymond Depardon ha filmato per otto mesi le montagne del Tibesti, con i palmeti di montagna dove vivono popolazioni isolate. Questo film è l'unico documento sulla vita dei Tedas del Tibesti.

Parallel to his activity as a journalist and reporter, Raymond Depardon filmed for eight months the Tibesti mountains, with the palm groves inhabited by isolated groups. This film is the only document on the life of the Tedas of Tibesti.

Francia, 1976, 35mm, 36', b/n

Regia: Raymond Depardon  
Fotografia: Raymond Depardon  
Montaggio: José Pinheiro  
Suono: Jean Neny  
Musica: Marius Constant  
Produzione: Raymond Depardon  
©Palmeraie et désert  
Distribuzione: Palmeraie et désert

Contatto: Sarah Froux, Palmeraie  
et désert  
Email: sfroux@palmeraieetdesert.fr

Raymond Depardon (Villefranche-sur-Saône, 1942) is a photojournalist, filmmaker and journalist. At age 16 he moved to Paris where he began his profession as a photographer. In 1960, during his military service, he reported the war in Algeria. In 1966 he founded, together with Gilles Caron, the agency Gamma, for which he created reportages in "hot spots" of the planet (Venezuela, Africa, Biafra, Chad) and Southeast Asia (Vietnam, Cambodia). Since 1969, when it made a short film about the funeral of Jan Palach, he alternates documentary filmmaking and photography, to debut in fiction in 1985. In 1977 he received the Pulitzer Prize in 1978 and leaves the range to join the Magnum Photos where he became a full member in 1979.

Francia, 1980, 16 mm, 10', col.

Regia: Raymond Depardon  
Fotografia: Raymond Depardon  
Montaggio: Olivier Froux, Camille Cotte  
Musica: *Imagine*, di John Lennon  
Suono: Raymond Depardon, Paul Bertault  
Produzione: Raymond Depardon  
©Palmeraie et désert  
Distribuzione: Vente TV France, Palmeraie et désert

Contatti: Sarah Froux, Palmeraie et désert  
Email: sfroux@palmeraieetdesert.fr

RAYMOND DEPARDON

## 10 MINUTES DE SILENCE POUR JOHN LENNON



A Central Park, Raymond Depardon filma, in un lungo piano sequenza, l'omaggio degli americani a John Lennon dopo la sua uccisione a New York. I minuti di silenzio permettono di osservare, grazie al movimento di camera a 360°, la strana immobilità dei corpi in raccoglimento, silenziosi.

In Central Park, Raymond Depardon films in a long, single take the Americans paying tribute to John Lennon after his murder in New York. The minutes of silence allows us to observe, thanks to the 360-degree camera movement, the strange stillness of the silent bodies in meditation.

RAYMOND DEPARDON

## NEW YORK, NY

Per due mesi ogni giorno Raymond Depardon ha girato quattro minuti di film a New York. La voce fuori campo sottolinea l'impossibilità di filmare la realtà di una città.

For two months, every day Raymond Depardon shot four minutes of film in New York. The voiceover emphasizes the impossibility of filming the reality of a city.



Francia, 1985, 35mm, 10', b/n

Regia: Raymond Depardon  
Fotografia: Raymond Depardon  
Montaggio: Roger Ikhlef  
Suono: Raymond Depardon, Nils  
Produzione: Pascale Dauman  
©Palmeraie et désert  
Distribuzione: Vente TV France, Palmeraie et désert

Contatto: Palmeraie et désert  
Email: sfroux@palmeraieetdesert.fr



Francia, 1981, 35mm, 90', col.

Regia: Raymond Depardon  
Fotografia: Raymond Depardon  
Montaggio: Olivier Froux, Camille Cotte  
Suono: Raymond Depardon, Paul Bertault  
Con: i fotografi e i membri dell'agenzia Gamma: Francis Apesteguy, Marc Bulka, Jean-Claude Francolon, Vaclav Neumann, Florys de Bonneville, François Lehr, Arnaud de Wildenberg, Jean Monteux, François Caron, Daniel Simon et Jean-Gabriel Barthelemy, Sipa Press.  
Produzione: Pascale Dauman  
©Palmeraie et désert, BPI  
Distribuzione: Vente TV France, Palmeraie et désert

Contatto: Sarah Froux, Palmeraie et désert  
Email: sfroux@palmeraieetdesert.fr

## RAYMOND DEPARDON REPORTERS



Reporter e paparazzi: un mondo laborioso e cinico, con i suoi codici, le sue regole, le sue audacie. Raymond Depardon segue passo passo i reporter dell'agenzia Gamma: lunghe ore di attesa per rubare una foto a Carolina di Monaco, la visita di Jacques Chirac ai piccoli commercianti, la partenza di Valéry Giscard d'Estaing per la Cina, François Mitterrand al Palazzo del Lussemburgo, una serata Cartier a Place Vendôme con Catherine Deneuve e Serge Gainsbourg, la conferenza stampa di Coluche... Una sorprendente immersione nella vita politica e mondana degli anni '80.

Reporters and paparazzi: a busy and cynical world with its own codes, rules and audacity. Raymond Depardon follows the reporters of the Gamma agency step by step: long hours of waiting to take a picture of Caroline of Monaco, Jacques Chirac's visit to small retailers, Valéry Giscard d'Estaing leaving to China, François Mitterrand at the Luxembourg Palace, a soiree at Cartier in Place Vendôme with Catherine Deneuve and Serge Gainsbourg, Coluche's press conference, etc. A surprising immersion in the political and social life of the Eighties.

## RAYMOND DEPARDON, CLAUDINE NOUGARET DÉLITS FLAGRANTS



Parigi, Palazzo di Giustizia. Le persone arrestate in flagranza di delitto sfilano davanti al sostituto procuratore per l'interrogatorio. Gli imputati si succedono: un borseggiatore, un drogato, un piccolo truffatore, un informatore della polizia, un marito violento, una donna alcolizzata, degli stranieri irregolari, una ragazza scappata di casa che si prostituisce per sopravvivere, un disoccupato, un ladro di portafogli senza precedenti penali... confessioni, rimorsi, mutismi, monologhi, stratagemmi o dialoghi tra sordi. Un eccezionale "a porte chiuse" dove si affrontano il sostituto procuratore e l'imputato.

Paris, Palace of Justice. People arrested in the act of committing a crime are interrogated one after the other by the deputy prosecutor: a pickpocket, a drug addict, a petty crook, a police informant, an abusive husband, an alcoholic woman, illegal immigrants, a young runaway who prostitutes herself in order to make a living, an unemployed person, a wallet thief without a criminal record, etc. We witness confessions, remorse, obstinate silence, monologues, stratagems and dialogues of the deaf. A unique look "behind closed doors" to watch deputy prosecutor and defendant confront each other.

Francia, 1994, 35 mm, 105', col.

Regia: Raymond Depardon, Claudine Nougaret  
Fotografia: Raymond Depardon  
Montaggio: Roger Ikhlef, Camille Cotte  
Suono: Claudine Nougaret, Sophie Chiabaut, Dominique Hennequin  
Produzione: Pascale Dauman  
©Palmeraie et désert, Arte France cinéma  
Distribuzione: Vente TV France, Palmeraie et désert

Contatti: Sarah Froux, Palmeraie et désert  
Email: sfroux@palmeraieetdesert.fr

Claudine Nougaret, nata nel 1958 a Montpellier, è produttrice, regista e tecnico del suono. Lavorando con Eric Rohmer (a *Il Raggio Verde*) diventa la prima donna capo operatore del cinema francese. L'ultimo film realizzato insieme al marito Raymond Depardon è *Journal de France*. Le riprese sono iniziate nell'ottobre 2010 utilizzando due cineprese Pénélope d'Aaton a tre perforazioni. Il film è stato presentato al Festival di Cannes 2012

Claudine Nougaret, born in 1958 in Montpellier, is a producer, director and engineer. Working with Eric Rohmer (in *La Rayon verte*) became the first woman chief operator of the French cinema. The last film she with her husband Raymond Depardon is *Journal de France*. Filming started in October 2010 using two cameras of Penelope Aaton three perforations. The film premiered at the Cannes Film Festival 2012.



Francia, 2012, 35mm, 100', col.

Regia: Claudine Nougaret,  
Raymond Depardon  
Fotografia: Raymond Depardon  
Montaggio: Simon Jacquet  
Suono: Guillaume Sciamia,  
Yolande Decarsin, Sophie Chiabaut  
,Claudine Nougaret  
Montaggio del suono: Nadine  
Muse  
Musica: Patti Smith, Alexandre  
Desplat, Gilbert Bécaud, Gloria  
Lasso, Alain Baschung  
Produzione: Palmeraie et désert,  
France 2 Cinéma  
Distribuzione: Wild Bunch  
Distribution

Contatto: Elodie Sobczak, Wild  
Bunch  
Email: esobczak@wildbunch.eu

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

## RAYMOND DEPARDON, CLAUDINE NOUGARET JOURNAL DE FRANCE

*Journal de France* si presenta nelle forme tradizionali di un diario di viaggio. Il viaggio corre lungo le strade di provincia, dove Raymond Depardon sta cercando i resti di una cultura e di una memoria. Armato del suo apparecchio fotografico, il regista insegue "l'istante decisivo", come lo chiamava Cartier Bresson, quel momento in cui la quotidianità svela qualcosa che la oltrepassa. È questa l'occasione per riprendere quel dialogo mai abbandonato tra cinema e fotografia. Come in ogni viaggio, per un uomo che parte ce n'è uno (o una) che resta. Dall'altra parte della macchina da presa, Claudine Nougaret attraversa i film di Depardon e, con il suo sguardo amoroso, riporta alla luce frammenti di cinema inediti, conservati gelosamente. La struttura del diario si duplica. Si fa dialogo o - se si preferisce - discorso a due dimensioni. E' questo il viaggio in cui il cinema diventa il territorio di un possibile incontro tra uno sguardo e un corpo, tra un desiderio e un ricordo, tra una parola e un'immagine. Dietro l'apparenza di un glorioso percorso a ritroso nel tempo, *Journal de France* si offre come l'immagine perfetta di un'unione. O forse del suo desiderio. (c.c.)

*Journal de France* has the traditional characteristics of a travel journal. We follow Raymond Depardon as he travels along country roads to find the remnants of a culture, of a memory. With his camera, Depardon tries to capture the "decisive moment", as Cartier-Bresson defined it, the moment in which everyday life reveals something that goes beyond it. This is an opportunity to resume the dialogue between cinema and photography - a dialogue that has never been interrupted. As in every trip, there is someone who leaves and someone who stays. On the other side of the movie camera, Claudine Nougaret is a constant presence in Depardon's films. Her loving eye discloses us treasured clips and outtakes. The film thus becomes a double journal. It turns into a dialogue or - if you prefer - a two-sided conversation. This is a trip in which cinema becomes the setting for the possible encounter between an eye and a body, between a desire and a recollection, between a word and an image. Behind the image of a glorious trip back in time, *Journal de France* is the perfect representation of a union - or maybe of its desire. (c.c.)



TLV May 26th - Jun 2nd - 2013

# CoPro 15

## The Israel Documentary Screen Market

[www.copro.co.il](http://www.copro.co.il)



CoPro - Documentary Marketing Foundation, P.O.B 14581,  
Tel-Aviv 61143, Israel Tel: 972.3.6850315 Fax: 972.3.6869248



**EVENTI SPECIALI**  
SPECIAL EVENTS



Una notte dedicata a Tropicália, il movimento che, alla fine degli anni sessanta, rivoluzionò la scena culturale brasiliana.

“La notte di Tropicália”, vede la collaborazione tra Musicus Concentus e Festival dei Popoli per presentare un doppio appuntamento: il concerto di Lucas Santtana, per la prima volta in Italia uno degli artisti in cui riverbera lo spirito originario del movimento brasiliano, e la proiezione di *Tropicália*, il documentario di Marcelo Machado dove figurano Caetano Veloso, Gilberto Gil, Os Mutantes, Tom Zé.

A night dedicated to Tropicália, the movement which revolutionized Brazilian culture in the late Sixties.

Thanks to the renewed collaboration between the Festival dei Popoli and Musicus Concentus, the “Tropicália night” will include two important events: the first-ever Italian concert of Lucas Santtana, one of the artists who best represent the original spirit of the Brazilian movement, and the screening of *Tropicália*, the film by Marcelo Machado featuring Caetano Veloso, Gilberto Gil, Os Mutantes, Tom Zé.

# LA NOTTE DI TROPICÁLIA

## LUCAS SANTTANA IN CONCERTO

**Lucas Santtana: voce, chitarra acustica, monome / vocals, acoustic guitar, monome**

**Regis Damasceno: chitarra acustica / acoustic guitar**

**Bruno Buarque: percussioni, elettronica / percussion instruments, electronics**

La stampa inglese presenta Lucas Santtana come un artista a metà strada tra Tom Zé e Thom Yorke dei Radiohead; la definizione è divertente, ma sicuramente riduttiva. Lucas Santtana è tra gli artisti più originali della nuova canzone brasiliana, uno degli eredi più creativi del movimento Tropicália, che proprio nella sintesi di elementi differenti ha trovato legittimazione ed ispirazione. Come gli artisti di Tropicália, Santtana si nutre di tradizione brasiliana, innovazioni tecnologiche e suoni sperimentali. Santtana canta e suona la chitarra ma usa anche l'elettronica, sul palco ricorre a laptop, filtri, pedali e campionatori, in studio adotta nuove tecniche di registrazione, e non è un caso che già da tempo collabori intensamente con un fuoriclasse quale Arto Lindsay. Nato nel 1970 a Bahia fin da giovane Lucas Santtana si è messo in luce per la sua abilità, collaborando con stelle brasiliane quali Chico Science, Marisa Monte, Caetano Veloso e Gilberto Gil. Dal 2000, data di pubblicazione di *Eletro Ben Dodô*, ai recenti *Sem Nostalgia* e *O Deus Que Devasta Mas Também Cura*, Santtana ha definito una forma di canzone aperta pronta a contenere gli stimoli più differenti. (g.v.)

The British press describes Lucas Santtana as equal parts Tom Zé and Radiohead's Thom Yorke; the definition is funny, but certainly reductive. Lucas Santtana is one of the most original artists of modern Brazilian music, one of the most creative heirs of the Tropicália movement, which found its legitimacy and inspiration in the fusion of different elements. And, like the artists of the Tropicália movement, Santtana blends Brazilian tradition, technological innovations and experimental sounds. Santtana sings and plays the guitar, but he also uses electronics. On stage, he uses laptops, filters, effects pedals and samplers; in the studio, he uses new recording techniques and it is no accident that he has been closely collaborating with an ace like Arto Lindsay for a long time. Born in Bahia in 1970, as a young artist Lucas Santtana distinguished himself for his skills and talent and collaborated with Brazilian stars such as Chico Science, Marisa Monte, Caetano Veloso and Gilberto Gil. Since 2000, with the publication of *Eletro Ben Dodô*, to the more recent *Sem Nostalgia* and *O Deus Que Devasta Mas Também Cura*, Santtana has defined a musical style that is open to all sorts of influences. (g.v.)



## MARCELO MACHADO TROPICÁLIA

“Tropicália era un modo di guardare le cose, una posizione estetica”, dice l'artista Hélio Oiticica, in una delle preziose interviste che animano il film. *Tropicália* era il nome di una sua opera, un'installazione di grande impatto, che ispirò il titolo anche a Caetano Veloso per la sua canzone. Tropicália divenne così la sigla che indicava il nuovo sentire diffuso nelle arti del Brasile: un movimento libero tra musica, cinema, teatro, arti visive e poesia. Un'autentica deflagrazione perseguitata dalla dittatura militare, che ancora oggi affascina ed ispira. Il film di Machado ne ripercorre la vicenda, dalla seconda metà degli anni sessanta, e con una straordinaria ricchezza di materiali, ricostruisce uno dei periodi più intensi ed emozionanti della vicenda artistica del Brasile. La storia di Tropicália è narrata dalle voci dei suoi protagonisti, Caetano, Gil, Tom Zé, che parlano mentre scorrono immagini spesso inedite o viste solo raramente. Da una giovanissima Maria Bethânia filmata da Julio Bressane e Paulo Sarraceni, al matrimonio hippie di Caetano, alle sequenze filmate al festival dell'isola di Wight, la visione di *Tropicália* è una gioia per i sensi di chi ama la musica e la cultura del Brasile. (g.v.)

“Tropicália was a way to look at things, an aesthetic position”, says artist Hélio Oiticica in one of the precious interviews contained in the film. *Tropicália* was the name of one of his works, an installation of strong impact which also inspired Caetano Veloso the title of his song. Tropicália thus became the term used to describe the new Brazilian artistic movement – a free movement encompassing music, cinema, theatre, visual arts and poetry. It was an actual revolution; the military dictatorship tried to stifle the movement, which is still today a source of inspiration for many. Machado's film portrays the story of the movement starting from the late Sixties. Through an extraordinary collection of materials, the film reconstructs one of the most intense and exciting periods in the history of Brazilian arts. The story of Tropicália is narrated through the voices of its protagonists, Caetano, Gil, Tom Zé. As they speak, the film shows mostly unpublished or rare images. From a young Maria Bethânia filmed by Julio Bressane and Paulo Sarraceni, to the hippie wedding of Caetano, to the sequences shot at the Isle of Wight Festival, watching *Tropicália* will be a joy of the senses for all those who love Brazilian music and culture.



Brasile, 2012, HDCAM, 87', col. e b/n

Regia: Marcelo Machado  
Sceneggiatura: Marcelo Machado, Vaughn Glover, Di Moretti  
Fotografia: Eduardo Piagge  
Montaggio: Oswaldo Santana  
Suono: François Wolf  
Musica: Alexandre Kassim  
Interpreti: Gilberto Gil, Caetano Veloso, Os Mutantes, Tom Zé  
Produzione: Paula Cosenza, BossaNovaFilms  
Distribuzione internazionale: Wide Management

Contatti: BossaNovaFilms  
Email: pcosenza@bossanovafilms.com.br

Nato a San Paolo nel 1958, Marcelo Machado ha fondato nel 1981 L'Olhar Eletrônico Video. Ha lavorato per TV Gazeta, un canale televisivo brasiliano, e MTV Brasile. Dal 2007 ha condotto un lavoro di ricerca per la produzione del lungometraggio *Tropicália*. Durante questo periodo ha anche co-diretto il documentario *Verse*.

Marcelo Machado (1958, São Paulo, Brazil) in 1981 established the Olhar Eletrônico Video. He worked for TV Gazeta, a Brazilian TV channel, and MTV Brazil. Since 2007 Marcelo worked on the research and the survey of conditions for the production of the feature film *Tropicália*. During this period he also co-directed the documentary *Verse*.

Filmografia  
2012: Tropicália  
2011: Verse  
2011: O sarau uma usina de sonhos em Dois Córregos  
2009: O apito do trem  
2008: Viagem ao Anhuí  
2007: Oscar Niemeyer, o arquiteto da invenção  
2006: Pure Spirit of Brasil  
2005: Ginga: a alma do futebol brasileiro  
1986: Olhar eletrônico



USA, 2011, HDCAM, 80', col.

Regia: Xan Aranda  
Fotografia: Peter Gilbert, Aaron Wickenden  
Montaggio: Liz Kaar  
Suono: Tom Herbers, Zach Goheen  
Musica: Andrew Bird  
Produzione: Xan Aranda, Kartemquin Films

Contatti: Xan Aranda  
Email: xan@kartemquin.com

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Xan Aranda è una regista indipendente affiliata alla Kartemquin Films (Hoop Dreams), sua casa di produzione dal 2007. Ha offerto servizi di consulenza a decine di produzioni internazionali, università, società di branding, agenzie pubblicitarie, festival cinematografici e registi emergenti. Il suo debutto alla regia, *Andrew Bird: Fever Year* ha avuto la prima mondiale al Lincoln Center, nell'ambito del New York Film Festival 2011. Con Kartemquin Films sta preparando il suo prossimo progetto, *Mormon Movie*.

Xan Aranda is an award-winning independent filmmaker affiliated with acclaimed documentary powerhouse Kartemquin Films (Hoop Dreams), her production home since 2007. She is also an active consultant, with a hand in dozens of international productions. Xan's clients have ranged from national universities, to branding companies and advertising agencies, film festivals and emerging filmmakers. Her directorial debut, *Andrew Bird: Fever Year* had its World Premiere at Lincoln Center as part of the New York Film Festival in 2011. With Kartemquin, Xan is currently directing her next project, *Mormon Movie*.

Filmografia  
2011: Andrew Bird: Fever Year



XAN ARANDA

## ANDREW BIRD: FEVER YEAR

I mesi culminanti dell'acclamato tour di Andrew Bird. Il cantante taglia il traguardo nella sua città natale, Chicago, con le stampelle, per un infortunio sul palco, e febbricitante. Sta scontando i rischi di inseguire i fantasmi dell'ispirazione? O semplicemente si sta trasformando in un vero e proprio animale da palcoscenico? *Andrew Bird: Fever Year* è il primo film che cattura la tecnica multi-strumentale di Bird e le sue caratteristiche esibizioni dal vivo.

The culminating months of the acclaimed singer-songwriter's most rigorous year of touring, Andrew Bird crosses the December finish line in his hometown of Chicago - feverish and on crutches from an onstage injury. Is he suffering hazards from chasing the ghost of inspiration? Or merely transforming into a different kind of animal "perfectly adapted to the music hall"? *Andrew Bird: Fever Year* is the first film to capture Bird's multi-instrumental looping technique and features live performances.

JONATHAN HOLIFF

## MY FATHER AND THE MAN IN BLACK

"The Man in Black" è, naturalmente, Johnny Cash. Saul Holiff, padre del regista, era il suo agente, dedito al lavoro, distante e crudele, morto suicida lasciando il figlio con molte domande senza risposta. Il film è un'indagine sulla vita di Saul Holiff e quella della celebrità che l'ha dominato per anni. Saul era un *self-made man*, un imbroglione ambizioso con un amore per la musica che lo ha portato a lavorare a fianco di una delle grandi figure della cultura pop del ventesimo secolo. Sia Cash che il suo agente erano uomini forti, ma con gravi carenze. Veniamo a conoscenza di loro trionfi e fallimenti, il loro risentimento reciproco e l'invidia, i rapporti difficili con le rispettive famiglie. Il film è rispettoso ma mai agiografico: mostra il bene e il male, il pubblico e il privato, anche dolorosamente. L'idea del film è nata dalla scoperta da parte del regista dei diari del padre e le sue registrazioni audio: un dietro le quinte del business della musica pop, le insidie del successo e le tensioni di un'amicizia che sarebbe poi naufragata. Mettendo insieme *found footage*, messe in scena originali e una struggente voce fuori campo, il film racconta una storia avvincente attraverso vari mezzi creativi. (Vancouver IFF)

"The Man in Black" is, of course, Johnny Cash. Saul Holiff was his long-time agent, a dedicated, remote, often cruel man who died of suicide and left his son with a lot of unanswered questions. Jonathan Holiff's film is an investigation of his father's life and that of the celebrity who dominated it for years. The Canadian-born Saul was a self-made man, an ambitious hustler with a love for music that brought him together with one of the great figures of 20<sup>th</sup>-century pop culture. Both Cash and his agent were strong men with serious weaknesses; we learn of their triumphs and failures, their mutual resentment and envy, their troubled relationships with their families. The film is respectful but never hagiographic—it shows the good and the bad, the public and the painfully private. What sets the story off is Jonathan's discovery of his father's diaries and audio recordings: a behind-the-scenes look at the business of pop music, the pitfalls of success and the tensions of a friendship that would eventually dissolve. Mixing found footage, creative re-enactments and poignant voice-over narration, the film tells a riveting story with creative means. (Vancouver IFF)



Canada, 2012, HDCAM, 90', col. e b/n

Regia e sceneggiatura: Jonathan Holiff  
Montaggio: Nick Harauz, Rob Ruzic  
Suono: Daniel Pellerin  
Musica: Michael Timmins  
Scenografie: Adam Weir  
Effetti Speciali: Ray McMillan, Sean Wakfer  
Produttori: Jonathan Holiff, Tanya Lyn Nazarec, Jeff Paikin, Jennifer Phillips  
Produzione: New Chapter Productions Inc.

Contatti: Jonathan Holiff  
Email: holiffame@gmail.com

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Jonathan Holiff ha esordito alla regia con la docu-fiction *My Father and The Man In Black* nel 2012. Ex produttore televisivo, ha lavorato per speciali televisivi e musicali. Per sette anni, ha prodotto gli NHL Awards per la ESPN, e ha poi lavorato in programmi televisivi trasmessi dalla FOX, CBS e TBS.

Jonathan Holiff made his directorial debut with the first-person, theatrical documentary *My Father and The Man In Black* in 2012. A former television producer, his credits include live television and music specials. For seven years, he produced The NHL Awards for ESPN, and has since worked on television shows broadcast by FOX, CBS and TBS.

USA, 2012, Digibeta, 60', col.

Regia: Alex Gibney  
Produttore: Blair Foster  
Produzione: Jigsaw Productions  
Coproduzione: Steps International, Democracy Pictures, Independent Television Service (ITVS)  
Con il supporto di: Corporation for Public Broadcasting (CPB)  
Distribuzione internazionale: DR/Steps  
Distribuzione italiana: GA&A

Contatti: Gioia Avvantaggiato,  
GA&A Productions  
Email: gioiaa@gaea.it

PRIMA EUROPEA  
EUROPEAN PREMIERE

EVENTO IN COLLABORAZIONE  
CON ITALIAN DOC SCREENINGS  
NELL'AMBITO DEL PROGETTO  
"WHY POVERTY?"  
WWW.WHYPOVERTY.NET

Alex Gibney è il vincitore del Premio Oscar 2008 per il miglior documentario con *Taxi to the Dark Side*. Gibney ha scritto, prodotto e diretto *Enron: The Smartest Guys in the Room*, candidato agli oscar e che ha vinto l'Independent Spirit Award e il Premio WGA. Tra i suoi film più recenti: *Client 9: The Rise and Fall of Eliot Spitzer*, *Magic Trip*, *The Last Gladiators*, e *Mea Maxima Culpa: Silence in the House of God*. Attualmente sta lavorando ad un progetto su Wikileaks e Julian Assange per la Universal Pictures.

Alex Gibney is the winner of the 2008 Academy Award® for Best Documentary for *Taxi to the Dark Side*. Gibney wrote, produced, and directed the 2006 Oscar® – nominated film, *Enron: The Smartest Guys in the Room*, which received the Independent Spirit Award and the WGA Award. His most recent films as director include: *Client 9: The Rise and Fall of Eliot Spitzer*, *Magic Trip*, *The Last Gladiators*; and *Mea Maxima Culpa: Silence in the House of God*. He is currently editing an untitled project on WikiLeaks and Julian Assange for Universal Pictures.

ALEX GIBNEY

## PARK AVENUE MONEY, POWER & THE AMERICAN DREAM

WHY POVERTY?  
ASK WHY!



Park Avenue, a New York, attraversa tutta Manhattan fino ad arrivare al ponte che attraversa il fiume e porta nel Bronx. Il lungo tratto tra Grand Central Terminal e 96th Street è sede di alcune delle proprietà immobiliari più costose al mondo. Uno dei più esclusivi di questi indirizzi è il numero 740, Park Avenue. Costruito nel 1929 da James T. Lee, nonno di Jacqueline Kennedy. Il palazzo, con i suoi 31 appartamenti, vale migliaia di dollari al metro quadro ed ospita più miliardari di qualsiasi altro edificio negli Stati Uniti. Più a nord, oltre l'Harlem River, Park Avenue entra nel South Bronx. Qui, più della metà dei residenti riceve buoni alimentari, la disoccupazione ha raggiunto il 19% e le possibilità per un bambino di finire ammazzato sono di 20 volte superiori rispetto ai vicini più a sud. "C'è sempre stato un divario tra i più ricchi nella nostra società e tutti gli altri, ma negli ultimi 30 anni qualcosa è cambiato. Il divario si è trasformato in un abisso. Secondo stime che risalgono al 2010, i 400 americani più ricchi controllano più ricchezza rispetto al resto del paese, vale a dire 150 milioni di persone. La domanda è: che cosa hanno intenzione di fare con tutti quei soldi?". (A. Gibney)

New York's Park Avenue runs the length of Manhattan before crossing the river into the Bronx. The long stretch between Grand Central Terminal and 96th Street is home to some of the most expensive real estate in the world. One of the most exclusive of these addresses is 740 Park. Built by James T. Lee, Jacqueline Kennedy's grandfather, in 1929, 740 Park is home to 'the 1% of the 1%' and has, over the decades, harboured generations of 'Masters of the Universe'. The building's 31 apartments sell for thousands of dollars per square foot. "The World's Richest Apartment Building" houses more billionaires than any other building in the United States. Ten minutes to the north, over the Harlem River, Park Avenue enters the South Bronx. Here, more than half the residents receive food stamps, unemployment has reached 19% and children are 20 times more likely to be killed than their neighbours to the south. "There's always been a gap between the wealthiest in our society and everyone else, but in the last 30 years something changed. That gap became an abyss – says filmmaker Alex Gibney – As of 2010, the 400 richest Americans controlled more wealth than the bottom half of the country. That's 150 million people. The question is what are they going to do with all that money?" (A. Gibney)

ANDREA SALVADORE

## PORTLAND2PORTLAND A POLITICAL TRAIN JOURNEY



Capire gli Stati Uniti alla vigilia delle elezioni presidenziali, conoscere le aspettative del popolo americano in un'epoca di grandi svolte in tutto il mondo, provare a leggere paure, speranze e sogni che hanno accompagnato la gente comune al voto. Per fare questo, Severgnini e Hoffmann si sono spostati da Portland (Maine) a Portland (Oregon), attraversando ben 22 Stati lungo il tragitto dei treni Amtrak. Durante il percorso, hanno incontrato intellettuali, scienziati, ma anche cittadini comuni, raccogliendo fatti e verificando leggende letterarie e cinematografiche, senza mai dimenticare i due punti di vista, quello italiano e quello tedesco, diversi fra loro ma entrambi alla base della cultura americana moderna. Tra le principali tappe del viaggio: Boston, con la visita ad Harvard e al MIT; la visita al quartier generale della campagna elettorale di Barack Obama a Chicago, nel North Dakota, per ritrovare i segni della massiccia emigrazione tedesca. I due giornalisti hanno anche visitato Cleveland, colpita dalla crisi immobiliare, e incontrato i membri del movimento "Occupy".

This journey gives us better understanding of the United States on the eve of the presidential election. We discover the expectations of the American people, in a time of great changes in the world, and try to read the fears, hopes and dreams of ordinary people. In order to achieve this, Severgnini and Hoffmann travelled from Portland (Maine) to Portland (Oregon), through 22 states, along the route of the Amtrak trains. On the way they met intellectuals, scientists, but also ordinary citizens. They gathered facts and verified legends of literature and cinema, without ever forgetting their two different points of view: Italian and German, very different, but at the same time both based on modern American culture. Among the most important moments of the journey: Boston, with a visit to Harvard and MIT, the headquarters of the electoral campaign of Barack Obama in Chicago; North Dakota, to find the traces of German emigration. They also visited Cleveland, hit by the housing crisis and met with members of the movement "Occupy".

Regia: Andrea Salvatore  
Sceneggiatura: Beppe Severgnini e Andrea Salvatore  
Fotografia: Alberto Engeli (Dr Zoom)  
Montaggio: Alberto Engeli (Dr Zoom), Luca Gianfrancesco (Digital video)  
Interpreti: Beppe Severgnini, Karl Hoffmann  
Produttore: Franco Pannacci  
Produzione: Ruvido produzioni per La7 s.r.l  
In collaborazione con: Corriere.tv, Goethe-Institut Italien

Contatti: Simona Falcone, Ruvido produzioni  
Tel.: +39 051 343 830

Franco Pannacci, Ruvido produzioni  
Email: francopannacci@ruvido.tv

PRIMA EUROPEA  
EUROPEAN PREMIERE

Andrea Salvatore è un regista, autore e documentarista italiano. Vive a New York.

Andrea Salvatore is a director, writer and Italian documentary filmmaker. He lives in New York.

Beppe Severgnini è editorialista del "Corriere della Sera". Dal 2011 è tra i columnist del "Financial Times". Dal 1998 conduce il forum "Italians" (italians.corriere.it). È il giornalista italiano più seguito su Twitter.

Beppe Severgnini has been writing for the "Corriere della Sera" since 1995. Since 2011, he has been a columnist for the "Financial Times". Since 1998, Severgnini has been moderating the online forum "Italians" (italians.corriere.it). He is the most-followed Italian journalist on Twitter.

Karl Hoffmann è un noto giornalista tedesco, corrispondente per ARD in Italia.

Karl Hoffmann is a well-known German journalist, ARD's correspondent in Italy.



USA, 2012, HD, 102', col.

Regista Rodney Ascher  
Sceneggiatura: Rodney Ascher  
Fotografia Rodney Ascher  
Montaggio Rodney Ascher  
Suono: Joseph Tsai, Ian Herzon  
Musica: William Hutson, Jonathan Snipes  
Produttore: Tim Kirk  
Produzione: Highland Park Classics  
Distribuzione: The Film Sales Company

Contatti: Jason Ishikawa, The Film Sales Company  
Email: jason.ishikawa@filmsalescorp.com

Rodney Ascher è autore di numerosi cortometraggi indipendenti, spot TV, commedie per il web, video musicali. Nel 2008 ha curato Photo-Fictions, mostra di fotografia narrativa presso la Showcave Night Gallery. Il suo ultimo documentario, *Room 237*, è stato presentato in anteprima al Sundance Film Festival.

Rodney Ascher has been creating his own brand of genre-blurring films and videos for over a decade. In 2008 he curated Photo-Fictions, a show of new narrative photography at the Showcave Night Gallery. *Room 237* premiered at the 2012 Sundance Film Festival.

Filmografia  
2012: Room 237  
2010: The S from Hell  
2010: The Lonely Death of the Giggler  
2009: Dog Days  
2008: Visions of Terror  
2006: Hot Chicks (ep. Somebody Goofed)  
2001: Triumph of Victory  
1997: Alfred



RODNEY ASCHER  
**ROOM 237**

Nei trent'anni successivi all'uscita di *Shining*, si sono moltiplicati i devoti del culto del film, fan che sostengono di averne decodificato i messaggi segreti, che vanno dal genocidio degli indiani d'America ad una serie di cospirazioni governative. Ironico e provocatorio, *Room 237*, mette insieme fatti e finzione e, attraverso interviste a devoti e discepoli, crea una caleidoscopica decostruzione del capolavoro di Kubrick.

In the thirty years since the film's release, a considerable cult of *Shining* devotees has emerged, fans who claim to have decoded the film's secret messages addressing everything from the genocide of Native Americans to a range of government conspiracies. *Room 237* fuses fact and fiction through interviews with cultists and scholars, creating a kaleidoscopic deconstruction of Kubrick's masterpiece.

JAMIE KASTNER

## THE SECRET DISCO REVOLUTION



Che cosa è stata l'era della *disco-music*? Una breve epoca di annebbiamento, l'apoteosi del disimpegno, un momento di memorabile oblio? O forse il periodo in cui si è consumata una rivoluzione più segreta e profonda? Basato su un approccio ironico *The Secret Disco Revolution* è ben più del classico documentario ricco di interviste e commenti. Se i testimoni raccolti in questa sorta di grande messa in scena – amorevole e satirica al contempo – di un fenomeno sono vari e prestigiosi (da Gloria Gaynor a Robert "Kool" Bell, dai Village People a Thelma Houston) è l'originale struttura narrativa a rilanciare le loro presenze. Il ritmo inconfondibile della *disco dance* e gli oggetti (il vinile, gli abiti, le stroboscopiche) danno a questo viaggio nel tempo un indispensabile correlativo oggettivo. (c.c.) "Il film riguarda il modo in cui la storia è scritta – le diverse versioni attraverso cui gli eventi possono essere correlati o che possono nel tempo dare origine a vari racconti. Spero che dopo 90 minuti di immersione in questo universo che abbiamo tanto amato, gli spettatori si faranno una risata e una riflessione, possibilmente in quest'ordine." (J. Kastner)

What was the age of disco? A short period of confusion, the apotheosis of the lack of commitment, a moment of memorable forgetfulness? Or perhaps the period when a more secret and deeper revolution was consumed? Based on an ironic approach, *The Secret Disco Revolution* is much more than the classic documentary loaded with interviews and comments. If several and prestigious witnesses were summoned for this big – both loving and satirical – mise-en-scene of a phenomenon (from Gloria Gaynor to Robert "Kool" Bell, from Village People to Thelma Houston), their presence is revived by the film's original narrative structure. The unmistakable rhythm of disco music as well as the objects – vinyl, clothes, strobe lights – provide the indispensable objective correlatives of this travel across time. (c.c.) "The film is about the way history is written – the many versions of events that can get strung this way or that to build narratives over time. I am hopeful that after 90 minutes of shaking its collective booty, devouring the visual and musical goodies we've laid out for their delectation, the audience will have a laugh and a think, ideally in that order". (J. Kastner)

Canada, 2012, HD, 84', col.

Regia: Jamie Kastner  
Fotografia: Derek Rogers  
Montaggio: Greg West  
Suono: Mike Duncan, Jason Milligan  
Musica: David Wall, Jamie Shields, Adam White  
Voce: Peter Keleghan  
Interpreti: Gloria Gaynor, Village People, Kool and the Gang, Harry Wayne "KC" Casey, Alice Echols, Nicky Siano, Thelma Houston, Peter Keleghan, Henri Belolo  
Produttori: Jamie Kastner, Diana Warmé  
Produzione: Cave 7 Productions  
Distribuzione Canada: KinoSmith  
Distribuzione USA: The Film Sales Company  
Distribuzione internazionale: Entertainment One Films International

Contatti: Entertainment One Films International  
Email: Charlotte Mickie – Cmieckie@entonegroup.com

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Jamie Kastner è un noto regista e scrittore di Toronto, il cui lavoro ha ricevuto riconoscimenti internazionali. Prima di dedicarsi al cinema documentario ha prodotto e diretto programmi culturali e di attualità per la televisione canadese CBC, TVO e MuchMusic.

Jamie Kastner is a well-known Toronto-based filmmaker and writer whose work has received international acclaim. Before making full-length documentaries, he produced/directed for current affairs and cultural programs for Canadian Television at CBC, TVO and MuchMusic.

Filmografia  
2012: The Secret Disco Revolution  
2003: Free Trade Is Killing My Mother





**DOCLISBOA'13**  
11<sup>TH</sup> INTERNATIONAL  
FILM FESTIVAL  
24 OCT–3 NOV

**Call for entries**  
**15/jan–15/may**

IN OCTOBER,  
THE WHOLE WORLD  
FITS IN LISBON.

WWW.  
DOCLISBOA.  
ORG.

22.–27.1.  
2013

DOC  
POINT  
IN

WWW.  
DOCPOINT.  
INFO

Helsinki Documentary Film Festival 2013



**East Silver**

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

Market  
Caravan  
TV Focus  
Silver Eye Award  
Streaming



Next submission deadline:  
January 11, 2013



More info at  
[www.eastsilver.net](http://www.eastsilver.net)

Jihlava,  
October 23 – 28, 2012

Prague,  
March 5 – 10, 2013



# Bringing the best new films from Germany to the world...


10<sup>TH</sup> INTERNATIONAL INDEPENDENT FILM FESTIVAL. 18-28 APRIL



# CALL FOR ENTRIES

SUBMISSIONS ONLINE [WWW.INDIELISBOA.COM](http://WWW.INDIELISBOA.COM) DEADLINE JANUARY 25

COMPLETED IN 2012 OR 2013 DOCUMENTARY ANIMATION FICTION EXPERIMENTAL NATIONAL PREMIERES PREFERRED

Organization: MEDIA 100, ZERO IN EMPLOYMENT  
Support: PORTUGAL, ICA, URBAN, EGEAC, CINECLUB DE LISBOA, Culturgest  
Co-production: CINECLUB DE LISBOA, Culturgest

# VIENNALE

Vienna International Film Festival



CHRIS MARKER - KING - F/A 2011 - VIENNALE-TRAILER 2012

OCTOBER 24–NOVEMBER 6, 2013

[WWW.VIENNALE.AT](http://WWW.VIENNALE.AT)

**LAPI**  
SPA

ORGANISMO  
CE 0987  
NOTIFICATO

- REAZIONE E RESISTENZA AL FUOCO
- PROVE DI REAZIONE AL FUOCO SU PICCOLA, MEDIA SCALA E SCALA REALE
- PROVE FISICO - MECCANICHE
- PROVE DI ISOLAMENTO TERMICO
- ISOLAMENTO ACUSTICO
- PROVE DI ANALISI CHIMICHE E CHIMICO - FISICHE
- PROVE SU INDUMENTI PROTETTIVI
- COMPORTAMENTO AL FUOCO
- OPACITÀ DEI FUMI
- TOSSICITÀ DEI GAS
- CALORIMETRIA

Warrington  
**LAPI** fire

CERTIFICATI AI FINI DELL'OMOLOGAZIONE MINISTERO DELL'INTERNO  
RAPPORTI DI PROVA  
RICERCHE E PROVE ORIENTATIVE  
PROVE PER NORMATIVE EUROPEE  
CONFORMITÀ A CAPITOLATI E SPECIFICHE TECNICHE DI ENTI E MINISTERI  
CERTIFICAZIONI E MARCATURE CE DI PRODOTTO

IN QUALI SETTORI LAVORA:

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

SU QUALI MATERIALI EFFETTUA LE PROVE:

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

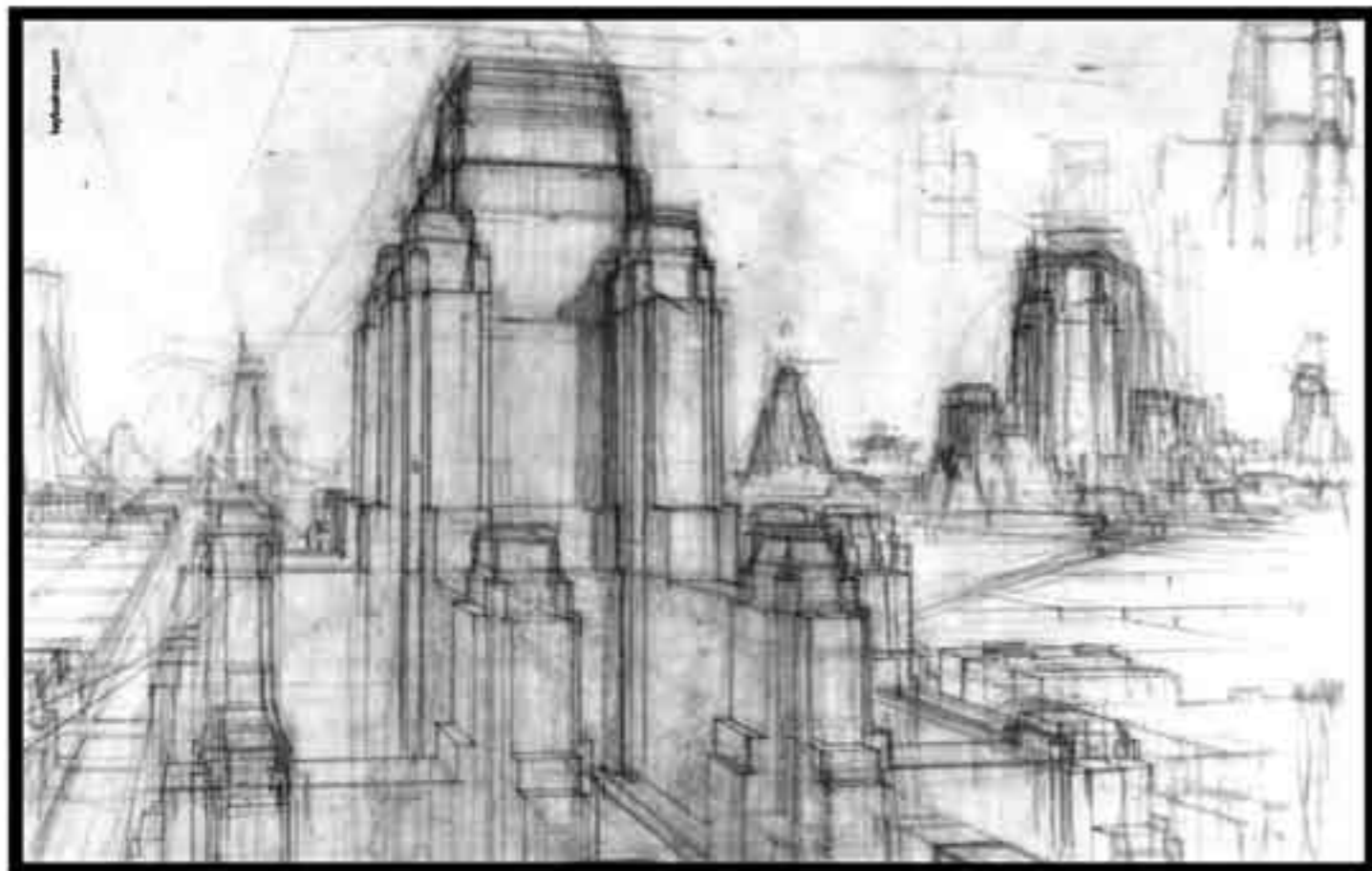


VIA DELLA QUERZIA, 11  
LOC. LA QUERCE  
59100 PRATO  
TEL +39 0574 575 320  
FAX +39 0574 575 323

LABORATORIOLAPIT  
INFO@LABORATORIOLAPIT

ORGANISMO NOTIFICATO DIRETTIVA NAVALE - MED 96/98 CEE E 2002/75/CEE  
ORGANISMO NOTIFICATO IN CONFORMITÀ A DIRETTIVA PRODOTTI DA COSTRUZIONE 89/106 CEE  
ORGANISMO NOTIFICATO IN CONFORMITÀ A DISPOSITIVI DI PROTEZIONE INDIVIDUALE DIRL 89/586/CEE  
MEMBRO CEN TC 256 WG1 SETTORE FERROVIARIO  
RICONOSCIUTO CERTIFER  
ASSOCIATO UNIFER  
RICONOSCIUTO ITALCERTIFER  
CERTIFICATO REGISTRO AERONAUTICO ENAC CIT 1013/L  
AUTORIZZAZIONE MINISTERO INTERNO D.M. 26.06.84  
LAPI ACCREDITATO ACCREDIA N.0086  
PROVE SU AUTOVEICOLI AI SENSI DELLA DIRETTIVA 95/28 CE - MINISTERO DEI TRASPORTI  
RICONOSCIUTO DIRL 96/98 CE MARINE EQUIPMENT - BUREAU VERITAS - DNV - LLOYD'S REGISTER - USCG  
CONVENZIONATO AITA  
LABORATORIO MEMBRO ASSOCIATO EGOLF  
ASSOCIATO ALIF  
CONVENZIONATO ASSARREDO





tutta l'energia del sottotitolo

$E=mc^2$

**microcinema**<sup>®</sup>

sottotitoli virtuali

microcinema pscarl  
Perugia Roma Milano Torino

Tel +39 075 573 47 94  
Fax +39 075 573 92 53  
E-mail: sub3@microcinema.it  
Web Site: www.mccinema.it

microcinema powered by  
**bATik**<sup>®</sup>  
Perugia Film Festival

# SPETTACOLI NEL CARRELLO!

L'acquisto diretto dei biglietti per spettacoli ed eventi si fa presso il "Box informazioni" di 30 supermercati e ipermercati di Unicoop Firenze.

Tanti concerti, spettacoli, mostre e musei con lo sconto per i soci in [www.coopfirenze.it](http://www.coopfirenze.it) alla sezione "tempo libero"

**unicoopfirenze**





pavimenti - rivestimenti - design

# PECCHIOLI

VIA GIOBERTI

nuovo showroom Via Gioberti, 8 Firenze 50121 tel 055 6266042

VIALE BELFIORE



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

FABBRICA



showroom 'Pecchioli&Chini', Borgo San Lorenzo  
viale IV Novembre, 69/1 tel 0558459359

## INDICE DEI FILM INDEX OF FILMS

10 Minutes de silence pour John Lennon	p. 158	Histoire(s) du carnet anthropométrique	p. 93	People's Park	p. 38
155 Sold	p. 69	Hiver Nomade	p. 34	Portland2Portland - A Political Train Journey	p. 171
A rua da estrada	p. 46	Ian Palach	p. 156	Prohibido	p. 147
A Story for the Modlins	p. 47	Il farsi della scrittura: il viaggio di "Tir"	p. 83	Radio-Actif	p. 55
All'ombra della croce	p. 74	In uno stato libero	p. 76	Reconstruyen crimen de la modelo	p. 146
Andrew Bird: Fever Year	p. 168	Indignados	p. 70	Reporters	p. 160
Anton Corbijn Inside Out	p. 64	Ja arriba el temps de remenar les cireres	p. 71	Revision	p. 39
As She Left	p. 48	Jaurès	p. 94	Room 237	p. 172
Balaghany Ayyoha Al Malek Al Sa'eed (It was Related to Me)	p. 90	Journal de France	p. 162	Scene Shifts, in Six Movements	p. 95
Cama de Gato	p. 30	Kronika Oldřicha S.	p. 51	SMS - Save My Soul	p. 40
Cantiere - Storie di Taranto	p. 84	La Clinique du Dr. Thi	p. 52	Snow Tapes	p. 56
Cantiere Per Ulisse	p. 82	La Nuit Remue	p. 35	Sofia's last ambulance	p. 41
Capitaine Thomas Sankara	p. 65	La Televisión y yo	p. 150	Sounding Glass	p. 96
Check-Point	p. 49	Le libraire de Belfast	p. 36	Spacer z przewodnikiem (Walk With a Guide)	p. 97
Chiri	p. 31	L'ora blu	p. 77	Spring Summer Fall	p. 57
Cinzas, ensaio sobre o fogo	p. 50	Macedonio Fernández	p. 149	Swahili Tales	p. 58
Comme si nous attrapions un cobra	p. 32	Mauro em Caiena	p. 53	Teorema Venezia	p. 79
Délits flagrants	p. 161	Milleunanotte	p. 78	The Devil	p. 59
Ecce Homo, un portrait de Célestin Deliège	p. 91	Montoneros, una historia	p. 148	The End of Time	p. 42
Effetto Thioro	p. 75	My Father and the Man In Black	p. 169	The Golden Temple	p. 80
El Impenetrable	p. 66	My Private Zoo	p. 37	The Iran Job	p. 68
El país del diablo	p. 152	New York, NY	p. 159	The Secret Disco Revolution	p. 173
Fidai'	p. 33	Nuclear Nation	p. 67	Tibesti Too	p. 157
Fort Intérieur	p. 92	Osiemnastka	p. 54	Tropicália	p. 167
Fotografiàs	p. 151	Park Avenue - Money, Power and the American Dream	p. 170	Un Été avec Anton	p. 43
Hachazos	p. 153			Young Bird Season	p. 60

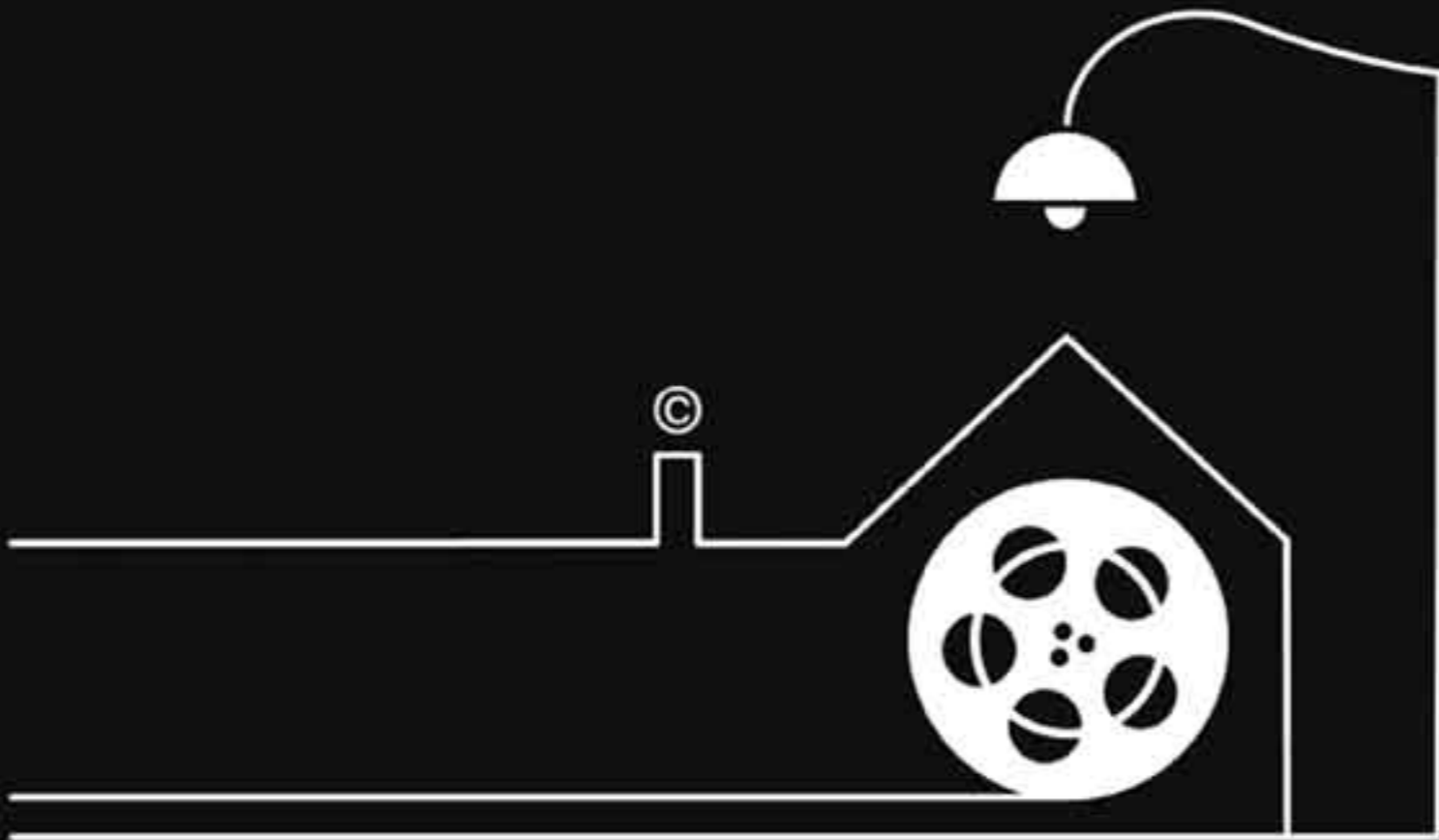
## INDICE DEI REGISTI INDEX OF DIRECTORS

Alabdalla, Hala	p. 32	Hofstetter, Nathan	p. 55	Pillosio, Raphael	p. 93
Alizadeh, Hamed	p. 49	Holiff, Jonathan	p. 169	Pisanelli, Paolo	p. 84
Anquetil, Bijan	p. 35	Incalcaterra, Daniele	p. 66	Prus, Marta	p. 54
Aranda, Xan	p. 168	Kastner, Jamie	p. 173	Pugno, Alessandro	p. 74
Arciero, Carlo	p. 83	Kawase, Naomi	p. 31	Quattrini, Fausta	p. 66
Ascher, Rodney	p. 172	Kluz, Nellie	p. 60	Quirijns, Klaartje	p. 64
Baltera, Alessandro	p. 58	Krajcinovic, Jasna	p. 43	Reis, Filipa	p. 30
Castanheira, Graça	p. 46	Lohlé, Dominique	p. 91	Ruscica, Jani	p. 95
Cattini, Stefano	p. 77	Longuet, Alexandra	p. 48	Salvadore, Andrea	p. 171
Celesia, Alessandra	p. 36	Machado, Marcelo	p. 167	Santarelli, Marco	p. 78
Cendrowski, Maciej	p. 97	Masi, Enrico	p. 80	Schauder, Till	p. 68
Cioni, Giovanni	p. 82	Metev, Ilian	p. 41	Schedelbauer, Sylvia	p. 96
Cohn, Libbie	p. 38	Mettler, Peter	p. 42	Scheffner, Philip	p. 39
Cupelin, Christophe	p. 65	Miller Guerra, João	p. 30	Shawky, Mohammad	p. 90
Curzi, Piergiorgio	p. 40	Minh, Ky Nguyen	p. 52	Sirch, Gianni	p. 37
Depardon, Raymond	p. 156 - 162	Mouramateus, Leonardo	p. 53	Šmíd, Rudolf	p. 51
Di Tella, Andrés	p. 146 - 153	Nougaret, Claudine	p. 161 - 162	Sniadecki, J.P.	p. 38
Dieutre, Vincent	p. 94	Oksman, Sergio	p. 47	Tortone, Matteo	p. 58
Fanahashi, Atsushi	p. 67	Ounouri, Damien	p. 33	Tur Moltó, Jorge	p. 71
Fasulo, Alberto	p. 83	Panteleakis, Georgios Michael	p. 69	Vecchi, Enrico	p. 83
Flores, Pedro	p. 50	Pellerin, Chris	p. 92	Von Stürler, Manuel	p. 34
Gatlif, Tony	p. 70	Penta, Alessandro	p. 75	Ztotorowicz, Piotr	p. 57
Gibney, Alex	p. 170	Périot, Jean-Gabriel	p. 59	Zupraner, Mich'ael	p. 56
Goia, Ferruccio	p. 37	Piacenza, Paola	p. 76		
Hinant, Guy-Marc	p. 91	Pichler, Andreas	p. 79		

## RINGRAZIAMENTI THANKS TO

Malgorzata Palarczyk-Vivancos, Vincent Coen, Eva Ntfitsopoulou (EACEA) - Manuele Braghero, Lucrezia Pinzani (Regione Toscana) - Leonardo Bieber, Lucia De Siervo, Francesca Grifoni, Stefania Crivaro, Massimo Ciullini, Susanna Hollesch, Marco Maestosi (Comune di Firenze) - Fabrizio Guarducci, Alessandra Iavagnilio, Paolo Grassini, Federico Vitella (Lorenzo De' Medici Italian International Institute) - Simone Pinchiorri (cinemaitaliano.info), Jacopo Sgroi (CG Home Video) - Gianluca Guzzo, Stefano Bonifazi, Nicoletta Dose (MY-movies.it) - Franziska Nori, Alessio Bertini, Riccardo Lami, Fiorella Nicosia (CCC Strozzi) - Niccolò Manetti, Lisa Cigolini (Fondazione Florens) - Claudio Vanni, Marco Vannini, Antonio Comerci (Unicoop Firenze) - Bernardo Bergeret, Delfina Peña (INCAA, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales) - Massimo Sidel, Angelo Sideri, Hélène Roué (Ambasciata di Francia) - Christine Houard (Institut Français) - Anne Rabeyroux, Francesca Ristori, Jean Pascal Frega (Istituto Francese di Firenze) - Fiammetta Chiarini (Robert Kennedy Center for Justice and Human Right of Europe) - Silke Kurth (Tethys Gallery) - Muriel Piantoni (Le Murate Caffè Letterario) - Giuseppe Vigna (Musicus Concentus) - Francesca Chivacchi (ARCI Firenze) - Greta Barbolini (UCCA - Unione Circoli Cinematografici ARCI) - Claudio Giua, Stefania Ippoliti, Sveva Fedeli, Camilla Toschi, Marta Zappacosta, Elisabetta Vagaggini, Emilio Bagnasco, Andrea Magagnato (Fondazione Sistema Toscana) - Giovanni Cioni, Giovanni Donfrancesco, Pinangelo Marino, Manuela Patti (Documentaristi Anonimi - Associazione Documentaristi Toscani) - Marta Sputowska (Istituto Polacco di Roma) - Micha Schiwow, Sabina Brocal, Francine Brücher, Hanna Bruhin, Peter Da Rin (Swiss Films) - Eric Franssen (Wallonie Bruxelles Images) - Federico Spoletti, Emanuele Tasselli (Fred Film Radio) - Javier Packer-Comyn - Marta Andreu - Claudia Tomassini - Paolo Benzi - David D'arcy - Miguel Valverde, Nuno Sena, Rui Pereira (IndieLisboa) - Krzysztof Gierat, Barbara Orlicz-Szczypta, Zofia Dcistowska (Krakow Film Festival) - Hilke Doering (International Short Film Festival Oberhausen) - Luciano Barisone, Alice Moroni (Visions du Réel) - Tanja Meding - Gregorio Paonessa, Marta Donzelli, Arianna Rossini (Vivofilm) - Keith Griffith (Illuminations Films) - Maurizio Di Rienzo (Giornate degli Autori) - Alessandra Fontemaggi (Festival Internazionale del Film Roma), Elisabetta Fanti (Milano Film Festival) - Nicola Falcinella - Giona A. Nazzaro - Pascale Ramonda - Virginie Devesa (Alphaviolet) - Ilaria Gomasasca (Wide Mangement) - Niklas K. Engstrøm (CPH:DOX) - Nina Rodriguez (Abu Dhabi Film Festival) - Georg Zeller (Zelig Film) - Hannah Horner, Hwa-Seon Choi (Doc & Film International) - Leslie Vuchot, Claire Thibault (The Festival Agency) - Raffaele Brunetti, Serena Podano (B&B Film) - Sarah Froux (Palmeraie et désert) - Julia Basler (German Films) - Juliana Psaros (Cinema do Brasil) - Lisa Linde Nieveld, Anna Dabrowska (EYE Film Institute Netherlands) - Ruby Rondina - Sebastián Elsinger - Anna Kaslová (East Silver) - Ondrej Kuhn (IDF Institute of Documentary Film) - Katarína Tomková (Slovak Film Institute) - Katarzyna Wilk (Krakow Film Foundation) - Mario Landi, Sintefin s.r.l. - Donatella Carmi Bartolotti - Massimiliano Pescini - Gabriele, Stella, Maurizio (Hotel Medici) - Staff Agenzia Baiana S.r.l. Infine ringraziamo il personale del Cinema Odeon, la postina Sabrina e le famiglie Binazzi, Dell'Agnello, Maci, senza le quali non sarebbe stata possibile questa edizione del Festival.





# Doc at Home //

Siete pronti a cambiare idea ?

**Per info:**

*docathome@festivaldeipopoli.org*

**Tel:**

366 / 9944255

**Facebook:**

*docathome*

**Website:**

[www.festivaldeipopoli.org](http://www.festivaldeipopoli.org)

**Graphics:**

Bianca Borri

[www.funkyfreshfactory.com](http://www.funkyfreshfactory.com)



Finito di stampare nel mese di novembre 2012  
presso Baroni & Gori, Prato  
per conto di Festival dei Popoli, Firenze

