

# 54

FESTIVAL  
DEI POPOLI



Festival Internazionale  
del Film Documentario



## Festival dei Popoli

Istituto Italiano per il Film di Documentazione Sociale ONLUS

Sede legale: Borgo Pinti, 82rosso 50121 Firenze – Italia

Sede operativa: Vicolo di Santa Maria Maggiore, 1

50123 – Firenze – Italia

tel. +39 055 244778 – fax +39 055 241364

info@festivaldeipopoli.org

www.festivaldeipopoli.org

COMITATO DIRETTIVO | BOARD OF DIRECTORS

Marco Pratellesi, Presidente | President

Augusto Cacopardo, Vice Presidente | Vicepresident

Lucia Landi, Vice Presidente | Vicepresident

Sandro Bernardi

Giorgio Bonsanti

Sergio Chiostri

Vittorio Iervese

Angelo Migliarini

Mario Simondi

Lorenzo Targetti

PRESIDENTE ONORARIO | HONORARY PRESIDENT

Tullio Seppilli

AMMINISTRAZIONE | ADMINISTRATION

Massimo Martini

### LUOGHI DEL FESTIVAL

Cinema Odeon, Piazza Strozzi, 2

Spazio Alfieri, Via degli Ulivi, 6

Istituto Francese di Firenze, Piazza Ognissanti, 2R

Doc at Work - Auditorium S. Apollonia, Via San Gallo, 25/a

Festival Videolibrary - Mediateca Regionale Toscana,

Via San Gallo, 25

DIRETTORE | FESTIVAL DIRECTOR

Alberto Lastrucci

COORDINAMENTO PROGRAMMA E RELAZIONI CON IN PARTNER

PROGRAMME COORDINATORS AND RELATIONSHIPS WITH PARTNERS

Sandra Binazzi

Claudia Maci

COMITATO DI SELEZIONE | SELECTION COMMITTEE

Claudia Maci, coordinamento | Coordinator

Sandra Binazzi

Manuela Buono

Daniele Dottorini

Silvio Grasselli

Vittorio Iervese

Alberto Lastrucci

Pinangelo Marino

Carmen Zinno

CORRISPONDENTI | CORRESPONDENTS

Matteo Boscarol

Paulo Roberto de Carvalho

FATHER & SON: UN VIAGGIO NEL CINEMA | A JOURNEY INTO CINEMA

Sandra Binazzi, coordinamento | Coordinator

Silvio Grasselli, curatore | Curator

Vittorio Iervese, curatore | Curator

Evento in collaborazione con | With the collaboration of

Istituto Polacco di Roma

Polish Film Institute

Krakow Film Foundation

ETUDES SUR UNE VILLE: PARIS

Claudia Maci, Curatore | Curator

Evento in collaborazione con | With the collaboration of

Ambasciata di Francia

Istituto Francese Italia

Istituto Francese di Firenze

PROGETTO TANDEM - CULTURAL MANAGERS EXCHANGE TURKEY

EUROPEAN UNION

Silke Kurth, coordinamento | Coordinator

*Evento in collaborazione con | With the collaboration of*

Documentarist - Istanbul Documentary Days

UFFICIO PROGRAMMAZIONE | PROGRAMMING OFFICE

Lorenzo Dell’Agnello, responsabile | Manager

Marco Cipollini

UFFICIO OSPITALITÀ | HOSPITALITY OFFICE

Elita Cannata, responsabile | Manager

Marcello Mantovani

Carolina Pezzini

UFFICIO ACCREDITI | ACCREDITATION OFFICE

Martina Borghi, responsabile | Manager

Margherita Novelli

CERIMONIALE FESTIVAL | FESTIVAL CEREMONIAL

Lucia Landi

MODERATORI DIBATTITI | DEBATES MODERATORS

Manuela Buono

Daniele Dottorini

Silvio Grasselli

Vittorio Iervese

Alberto Lastrucci

Pinangelo Marino

Carmen Zinno

SEGRETARIA DI GIURIA INTERNAZIONALE

SECRETARY OF INTERNATIONAL JURY

Edith Güntert

PREMIO SYRACUSE UNIVERSITY IN FLORENCE

SYRACUSE UNIVERSITY IN FLORENCE AWARD

Carlotta Fonzi Kliemann, tutor giuria studenti | Tutor of the

Student Jury

PERSONALE DI SALA | THEATER STAFF

Marta Zappacosta, Direttrice di sala Odeon

Viriginia Sodi, Direttrice di sala Spazio Alfieri

Scilla De Flaviis, Direttrice di sala Istituto Francese

Francesca Corpaci

Matteo Plateroti

PROIEZIONISTI | PROJECTIONISTS

Alessandro Maffei, video per Spazio Alfieri

Jacopo Lapi, pellicola per Istituto Francese

RUNNER | RUNNER

Marco Nocentini

AUTISTI | DRIVERS

Lorenzo Garnerone, Marco Nocentini

ASSICURAZIONE | INSURANCE

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

UFFICIO STAMPA | PRESS OFFICE

Arianna Monteverdi, Antonio Pirozzi

in collaborazione con Olimpia De Meo

REALITYISMORE CONCEPT

Funkyfreshfactory

SITO WEB | WEBSITE

Lorenzo Meriggi/Digitaldesign, webmaster

Funkyfreshfactory, elaborazione grafica | graphics design

SOCIAL MEDIA MANAGER

Sara Naviganti

FOTOGRAFI | PHOTOGRAPHERS

Ilaria Costanzo

Lorenzo Ferrone

Giada Chemeri, assistente | assistant

WEB TV

Cristina Casini, responsabile | Manager

Nicola Leone

RIPRESE VIDEO | CAMERAMAN

Veronica Citi

BLUESMAN

Federico Riondino

INTERPRETI | INTERPRETERS

Assointerpreti Toscana

Anna Ariano (per la lingua polacca)

SOTTOTITOLI | SUBTITLES

Microcinema, Perugia

DOC AT WORK

*Con il supporto di / With the support of*  
Regione Toscana  
FST - Fondazione Sistema Toscana

Margot Mecca, Coordinamento | Coordinator

INDUSTRY

Manuela Buono, responsabile | Manager  
Stefano Tealdi, Manuela Buono | Workshop  
Maurizio Di Rienzo, moderatore tavola rotonda | Moderator of  
the roundtable  
Marco Cipollini | Industry Guide - Videolibrary  
Veronica Citi | video editing

PANORAMA IN CANTIERE | PANORAMA WORK IN PROGRESS

Pinangelo Marino, curatore | Curator  
*Sezione in collaborazione con / with the collaboration of*  
Documentaristi Anonimi - Associazione Documentaristi  
Toscani  
Cinemaitaliano.info

CATALOGO | CATALOGUE  
Sandra Binazzi

COPERTINA | COVER  
Funkyfreshfactory

PROGETTO GRAFICO | GRAPHIC DESIGN  
Paolo Rubei

REDAZIONE | EDITORIAL BOARD  
Manuela Buono (m.b.)  
Daniele Dottorini (d.d.)  
Silvio Grasselli (s.g.)  
Vittorio Iervese (v.i.)  
Silke Kurth (s.k.)  
Alberto Lastrucci (a.l.)  
Claudia Maci (c.m.)  
Pinangelo Marino (p.m.)  
Carmen Zinno (c.z.)

TRADUZIONE TESTI | TEXTS TRANSLATORS  
Francesco Cecchi  
Lorenzo Grandi  
Francesco Groggia  
Carla Scura

FOTOLITO, IMPIANTI E STAMPA | PHOTOLITHOGRAPH, PLANT AND RELEASE  
Tipografia Baroni & Gori s.r.l.

ISBN: 978-88-648-201-32

© Copyright 2013 Festival dei Popoli  
© Copyright 2013 Baroni & Gori  
su licenza Festival dei Popoli

Tutti i diritti riservati. Riproduzione vietata

## SOMMARIO CONTENTS

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

Claudio Giua, *Presidente Fondazione Sistema Toscana*  
9

Sergio Givone, *Assessore alla cultura e alla contemporaneità del Comune di Firenze*  
11

Marco Pratellesi, *Presidente Festival dei Popoli*  
13

Alberto Lastrucci, *Direttore Festival dei Popoli*  
15

Giurie e Premi | Juries and Awards  
19

**CONCORSO INTERNAZIONALE | LUNGOMETRAGGI**  
**INTERNATIONAL COMPETITION | FEATURE LENGTH DOCUMENTARY FILMS**  
28

**CONCORSO INTERNAZIONALE | MEDIOMETRAGGI**  
**INTERNATIONAL COMPETITION | MID-LENGTH DOCUMENTARY FILMS**  
38

**CONCORSO INTERNAZIONALE | CORTOMETRAGGI**  
**INTERNATIONAL COMPETITION | SHORT DOCUMENTARY FILMS**  
48

**PANORAMA**  
58

**LONTANO DA UTOPIA | FAR FROM UTOPIA**  
190

**FATHER AND SON: UN VIAGGIO NEL CINEMA | FATHER AND SON: A JOURNEY INTO CINEMA**  
72

**ETUDES SUR UNE VILLE: PARIS**  
172

**LONTANO DA UTOPIA | FAR FROM UTOPIA**  
190

**PROGETTO TANDEM CON: DOCUMENTARIST - ISTANBUL DOCUMENTARY DAYS**  
**TANDEM PROJECT WITH: DOCUMENTARIST - ISTANBUL DOCUMENTARY DAYS**  
198

**EVENTI SPECIALI | SPECIAL EVENTS**  
206

Indice dei film | Index of films  
229

Indice dei registi | Index of directors  
230

## 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 2012, i festival finanziati dal programma MEDIA hanno programmato più di 20.000 proiezioni di opere europee per quasi 3 milioni di cinefili. MEDIA è lieta di sostenere l'edizione 2013 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 2012, the festivals supported by the MEDIA Programme have programmed more than 20.000 screenings of European works to nearly 3 million cinema-lovers.

MEDIA is pleased to support the 2013 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



Un altro cinema, quello della verità, delle vite vissute e dell'attualità più stringente. È l'appuntamento più atteso, il festival del documentario più importante d'Italia. Bentornato Festival dei Popoli! Da ben 54 anni spiega e interpreta la realtà con lo stesso spirito che nel 1959 portò un gruppo di studiosi di scienze umane, antropologi, sociologi, etnologi e mass-mediologi ad iniziare questa affascinante avventura.

Oggi il festival è sopravvissuto alla trasformazione della società e all'invasione di format televisivi omologanti, e continua il suo lavoro di ricerca, di studio e di sperimentazione. L'archivio di 16mila titoli è un prezioso patrimonio per la Toscana e per l'Italia, una finestra aperta sul passato e uno sguardo acuto sul presente. La Regione Toscana rinnova il suo sostegno al Festival e prosegue la sua attività di promozione del "cinema del reale", perché in linea con l'obiettivo strategico di valorizzazione delle produzioni di qualità.

Il successo che ogni anno raccoglie il Festival dei Popoli, e in generale il grande contenitore della 50 Giorni di Cinema Internazionale a Firenze, l'attenzione crescente verso film che non nascondono la realtà, ma ci scavano dentro, è un fenomeno culturale, sociale ed etico. In questo bisogno di informazione e verità c'è la speranza per il domani. La Regione Toscana continuerà ad investire sulla cultura e sulla costruzione di un'offerta culturale di qualità, originale e diversa. Perché è un investimento sul nostro futuro.

Auguro dunque a tutti voi buona visione!

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

Another cinema, the one about truth, about real lives and current issues. It's the most important Italian documentary film festival, where most of the expectations are put in. Welcome back, Festival dei Popoli! For 54 years and counting, this event still explains and interprets reality with the same spirit that, in 1959, led a group of human sciences, anthropologists, sociologists, ethnologists and mass media scholars to open this fascinating adventure. This festival survived the transformation of society and the invasion of homologating television formats and continues its research and experimentations. The 16,000 film archive is a precious heritage for Tuscany and Italy, a window on the past and a critical overview on the present. The Tuscany Region, once again, supports the Festival and continues promoting "reality cinema" complying with its strategic goal to promote and make the most of quality productions.

The success that Festival dei Popoli, and, generally speaking, the 50 Days of International Cinema in Florence, achieve every year and the growing attention towards films that do not hide reality is a cultural, social and ethical phenomenon. In this need for information and truth we can find a hope in the future. The Tuscany Region will continue investing in culture and in a quality, original and different cultural offer. This means investing in our future.

Thank you and enjoy the films!

*Dr.ssa Cristina Scaletti*

Assessore alla Cultura, Turismo e Commercio  
della Regione Toscana

Negli ultimi anni la realtà è entrata di prepotenza nella nostra dieta mediatica. Soprattutto attraverso la TV. A volte con format che la stravolgono come nel caso dei talk show o la settorializzano serializzandola, come quando su Discovery o History ci raccontano di magapulizie in case zeppe d'immondizia, di compravendite nei negozi di rigattieri, di cosa e di come si mangia e si beve in paesi lontani. Perfino i guru della televisione e del "grande" cinema si sono resi conto che la vita vera può essere spettacolare quanto - a volte più - delle fiction. Chi queste cose le sa da sempre sono i selezionatori dei film del Festival dei Popoli e i fedelissimi che - nella settimana dell'evento clou della 50 Giorni fiorentina - affollano l'Odeon, l'Istituto Francese e, da questa edizione, la numero 54, il rinato Alfieri (benvenuto!).

Io ho riscoperto il documentario quando, anche se per una sola stagione, sono stato presidente del Festival. Sprofondato in poltrona, talvolta abbarbicato su uno scalino ho seguito le peripezie di diseredati nei deserti d'America, di pugili suonati in Armenia, di vecchi signori argentini un tempo tycoon della tv, di negozianti madrileni che vendono sogni anziché anticaglie, di guerrieri africani che non torcono un capello ai nemici. Vita, solo vita. Con inchieste che lasciano il segno, grande musica, danza spezzata e ricomposta, scene di caccia ai mammut che dalla notte dei tempi ci insegnano come si raccontano le vicende umane.

Questo anno il documentario - il cinema del reale, come dicono più correttamente i francesi - sta vivendo una delle sue stagioni più felici. Alla Mostra di settembre a Venezia uno straordinario film italiano, *Sacro GRA* di Gianfranco Rosi, ha vinto il Leone d'oro quindici anni dopo *Così ridevano* di Gianni Amelio. Altri film italiani e stranieri stanno finalmente ottenendo attenzione dalla distribuzione: semplicemente perché gli spettatori li reclamano a gran voce. È un fenomeno che non stupisce noi del Festival (mi considero panchinaro *ad honorem*, se me lo concedono Alberto, Sandra e Claudia, e poi Marco, Lucia e gli altri) anche perché ci obbliga più di prima a non sbagliare un colpo.

Da adesso il ruolo più importante tocca a voi, amici del Festival dei Popoli: tocca a voi emozionarvi, ridere, piangere, inorridire, gioire per quanto vedrete. Tocca a voi confermare, speriamo, quel che tanti addetti ai lavori dicono da decenni: che a Firenze passa il meglio del cinema del reale.

*Claudio Giua*

Presidente Fondazione Sistema Toscana

In recent years, reality broke into our media mix, especially through television with formats sometimes twisting it, as in the case of talk shows, or dividing it in sectors by serializing it, for example, as when Discovery Channel or History Channel air programs telling about cleaning wizards in a garbage-filled house, scavengers trading things with scrap merchants, what and how people eat in far away countries. Even TV and "big" cinema gurus noticed that real life can be as spectacular as - or even more than - fiction. Those who always knew this are those who select films for Festival dei Popoli and those loyal people who - in the main week of the 50 Cinema days in Florence - crowd the Odeon, the French Institute and, from this edition, the renovated Alfieri (welcome!).

I have rediscovered documentary films when, even though for just a season, I was the Festival's president. Sitting on my couch, or sometimes on a step of a staircase I watched the adventures of a group of deprived people in the American deserts, of Armenian punch-drunk boxers, of old Argentinian men who once were TV tycoons, of some merchants in Madrid selling dreams rather than antiquities, of African warriors who don't harm their enemies. Life, just life. With researches leaving their marks, great music, a broken and rebuilt dance, some mammoth hunting scenes telling us, since the beginning of times, the human adventures.

This year, documentary films - or reality cinema, as French people correctly say - are enjoying of their best seasons. In the Venice Film Festival in September *Sacro GRA*, an extraordinary Italian film by Gianfranco Rosi, won the Golden Lion fifteen years after *Così ridevano* by Gianni Amelio. But there are more Italian and foreign films finally attracting the attention of distributors: this is why people want to watch them. This phenomenon does not surprise us, the Festival organizers (I consider myself as an honorary substitute, if Alberto, Sandra, Claudia, Marco, Lucia and the other, agree), because it forces us, more than ever, to keep our attention high and not making any mistake. And now, you, friends of Festival dei Popoli, have the most important role: to get touched, to laugh, to cry, to cheer and to be horrified by what you will see. It's up to you to confirm, as we hope, what many experts have been saying for decades: the best of reality cinema is always shown in Florence.

*Claudio Giua*  
President of Fondazione Sistema Toscana

Firenze a dicembre torna capitale mondiale del cinema documentario grazie alla nuova edizione del Festival dei Popoli, giunto ormai al 54° appuntamento.

Forma d'arte un po' negletta, il documentario nella nostra città assurge a un ruolo da protagonista grazie a questa rassegna di alta qualità che difende e diffonde questo genere cinematografico.

Nato nel 1959 da un gruppo di studiosi di scienze umane, antropologi, sociologi, etnologi e mass-mediologi, in tutti questi anni il Festival si è caratterizzato per leggere, interpretare e tramandare i cambiamenti della società, le dinamiche economiche e culturali, le tragedie umane delle guerre, la Storia dei popoli e la microstoria delle persone.

Quest'anno la rassegna propone, tra l'altro, anche una retrospettiva dedicata a un maestro del cinema polacco, Marcel Łoziński, e a suo figlio Paweł, segno che il festival continua la sua missione esplorativa portando a Firenze cinematografie inedite e di grande interesse, e si arricchisce di uno spazio, Doc at Work, dedicato ai professionisti e agli addetti ai lavori che potranno studiare da vicino come 'funziona' un documentario.

Piace poi ricordare che proprio quest'anno il Festival 'uscirà' dalla storica location del cinema Odeon e approderà anche al rinnovato Spazio Alfieri, lo storico cinema di via dell'Ulivo da troppi anni chiuso e da pochi mesi finalmente riaperto al pubblico con un nuovo programma tra cinema, teatro e musica.

Tutti questi elementi fanno di questa edizione un appuntamento imperdibile per gli amanti del settore ma assolutamente affascinante anche per chi non conosce questo tipo di cinema e voglia scoprirne i segreti e l'anima.

Buona visione!

*Sergio Givone*  
Assessore alla Cultura e alla Contemporaneità  
Comune di Firenze

In December, thanks to the Festival dei Popoli, now in its 54th edition, Florence becomes once again the world capital of documentary filmmaking.

A neglected form of art, in our city the documentary gets under the spotlight thanks to this high-quality festival which supports and promotes this genre.

Founded in 1959 by a group of human scientists, anthropologists, sociologists, ethnologists and mass media experts, in all these years the Festival has distinguished itself for its ability to read, interpret and communicate the changes occurring in society, the economic and social dynamics, the human tragedies of wars, the History of peoples and the micro-history of individuals.

Among other things, this year the Festival dedicates a retrospective to one of the masters of Polish cinema, Marcel Łoziński, and to his son Paweł: this is a sign that the Festival continues its mission of exploration, always bringing new and very interesting works to Florence. Furthermore, this year the Festival launches a new initiative, Doc at Work, dedicated to professionals and experts, who will have the opportunity to have a close look at how a documentary 'works'.

I would also like to mention that this year the Festival will take place not only in the historic location of the cinema *Odeon*, but also in the renovated *Spazio Alfieri*, the old cinema in via dell'Ulivo which remained closed for too many years and which finally reopened to the public few months ago, with a new schedule of film screenings, shows, plays and concerts. All these elements make this edition a must for the lovers of this sector, but also make it very attractive for those who do not know this genre and would like to discover its secrets and soul.

Enjoy!

*Sergio Givone*  
Councilor for Culture  
Municipality of Florence

Era il 1956 quando il Festival di Cannes assegnò la Palma d'oro, per la prima volta, a un documentario: *Il mondo del silenzio*, girato in fondo al mare dal maestro Jacques-Yves Cousteau. Tre anni dopo, siamo nel 1959, nasceva il Festival internazionale del cinema documentario più antico d'Europa: il Festival dei Popoli. Da allora, e siamo giunti alla 54a edizione, non abbiamo mai smesso di ritenere il documentario un genere particolarmente necessario nella società moderna.

Se negli ultimi 50 anni stampa e televisione si sono progressivamente allontanate dall'inchiesta giornalistica, l'eredità è stata parzialmente raccolta dal documentario che spesso riesce a raccontare quelle verità che è impossibile illuminare senza scavare a fondo nei fatti.

Una forma di docu-film cui il Festival dei Popoli rende omaggio con due opere fuori concorso che apriranno e chiuderanno questa 54a rassegna.

*We Steal Secrets: the Story of WikiLeaks*, del già premio Oscar Alex Gibney, ricostruisce le tappe salienti di due vite intrecciate: quella del fondatore di WikiLeaks, Julian Assange, e quella di Bradley Manning, condannato a 35 anni e congedato con disonore dall'esercito americano per essersi reso responsabile della più grande fuga di notizie nella storia Usa.

L'altra opera è *Master of the Universe*, del filmmaker tedesco Marc Bauder, intelligente quanto angosciante intervista con l'ex banchiere Rainer Voss che con la lucidità e semplicità dell'insider spiega la malsana cultura del profitto nel mondo bancario.

Altri appuntamenti imperdibili sono la retrospettiva dedicata a Marcel Łozinski e Paweł Łozinski, maestri del cinema polacco e europeo, e l'omaggio a Parigi nella sezione speciale "Etudes sur un Ville: Paris".

C'è poi un nuovo spazio, di cui andiamo particolarmente fieri: *Doc at Work*. Una settimana di incontri con gli autori e workshop, riflessioni sul documentario e sui linguaggi della contemporaneità, con un evento-mercato, riservato ai professionisti dell'industria, dove progetti e film in fase di sviluppo vengono presentati a produttori e buyers internazionali.

Ancora una volta dobbiamo ringraziare gli enti pubblici e privati che, pure in un difficile contesto di *spending review*, non hanno fatto mancare l'appoggio finanziario senza il quale questo Festival non potrebbe sopravvivere. Un grazie speciale a quanti hanno lavorato per questa 54° edizione: il direttore Alberto Lastrucci, i vice presidenti Lucia Landi e Augusto Cacopardo, il comitato direttivo, il comitato di selezione, dipendenti e collaboratori che ogni anno si impegnano oltre il dovuto per rendere possibile questa straordinaria magia che è il grande racconto del mondo.

*Marco Pratellesi*  
Presidente del Festival dei Popoli

In 1956 the Cannes Film Festival awarded the Golden Palm for the first time to a documentary: *The silent world*, shot underwater by Jacques-Yves Cousteau. Three years later, in 1959, the oldest European international documentary film festival was created: the *Festival dei Popoli*. Since then, we are at the 54th edition, we have always considered documentaries as a necessary genre for the modern society.

If during the latest 50 years both the press and the television progressively abandoned investigative journalism, its legacy has been partly taken up by documentary films, which are often able to tell that truth that it is impossible to find without digging deeper and deeper into the facts.

The *Festival dei Popoli* wants to honour this form of documentary films with two hors concours works which will open and end this 54th edition.

*We Steal Secrets: the Story of Wikileaks*, by Alex Gibney, who already won an Oscar, retraces the fundamental stages of two intertwined lives: the one of Julian Assange, the founder of Wikileaks, and the one of Bradley Manning, sentenced to 35 years imprisonment and dishonourable discharge from the U.S. Army for having led to the biggest information leak of the history of the United States.

The other film is *Master of the Universe* by German filmmaker Marc Bauder, an intelligent and distressing interview with former banker Rainer Voss who, with the simplicity and the lucidity of an insider, explains the culture of profit of the banking sector.

There are other important events such as the retrospective dedicated to Marcel Łozinski and Paweł Łozinski, two masters of Polish and European cinema, and a special section to honour the city of Paris: "Etudes sur un Ville: Paris".

There is another space which we are especially proud of: *Doc at Work*. A week of meetings with authors and workshops, debates on documentary cinema and contemporary languages with a market-event, reserved to the film industry professionals in which projects and films in the making will be presented to international producers and buyers.

Once again, we must thank the public authorities and the private partners who, even in a difficult *spending review* context, provided their financial support that is vital for this Festival. Our special thanks go to all those who worked hard for this 54th edition: director Alberto Lastrucci, vice presidents Lucia Landi and Augusto Cacopardo, the executive committee, the committee for the selection of films, the employees and collaborators who fully commit themselves every year to make this extraordinary magic, that is to say, to tell the world, possible.

*Marco Pratellesi*  
President of the Festival dei Popoli

## REALITY IS MORE!

Il documentario ti sbatte in faccia la realtà. Lo fa con un linguaggio raffinato, frutto di elaborazione stilistica e ricerca estetica. Ma sempre di realtà si tratta: complessa, ambigua, contraddittoria; e perciò sempre così difficile da comprendere. Lontana dalle semplificazioni a cui la contemporaneità ci vorrebbe abituare, da quegli slogan utilizzati a piene mani dalla pubblicità, dall'informazione-spettacolo o dalla politica-rissa, linguaggi che tendono sempre più a somigliarsi. Uno slogan è facile da inculcare, "suona bene", come un aforisma, ma a differenza di questo non contiene ambiguità, non dà adito ad una pluralità di interpretazioni. È facile da comprendere, semplice da ricordare. Anestetizza i pensieri.

Il cinema documentario si muove in un'altra direzione. Non offre certezze, non consente che ci si rilassi sulla poltrona. Sollecita questioni, domande, curiosità, le stesse che, al termine di ogni proiezione, i nostri spettatori sono invitati a rivolgere ai registi ospiti del festival. Ha senso frequentare un festival di cinema documentario ricavandone, implacabilmente, una sensazione crescente di instabilità? Un preoccupante vacillare delle nostre certezze di spettatori, di cittadini, di esseri umani? Se saremo riusciti a creare in ciascuno di voi un tale stato di incertezza - accompagnato beninteso dalla consueta cordialità che contraddistingue gli "incontri con il cinema" da noi proposti - allora ci sembrerà che il nostro impegno avrà raggiunto il suo obiettivo.

Tempi difficili esigono che i singoli si facciano portatori di valori radicati, per cui valga la pena spendersi e battersi. Perdonate la punta di orgoglio, ma nessuno dei film che compongono il programma di questa 54ª edizione mira al puro intrattenimento. Il cervello degli spettatori, insieme ad altri organi sensibili, saranno costantemente sollecitati, stuzzicati, provocati da vicende mai banali, raramente viste sullo schermo, che li metteranno in contatto con realtà socio-politiche, contesti culturali, esistenze, condizioni di vita senza vincoli geografici. Storie che, per quanto distanti tra loro sul mappamondo, mantengono inalterate la sensazione di essere autentiche, in quanto vissute in prima persona e catturate "a caldo" dall'occhio della camera.

"Reality is more" è la frase-chiave che sintetizza tutto questo. Lo ammettiamo, anche noi abbiamo fatto ricorso ad uno slogan ma - almeno nel nostro caso - è interattivo e non pretende di essere preso per assioma, al contrario chiede di essere personalizzato da ciascuno di noi. Insomma, si tratta di un gioco a cui siete tutti invitati a partecipare.

A partire dalla questa edizione, il festival si arricchisce di un nuovo spazio - Doc at Work - realizzato grazie al sostegno di Regione Toscana e FST - Fondazione Sistema Toscana, che ringraziamo per la fiducia concessa al progetto. Incontri, workshop, presentazioni di libri e DVD, dibattiti con gli autori e con gli ospiti del Festival si articoleranno in un programma che si propone di alimentare la riflessione sul documentario come linguaggio della contemporaneità. Doc at Work ospiterà anche un evento *Industry* (riservato ai professionisti) per la presentazione di progetti di film in fase di sviluppo (Pitching Forum) o di completamento (Rough Cut Presentation) a un'audience di *commissioning editors*, *film buyers* e professionisti di provenienza internazionale. L'evento mira ad affiancare alla consueta rassegna della migliore produzione documentaristica contemporanea, un nuovo spazio dove immaginare, costruire e finanziare il cinema del futuro.

*Alberto Lastrucci*  
Direttore del Festival dei Popoli



## REALITY IS MORE!

The documentary throws reality into your face. It does so with a sophisticated language that is the result of stylistic elaboration and aesthetic research. But it is still about reality, which is complex, ambiguous, contradictory, hence always difficult to understand. Reality is far from the simplifications to which the contemporary world would like us to get used, from the slogans used extensively in advertising, from sensational journalism and from rowdy politics – languages which increasingly look like each other. A slogan is easy to inculcate. It “sounds good”, like an aphorism, but unlike an aphorism it does not contain any ambiguity and it cannot be interpreted in different ways. It is easy to understand and to remember. It dulls thinking.

The documentary genre goes in a different direction. It does not provide any certainty, it does not let you relax on your armchair. It raises issues and questions, it arouses curiosity. Indeed, at the end of every screening, our spectators are invited to ask questions to the directors who attend the festival. Does it make sense to go to a documentary film festival to inevitably end up feeling more and more uncertain? To see your certainties as spectator, citizen and human being so worryingly shaken? If we can arouse such a sense of uncertainty in each of you – accompanied of course by the usual friendliness that characterizes our screenings and meetings with directors – then we can consider we have achieved our objective.

In hard times individuals are required to promote deep-rooted values for which it is worth committing oneself and fighting. I am proud to say that none of the films in the program of the 54th edition has mere entertainment as its aim. The minds of spectators as well as their sensory organs will be constantly stimulated, excited, provoked by stories that are never trivial and that have been rarely seen on screen. Spectators will get to know socio-political situations, cultural contexts, experiences and living conditions without geographical boundaries. Despite taking place far from each other around the world, all these stories have in common a sense of authenticity, as they are experienced in first person and captured on camera “on the spot”.

“Reality is more” is the key statement that summarizes all of this. We have to admit that we are also using a slogan, but – at least in our case – it is interactive and it is not meant to be taken as an axiom. On the contrary, our slogan should be customized by each of us. In short, it is a game in which you are all invited to take part.

Starting from this edition, the Festival launches a new initiative, Doc at Work. This was possible thanks to the support of the Region of Tuscany and of FST – Fondazione Sistema Toscana, which we would like to thank for believing in this project. The program, made of meetings, workshops, presentations of books and DVDs, debates with authors and guests of the Festival, is aimed at promoting a discussion and an exchange of views on the documentary as a language of the contemporary world. Doc at Work will also include an event dedicated to the industry (restricted to professionals) for the presentation of film projects currently under way (Pitching Forum) or about to be completed (Rough Cut Presentation) to an international group of commissioning editors, film buyers and professionals. The goal is to combine the traditional festival of the best contemporary documentaries with a new forum where to imagine, build and fund the cinema of the future.

*Alberto Lastrucci*  
Director of the Festival dei Popoli

## BENVENUTO DOC AT WORK!

Il Festival dei Popoli, a partire dalla sua 54a edizione, si arricchisce di un nuovo spazio - chiamato Doc at Work - aperto a tutti gli appassionati per conoscere da vicino il mondo del documentario. Incontri, workshop, Panorama in Cantiere, presentazione di libri e DVD, dibattiti con gli autori e con gli ospiti del Festival si articoleranno in un programma che si propone di alimentare la riflessione sul documentario come linguaggio della contemporaneità.

Inoltre Doc at Work ospiterà, nei giorni dal 4 a 7 dicembre 2013, un evento Industry (con accesso riservato ai professionisti) che prevede la presentazione di progetti di film in fase di sviluppo (Pitching Forum) o di completamento (Rough Cut Presentation) ad un'audience di commissioning editors, film buyers e professionisti di provenienza internazionale.

L'evento è realizzato grazie al sostegno di Regione Toscana e FST - Fondazione Sistema Toscana.

## WELCOME DOC AT WORK!

The Festival dei Popoli, starting from this coming 54th edition, is expanding its inventory with a new space called Doc at Work - open to everyone who is interested in deepen the knowledge of documentary cinema. Meetings, Workshops, “Panorama in Cantiere”, presentations of books and DVDs, debates with authors and guests of the festival will be part of a program that aims at creating a laboratory for new ideas and projects concerning documentary cinema as a language for the contemporary world.

From 4th to the 7th December 2013 Doc at Work will also host an Industry Event (access is restricted to professionals) during which film projects at their early stage (Pitching Forum), or rough cuts (Rough Cut Presentations) will be presented to international commissioning editors, buyers and film professionals.

The event is organized with the support of the Regione Toscana (Tuscan Region) and FST - Fondazione Sistema Toscana.



## MYMOVIESLIVE! E PREMIO MYMOVIES.IT DALLA PARTE DEL PUBBLICO

MYMOVIESLIVE! è la piattaforma STREAMING di MYmovies.it che offre in video on demand una preziosa selezione di film provenienti dai maggiori Festival internazionali, tra anteprime web delle migliori release cinematografiche e home video. È possibile assistere alla programmazione sia in modalità LIVE! gratuita, con accesso alla visione condivisa del film ad un orario preciso, che in streaming on demand, tramite abbonamento UNLIMITED. Inoltre, per gli abbonati l'opportunità unica di creare illimitati eventi LIVE! da condividere gratis con i propri amici. Grazie alla partnership tra il Festival dei Popoli e MYmovies.it, tutti gli spettatori che assisteranno alle proiezioni dei film in concorso, potranno esprimere il proprio giudizio sui film e assegnare il premio MYmovies.it – Il cinema dalla parte del pubblico. Inviando un SMS al 3421497201 con il codice corrispondente al titolo del film e un voto da 1 a 5, si riceverà un abbonamento UNLIMITED gratuito a MYMOVIESLIVE! di 3 mesi e la 2x1Cine.Club per andare al cinema in 2 al prezzo di 1 da lunedì a giovedì nei cinema convenzionati. Info: [www.mymovies.it/live/](http://www.mymovies.it/live/)

## MYMOVIESLIVE! AND THE MYMOVIES.IT AUDIENCE AWARD

MYMOVIESLIVE! is the STREAMING platform of MYmovies.it, with a precious selection of films on demand from the major international Film Festival and web previews of the best theatrical and home video releases. It is possible to watch the movies scheduled both in a free LIVE! version, with an access to a collective viewing on a specific time, or in an on-demand streaming version, through UNLIMITED subscription. Furthermore, the subscribers have the unique opportunity to create unlimited LIVE! events, that allowed to invite friends and share with them the scheduled events for free.

Thanks to the partnership between the Festival dei Popoli and MYmovies.it, all the spectators watching the films in competition can express their opinions about the films and give their votes for the MYmovies.it Audience Award. Sending a text message at the number 3421497201 with the code assigned to the film and a vote from 1 to 5, they will get a free 3-months UNLIMITED subscription to MYMOVIESLIVE! and a 2x1Cine.Club card, that allows "two for the price of one" entrance in movie theatres agreed upon from Mondays to Thursdays. Info: [www.mymovies.it/live/](http://www.mymovies.it/live/)

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

## GIURIE E PREMI

### GIURIA INTERNAZIONALE

Cinta Pelejà (Spagna)  
J. P. Sniadecki (USA)  
Pieter van Huystee (Olanda)

La Giuria Internazionale assegna il Premio al miglior lungometraggio (euro 8.000, divisi equamente fra regista e produzione), Premio al miglior mediometraggio (euro 4.000, divisi equamente fra regista e produzione), Premio al miglior cortometraggio (euro 2.500, divisi equamente fra regista e produzione), targa "Gian Paolo Paoli" al miglior film etno-antropologico.

### GIURIA DEGLI STUDENTI

Anna Behrens  
Drayton Benedict  
Shannon O'Connor  
Hannah Stanley

Grazie alla collaborazione con SUF - Syracuse University in Florence, i cortometraggi del Concorso Internazionale concorrono al Premio Syracuse University in Florence (euro 1.000).

### GIURIA CINEMAITALIANO.INFO

Stefano Amadio  
Antonio Capellupo  
Carlo Griseri  
Simone Pinchiorri

I film di produzione italiana concorrono al Premio Cinemaitaliano.info - CG Home Video ([www.cghv.it](http://www.cghv.it)). La giuria è composta dalla redazione di [cinemaitaliano.info](http://www.cinemaitaliano.info) ([www.cinemaitaliano.info](http://www.cinemaitaliano.info)). Il premio consiste nella pubblicazione e distribuzione del film nella collana DVD "POPOLI doc".

### PREMIO MYMOVIES DALLA PARTE DEL PUBBLICO

I film inclusi nella selezione del Concorso Internazionale 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

Cinta Pelejà (Spagna)

J. P. Sniadecki (USA)

Pieter van Huystee (Olanda)

The International Jury will assign the following prizes: Best Feature-Length Documentary Award (euro 8,000, divided equally between the director and the production), Best Mid-Length Documentary (euro 4.000, divided equally between the director and the production), Best Short-Length Documentary Award (euro 2.500, divided equally between the director and the production), "Gian Paolo Paoli" Award to the Best Ethno-anthropological Film.

### STUDENTS JURY

Anna Behrens

Drayton Benedict

Shannon O'Connor

Hannah Stanley

Thanks to the collaboration with SUF – Syracuse University in Florence, the short films of the International Competition also compete for the Syracuse University in Florence Award (euro 1.000).

### CINEMAITALIANO.INFO JURY

Stefano Amadio

Antonio Capellupo

Carlo Griseri

Simone Pinchiorri

The Italian films will compete for the Cinemaitaliano.info – CG Home Video Award ([www.cghv.it](http://www.cghv.it)). The winner, chosen by a jury composed by the editors of Cinemaitaliano.info ([www.cinemaitaliano.info](http://www.cinemaitaliano.info)), will be offered the opportunity to release in DVD in the collection "POPOLI doc".

### MYMOVIES AUDIENCE AWARD

All films included in the International 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

#### CINTA PELEJÀ

Cinta Pelejà si è laureata in Comunicazione Audiovisiva presso l'Università Pompeu Fabra di Barcellona. Dal 2009 fa parte del team di Apordoc - Associação pelo Documentário. È stata responsabile per la produzione di Panorama – Mostra del documentario portoghese, e di Doc's Kingdom - International seminar on Documentary Film così come coordinatrice del programma di DocLisboa - International Film Festival, dove ha curato nel 2011 la retrospettiva "movimenti di liberazione in Mozambico, Angola e Guinea-Bissau (1961-1974)". Dal 2012 - insieme a Susana de Sousa Dias e Cíntia Gil - è una delle direttrici di DocLisboa International Film Festival.



Cinta Pelejà graduated in Audiovisual Communication at the Pompeu Fabra University, in Barcelona. Since 2009 she is part of the Apordoc - Associação pelo Documentário team, having been responsible throughout several editions for the production of Panorama – Mostra do Documentário Português, and Doc's Kingdom – International Seminar on Documentary Film, so as for the program coordination of Doclisboa – International Film Festival, where she presented in 2011 the retrospective "Liberation movements in Mozambique, Angola, and Guinea-Bissau (1961-1974)." Since 2012 – alongside Susana de Sousa Dias and Cíntia Gil – she is one of the directors of Doclisboa International Film Festival.

### J. P. SNIADOCKI

J. P. Sniadecki è un regista statunitense che ha vissuto diversi anni in Cina e attualmente insegna Performing and Media Arts presso la Cornell University. I suoi lavori si collocano all'incrocio tra cinema ed etnografia. I suoi film hanno girato per festival importanti come la Berlinale, il New York FF, il San Francisco IFF, il Vancouver IFF e il Festival Internazionale del Cinema di Edimburgo e hanno ricevuto numerosi riconoscimenti, tra cui il Premio Joris Ivens al Cinema du Réel per *Chaiqian/Demolition* (2008), il Premio della Giuria al FICUNAM per *Yumen* (2013), così come un Pardo d'oro, il Premio Speciale della Giuria al Festival Internazionale del Film di Locarno e il premio per Miglior film Etno-Antropologico al 51° Festival dei Popoli per *Foreign Parts* (2010) co-diretto con Verena Paravel. Il suo *People's Park* (2012) co-diretto con Libbie Cohn, ha vinto il premio come Miglior Film Etno-Antropologico al 53° Festival dei Popoli e il Premio per la Migliore Fotografia al Ann Arbor Film Festival. Tra i suoi film: *Yumen* (2013), *People's Park* (2012), *Foreign Parts* (2010), *The Yellow Bank* (2010), *Chaiqian/Demolition* (2008), and *Songhua* (2007). È co-fondatore di Emergent Visions, una rassegna del nuovo cinema indipendente cinese.

J.P. Sniadecki is a filmmaker from the USA who worked for several years in China. He is Assistant Professor of Performing and Media Arts at Cornell University. His works are at the intersection of cinema and ethnography. His films screen at festivals such as the Berlinale, the New York FF, the San Francisco IFF, the Vancouver IFF, and the Edinburgh IFF, and have received several awards, including the Joris Ivens Award at Cinema du Reel for *Chaiqian/Demolition* (2008), a Jury Award at FICUNAM for *Yumen* (2013), as well as a Golden Leopard and a Special Jury Prize at the Locarno International Film Festival and the Best Anthropological Film award at the 51st Festival dei Popoli for *Foreign Parts* (2010), co-directed with Verena Paravel. His most recent documentary, *People's Park* (2012) co-directed with Libbie Cohn, won the Best Anthropological Film award at the 53rd Festival dei Popoli and Best Cinematography award at the Ann Arbor Film Festival, and had its New York City premiere at New Directors/New Films. His filmography includes: *Yumen* (2013), *People's Park* (2012), *Foreign Parts* (2010), *The Yellow Bank* (2010), *Chaiqian/Demolition* (2008), and *Songhua* (2007). He is also founder of Emergent Visions, a film series that screens new independent cinema from China.



### PIETER VAN HUYSTEE

Nel 1995 Pieter van Huystee ha fondato la sua casa di produzione. Da allora ha realizzato 135 progetti di film con rinomati registi olandesi e giovani registi di talento. La Pieter van Huystee Film è oggi una delle principali case di produzione di cinema indipendente in Olanda. Molti dei suoi film sono stati selezionati in festival internazionali e premiati più volte. Nel 2000, Pieter van Huystee è stato premiato con il Golden Calf, il più alto riconoscimento nel mondo del cinema olandese, per il suo lavoro come produttore. Le sue recenti uscite comprendono: *Bahar* (Carin Goeijers, 2013), *Blind Fortune* (Ramon Gieling, 2012), *Gozaran* (Frank Scheffer, 2011), *People I could Have Been and maybe Am* (Boris Gerrets, 2010, Miglior film Etno-Antropologico al 52° Festival dei Popoli), *Otto Frank* (David de Jongh, 2010); *Divine Pig* (Hans Dortmans, 2010); *Farewell* (Ditteke Mensink, 2009); *Carmen meets Borat* (Mercedes Stalenhoef, 2008). Tra le nuove produzioni: *Borders* (Jacqueline van Vugt, 2013), *Ne Me Quitte Pas* (Sabine Lubbe Bakker & Niels van Koevorden, 2013) e *Shado'man* (Boris Gerrets, 2013). Questi ultimi due film sono stati selezionati nel concorso di documentari dell'IDFA 2013. Altre nuove produzioni su cui sta lavorando sono *Gentrification* (Renzo Martens), *Inner Landscape* (Frank Scheffer) and *Jheronimus Bosch* (Pieter van Huystee). Pieter ha fatto parte di diverse giurie in varie parti del mondo.

In 1995 Pieter van Huystee started his own production company. Since then he has produced 135 film projects with both renowned Dutch filmmakers and young talented directors. Pieter van Huystee Film nowadays has become one of the leading Dutch independent production companies. Many of its films are screened at international festivals and have been awarded many times. In 2000, Pieter van Huystee was awarded a Golden Calf, the highest distinction in the Dutch film industry, for his work as a producer. His recent releases include: *Bahar* (Carin Goeijers, 2013), *Blind Fortune* (Ramon Gieling, 2012), *Gozaran* (Frank Scheffer, 2011) *People I could Have Been and maybe Am* (Boris Gerrets, 2010, Best ethno-anthropological film at the 52nd Festival dei Popoli); *Otto Frank* (David de Jongh, 2010); *Divine Pig* (Hans Dortmans, 2010); *Farewell* (Ditteke Mensink, 2009); *Carmen meets Borat* (Mercedes Stalenhoef, 2008). New releases include: *Borders* (Jacqueline van Vugt, 2013), *Ne Me Quitte Pas* (Sabine Lubbe Bakker & Niels van Koevorden, 2013) and *Shado'man* (Boris Gerrets, 2013). This last two films have been selected for the IDFA 2013 Competition for feature-length documentary. Other new productions that he is working on are *Gentrification* (Renzo Martens), *Inner Landscape* (Frank Scheffer) and *Jheronimus Bosch* (Pieter van Huystee). Pieter has been part of several juries all over the world.



## PREMIO SYRACUSE UNIVERSITY IN FLORENCE

Syracuse University in Florence – SUF è un’istituzione antica in città. Inaugurata nel 1959 con poche studentesse, oggi conta circa 700 studenti all’anno, suddivisi in tre semestri articolati in decine di corsi, dall’Arte alle Scienze Politiche, dall’Italiano all’Alimentazione, tutti di grande spessore accademico-scientifico e didattico. Dirigo questo programma da quasi tre anni e, in questo periodo, ho maturato la convinzione che sia indispensabile una stretta ed efficace relazione con il panorama culturale fiorentino per una reciproca diffusione di saperi, esperienze e conoscenza.

Sono per questo lieta di collaborare con il Festival dei Popoli e di poter proseguire il percorso, in quello scenario internazionale che il Festival dei Popoli è riuscito a creare, e che lo accomuna a SUF nella trasmissione della conoscenza senza confini.

Syracuse in Florence e il Festival condividono infatti l’idea che si cresca, e ci si educi, soprattutto all’interno di un contesto internazionale, senza tralasciare la creatività e lo spirito di indipendenza. Il Festival dei Popoli si presenta quindi come una ‘palestra’ di qualità, adatta non solo agli studenti del College di Visual and Performing Arts (VPA) che forma i nostri “filmmaker” ma anche a chi scelga percorsi meno artistici.

Con queste premesse il premio “Syracuse University in Florence” vuole dunque costituire le basi non solo per una più forte presenza di Firenze nella scena internazionale, ma anche per un arricchimento reciproco nel mondo senza confini della cinematografia *engagé* di qualità. I nostri studenti/giurati potranno dimostrare il loro spirito critico misurandosi nei nuovi territori del cinema internazionale e, ne sono convinta, il Festival acquisirà il punto di vista così speciale di giovani addetti ai lavori d’oltreoceano per uno stimolante confronto sulla settima arte del vecchio e del nuovo continente.

*Sasha Perugini*

Direttrice Syracuse University in Florence -SUF



## UN’ESPERIENZA UMANA E DI CINEMA

Quest’anno, per la prima volta, alcuni dei nostri studenti del corso di “Contemporary Cinema – Ideology and Pleasure” hanno aderito con vivo interesse alla proposta di costituire la giuria per il Premio Syracuse University in Florence del Festival dei Popoli per la sezione dei corti documentari.

Per loro si tratta di un’occasione unica di guardare con occhi critici filmati di un genere cinematografico alquanto sottovalutato. I corti, in particolar modo, sono l’equivalente di un racconto breve, e in quanto tali richiedono sintesi e capacità di sorprendere lo spettatore.

Nella selezione di quest’anno il valore aggiunto riguarda la varietà e la provenienza delle opere girate da giovani registi che saranno valutate da una giuria di quasi-coetanei.

Sono certa che i nostri giurati, oltre a partecipare all’atmosfera e all’entusiasmo di un Festival così prestigioso, sapranno fornire un contributo appassionato e competente nell’individuare i talenti emergenti nel settore, assegnando il premio al più originale di questi. Un’esperienza umana e di cinema complementare a quella accademica che potrà essere condivisa a livello cinematografico.

*Carlotta Fonzi Kliemann*

Docente di Film Studies a SUF



## PREMIO SYRACUSE UNIVERSITY IN FLORENCE

The SUF - Syracuse University in Florence is an old institution in town. Opened in 1959 with a few female students, nowadays has 7000 students per year, split in three semesters with tens of very relevant academic-scientific and educational courses, ranging from Arts to Political Sciences and from Italian to Nutrition. I have been director of this program for about 3 years and, recently, I became convinced that a close and effective relation with the cultural set of Florence is needed to achieve a mutual dissemination of knowledge, experiences and wisdom.

That’s why I am glad to cooperate with the Festival dei Popoli and to continue on this path, in that international scenario that Festival dei Popoli managed to create and that it makes it the ideal partner for SUF for spreading knowledge without borders.

Syracuse in Florence and the Festival share the idea that we are growing and getting educated most of all in an international context, without ignoring creativity and the spirit of independence. Therefore, Festival dei Popoli poses itself as a quality ‘gym’, not just for our College Visual and Performing Arts (VPA) students aiming at becoming future “filmmakers”, but also for all those who choose a less artistic course.

Having said that, the “Syracuse University in Florence” award wants to improve the role of Florence in the international scene and achieve a mutual enrichment in the borderless world of quality film essay. Our students/jurors will be able to show their critic spirit in the new areas of international cinema and, I’m sure about that, the Festival will then achieve a special point of view by overseas young experts who will allow for an interesting debate on the seventh art between Europe and America.

*Sasha Perugini*

*Director of Syracuse Institute in Florence - SUF*

## A HUMAN AND CINEMA EXPERIENCE

This year, for the first time, some of our students of the “Contemporary Cinema - Ideology and Pleasure” course have agreed with great interest to be the jury for the Syracuse University in Florence Award during the Festival dei Popoli in the short documentaries section.

This is for them a unique chance to be critic about a rather underrated cinema genre. Short films, in particular, are an equivalent to short stories and hence require the ability to synthesize information and the capacity to surprise who watches them.

This year selection’s added value is the variety and the origin of the works shot by young directors that will be evaluated by a jury of people who almost have the same age.

I’m sure that our jurors, who will take part in the atmosphere and the enthusiasm of a prestigious Festival, will be able to give a passionate and competent contribution in finding the rising stars of this sector, awarding this prize to the most original work. This will be a human and cinema experience which will go along the academic one and that could be shared at a cinema level.

*Carlotta Fonzi Kliemann*

*Professor of Film Studies at SUF*



CONCORSO INTERNAZIONALE  
INTERNATIONAL COMPETITION  
LUNGOMETRAGGI  
FEATURE-LENGTH DOCUMENTARY FILMS

*ÖDLAND - Damit keiner das so mitbemerkt*

Spagna, 2013, HD, 81', col.

Regia: Lois Patiño  
Fotografia: Lois Patiño  
Montaggio: Lois Patiño, Pablo Gil Rituerto  
Suono: Erik T. Jensen, Miguel Calvo "Maiki"  
Musica: Ann Deveria  
Produttori: Felipe Lage Coro, Martin Pawley  
Produzione: Zeitun Films

Contatti: Martin Pawley, Zeitun Films  
Email: martin.pawley@zeitunfilms.com

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Lois Patiño è nato a Vigo in Galizia, Spagna, nel 1983. Le sue opere sono state esposte in centri d'arte (Georges Pompidou di Parigi, Museo Reina Sofía di Madrid, Haus der Kulturen der Welt, Berlino; CGAC, Santiago de Compostela) e in festival internazionali come Roma, BAFICI, Oberhausen e Vila do Conde. *Costa da Morte* è il suo primo lungometraggio.

Lois Patiño was born in Vigo (Galicia, Spain) in 1983. His works have been shown in art centres screens (Georges Pompidou, Paris; Museo Reina Sofía, Madrid; Haus der Kulturen der Welt, Berlin; CGAC, Santiago de Compostela) and in international festivals as Rome, BAFICI, Oberhausen and Vila do Conde. *Costa da Morte* is his first feature film.

Filmografia:  
2013: Costa da Morte  
2012: Montaña en sombra  
2011: Na vibración  
2011: Esliva  
2010: Paisaje - Duración  
2010: Paisaje - Distancia  
2009: Recordando los rostros de la muerte

## LOIS PATIÑO COSTA DA MORTE COAST OF DEATH



La *Costa da morte* è una regione della Galizia, in Spagna, considerata ai tempi dell'Impero romano il luogo dove il mondo aveva fine. È uno spazio in cui la terra, il cielo, la roccia dominano il paesaggio. Il territorio e i suoi abitanti sembrano immersi in una sorta di eternità dove la vita è inescindibilmente legata al luogo. Come filmare questo ambiente e i suoi abitanti? Come filmare questa vita? Lois Patiño lavora su questi interrogativi, costruendo, inquadratura dopo inquadratura, un ritratto in movimento di corpi e territorio riuscendo a costruire splendidi quadri animati, brulicanti di vita e di tempo. (d.d.): "Nel film ho voluto trasmettere le storie orali degli abitanti di quel territorio, in cui si fondono storia e leggenda, in cui quasi una eco mitica riverbera nello spazio. Le loro voci ci permettono di scoprire nuovi strati di paesaggio, di costruire l'immaginario collettivo associato al territorio e porci in uno spazio senza tempo". [L. Patiño]

*Costa da morte* is a Galician region in Spain that, during the Roman Empire, was considered as the place where the world ends. It is a location in which the earth, the sky and the rocks dominate the landscape. Its inhabitants seem immersed in a sort of eternity in which life is directly bound to the place. How to film this environment and its inhabitants? How to film this life? the film works on those question by making, take after take, an animated portrait of time and space, of bodies and territory being able to create animated portraits, full of life and time. (d.d.): "In this film I wanted to tell the oral tales of the people who live in that area, in which history and legend blend together and in which the space is filled by a sort of mythical echo. Their voices allow us to discover new layers of landscape, to build a collective imagination related to the territory and to place ourselves in a timeless space." [L. Patiño]

## CLAIRE SIMON GEOGRAPHIE HUMAINE HUMAN GEOGRAPHY

Che cos'è un luogo? Chi lo abita? Cosa può raccontare? Claire Simon si immerge in uno spazio non-luogo, come la stazione più famosa di Parigi, la Gare du Nord, accompagnata da un intercessore, Simon, che anni prima è stato protagonista di un suo film, e che ora diventa il personaggio che incontra viaggiatori, li ferma, parla con loro intervistandoli. Ed ecco che di fronte allo sguardo incessantemente curioso della camera, di fronte ad ogni incontro, prendono forma e corpo incontri e parole, racconti di vita e pensieri, sensazioni ed emozioni. Racconti colti in un momento di passaggio, come è di passaggio l'attimo che stiamo vivendo. Racconti che lentamente danno visibilità a corpi altrimenti indifferenziati, sfuggenti, che nel momento in cui incontrano uno sguardo diventano soggetti, la cui vita è ogni volta diversa. E il film si snoda allora come un viaggio, in cui anche chi filma, o chi incontra, non sa cosa incontrerà (d.d.): "Tutto ad un tratto, la folla dei viaggiatori prende vita attraverso storie che si intersecano, una vita e poi un'altra, mentre la globalizzazione sforna destini sottomessi alla geografia e all'economia... il film, come un libro, raccoglie quello che ognuno vi scrive: le proprie parole finali, prima di sparire". [C. Simon]

What is a place? Who inhabits it? What can it tell us? Claire Simon dives into a non-place such as Paris most famous train station, the Gare du Nord. Simon, together with an assistant who was the protagonist of a film of hers some years before and who is now becoming a character who meets travellers, stopping and talking to them. And it's there, in every meeting before the curious gaze of the camera, that words, tales, thoughts, sensations and emotions come to life. Tales told in a moment of passage, such as the one we are living in. Tales giving visibility to bodies which otherwise would be indistinguishable, elusive. These people become subjects, and their lives are different from each other. This film unfolds as a journey in which even those who are filming don't know what and who they are going to meet (d.d.): "Suddenly, the crowd of travellers comes to life through intertwined tales, about a life and then another one, while globalization produces destinies dominated by geography and economics. This film, as a book, gathers what everyone is telling: their own final words before fading away." [C. Simon]



Francia, 2013, HD, 101', col.

Regia: Claire Simon  
Fotografia: Claire Simon  
Montaggio: Catherine Rascon, Luc Forveille  
Suono: Olivier Hespel, Thomas Gastinel, Sylvain Copans  
Musica: Miles Davis  
Produzione: Les Films d'Ici  
Coproduzione: Film Factory, Vosges Télévision  
Con il supporto di: Procirep/Angoa, C.N.C.

Contatti: Céline Paini, Les Films d'Ici  
Email: celine.paini@lesfilmsdici.fr

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Claire Simon, è una regista francese di fama internazionale. È nata a Londra e cresciuta in Francia. È approdata al cinema da autodidatta lavorando al montaggio di *Faux Fuyants* (1982) e realizza film da più di trent'anni: cortometraggi, miniserie, lungometraggi di finzione e, soprattutto, documentari.

Claire Simon, born in London and grown up in France, is a self-taught director. She begins working in cinema as an editor in *Faux Fuyants* (1982) and she has been realizing films for more than thirty years: short films, serials, feature films and over all documentary films.

Filmografia selezionata:  
2013 : Géographie humaine  
2013 : Gare du Nord  
2008 : Les Bureaux de Dieu  
2006 : Ça brûle  
2002 : Mimi  
2000 : 800 km de différence/  
Romance  
1999 : Ça c'est vraiment toi  
1997 : Sinon, oui  
1995 : Coûte que coûte  
1992 : Récréations  
1989 : Les Patients

Argentina, Nuova Caledonia,  
Palestina 2013, HDCAM, 75', col.

Regia: Martín Solá  
Fotografia: Gustavo Schiaffino  
Montaggio: Martín Solá, Alejandro  
Nantón, Lucas Peñafort  
Sceneggiatura: Ali Mahmoud  
Hamdan Sefan, Martín Solá  
Suono: Jonathan Darch, Omar  
Mustafá  
Produttore: Jean Francois Corral,  
Rene Boutin  
Produzione: Association Ânû Rû  
Âboro

Contatti: Martín Solá  
Email: martinpsola@gmail.com

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

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

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

Filmografia:  
2013: Hamdan  
2011: Mensajero  
2008: Caja Cerrada  
Âpát a casa de familia



## MARTÍN SOLÁ HAMDAN

Come rendere visibile un passato? O meglio, l'esperienza di un passato? Una voce fuori campo e le immagini di uno spazio svuotato, abbandonato, di deserti e di strade, di stanze un tempo abitate, occupate. La voce prosegue il suo racconto: sembra provenire da lontano, da un altro tempo. Il racconto e le immagini lentamente si incontrano e prendono corpo, attraverso il nostro sguardo, il nostro pensiero. Ecco la risposta alla domanda. Hamdan, un militante palestinese esperto di esplosivi viene arrestato e rinchiuso in prigione per 15 anni. Il suo è il racconto di un uomo sottratto al mondo. Un racconto che parla di un'esperienza la cui traccia sono quelle mura, quei luoghi, quei volti che scorrono sullo schermo. Hamdan mostra il potere del cinema di filmare il passato attraverso le sue tracce, attraverso un sentire (d.d.). "Cosa ne sarebbe degli individui se essi sperimentassero le stesse situazioni di queste persone? Cioè, se fossero stati sottoposti ad abitudini, regole, ordini, ad un autoritarismo che viene applicato continuamente dallo Stato sulla popolazione. Che cosa succede quando qualcuno, come Hamdan, è sottoposto sin dalla nascita a situazioni estreme, soffocato dalle autorità di uno Stato?" [M. Sola]

How can you make a past visible? Or rather, the experience of a past? A voice-over and images of an emptied, abandoned space, of deserts and streets, of rooms which were once inhabited, occupied. The voice goes ahead with the story: it seems to come from far away, from another time. The voice and the images slowly come together and materialize through our eyes, through our thoughts. Here is the answer to the question. Hamdan, a Palestinian militant expert in explosives is arrested and jailed for 15 years. His story is the story of a man taken away from the world, a story about an experience whose traces are the walls, the places, the faces we see on screen. Hamdan shows the power that cinema has to film the past through its traces, through feelings (d.d.). "What would happen to individuals if they experienced the same situations of these people? I mean, if they had been forced to follow habits, rules, orders, to deal with an authoritarianism that is constantly imposed by the State on the population. What happens when someone, like Hamdan, is exposed from birth to extreme situations, repressed by the authorities of a State?" [M. Sola]



Dalle finestre di un seminterrato della città di Atene entra a stento il sole eppure basta quel filo di luce ad Amir e ai suoi compagni di ventura, come lui, bloccati per legge alle porte dell'Europa. Chi sono coloro che si nascondono in attesa di un documento che dica, attraverso identità fasulle, tutta la verità della condizione migrante? L'Escale risponde a piena voce, abbattendo ogni disputa politica, ogni blando parlare di valori e di astratte ingiustizie. "Ero faccia a faccia con persone che si erano confrontate, e avevano, miracolosamente, scampato la morte. Mi accoglievano, m'invitavano a unirmi a loro e m'istillavano la forza di portare avanti un progetto imprevedibile e rischioso" racconta il regista. I giochi, le disperazioni, i contrasti, le attenzioni sono note di condivisione necessarie, uniche, nell'attesa sfiancante di un futuro ignoto e forse feroce. "Niente era, o poteva essere, organizzato, perchè filmando gli immigrati illegali diventavo un filmmaker illegale [...]. Ogni notte pensavo che quella sarebbe stata la mia ultima ripresa". [K. Bakhtiari] Il solido sostegno reciproco si fa presenza vitale dell'altro - respiro trattenuto e grato - durante tali angoscianti apnee dell'esistenza. La Grecia, terra d'incertezza che dilata il senso di precarietà, pur rendendo angusto lo spazio di manovra di sogni e aspettative, non è in grado di arrestarli. Solo la morte è la fine di tutto, il resto sono passaggi, scali appunto, di terra in terra, di attesa in attesa. (c.z.)

The windows of a basement in the city of Athens let in a speck of sunlight, but it is enough for Amir and his comrades, all of them stuck at the borders of Europe in compliance with some law. Who are these people hiding away, waiting for some document that tells the truth of the immigrant condition (by means of fake identities)? L'Escale shouts the answer, silencing all political dispute and vain discussion about values and abstract injustices. "I was face to face with persons who had confronted, and miraculously escaped, death. They welcomed me, invited me to join them, and instilled in me the force to take on an unpredictable and risky project," says the filmmaker. Games, despair, confrontations, attentions are necessary, unique particulars to share in the exhausting wait for an unknown, possibly cruel future. "Nothing was, nor could be, organized, because in filming illegal immigrants, I became an illegal filmmaker. [...] Every night I thought I had filmed my last shot." [K. Bakhtiari] The mutual, firm support becomes the vital presence of the other, a bated, grateful breath, in such anxiety-ridden apnoea from existence. Greece is a land of uncertainty that amplifies the sense of precariousness but also narrows down the room for dreams and expectations; still, it cannot stop them. Only death is the end of everything, the rest is stopping over, laying over from land to land, from wait to wait. (c.z.)

Francia, Svizzera, 2013, DCP,  
100', col.

Regia: Kaveh Bakhtiari  
Fotografia: Kaveh Bakhtiari  
Montaggio: Kaveh Bakhtiari,  
Charlotte Tourres, Sou Abadi  
Suono: Kaveh Bakhtiari, Etienne  
Curchod  
Consulenza Artistica: Marie-Eve  
Hilbrand  
Produttori: Elisabeth Garbar Et  
Heinz Dill (Louise Productions)  
Olivier Charvet Et Sophie Germain  
(Kaléo Films)  
Produzione: Louise Productions,  
Kaléo Films  
Coproduzione: Radio télévision  
Suisse - SSR-SRG Idée Suisse  
Distribuzione: Doc&Film  
International

Contatti: Hanna Horner, Doc&Film  
Email: sales@docandfilm.com

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Kaveh Bakhtiari è nato a Teheran, ed è cresciuto in Svizzera. Dopo gli studi cinematografici ha riscosso successo con il suo primo cortometraggio: *The Suitcase* (2007). Nel 2009, è stato nominato per il Premio Sundance Institute - NHK International Filmmaker. *L'Escale* selezionato alla Quinzaine des Réalisateurs al Festival di Cannes 2013, è il suo primo lungometraggio.

Kaveh Bakhtiari was born in Teheran, and grew up in Switzerland. After his film studies, Bakhtiari first drew attention with his first short film: *The Suitcase* (2007). In 2009, he was nominated for the Sundance Institute-NHK International Filmmaker's Award. *L'Escale* selected for presentation as part of the Directors' Fortnight (Quinzaine des Réalisateurs) at the Cannes Festival 2013, is his first feature-length documentary.

Filmografia:  
2013: L'Escale  
2007: The Suitcase



Germania, 2013, AVCHD, 84', b/n

Regia: Sebastian Mez  
Fotografia: Sebastian Mez  
Montaggio: Katharina Fiedler  
Suono: Levitate  
Produzione e distribuzione:  
Filmakademie Baden-  
Württemberg

Contatti: Sebastian Mez  
Email: levitate@gmx.de

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Sebastian Mez è nato nel 1982 in Germania. Dopo il diploma di scuola superiore, ha fatto uno stage presso Caspari Film e poi ha lavorato come freelance. Durante questo periodo, ha diretto diversi spot e cortometraggi. Nel 2007 ha girato il suo primo documentario *Do the Right Thing*. Sebastian ha studiato regia alla Filmakademie Baden-Württemberg di Ludwigsburg, in Germania, dove ha realizzato anche *Erinnere dich ans fliegen* (2009) e *Ein breve aus Deutschland* (2011). *Metamorphosen* è il suo lavoro di laurea e anche il suo primo lungometraggio.

Sebastian Mez was born 1982 in Germany. After graduating high school, he started an internship at Caspari Film for one year and then he worked as a freelance. During this period, he directed several spots and shorts. In 2007 he shot his first documentary *Do the Right Thing*. Sebastian studied Directing at Filmakademie Baden-Württemberg in Ludwigsburg, Germany, where he also made *Erinnere dich ans fliegen* (2009) and *Ein brief aus deutschland* (2011). *Metamorphosen* is his graduate and also first feature film.

Filmografia:  
2013: Metamorphosen  
2012: Brasa  
2011: Ein brief aus deutschland  
2009: Erinnere dich ans fliegen  
2008: Perceptio  
2008: Clean Up  
2007: Do the Right Thing

## SEBASTIAN MEZ METAMORPHOSEN

Calendario dei maggiori disastri nucleari: 2011, Fukushima; 1986, Chernobyl, e prima? Niente che venga ricordato dalle cronache internazionali, dalla memoria condivisa, nei discorsi di politici o di specialisti. Eppure nel 1957, in una zona remota della regione degli Urali meridionali (al tempo URSS) una tremenda esplosione contaminò un'area vastissima. Oggi, dopo altri incidenti e decenni di gestione irresponsabile degli impianti e delle scorie, la zona contaminata dalla radioattività misura 20.000 km<sup>2</sup>. Lontanissimo dalle modalità del film-denuncia, Sebastian Mez costruisce un ritratto della vita delle persone che, abbandonate a loro stesse, abitano lungo il fiume Techa, nel bel mezzo di quel placido inferno radioattivo. Un esperimento rigoroso che affronta la sfida di voler "mostrare l'invisibile" avvalendosi di soluzioni visive originalissime ed estremamente suggestive. Metamorphosen accosta la concreta registrazione della vulnerabilità umana alla rappresentazione dell'inarrestabile consumazione di corpi e vite. (s.g.) "Avevo chiaro fin dall'inizio di voler seguire un approccio stilistico nuovo e originale per raccontare la storia delle persone che vivono in quella regione, a partire dalla riflessione che un taglio investigativo, con toni scandalistici, l'utilizzo di una lista di fatti e informazioni avrebbero distolto l'attenzione da ciò che era veramente importante per me: le persone. [...] Il suono, le immagini e la struttura narrativa che fa uso di lunghi piani sequenza hanno contribuito a creare un'atmosfera senza tempo in un luogo dimenticato dal resto del mondo". [S. Mez]

Nuclear disasters: 2011, Fukushima, 1986, Chernobyl – but what about before? The international media, the history manuals, the public speeches of politicians and experts make no mention of any other disaster. Yet, in 1957 a remote area of hundreds of square kilometers in the Southern Urals was contaminated in just a short time by an explosion. Today, after other accidents and after years of irresponsible plant and radioactive waste management, the area contaminated by radioactivity is 20,000 km<sup>2</sup> large. Far from a mere denunciation, Sebastian Mez observes and portrays the life of people who, against all logic, still live along the Techa river, right in the middle of that peaceful radioactive hell. At the same time, he builds a narrative essay on the possibility to tell the invisible. It is a thorough experiment that combines the actual recording of human vulnerability with the representation of the unnatural consumption of bodies and lives. (s.g.) "For me it was clear from the beginning that I had to choose a unique stylistic form to tell the story of the people living in that region, based on the idea that an "investigative character" with its scandalous-like mood, with a lot of facts and information, draws the attention away from what is really necessary for me: the people. [...] The sound, the images and the narrative structure with long shots should create a timeless character in a place that is forgotten by the rest of the world." [S. Mez]



## ANNE KODURA ÖDLAND - DAMIT KEINER DAS SO MITBEMERKT WASTELAND - SO THAT NO ONE BECOMES AWARE OF IT

Tutto è sospeso nella vita di Aya, Momo e Mustafa, tre bambini di origine libanese, siriana e kurda nati o arrivati presto in Germania. La loro estate è un tempo sospeso, da riempire con semplici giochi e vagabondaggi. La loro condizione di rifugiati è sospesa tra un Paese di accoglienza che rifiuta di riconoscerne i diritti di cittadinanza ed un Paese di provenienza che non conoscono. "Questi bambini nella loro madrepatria sono solo tollerati e possono essere rimpatriati in ogni momento. Sono nati in un paese che vorrebbe liberarsi di loro. Crescono in un limbo. Le loro prospettive sono incerte. L'unica speranza è quella di riuscire a ottenere il permesso di soggiorno e finalmente lasciare il campo dove sono destinati temporaneamente. Quale è il loro luogo di appartenenza? Perché la legge prevede il rimpatrio in un paese in cui non sono nati? Che significa crescere nell'isolamento sociale?" [A. Kodura]. Tutto è sospeso in questo film, come in una favola di questi tempi Aya, Momo e Mustafa rifiutano di comprendere questa strana "cosa della richiesta d'asilo" e decidono di stare in quella terra desolata e abbandonata in cui sono costretti a vivere, trasformandola al loro passaggio e con la loro fantasia. Altrove l'eco degli adulti incapaci di immaginarsi un altro mondo. (v.i.)

Everything is suspended in the lives of Aya, Momo and Mustafa, three children of Lebanese, Syrian and Kurdish origin who were born in Germany or who arrived there early in their lives. Their summer is a sort of suspended time, to be filled in by playing and wandering. Their condition as refugees leaves them suspended between a receiving country which refuses to recognize their rights of citizenship and a country of origin which they do not know. "These children are only tolerated in their own "homeland" and can be deported at any time. They are born in a country which would rather get rid of them. They grow up in a state of limbo. Their perspective is uncertain. The only hope is to get the residence permit - the permission to move out of the camp at last. Where do the children belong? Why should they be deported by law from their home? What does it mean to grow up in social isolation?" [A. Kodura]. Everything is uncertain in this film. As in a fable of our time, Aya, Momo and Mustafa refuse to understand the strange "thing of the request for asylum" and they decide to stay in the desolate and abandoned land where they are forced to live, transforming it with their gestures and their imagination. Elsewhere is the echo of adults who are incapable of imagining another world. (v.i.)

Germania, 2013, HD, 79', b/n

Regia: Anne Kodura  
Fotografia: Friede Clausz  
Soggetto: Anne Kodura, Friede Clausz  
Montaggio: Friede Clausz  
Suono: Gregor Bonse, Matthias Reger  
Produzione e distribuzione:  
DIE ZONE # Filmproduktion

Contatti: DIE ZONE #  
Filmproduktion  
Email: kontakt@die-zone.info

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Anne Kodura è nata nel 1987 in Germania. Nel 2010, ha diretto il suo primo lavoro teatrale *Orangenhaut* scritto da Maja Pelevic. Ha studiato arte multimediale presso l'Accademia di Belle Arti di Monaco di Baviera dove ha svolto le prime esperienze di regia di cortometraggi e film sperimentali. Si è laureata presso il Talent Pool Programma TP2 fondato da Tradewind Pictures. Ha prodotto il suo primo lungometraggio *Ödland - Damit keiner das so mitbemerkt* è con la sua società di produzione DIE ZONE # Filmproduktion, fondata insieme al direttore della fotografia Friede Clausz nel 2012.

Anne Kodura was born in 1987 in Germany. In 2010, she directed her first theatre piece *Orangenhaut* written by Maja Pelevic. She studied media art at the Academy of Fine Arts in Munich and had first experiences directing shorts and experimental films. She is a graduate of the Talent Pool Program TP2 founded by Tradewind Pictures. Her first feature documentary *Ödland - Damit keiner das so mitbemerkt* was produced by her own production company DIE ZONE # Filmproduktion, which was founded together with cinematographer Friede Clausz in 2012.

Filmografia:  
2013: Ödland - Damit keiner das so mitbemerkt

Italia, Francia, 2013, DCP, 92', col.

Regia: Giovanni Cioni  
Soggetto: Giovanni Cioni  
Fotografia: Giovanni Cioni  
Montaggio: Aline Hervé  
Suono: Saverio Damiani  
Missaggio: Saverio Damiani  
Produzione: Zeugma Films, Teatri Uniti

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

Teatri Uniti  
Email: cinema@teatriuniti.it

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Giovanni Cioni è un documentarista italiano. I suoi film sono stati selezionati e premiati in vari festival. Nell'aprile 2011 il festival Visions du Réel a Nyon ha dedicato una retrospettiva al suo lavoro.

Giovanni Cioni is an Italian filmmaker. His films were selected and awarded at various festivals. In April 2011, the festival Visions du Réel in Nyon dedicated a retrospective to his work.

Filmografia:  
2013: Per Ulisse  
2011: Gli Intrepidi  
2009: In Purgatorio  
2007: Prélude à fantômes  
2006-2009: Othos/Yeux  
2006: Dal Paradiso  
2005-2008: Au Monde  
2005: In Questi Luoghi  
2003: Témoins, Lisbonne  
2003: Nous/Autres  
1997: Avoir mal partout  
1996-2001: La Rumeur du Monde  
1995: Non ho tempo e serve tempo  
1994: Si par une nuit  
1993: De Retour  
1990: Planetarium  
1988: Le Goût de l'Eveil



GIOVANNI CIONI  
**PER ULISSE**

Come restituire, sotto forma di cinema, la realtà, varia e imprevedibile, di chi frequenta il Progetto Ponte-rosso, centro di socializzazione di Firenze aperto a varie categorie di marginalità? Al termine di una lunga "ricognizione" – un lavoro appassionato, prolungatosi per anni – Giovanni Cioni non poteva che affidarsi ad una narrazione rapsodica fatta di scarti, interruzioni, passaggi rapidi, pause di riflessione (i cartelli su sfondo nero), così come di improvvisi attimi di verità: rivelazioni che illuminano la monotonia di giorni che sembrano infiniti. "Ricognizione" si è detto, sarebbe meglio dire immersione totale, disponibilità al confronto, curiosità, condivisione di spazi, di tempo e di idee con i frequentatori, abituali o occasionali, di questo luogo di effervescenze. Voglia di giocare insieme al meraviglioso gioco del cinema: "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". [G. Cioni] La vita non è stata tenera con nessuno dei protagonisti di Per Ulisse. I loro racconti, le loro confessioni, la loro creatività, sono il dono prezioso che questo film fa a tutti noi. (a.l.)

How to represent in a film the various and unpredictable experiences of those who attend Progetto Ponte-rosso, a socialization center of Florence dedicated to several categories of marginalized people? At the end of a long "exploration" – a passionate work which lasted for years – Giovanni Cioni could only make a rhapsodic narration made of leaps, interruptions, rapid transitions, pauses for reflection (the signs on a black background), as well as of sudden moments of truth, revelations that light up the dullness of days which seem endless. Rather than of "exploration", it would be more appropriate to speak of total immersion, openness to dialogue, curiosity, sharing of spaces, time and ideas with the regular and occasional visitors of this place of excitement. Or of willingness to play together the wonderful game of cinema: "I had been invited to make some interviews. I proposed to invent a film, together with them, and that the film should be for Ulysses. Ulysses is the missing person, who falls prey to monsters and sirens, who comes back from the land of the dead, in an endless journey." [G. Cioni] Life has not been kind to any of the protagonists of Per Ulisse. Their stories, their confessions, their creativity are the precious gifts which this film makes to us all. (a.l.)

JURI RECHNISKY  
**SICKFUCKPEOPLE**

Si nascondono nelle cavità della città di Odessa come lontre dimenticate. Si cercano addosso i buchi della volta prima o gli spazi vuoti in cui infilare sempre l'ennesimo ago. Sono giovanissimi ed eroinomani e il regista li accosta e ascolta lontano da facili toni umanitari. La sua macchina da presa è un organo senziente: sintetizza, dirigendolo, il movimento che dagli interni notte va alle esterne giorno della tossicodipendenza senza accendere alcuna luce morale o estetizzante. Privo di dualismi e verità a priori, si cala nel buco nero degli orrori ed estrae, quasi scanzonato – perchè privo di attese – un documentario di cristallo: aguzzo, duro, di sconvolgente precisione narrativa e stilistica. Gli sguardi in camera dei protagonisti riflettono un'auscultazione registica che fa del mestiere di documentare una necessità. Mostrare ciò che crediamo di conoscere senza averlo mai veduto. Intercettando la vita ad ogni prezzo. (c.z.) "Quando hanno cominciato a farsi, la mia unica volontà era voltarmi dall'altra parte, urlare, piangere, chiudere gli occhi e non guardare oltre. Eppure ho visto le loro vene lacerate dagli aghi. Quando l'ultimo finiva, c'era il primo che iniziava di nuovo. Più tardi, dopo aver risalito il buco, dopo aver bevuto e vomitato una bottiglia di cognac, ho capito che non avevo altra scelta che filmarli". [J. Rechnisky]

They hide in the cavities of the city of Odessa as forgotten otters. They look for the holes of the previous time or the empty spaces in which to put the umpteenth needle. They are very young heroin-addicted people, and Rechnisky represents and listens to them avoiding easy humanitarian tones. His camera is a sentient organism: it synthesizes and directs the shifts from night time internal takes and daytime external takes representing drug addiction without any aesthetical nor moral connotation. Free from dualisms and imposed truths, the director dives into the black hole of horrors, extracting - in an easy-going way since he did not have any expectation - a documentary made of crystal: sharp, hard, with an extremely high narrative and stylistic precision. The protagonists looking into the camera represent the listening work of a director making a need out of the work of a documentary maker. Showing what we believe in without having never seen it. Intercepting life at any costs. (c.z.) "When they began to shoot up, my only will was to turn my head away, to scream, to cry, to shut my eyes and never see this again. But I was watching how their veins were torn by the needles over and over again. When the last of them made an injection, the first one started it over. Few hours later, after climbing out of their hole, after drinking and vomiting a bottle of cognac, I've realized that I have no other option than to film them." [J. Rechnisky]



Austria, 2013, DCP, 75', col.

Regia: Juri Rechnisky  
Fotografia: Serhiy Stetsenko, Alex Zaporoshchenko  
Montaggio: Juri Rechnisky  
Suono: Anton Baibakov  
Produttori: Franz Novotny, Alexander Glehr  
Produzione: Novotny & Novotny Filmproduktion GmbH

Contatti: Novotny & Novotny Filmproduktion GmbH  
Email: kino@novotnyfilm.at

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Juri Rechnisky è nato nel 1986. Ha compiuto gli studi universitari in Cinema e Televisione a Kiev. Come redattore freelance, ha realizzato una serie di spot pubblicitari, cortometraggi e lungometraggi. Ha lavorato come redattore capo presso uno dei "Mosfilm" Studios a Mosca per due anni. Dal 2008 ha diretto alcuni cortometraggi, brevi documentari e alcuni progetti artistici. Nel 2011 ha realizzato *Sickfuckpeople - Short Version*, la base di *Sickfuckpeople*, il suo primo lungometraggio.

Juri Rechnisky was born in 1986. He studied Theatre, Cinema and Television in Kiev. As a freelance editor, he made a number of commercials, short and feature films. He worked as an editor in chief at one of the "Mosfilm" studios in Moscow for two years. From 2008 he directed a few short films, short documentaries and art projects. In 2011 he finished *Sickfuckpeople - Short Version* which was the basis for the work on *Sickfuckpeople*, his first feature-length documentary.

Filmografia:  
2013: SICKFUCKPEOPLE



**CONCORSO INTERNAZIONALE  
INTERNATIONAL COMPETITION**

**MEDIOMETRAGGI  
MID-LENGTH DOCUMENTARY FILMS**

Svizzera, 2013, HD, 38', col.

Regia: Michele Pennetta  
Soggetto: Michele Pennetta,  
Christian Tarabini  
Fotografia: Gabriel Lobos  
Montaggio: Orsola Valenti  
Suono: Christian Tarabini,  
Giuseppe Di Blasi  
Missaggio: Riccardo Studer  
Produzione: Close Up Films  
Coproduzione: RSI –  
Radiotelevisione Svizzera

Contatti: Joëlle Bertossa, Close  
Up Films  
Email: info@closeupfilms.ch

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Michele Pennetta è nato a Varese (Italia) nel 1984. Ha ottenuto il Master in regia cinematografica alla Scuola Cantonale d'Arte di Losanna (ECAL) nel 2010. Il suo film di diploma *I cani abbaiano* è stato selezionato in diversi festival internazionali, tra i quali Cinéma du Réel di Parigi e TFF-Torino film Festival.

Michele Pennetta was born in Varese, Italy, in 1984. He obtained his Masters Degree in Filmmaking from the ECAL (Ecole Cantonale d'Art de Lausanne) in 2010. His diploma film, *I cani abbaiano* was screened in numerous festivals, such as Cinéma du Réel in Paris and the TFF-Torino film Festival.

Filmografia:  
2013: 'A Iucata  
2010: I cani abbaiano



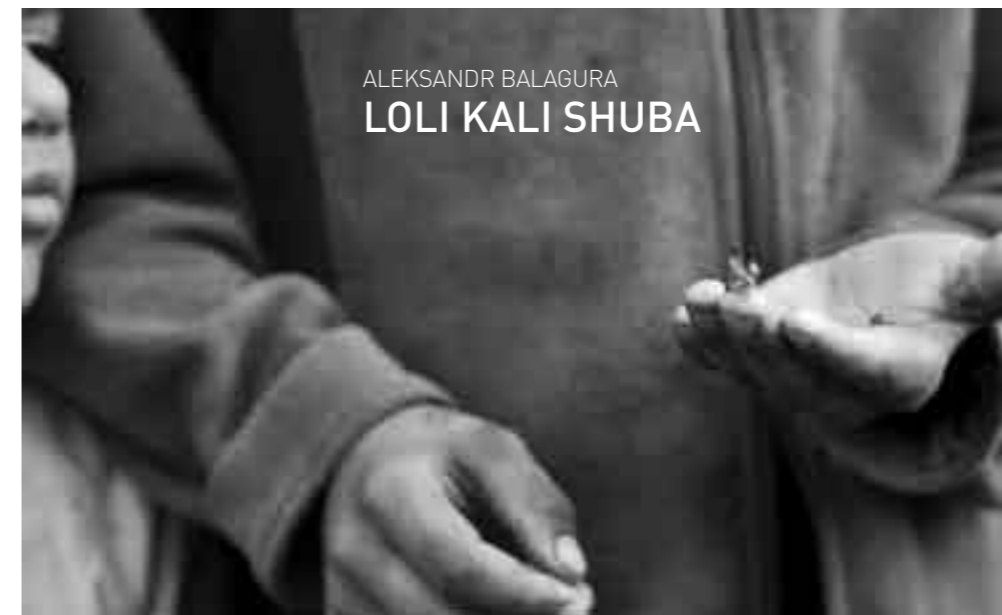
MICHELE PENNETTA  
'A IUCATA

Vito Portanova è il nome di uno splendido cavallo posseduto da Concetto detto "il farmacista" e accudito da suo figlio Vittorio. Vito, Concetto e Vittorio sono i vertici di una relazione che non lascia spazi ai dubbi e alle smancerie. L'unica cosa che conta è vincere la prossima corsa clandestina, arrivare primi, battere gli infami e incassare la posta in palio. Ognuno di loro farà di tutto per raggiungere l'obiettivo. Concetto sentenzia, ordina e impreca; Vito Portanova corre, ansima e suda; Vito strofina, sussurra e osserva. Sullo sfondo ci sono i quartieri popolari di Catania, le stalle improvvisate, le strade deserte a ridosso dell'Etna. Una zona grigia che sta tra tradizione e malavita, tra violenza e sentimento. (v.i.) "A Iucata mostra senza condiscendenza un ambiente maschile e notturno, una realtà sotterranea in cui gli animali sono al tempo stesso idolatrati e sacrificati. Vito Portanova rappresenta solamente un tassello di un microcosmo complesso e coercitivo che non lascia alcuna possibilità, a chi ne fa parte, d'immaginarsi un avvenire differente". [M. Pennetta]

Vito Portanova is the name of a beautiful horse owned by Concetto, nicknamed "the chemist", and tended to by his son Vittorio. Vito, Concetto, and Vittorio are the members of a relationship where there's no room for doubts or sopiness. The only important thing is to win the next clandestine race, be the first, beat the villains, and get the stake. Each one of them will do their best to hit the target. Concetto is always sentencing, ordering, and swearing. Vito Portanova runs, pants, and sweats, and Vittorio grooms, whispers, and watches. In the background the poorest districts of Catania, a few improvised stables, and desert roads up Mount Etna. A grey zone in-between tradition and lowlife, violence and sentiment. (v.i.) "A Iucata shows without any condescension a nocturnal, all-male milieu, an underground reality in which animals are both worshipped and sacrificed. Vito Portanova is just a piece of a complex and coercive micro-cosmos where, for those who are part of it, to imagine a different future is not an option." [M. Pennetta]

In romani "Loli kali shuba" indica un cappotto rosso e nero ma è anche il modo con cui i bambini rom della Transcarpazia chiamano le coccinelle attraverso il ritornello di una filastrocca. Aleksandr Balagura sentì per la prima volta questa canzone mentre girava il cortometraggio *Widowstreet* (1991), su una piccola comunità Rom, e quelle rime incomprensibili continuarono a tornargli in mente, a solleticargli la memoria e a incuriosirlo. Dopo 20 anni, il regista torna negli stessi luoghi, incontra le stesse persone, ormai cresciute e cambiate, ma ancora capaci di far sopravvivere il loro mondo. Torna con una missione: scoprire il segreto che si nasconde dietro quelle rime. "Questi ragazzini, come fanno i ragazzini in tutto il mondo, la mettono sul palmo della mano e cantano una filastrocca: 'Coccinella vola, vola su in cielo'. E Sunny [la coccinella] dispiega le ali e vola via. 'Su in cielo', naturalmente. Nel frattempo i bambini crescono e diventano adulti. Tutto qui. Ma in qualche modo, questa piccola coccinella che spicca il volo dalle mani dei bimbi e si libra verso il cielo rimane impressa nella memoria come una delle immagini più belle e toccanti. Rimane come sentimento e come nostalgia, come dolore ma anche calore... il rosso e il nero... la bellezza". [A. Balagura] Questo film è un atto d'amore nei confronti delle esistenze ai margini e della poesia delle cose semplici. (v.i.)

In Romani language, "Loli Kali Shuba" means a red and black coat, but it's also the nickname given by the Romani children of Trans-Carpathia to ladybirds, and the refrain of some kind of nursery rhyme. Aleksandr Balagura found this song while he was shooting a short about a small Romani community. Its unintelligible rhymes kept coming back to his mind, tickling his memory, and questioning him. Twenty years later, Balagura went back to the same places and met the same people – now grownup and changed, but still working for the survival of their world. He had an agenda: unveil the secret concealed behind those rhymes. "These kids, similar to all children around the world, take it in their palms and sing a nursery song: 'ladybug, fly, fly to the sky'". And "sunny" spreads its wings and flies. Flies, of course, to "the sky". While children grow up and become adults. That's all. Somehow, this little "sunny", flying off the children's palms to the sky, forever remains one of the most wonderful and touching images in our mind. It remains as a feeling of pleasure and heartache, pain and warmth... Red and black exist... Beauty exists." [A. Balagura] This film is an act of love towards marginal lives and the poetry of simple things. (v.i.)



ALEKSANDR BALAGURA  
LOLI KALI SHUBA

Ucraina, 2013, HDV, 52', col.

Regia: Aleksandr Balagura  
Soggetto: Aleksandr Balagura  
Fotografia: Ivan Zotikov, Danylo Pritchenko  
Montaggio: Aleksandr Balagura  
Suono: Boris Peter  
Produzione: Inspiration Films

Contatti: Svetlana Zinovieva,  
Inspiration Films  
Email: szinov@gmail.com

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Aleksandr Balagura è nato nel 1960 in Ucraina. Si è laureato in storia e ha lavorato come insegnante di scuola, ma sognava di fare film. Ha iniziato a lavorare come assistente alla regia per Ukrkinokhronika. Il suo primo lavoro, lungo 10 minuti *To Our Brothers and Sisters* ha ottenuto il Premio come Miglior Film al 31° Festival dei Popoli. Dal 1998 vive in Italia e continua a lavorare come regista di documentari.

Aleksandr Balagura was born in 1960 in Ukraine. Graduated with a degree in history and worked as a school teacher but dreamed of film. Began to work as an assistant director on Ukrkinokhronika. His first film, a 10-minute short, *To Our Brothers and Sisters* received the Grand Prix at 31st Festival dei Popoli. Since 1998 he has been living in Italy and has made many notable documentaries over the past few years.

Filmografia:  
2013: Loli Kali Shuba  
2012: Life Span of the Object  
in Frame (A Film About  
an Unmade Film)  
2008: Wings of a Butterfly  
2003: Pausa Italiana  
1996: Antologion  
1991: Widowstreet  
1990: To Our Brothers and Sisters

Stati Uniti, 2013, HDV, 64', col.

Regia: David Redmon, Ashley Sabin  
Fotografia: David Redmon,  
Ashley Sabin  
Montaggio: David Redmon,  
Ashley Sabin  
Suono: David Redmon, Ashley Sabin  
Produttori: David Redmon,  
Ashley Sabin  
Produzione: Carnavalesque  
Distribuzione: Manuela Buono

Contatti: Manuela Buono  
Email: manuela.buono@gmail.com

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

David è dottore di ricerca in sociologia. Nel 2010-2011 è stato Fellow Student presso la Harvard University. Ashley ha studiato storia dell'arte, si è laureata presso il Pratt Institute e sta per ottenere il Master Fine Arts. I loro documentari, intimi e finemente artigianali, hanno vinto diversi premi a festival cinematografici e sono andati in onda su emittenti televisive di tutto il mondo.

David has a Ph.D. in sociology. He is a former 2010-2011 Radcliffe Fellow at Harvard University. Ashley studied art history and graduated from Pratt Institute. She is currently pursuing her MFA. Their intimate and intricately crafted documentaries have won a variety of film festival awards and their work has aired on television stations throughout the world.

Filmografia:  
2013: Night Labor  
2012: Downeast  
2011: Girl Model  
2009: Invisible Girlfriend  
2008: Intimidation  
2007: Kamp Katrina  
2005: Mardi Gras: Made in China

DAVID REDMON. ASHLEY SABIN  
**NIGHT LABOR**



Scherman vive in un luogo apparentemente deserto. Il volto segnato dalla vita, dal lavoro e forse dal fumo, indifferente alla presenza di un occhio indiscreto, l'uomo esegue con calma e precisione quasi rituale i gesti che sembrano essere la sua routine di eremita: di giorno la raccolta di molluschi, di notte il lavoro in una misteriosa industria ittica dove pure Sherman si muove in una solitudine quasi assoluta. "Ci siamo ispirati al movimento Situazionista degli anni '60. Volevamo mettere in risalto le micro-politiche che governano la vita di tutti i giorni interrogando situazioni banali di vissuto quotidiano che normalmente scorrono senza interrogativi". [D.Redmon, A. Sabin] Il film è un racconto senza storia, una fantasmagoria visiva senza spettacolo, il diario di un'osservazione orientata dalla meraviglia. L'inquadratura si restringe e si dilata quasi a scandire il respiro di questa narrazione centrata intorno a un corpo e a un volto solo. Come nel diario di un sopravvissuto all'Apocalisse, come nel resoconto dallo Spazio di un esploratore di pianeti remoti, paesaggio visivo e paesaggio sonoro sembrano raccolte vaste e minuziose di note, trascrizioni accurate di un ammasso di percezioni spesso affascinanti, talvolta addirittura scioccanti tanto sembra essere la loro novità, la loro differenza agli occhi di chi le registra. (s.g.)

Sherman lives in a seemingly desert place. His face carries the signs of life, hard work and probably smoke. This man performs with an almost ritual calm and precision all the action that make up his hermit life in front of the indiscreet eye of the camera: shellfish harvesting by day and the work in a mysterious fish processing plant by night, in which Sherman moves in an almost absolute solitude. "We were inspired by a 1960's movement called Situationism. We wanted to highlight the micro-politics that govern everyday life by interrogating banal situations of quotidian experience that go unquestioned." [D.Redmon, A. Sabin] This film is a story-less tale, a visual phantasmagoria without any show, a diary of a marvel-oriented observation. The framing broadens and tightens as to represent the breath of this narration based on a single body and face. As in the diary of an Apocalypse survivor, the report from the space of an explorer of far planet, the visual and audio landscape seem broad and meticulous collections of notes, accurate transcriptions of a bunch of fascinating and shocking perceptions due to their novelty and their differences in the eyes of those who watch them. (s.g.)

"Essere innamorati rende insicuri" dice la ragazza venuta dall'Europa. "Una donna non iniziata, non può dirsi una donna" le risponde a distanza l'anziana zambiana. Tra queste due affermazioni ci sono due continenti, quelli che Kim Brand, dall'Olanda, ha attraversato per raggiungere un villaggio dello Zambia con l'intenzione di assistere a una cerimonia di iniziazione pre-matrimoniale riservata alle donne. Da una parte l'incerta (libera?) costruzione dell'identità individuale, dall'altra un insieme di regole (coercitive?) e segreti tramandati da generazioni. L'incontro tra questi due mondi è il grande regalo di questo film. Sguardi stupiti, corpi che si esprimono e pensieri che si liberano sono la materia di questo incontro che ci porta in un retroscena in cui il sesso è vitalità pura. (v.i.) "Nel documentario non mi limito a mostrare ciò che succede a queste ragazze, ma rifletto io stessa sull'accaduto dal mio punto di vista. Nel corso delle conversazioni con le donne più anziane del villaggio io ho fatto un sacco di domande da un punto di vista prettamente occidentale. E anche loro erano curiose delle modalità con cui io mi rapporto alla sfera sessuale. Per loro è praticamente inimmaginabile che una ragazza come me si possa buttare nel matrimonio senza aver avuto prima queste 'lezioni d'amore'". [K. Brand]

"To be in love makes you insecure," says the girl from Europe. "An uninitiated woman can't be said a woman," answers the old African lady. In-between these two statements lie two continents, those that Kim Brand from the Netherlands has crossed to go to a village in Zambia and watch an initiation ceremony for women only. On one side the uncertain (but free?) building of individual identity, on the other side a corpus of (coercive?) rules and shared secrets. These two worlds meeting is the great gift of this film. Stunned gazes, undressing bodies, and rein-free thoughts are the stuff this meeting is made of, which leads us to a backstage where sex is pure vitality. (v.i.) "In the documentary I'm not only showing what these girls go through, I also reflect on it from my point of view. During conversations with the older women of the village I ask lots of questions from a typically Western point of view. And the women are also curious about my way of dealing with sexual intimacy. For them it is almost impossible to imagine that a girl like me can throw herself into marriage without first having these 'lessons in love'." [K. Brand]

KIM BRAND  
**ONDER VROUWEN**  
**AMONG WOMEN**



Paesi Bassi, 2013, PAL, 51', col.

Regia: Kim Brand  
Fotografia: Evelien van der Molen  
Montaggio: Joël Hielckert  
Suono: Tom Bijnen, Suzan van Steenwijk  
Produttore: Hasse van Nunen  
Produzione: Human

Contatti: Hasse van Nunen  
hasse.van.nunen@human.nl

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Kim Brand si è laureata in Media Audiovisivi nel 2009. Nel suo ultimo anno di studi, ha realizzato un breve documentario intitolato *The Care Factory* che è stato selezionato ad IDFA ed è stato trasmesso dalla televisione pubblica nazionale. Il suo film successivo, *What the Cat Sees*, nel 2011 è stato tra i candidati per il Golden Calf al miglior cortometraggio, uno dei riconoscimenti più importanti nel cinema in Olanda.

Kim Brand graduated in 2009 in Audiovisual Media. In her final year, she made a short documentary called *The Care Factory*. The film was selected for IDFA and was broadcasted on national public television. Her following film, *What the cat sees*, in 2011 was nominated for a Golden Calf for Best Short Documentary, one of the most important Dutch awards in cinema.

Filmografia:  
2013: Onder Vrouwen  
(Among Women)  
2011: What the Cat Sees  
2009: The Care Factory

Grecia, 2013, HD, 41', b/n

Regia: Myrna Tsapa  
Fotografia: Myrna Tsapa  
Montaggio: Dimosthenis Raptis  
Suono: Myrna Tsapa  
Produzione: TopCut-MODIANO

Contatti: Myrna Tsapa, Topcut-Modiano  
Email: myrnatsapa@gmail.com

PRIMA MONDIALE  
ITALIAN PREMIERE

Myrna Tsapa ha studiato regia ad Atene. I suoi cortometraggi hanno partecipato alle selezioni ufficiali del Festival del Cinema Mediterraneo di Montpellier e del Clermont-Ferrand Film Festival. Ha ricevuto tre premi per *Katinoula* al Festival nazionale del documentario della Calcidica nel 2012 (Miglior Cortometraggio, Miglior Regia, Premio della Critica). Ha lavorato per la televisione greca realizzando miniserie televisive e documentari.

Myrna Tsapa studied film direction in Athens. Her short films have participated the official selections of Montpellier Mediterranean Film Festival and Clermont-Ferrand Film Festival. Myrna received three awards for her documentary *Katinoula* at the national Documentary Festival of Chalkida 2012 (Best short Documentary, Best Director, Greek Critics Award). She has been working for Greek television directing TV miniseries and documentaries.

Filmografia:  
2013: *Sto Pharmakeio*  
(At the Pharmacy)  
2012: *Katinoula*  
2010-2012: *Guests*  
1999: *Before it Gets Dark*  
1996: *The Stranger*  
1988: *Preamble*

## MYRNA TSAPA STO PHARMAKEIO AT THE PHARMACY

La minuziosa quotidianità in una farmacia di Atene, raccontata dal 2010 al 2012, durante la crisi che attanaglia la società greca. Dai dialoghi tra il proprietario, l'impiegato e i pochi clienti intuivamo l'acuirsi del dramma che avviene all'esterno, e che si ripercuote in modo man mano più significativo sulle vite comuni. Se nel 2010 ad essere in gioco sono le vacanze estive, minacciate dal continuo aumento del prezzo del petrolio, nel 2012, in un crescendo di decisioni difficili, è l'esistenza stessa della farmacia. Col passare dei mesi, nelle semplici conversazioni tra i due colleghi, entrano con sempre più forza parole come "Troika", "Misure di austerità", "Memorandum", portando nervosismo e scoramento. Senza mai uscire dal piccolo locale della farmacia, la regista riesce a raccontare un'atmosfera e una condizione comuni nella Grecia di oggi. (m.b.) "Questo è un film senza copione. Utilizzando il metodo cinematografico osservazionale l'obiettivo era quello di riflettere su come la vita di tutti i giorni è modellata dalle condizioni sociali e politiche". [M. Tsapa]

The meticulous daily life in a pharmacy in Athens, from 2010 to 2012, during the crisis that grips the Greek society. Through the dialogues between the owner, the employee and the few customers, we sense the escalation of the drama that takes place outside, with an every day more significant impact on ordinary lives. If in 2010 the summer holidays are at stake, threatened by the increase in the price of oil, in 2012, in a crescendo of difficult decisions, to be at stake is the very existence of the pharmacy. As the months pass by words like "Troika", "austerity measures", "Memorandum" become more and more frequent in the conversations between the two men bringing nervousness and despair. Without ever leaving the small local pharmacy, the film manages to narrate an atmosphere and a condition common in Greece today. (m.b.) "This is an unscripted documentary. Using the observational cinematic method the aim was to create a viewpoint of how everyday life is shaped by social and political conditions." [M. Tsapa]



Nel 2004 J-M. Teno conosce Ernestine, figlia di Ernest Ouandie, eroe della lotta per l'indipendenza camerunese, mandato a morte dal regime di Ahidjo nel 1971. Ernestine ha lo sguardo fiero, un'eleganza naturale, un volto bellissimo. In uno splendido mattino di luglio, seduta sotto un porticato, la donna decide di raccontare al regista la storia della sua vita. Le sue parole sono semplici e dirette, arrivano dritte al cuore per restarvi a lungo. Abbandonata dalla madre in tenera età, Ernestine viene affidata ad una zia che la tratta come una schiava. Nonostante le privazioni e le umiliazioni subite, la bambina rifiuta di sottomettersi, il che comporta - inutile dirlo - le più dure punizioni. Può la storia di un singolo diventare simbolo di un intero paese, segnato da decenni di repressione e lotte sanguinose? Il racconto di Ernestine ci trascina in un mondo in cui l'infanzia è negata e in cui l'ingiustizia sembra destinata a prevalere. (a.l.) "Ho poi appreso che Ernestine aveva scelto di finire la propria vita nel 2009, lasciando i suoi tre figli e il marito. Questa tragica notizia mi ha riportato alle registrazioni del 2004". [J-M. Teno] Il film alterna al racconto in prima persona, preziose immagini d'archivio e bellissimi disegni realizzati da Kemo Samba.

In 2004 J-M. Teno meets Ernestine, daughter of Ernest Ouandie, hero of the fight for Cameroon's independence who was sentenced to death under Ahidjo regime in 1971. Ernestine looks proud, she has a natural elegance and a wonderful face. In a beautiful morning in July, sitting under a porch, the woman decides to tell the director the story of her life. Her words are simple and straightforward, they touch our hearts and leave a lasting impression. After being abandoned by her mother in her early childhood, Ernestine is entrusted to the care of an aunt who treats her like a slave. Despite the hardships and humiliations, the girl refuses to submit, which - needless to say - causes her to be hardly punished. Can the story of an individual become the symbol of an entire country, marked by decades of repression and bloody conflicts? Ernestine's story takes us into a world where children are persecuted and where injustice seems to prevail. (a.l.) "I learned that Ernestine had chosen to end her own life in 2009, leaving her three children and husband behind. This tragic news took me back to the 2004 recordings." [J-M. Teno] The film alternates between the story in the first person, valuable footage and wonderful drawings by Kemo Samba.

Camerun, Gabon, Francia, 2013,  
DVCAM, 55', col. e b/n

Regia e sceneggiatura: Jean-Marie Teno  
Fotografia: Jean-Marie Teno  
Montaggio: Jean-Marie Teno  
Suono: Jean-Francois Terrien, Christophe Heral  
Musica: Ben's Belinga  
Disegni: Kemo Samba  
Con: Ernestine Ouandie  
Produzione: Les Films du Raphia e IGIS (Gabon)

Contatti: Jean Marie Teno  
Email: jmteno@raphia.fr

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Jean-Marie Teno è un importante regista africano di documentari. Da oltre vent'anni produce e dirige film sulla storia coloniale e post-coloniale dell'Africa. I suoi film sono stati premiati in festival di tutto il mondo. È stato ospite del Seminario Flaherty, una residenza d'artista presso l'Università di Berkeley, e ha tenuto conferenze in numerose università.

Jean-Marie Teno, Africa's preeminent documentary filmmaker, has been producing and directing films on the colonial and post-colonial history of Africa for over twenty years. His films have been honored at festivals worldwide. Teno has been a guest of the Flaherty Seminar, an artist in residence at the University of Berkeley, and has lectured at numerous universities.

Filmografia selezionata:  
2013: *Un feuille dans le vent*  
2009: *Lieux Saints*  
2004: *Le Malentendu Colonial*  
2002: *Le Mariage d'Alex*  
2000: *Vacances Au Pays*  
1999: *CHEF!*  
1996: *Clando*  
1994: *La Tête dans les Nuages*  
1992: *Afrique, je te plumerai*  
1991: *Mister Foot*  
1990: *Le Dernier Voyage*  
1988: *Bikutsi Water Blues*

Italia, 2013, HD, 50', col.

Regia: Simona Risi  
Fotografia: Simona Risi,  
Alessandro Soetje  
Montaggio: Simona Risi  
Musica: Ugo De Crescenzo  
Musicisti: Ugo De Crescenzo, Elsa  
Barba, Marcello Testa  
Produttrice: Simona Risi

Contatti: Simona Risi  
Email: simonarisi@simonarisi.com

PRIMA MONDIALE  
WORLD PREMIERE

Simona Risi è una filmmaker indipendente che ha diretto e prodotto documentari in Europa, Africa, Indonesia, America e Sri Lanka. *Le White* (2010) e *Mbeubeus* (2007) hanno partecipato a numerosi festival italiani e internazionali vincendo premi e menzioni.

Simona Risi is an independent filmmaker. She has directed documentaries in Europe, Africa, America and Sri Lanka. *Mbeubeus* (2007) and *Le White* (2010) have been shown at over 30 festivals in Italy and in the rest of the world.

Filmografia:  
2013: Work in Progress  
2012: Un Po wild  
2010: Le white  
2007: Mbeubeus  
2006: Ocean View  
2003: Nunca Mais  
2000: Sahel  
1999: Indonesia



SIMONA RISI

## WIP – WORK IN PROGRESS

A Trapani, un gruppo di operai del cantiere navale dopo il licenziamento occupa la petroliera Marettimo per sei mesi. A Latina, un gruppo di operaie per lo stesso motivo si rinchioda in fabbrica per un anno. Due storie parallele sulla crisi del lavoro, ritratte nella stessa fase, quella della fine del presidio. La regista sceglie con coraggio la posizione più sporgente per osservare il mondo nell'attimo dopo l'azione estrema, il gesto pubblico, quando il corpo è passato da strumento di lotta collettiva a bagaglio di una individualità riflettuta, problematizzata, rimpicciolita. "Nel filmare una lotta estrema e potente come quella dell'autoreclusione mi interessava la parte fragile. La parte in cui si nascondono le crepe, il dubbio, la fatica, il desiderio di desistere. È in questi momenti in bilico che ho cercato il valore umano di queste storie e la loro forza simbolica in un contesto che sta cambiando." [S. Risi] propone con intelligenza e raffinatezza un efficace impianto esplorativo, che dilata il tempo cronachistico della realtà odierna ragionando secondo un'orditura basica del racconto filmico: il maschile e il femminile, il dentro e il fuori, il pubblico e il privato, il pieno e il vuoto. (p.m.)

Trapani, Sicily. A group of workers fired from the shipyard occupies the Marettimo oil tanker for six months. In Latina, Lazio, a group of women shut themselves in their factory for one year for the same reason. Two parallel stories on labour crisis, taken in the same phase: the end of the occupation. The director bravely chooses the most jutting position to observe the world right after an extreme action, a public action, when the body, after having been a tool for a collective fights, becomes a baggage of reflected, problematic and reduced intimacy. "While I was filming an extreme and powerful battle such as self reclusion, I was interested in the fragile part. The parts in which the doubts, the contrasts, the struggles, the will to surrender are hidden. It was from these moment of uncertainty that I wanted to look for the human value of these stories and their symbolic strength in an ever changing context." [S. Risi] the filmmaker proposes a clever, refined and effective exploration, dilating the time of nowadays' news and reasoning according to the basic film plot telling: male and female, inside and outside, public and private, full and empty. (p.m.)

MARTA POPIVODA

## YUGOSLAVIA, HOW IDEOLOGY MOVED OUR COLLECTIVE BODY



"L'esperienza della dissoluzione dello stato, e la selvaggia riorganizzazione capitalista odierna del sistema delle classi in Serbia sono le ragioni del mio andare a ritroso, attraverso le immagini di repertorio, tracciando il modo in cui il sistema sociale è cambiato performandosi all'interno dello spazio pubblico". [M. Popivoda] Questo l'incipit concettuale di un lavoro di 'autoanalisi' a metà strada tra le discipline storiche e quelle sociologiche in un connubio che l'accademia trova arduo e il documentario sperimenta in tutta la sua forza visiva. Ciò che il sottotitolo promette – come l'ideologia muove il nostro corpo collettivo – viene mantenuto. La voce di regia non cede all'intimismo. L'analisi dei corpi resta politica ma all'ombra del vissuto che le immagini di repertorio evocano. Popivoda si 'tratta' e si 'saggia' posizionandosi all'interno della storia del suo paese, una storia resa collettiva dalle movenze assertive di corpi mostrati e dati allo Stato. Dai partigiani che ricostruirono nel 1945 ai ragazzi che incendiarono il palazzo parlamentare nel 2000, il racconto colleziona curve emotive e movimenti sincopati di questo 'corpo collettivo' – nè spettacolo ridente debordano né robotica espressione del potere – al suon di canti patriottici e di chitarre elettroniche filogovernative; il collettivo che piange la morte di Tito, che s'infuria scatenato dai discorsi di Milošević e che si converte drammaturgicamente all'individualità – quell'essersi accanto ma mai più così vicini – prende infine atto dello sbriciolarsi del comunismo dentro e attraverso il corpo di ciascuno. (c.z.)

"Experience of the dissolution of the state, and today's 'wild' capitalist reestablishment of the class system in Serbia are my reasons for going back through the media images and tracing the way one social system changed by performing itself in public space." [M. Popivoda] This is the basic idea behind a work of 'self-analysis', somewhere between history and sociology, in a combination that is difficult for academics and that the documentary experiments with all its visual force. The promise contained in the subtitle – how ideology moved our collective body – is kept. The director does not give in to intimism. The analysis of the bodies remains political, but it is secondary to the experience recalled by film footage. Popivoda 'treats' and 'tests' herself by placing herself in the history of her country, a history that is made collective by the assertive movements of bodies shown and given to the State. From the partisans who rebuilt the country in 1945 to the young people who set the Parliament on fire in 2000, Yugoslavia is a collection of emotional curves and offbeat movements of this 'collective body' – neither a Debordian cheerful show nor a robotic expression of power – to the sound of patriotic songs and pro-government electric guitars. This collective body, which cries for Tito's death, gets over-excited with Milošević's speeches and dramatically converts to individuality – being next to each other but never again so close – finally becomes aware of the end of communism inside and through everyone's body. (c.z.)

Serbia, Francia, Germania, 2013,  
HD, 62', col. e b/n

Regia: Marta Popivoda  
Sceneggiatura: Ana Vujanovic,  
Marta Popivoda  
Montaggio: Nataša Damjanovic  
Suono: Jakov Munižaba  
Produttrici: Marta Popivoda, Alice  
Chauchat  
Produzione: TkH (Walking Theory)  
(Belgrade), Les Laboratoires  
d'Aubervilliers (Paris)  
Universität der Kunste Berlin,  
Joon film (Berlin)

Contatti: Ewelina Rosinska, Joon film  
Email: ew@joonfilm.de

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Marta Popivoda (1982, Belgrado) è una video maker che lavora tra Berlino e Belgrado. È stata membro del collettivo editoriale TkH (Walking Theory) con il quale ha partecipato a molti progetti artistici e culturali (come *illegala\_cinema*). I suoi lavori sono stati presentati a livello internazionale a festival e mostre di fotografia, installazioni e video.

Marta Popivoda (1982, Belgrade) is a film and video maker based in Berlin and Belgrade. She has been a member of the editorial collective TkH (Walking Theory) within which she initiated and participated in many artistic and cultural projects (such as *illegala\_cinema*). Her work has been presented internationally at film festivals and exhibitions of photography, installation art, and video.

Filmografia selezionata:  
2013: Yugoslavia, How Ideology Moved Our Collective Body  
2013: Cultural Worker 3 in 1  
2011: Talk to Him  
2011: The Guard



**CONCORSO INTERNAZIONALE  
INTERNATIONAL COMPETITION**

**CORTOMETRAGGI  
SHORT DOCUMENTARY FILMS**



Colombia, 2013, HD, 15', col.

Regia: Camila Rodríguez Triana  
Soggetto: Camila Rodríguez Triana  
Fotografia: Camila Rodríguez Triana  
Montaggio: Felipe Guerrero  
Suono: Juan Felipe Rayo, Camilo Martínez  
Con: Alba Zapata  
Produttore: Esperanza Triana Gaitán  
Produzione: Heka Films

Contatti: Heka Films  
Email: hekafilms@gmail.com

PRIMA EUROPEA  
EUROPEAN PREMIERE

Camila Rodríguez Triana è nata a Cali (Colombia) nel 1985. Ha studiato Comunicazione Sociale presso la Facoltà delle Arti Integrate dell'Università del Valle di Cali. Il suo lavoro spazia dalla fotografia, all'arte, al cinema.

Camila Rodríguez Triana was born in Cali (Colombia) in 1985. She studied Social Media at the University of del Valle in Cali and her works include photography works, art and cinema.

Filmografia:  
2013: Atentamente (in produzione)  
2013: Alba de un Recuerdo  
2012: Anahí  
2011: 4Lamentos  
2010: Retratos de la Ausencia

CAMILA RODRÍGUEZ TRIANA

## ALBA DE UN RECUERDO DAWN OF A MEMORY



"Nel mio lavoro sono interessata a filmare il rapporto con il tempo. Il cinema è un lavoro artistico in cui la materia che viene scolpita è il tempo. Il mio intento è riflettere sul contenuto e sulla percezione del tempo a partire dalla sua materialità e dal suo sviluppo concettuale ed estetico. A mio parere il cinema nasce dall'esigenza dell'uomo di sopperire a quell'esperienza mancata (non vissuta), conseguenza delle dinamiche del sistema economico e sociale che spinge ad impiegare la maggior parte del tempo nel reperimento e nel raggiungimento di un capitale". [C. Rodríguez Triana] Alba ha 75 anni, vive in solitudine nel tempo presente ma vive in compagnia di sua figlia Alai nel tempo della memoria, che non l'abbandona mai. Oggetti quotidiani, disegni di bambini, vecchi giocattoli accompagnano Alba in un continuo viaggio tra il presente ed un passato ancora vivo. Come due dimensioni compresenti e non in contraddizione tra di loro, il presente degli atti semplici e necessari si fonde con le esperienze vissute in un altro tempo. La fusione di questa materia è qualcosa che sorpassa i confini tra reale e immaginario, prendendo la forma del cinema. (v.i.)

"In my work I am interested in filming a direct relationship with time. Cinema is like doing a work of art, in which the material that is sculpted is time. I want to address the concept and the perception of time starting from its materiality and from a conceptual and aesthetic development. For me cinema was born in response to the man's need to supply the experience that went lost (not lived), due to the dynamics of the economic and social system which force people to dedicate most of their time to finding and achieving capital." [C. Rodríguez Triana] Alba is 75 years old. She lives alone in present time, but she lives together with her daughter Alai in the time of memory, which is always with her. Everyday objects, drawings of children and old toys accompany Alba in a constant journey between the present and a past that is still alive. Like two dimensions which are present at the same time and which do not contradict each other, the present made of simple and necessary actions merges with the experiences of another time. The combination of this matter is something that goes beyond the borders between reality and imagination, taking the shape of cinema. (v.i.)

ADRIÁN ORR

## BUENOS DIAS RESISTENCIA GOOD MORNING RESISTANCE

Alle prime luci dell'alba David ha il difficile compito di mettere in piedi il suo 'team': tre bambini che devono andare a scuola. Dalle bizzze del risveglio funesto, alla colazione, passando dai compiti non finiti del giorno prima a pettine e spazzolino, fino all'uscita di casa in rotta verso la scuola. Il documentario – che si muove con mirabile disinvoltura "tra realtà e invenzione" come dice Adrian Orr – osserva tale frame mattutino attraverso un sguardo altrettanto concitato e vigile. La ripetizione quotidiana, quasi in automatico, di gesti e parole, fa di questo breve film una fessura osservativa sul noto e sul piacere nevrotico della routine oltre che su una delle mille inusitate forme di paternità. In un vortice di incitamenti perentori e nervosi, nella remissività petulante o silenziosa dei bambini ancora sonnolenti si nasconde, infatti, la preziosità della cura quotidiana e dell'ascolto di ogni loro piccolo umore. Ogni giorno una battaglia, un'avventura, un'imprevisto. Ogni giorno da resistere. (c.z.)

David has the difficult task of getting his 'team' ready at the crack of dawn – three children who have to go to school. From the tantrums of painful awakening to breakfast, from the unfinished homework of the previous day to comb and toothbrush, and then out of home to go to school. The documentary – which, as stated by Adrian Orr, proceeds with admirable ease "between reality and invention" – observes this morning "frame" with an equally excited and watchful eye. The almost automatic daily repetition of gestures and words makes this short film a point of observation on the known and on the neurotic pleasure of routine, as well as on one of the thousand uncommon forms of fatherhood. In fact, the frenzy of peremptory and nervous instructions and the importunate or silent submissiveness of the still sleepy children conceal how precious it is to care for children every day and to listen to all their slightest emotions. Every day a battle, an adventure, an unexpected occurrence. Every day the need to resist. (c.z.)



Spagna, 2013, HD, 20', col.

Regia: Adrián Orr  
Soggetto: Adrián Orr  
Fotografia: Adrián Orr  
Montaggio: Ana Pffaf  
Suono: Eduardo G. Castro  
Con: David Ransanz, Luna Ransanz, Mia Ransanz, Oro Ransanz  
Produttore: Hugo Herrera, Fernando Franco  
Produzione: New Folder Studio in associazione con Ferdydurke  
Distribuzione: Madrid en Corto

Contatti: Ismael Martin, Madrid en Corto  
Email: mail@madridencorto.es

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Adrián Orr è nato a Madrid nel 1981. Al momento è assistente alla regia per lungometraggi e pubblicità e al tempo stesso porta avanti il suo lavoro come regista. Il suo *De caballeros* (2011) è stato selezionato ad IDFA 2011, ha girato per molti festival internazionali e ha vinto numerosi premi in Spagna. *Buenos días Resistencia* è il suo terzo film, nel quale si trovano continui rimandi fra genere documentario e fiction.

Adrián Orr was born in Madrid in 1981. At the moment combine his works as an assistant director on feature films and advertising with his own work as director. His film *De caballeros* (2011) was at IDFA 2011 and was screened in many festivals around the world and won prizes in some of the most relevant film festivals in Spain. *Buenos días resistencia* is his third film, in which fiction and documentary are in continual feedback.

Filmografia:  
2013: Buenos dias resistencia  
2011: De caballeros  
2003-07: Las hormigas

Cina, 2013, HD, 22', col.

Regia: Zhu Rikun  
Fotografia: Zhu Rikun  
Montaggio: Yu Xiaochuan  
Suono: Thom O'Connor  
Produttore: Zhu Rikun  
Produzione: Fanhall Films

Contatti: Fanhall Films  
Email: zhurikun@gmail.com

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Zhu Rikun è nato nella provincia di Guangdong, nel 1976. Nel 2001 ha fondato la Fanhall Film, casa di produzione e distribuzione cinematografica. Ha distribuito molti e importanti film indipendenti cinesi. Ha fondato DOChina - Documentary Film Festival uno dei primi festival del cinema indipendente della Cina. È anche co-fondatore e direttore del programma del Beijing Independent Film Festival e direttore artistico di film fund LXT 2006-2010. I suoi film come produttore comprendono *Karamay*, *Winter Vacation*, *Pathway*. È stato giurato per molti Festival internazionali. *Cha Fang* è il suo debutto alla regia.

Zhu Rikun was born in Guangdong province in 1976. In 2001 he founded Fanhall Films for film production, distribution. He produced and distributed many important Chinese independent films. Zhu Rikun established DOChina - Documentary Film Festival China in 2003, one of the earliest independent film festival in the country. He is also the co-founder and program director of Beijing Independent Film Festival. He is the artistic director for LXT film fund from 2006 to 2010. His films as a producer include *Karamay*, *Winter Vacation*, *Pathway*. He has been the jury for many international Festival. *Cha Fang* is his directing debut.

Filmografia:  
2013: Cha Fang



ZHU RIKUN

## CHA FANG

### THE QUESTIONING

Girato in circostanze eccezionali e irripetibili, *Cha Fang* propone un confronto serrato tra Potere – rappresentato dalle forze di polizia – e Individuo – lo stesso Zhu Rikun, che si trova, è notte piena, in una camera d'albergo insieme ad alcuni collaboratori. Lo spettatore ignora quale sia la posta in gioco – il film lo rivelerà solo alla conclusione – ma la tensione che innerva la procedura di controllo non lascia dubbi sul fatto che essa sia molto alta e coinvolga convinzioni radicate. Come una partita a scacchi giocata con regole imperscrutabili, i giocatori elaborano mosse e contromosse sulla scacchiera impazzita delle severe procedure di controllo che la polizia cinese riserva ai non residenti. La videocamera, celata, è testimone silenziosa ma attentissima del meccanismo inquisitorio: un "botta e risposta" di domande insistenti e reazioni laconiche, accuratamente studiate per non violare apertamente le regole ma – questo è l'importante – per non cedere di un passo all'arroganza dei poliziotti. Sangue freddo e determinazione muovono il protagonista di questo film chiuso e claustrofobico: un momento di cinema-verità calato nell'assurdo kafkiano. [a.l.] "Nel 2011 ho fatto esperienza di episodi simili a quello del film molte volte. Storie di questo tipo sembrano essere drammatiche e normali allo stesso tempo; [...]. Quando, alla fine dell'anno, cerco di ricordarle, mi sembra che siano realmente successe come non, quasi fossero un vago sogno. Se la camera non l'avesse ripreso, probabilmente avrei già scordato l'episodio". [Z. Rikun]

Shot in exceptional and unique circumstances, *Cha Fang* shows a tense exchange between Power – represented by the police – and Individual – Zhu Rikun himself, who is in a hotel room with some collaborators in the middle of the night. Spectators ignore what is at stake – the film will only reveal it in the end – but the tension that underlies the control procedure leaves no doubt that a lot is at stake and that deep-rooted beliefs are involved. Like in a game of chess played with inscrutable rules, the players make moves and counter-moves on the crazy chessboard of the strict control procedures which the Chinese police adopts with non-residents. The hidden camera is the silent, but very attentive witness of the inquisitorial mechanism: a repartee made of persistent questions and laconic answers, accurately prepared not to openly break the rules, but – this is the most important thing – not to give an inch to the arrogant policemen. Self-control and determination drive the protagonist of this enclosed and claustrophobic film: an example of cinéma vérité in a Kafkaian absurd. [a.l.] "During 2011, I had experienced things similar to the film many times. Such a story seems to be dramatic, but also normal; [...]. When I try to remember them at the end of the year, I feel this story truly happened as well as it never happened, it's only a vague dream. If they were not been recorded by a camera, probably I have already forgotten such an episode." [Z. Rikun]

GABRIEL SERRA ARGÜELLO

## LA PARKA

### THE REAPER

Dettagli di macchinari metallici, gabbie, meccanismi. Un movimento che si ripete, freddo e secco. Corpi di animali che si susseguono, si alternano, anch'essi visibili solo per alcuni singoli elementi: un dorso, una coda; la visione scorre attraverso dettagli quasi astratti, irriconoscibili, attraverso un montaggio che compone uno spazio che non possiamo, non dobbiamo vedere in un'unica immagine. Un uomo controlla tutto questo, un uomo che da anni lavora in un mattatoio, che ogni giorno vede di fronte a sé lo stesso scenario di morte ripetersi identico. Il flusso dei suoi pensieri, le sue riflessioni sulla vita e sulla morte accompagnano quelle immagini, in cui tutto rimane in fondo invisibile. Dalle parole veniamo a conoscenza di uno sguardo, di un modo di vedere e di sentire, perché, chi la vive quotidianamente, non può rimanere indifferente di fronte allo spettacolo della morte (d.d.): "Attraverso *La Parka*, volevo conoscere quanto il nostro lavoro o le nostre occupazioni siano collegati consciamente e inconsciamente con le nostre vite, le nostre delusioni, le nostre aspirazioni, traumi, i sensi di colpa, ecc: cioè con la nostra coscienza". [G. Serra Argüello].

Details of metallic machinery, cages, mechanisms. A cold and swift repetitive movement. Animal bodies, one after another, alternating, they can also be recognized thanks to some details: a back, a tail. The vision continues with some almost abstract and unrecognizable details, through an editing that builds a space that we cannot and should not see in a single frame. There is a man controlling this, a man who has been working in a slaughter house for years and who sees everyday the same identical death scenario. The flow of his thoughts, his reasoning on life and death go along with those images, in which everything remains almost invisible. However, the words identify a look, a way to see things, because one cannot be left untouched by the death show he works for everyday (d.d.): "Through *La Parka*, I wanted to know to what extent our jobs or our activities are consciously and unconsciously related to our lives, our disappointments, our aspirations, traumas, sense of guilt, etc: that is to say, our consciousness." [G. Serra Argüello]



Messico, 2013, HD, 29', col.

Regia e sceneggiatura: Gabriel Serra Argüello  
Fotografia: Carlos Correa  
Montaggio: Koki Ortega, Gabriel Serra Argüello  
Suono: Nicolás Aguilar  
Produttrice: Argentina Morena Decanis  
Produzione: Centro de Capacitación Cinematográfica, A.C.

Contatti: Centro de Capacitación Cinematográfica, A.C.  
Email: boris@elccc.com.mx

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Gabriel Serra Argüello è nato a Managua (Nicaragua) nel 1984. Ha studiato Social Media, e si è laureato specializzandosi in radio e televisione. Ha fatto parte di un gruppo di arte collettiva, TAJO, e con loro ha fatto esperienze di video arte e mostre fotografiche in varie parti del Centro America. Ha lavorato in una società di produzione chiamata Erimotion come fotografo e redattore di spot pubblicitari e documentari sociali. Ora sta finendo la scuola di cinema Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) a Città del Messico dove studia direzione della fotografia.

Gabriel Serra Argüello was born in Managua (Nicaragua) in 1984. He studied Social Media, and graduated with a degree with a major in radio and television. He participated in an collective art group, TAJO, and with them did video art and photography exhibitions in various parts of Central America. He worked in a production company called Erimotion as a photographer and editor of commercials and social documentaries. He is now finishing the film school Centro de Capacitacion Cinematografica (CCC), in Mexico City where he studies cinematography.

Filmografia:  
2013: La Parka

Francia, Spagna, 2013, HD, 5', col.

Regia e sceneggiatura: Renaud Perrin, Julien Telle  
Disegni e animazione: Renaud Perrin, Julien Telle  
Montaggio: Renaud Perrin, Julien Telle  
Musica: John Deneuve  
Produzione: Renaud Perrin, Julien Telle, con il supporto di SCAM

Contatti: Renaud Perrin  
Email: renaudperrin@hotmail.com

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Julien Telle e Renaud Perrin sono nati nel nord-est della Francia rispettivamente nel 1975 e 1977. Hanno studiato illustrazione alla Scuola d'Arte Decorativa di Strasburgo. Julien lavora a Barcellona come creatore di animazioni. Fa anche bozzetti di viaggio e sta lavorando su diversi progetti di fumetti. Renaud vive a Marsiglia e disegna per riviste e pubblicazioni. Spesso espone incisioni e installazioni.

Julien Telle and Renaud Perrin are born in north-east of France in 1975 and 1977. They studied illustration at Decorative art school of Strasbourg. Julien is working in Barcelona as an animator. He also makes travel sketches and he's working on different comics projects. Renaud is living in Marseille and he draws for magazine and publishers. He often exposes etchings and installations in volume.

Filmografia di Julien Telle:  
2013: Lettres à la mer  
2011: Capricho Catalan  
Univers Albéniz.  
2001: Voit 13 Pt 9  
(with Delphine Bournay)

Filmografia di Renaud Perrin:  
2013: Lettres à la mer  
2010: Des rides  
2009: Ispaïtché - Music Boya  
2008: Devaïko - MusicBoya  
2005: La coquille



## RENAUD PERRIN, JULIEN TELLE LETTRES À LA MER SEA OF LETTERS

Alla fine Guerra Civile di Spagna, a largo di Marsiglia stazionano due navi ospedale cariche di centinaia di feriti provenienti dal fronte e rifugiatisi in Francia. A loro furono indirizzate trecento lettere, mai recapitate dalle autorità e poi rinvenute, decine di anni più tardi, negli archivi di Bouches-du-Rhône (Francia). Ispirandosi a questi preziosi documenti, Julien Telle e Renaud Perrin costruiscono un film d'animazione in stop-motion usando con originalità uno dei materiali più comuni: l'acqua. I racconti di guerra, le vicende private raccontate nelle lettere mai giunte a destinazione, prendono corpo, fluido ed evanescente, dalle forme che un rigagnolo traslucido assume scorrendo sulle pareti, passando dentro i tubi, strisciando sui marciapiedi in giro per la città, giocando con le ombre e i volumi che si muovono secondo il ritmo cadenzato della luce naturale. Il film racconta senza raccontare, evocando l'intreccio di nomi, volti, luoghi ed eventi in una sequenza d'immagini che imitano il flusso liquido del tempo. [s.g.] "Il movimento dell'acqua e la sua evaporazione ci sono sembrati estremamente adatti per evocare la storia di questi scritti dimenticati. Benché fondatia su fatti storici, la scrittura del film è soprattutto visiva e poetica". [J. Telle, R. Perrin]

At the end of the Spanish Civil War, two hospital ships stand off Marseille shores hosting hundreds of wounded people coming from the frontline. Three hundred letters were sent to those people, but they will never be delivered. They will be intercepted, seized and later found, decades after, in an archive in Bouches-du-Rhône. Drawing inspiration from these precious documents, two French filmmakers, Julien Telle and Robert Perrin, shot an animation film using stop-motion and one of the simplest and least common main materials: water. The war tales and the private affairs narrated in the undelivered letters come to life, like an evanescent and fluid body made of water flowing through walls, pipes and sidewalks around the city, playing at the same time with shadows and volumes moving according to the rhythm dictated by natural sunlight. This film tells without telling, evoking a twine of names, faces, places and events in a sequence of images imitating the liquid flow of life. [s.g.] "We thought that the flowing of water and its evaporation were particularly indicated to represent the story of these forgotten letters. Even if it's based on historical facts, the screenplay of this film is most of all poetic and visual." [J. Telle, R. Perrin]

## MARCIN BORTKIEWICZ LEWA POŁOWA TWARZY LEFT SIDE OF THE FACE

Il progetto fotografico che Leszek Krutulski sta conducendo dal 2010 prevede che una serie di soggetti, scelti liberamente tra uomini e donne di ogni età e ceto sociale, posino nel suo studio fotografico itinerante. La prima seduta ritrarrà, in primo piano, soltanto la parte sinistra del volto del soggetto. Tra dieci anni il fotografo contatterà di nuovo i suoi modelli per fotografare la parte destra. Molta curiosità, una fiduciosa disponibilità, persino una punta di scetticismo animano le domande che l'artista si sente rivolgere durante le sedute fotografiche. Mentre si attende che la macchina fotografica faccia lo scatto, la conversazione procede in molte direzioni: cos'è il tempo? A cosa serve scattare una foto a dieci anni di distanza dall'altra? Cosa ne sarà di noi tra dieci, lunghi, anni? Comunque ormai l'appuntamento è stato preso, si farà del nostro meglio per essere presenti! [a.l.] "Nel portare avanti il suo progetto, Krutulski incontra persone diverse da lui e tra di loro, con punti di vista differenti sul mondo circostante. Forse hanno addirittura valori diversi in ciò che considerano essere l'armonia nella vita. Tutto quello che li distingue da lui è ciò che è bello e interessante". [M. Bortkiewicz]

The photographic project which Leszek Krutulski has been carrying out since 2010 is based on a number of individuals, freely chosen among men and women of any age and social class, posing in his mobile photographic studio. During the first session, the photographer will take a close-up of only the left side of the person's face. Ten years later, he will get back in touch with his models to photograph the right side. A lot of curiosity, confidence and even a bit of skepticism characterize the questions which the artist is asked during the photo sessions. While waiting for the camera to click, the conversation goes in many different directions: what is time? Why take a photo ten years after the other? What will happen to us in ten long years? In any case, arrangements have already been made, so we will do our best to be there! [a.l.] "Whilst carrying out this project, Krutulski meets people who differ from him and from one another, having different points of view on the world that surrounds them. Perhaps they even have completely different principles in searching for harmony in life. That, which differentiates him from them is beautiful and interesting." [M. Bortkiewicz]



Polonia, 2013, HDV, 12', b/n

Regia e sceneggiatura: Marcin Bortkiewicz  
Fotografia: Lukasz Zal  
Montaggio: Piotr Mendelowski  
Produzione: PS Film Sebastian Petryk

Contatti: Katarzyna Wilk, KFF  
Email: katarzyna@kff.com.pl

PRIMA INTERNAZIONALE  
INTERNATIONAL PREMIERE

Marcin Bortkiewicz è nato a Slupsk (Polonia) nel 1976. È un regista di cinema e di teatro, drammaturgo, sceneggiatore e attore. I suoi lavori teatrali hanno girato molti e importanti teatri in Polonia. Ha collaborato con il produttore cinematografico Darek Ditki, con il Kalejdoskop Film Studio, il Munk Studio, l'Harpoon Film Studio e con Sebastian Petryk di PS FILM. Ha scritto e diretto numerosi cortometraggi di genere documentario e quello d'esordio, *Early Learning*, ha ricevuto una Menzione d'Onore dalla giuria del Krakow Film Festival 2009.

Marcin Bortkiewicz was born in Slupsk in 1976. He is a film and theatre director, dramatist, screenwriter and actor. His theatre works has encompassed many important theatres in Poland. He has collaborated with film producer Darek Ditki, the Kalejdoskop Film Studio, the Munk Studio, the Harpoon Films Studio and Sebastian Petryk of PS FILM. He has written and directed a number of non-fiction shorts and his debut short non-fiction film, *Early Learning* received an Honourable Mention from the jury of the 2009 Krakow Film Festival.

Filmografia:  
2013: Lewa połowa twarzy  
(Left side of the face)  
2010: Drawn from Memory  
2009: The Lodger  
2009: Early Learning

Brasile, 2013, HD, 19', col.

Regia: Ana Johann  
Fotografia: Mauricio Baggio  
Montaggio: Diego Florentino  
Suono: Rodrigo Janiszewski,  
Demian Garcia  
Canzone: Madame Butterfly,  
interpretata da Lucia Cecília Kubis  
(unico disco recuperato dal nipote  
Guilherme Pizollato)  
Con: Rosana Stavis  
Produzione: Capicua Filmes  
Distribuzione: Moro Filmes

Contatti: Moro Filmes  
Email: contato@morocom.com.br

PRIMA INTERNAZIONALE  
INTERNATIONAL PREMIERE

Sceneggiatrice e regista,  
Ana Johann si è laureata in  
giornalismo e specializzata poi in  
documentario presso l'Università  
di Barcellona. Ha ottenuto un  
Master in Comunicazione e  
Linguaggi seguendo una linea  
di ricerca orientata ai mezzi  
audiovisivi. Attualmente insegna  
sceneggiatura e scrittura del  
documentario e lavora per  
la sua società di produzione  
cinematografica, Capicua Filmes.

Script writer and filmmaker,  
Ana Johann has graduated  
in journalism and took a  
specialization course in  
documentary at University  
of Barcelona. She is a  
Master's Degree Student in  
Communication and Language  
with research line in audiovisual.  
Nowadays, Ana teaches script  
and documentary writing classes  
and works in her film production  
company, Capicua Filmes.

Filmografia:  
2013: Notícias da Rainha  
(News of the Queen)  
2012: A movie to Dirceu  
2007: From time to time  
2010: Under the Sky

## ANA JOHANN NOTÍCIAS DA RAINHA NEWS OF THE QUEEN

Nel 1926 vennero al mondo due regine: Elizabeth Alexandra Mary, destinata ad essere incoronata Regina d'Inghilterra, e Lucia Cecília Kubis, di origini più umili, che però sarebbe diventata sovrana di un reame dai confini più estesi e indefiniti: quelli dell'etere. Lucia debutta alla radio brasiliana nel 1947 per essere proclamata, soltanto un anno dopo, "Regina della Radio". In un originale connubio fra documentario autobiografico e performance teatrale, le notizie della regina si dipanano sulle tavole di un palcoscenico ridotto all'essenziale, popolato da oggetti tanto antiquati quanto evocativi. "Effetti speciali" deliziosamente retrò ricreano quei "suoni d'atmosfera" che costituiscono, da sempre, la magia della radio e fanno da colonna sonora alla storia di due donne: la Regina, seduta - è ovvio - su un bellissimo trono poggiato non su un morbido tappeto bensì, a ricordare l'importanza delle proprie radici, su una zolla di terra; e la di lei figlia, che ripercorre la storia della famiglia con i toni di una favola moderna. [a.l.]

Two queens were born in 1926: Elizabeth Alexandra Mary, destined to be crowned Queen of England, and Lucia Cecília Kubis, of humbler origins, who would however become monarch of a larger kingdom with indefinite borders - the ones of radio. Lucia made her debut on Brazilian radio in 1947, to be declared only one year later "Queen of Radio". In an original combination of autobiographical documentary and theatrical performance, the news of the queen is spread on the boards of a stage that is reduced to the essential and populated by objects that are just as obsolete as evocative. Deliciously retro "special effects" re-create the "ambient sounds" which have always represented the magic of radio and which become the soundtrack of the two women's stories: the Queen, seated - of course - on a wonderful throne placed not on a soft carpet, but on a clod of earth to underline the importance of her roots; and of her daughter, who traces the story of her family like in a modern fable. [a.l.]



## JÉRÉMIE REICHENBACH QUAND PASSE LE TRAIN HERE COMES THE TRAIN



Un gruppo di donne lancia generi di conforto e di prima necessità ai migranti che clandestinamente abbandonano le Honduras, il Nicaragua, il Guatemala, e passano la frontiera sui treni merce, spesso sul tetto dei vagoni. Reichenbach incontra Norma, Bernarda e le altre donne impegnate in tale attività a La Patrona, un piccolo villaggio del Messico centrale. Sparute case a ridosso dei binari sono lo scenario dove passa il treno della disperazione. L'attività non è affatto da poco ed è curata fin nei minimi dettagli: il cibo è cercato, preparato e razionato ogni giorno e le bottiglie di acqua vengono legate tra loro perchè nella corsa chi ne afferra una se ne ritrovi in mano dieci per tutti i suoi compagni così che il lancio non vada mai a vuoto. Una specie di ottimizzazione della solidarietà. "L'incidenza che può avere il semplice gesto di queste donne è tanto più incommensurabile, e mi è sembrato capitale, in tempi in cui l'individualismo e il potere del denaro hanno forza di legge". [J. Reichenbach] Sono infatti donne che la legge non la rispettano, perchè aiutare i clandestini è un crimine anche in Messico. L'ostinazione di Norma - proprietaria di una piccola bottega alimentare - nel non far più credito a coloro che non pagano i debiti, la rende dispensatrice di una generosità che non è cristianamente organica o spontaneista ma molto ben direzionata, forse politica, in ogni caso lucidissima. [c.z.]

A group of women throws essential supplies to those migrants who leave Honduras, Nicaragua and Guatemala clandestinely, crossing the border on freight trains - often on the top of those trains. Reichenbach meets Norma, Bernarda and the other women involved in this activity in La Patrona, a small village in central Mexico. The few houses close to the rails are the landscape through which the train of despair runs. The women's activity is far from being of small scale and everything is very organized: the women look for, prepare and ration the food every day; the bottles of water are tied together, in order for anyone grasping one bottle from the moving train to end up with at least ten for all their companions, so that no throw ever fails. It is a sort of optimization of solidarity. "The impact that the simple gesture of these women can have is all the more invaluable - and it appeared of major importance to me - at a time in which individualism and the power of money have the force of law." [J. Reichenbach] Indeed, these women do not obey the law, because helping illegal immigrants is a crime also in Mexico. Norma's - owner of a small grocery - resolution not to give credit to those who do not pay off their debts makes her bestow generosity neither in a Christian, organized way nor in a spontaneous manner, but her generosity is very well targeted - maybe with a political purpose - and in any case very rational. [c.z.]

Francia, 2013, HD, 30', col.

Regia: Jérémie Reichenbach  
Fotografia: Jérémie Reichenbach  
Montaggio: Baptisten Petit-Gats  
Suono: Olivier Goinard  
Produttore: Adonis Liranza  
Produzione: QUILOMBO FILMS

Contatti: Jérémie Reichenbach,  
QUILOMBO FILMS  
Email: quilombofilms@hotmail.fr

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Jérémie Reichenbach è nato nel  
1975. Ha studiato cinema presso  
l'Università Parigi 8. È regista e  
produttore di film documentari per  
Quilombo Films.

Jérémie Reichenbach was born in  
1975. He studied film at the  
University Paris 8. He is director  
and producer of documentary  
films for Quilombo Films.

Filmografia:  
2013: Quand passe le train  
2011: Jours de poussiere  
2009: La mort de la gazelle  
2007: Abou et les étoiles  
du mande  
2006: Namey, et le travail  
comment ça va  
2005: Teshumara, les guitares  
de la rebellion Tuareg  
2000: Salut Vazaha  
1999: Un monde plus propre



PANORAMA

Italia, 2013, HD, 75', col.

Regia e sceneggiatura: Stefano Cattini  
Fotografia: Andrea Solieri  
Montaggio: Stefano Cattini e Gualtiero Venturilli  
Suono: Jacopo Chiari  
Musica: Angus Mc Og  
Produzione: Doruntina Film in collaborazione con Sequence Film

Contatti: Stefano Cattini,  
Doruntina Film  
Email: cattinistefano@tiscali.it

PRIMA MONDIALE  
WORLD PREMIERE

Stefano Cattini ha girato il suo primo cortometraggio documentario nel 2004 e ricevuto numerose selezioni a festival con *Ivan e Lorian*, breve film che è all'origine de *L'isola dei sordobimbi*, suo primo lungometraggio. Nel 2010 ha ricevuto la candidatura al premio David di Donatello per il miglior film documentario e nel 2012 il premio Cinemaitaliano.info – CG Home Video al 53° Festival dei Popoli con *L'ora blu* che è uscito in DVD nella collana POPOLI.doc.

Stefano Cattini shot his first short documentary in 2004 and was selected in many festivals with *Ivan e Lorian*, short film that is at the origin of *L'isola dei sordobimbi*, his first feature film. In 2010 he received the David di Donatello Award nomination for Best Documentary Film and in 2012 the award Cinemaitaliano.info – CG Home Video at the 53rd Festival dei Popoli with *L'ora blu*, released in DVD with the collection POPOLI.doc.

Filmografia selezionata:  
Greeneries (in produzione)  
2013: *Aishiteru my love*  
2012: *L'ora blu*  
2010: *Amèn*  
2008: *Ivan e Lorian*



## STEFANO CATTINI **AISHITERU MY LOVE**

Si potrebbe riconoscere nell'adolescenza l'arsenale dei linguaggi traversi, forati; il luogo del non saper dire (ancora). È ciò che viene in mente quando si arriva all'ultima scena del film *Aishiteru my love* di Stefano Cattini. Il primo grande merito del regista, però, è di aver evitato di assegnare qualsivoglia definizione alla parola adolescenza, affidandosi a un racconto intenso e delicato, che supera il linguaggio esplicito e trova forma in una tessitura più profonda e autentica della realtà. La messa in scena di uno spettacolo teatrale di fine anno scolastico è il motore che innesca le dinamiche di un gruppo di studenti di un istituto professionale. Il confronto con il testo teatrale dona all'intero corpo delle relazioni tra i soggetti la capacità di attirare e respingere l'occhio della camera in un gioco di seduzione più complesso e sfaccettato, gioco che in questo film è partenza, arrivo e rivelazione insieme. Il regista si pone a una distanza di sicurezza, senza interferire con l'accadere degli eventi e senza rincorrerlo. *Aishiteru* in giapponese vuol dire anche "ti amo" ed è un'espressione che i giapponesi usano raramente. *Aishiteru* forse arriva qui come parola traversa, per non voler dire. (p.m.)

Adolescence is where we may find an arsenal of unrefined, transversal languages; the place in which one does not (still) know how to say it. This is what comes to the mind when one arrives at the last scene of *Aishiteru my love* by Stefano Cattini. However, the first great merit of the director is to avoid giving any kind of definition to the word adolescence, committing to an intense and delicate tale, going beyond the explicit language and finding its form in a deeper and more authentic weave of reality. The staging of a school year end theatre play it's the driving force behind the dynamics of a group of students of a vocational school. The work with the theatrical script gives to the whole body of relations among the subjects the capacity to attract and repel the camera, in a multifaceted and complex seduction game, a game that, in this film, is start, arrival and revelation altogether. The director keeps at a safety distance, without interfering with the events. *Aishiteru* is a Japanese word that also means "I love you" and it's rarely used by Japanese people. Probably *Aishiteru* here is another transverse word, to say without wanting to say. (p.m.)

## ALEXANDRA KAUFMANN **BEING YOU, BEING ME**

"Johannes è un giovane uomo che vi farà meravigliare: nel suo mondo si può parlare con gli animali, si può dire 'sì' e 'no' allo stesso tempo e si può chiedere all'universo il vento, la pioggia, la neve." Alexandra Kaufmann realizza un film che è un atto d'amore verso il fratello minore Johannes, che subì un grave danno cerebrale all'età di un anno in seguito a una caduta. *Being You, Being Me* arriva dal cuore come un saluto a una famiglia che (ri-)appare agli occhi della regista dopo anni di oscurità, una famiglia che riacquista luce e significato in un racconto intimo e universale insieme. Il cinema qui si fa strumento e risultato di una complessa e dolorosa elaborazione psicologica e umana. E si fa dono, memoria, album e diario privato nel condurre ciò che incontra allo sguardo inesplorabile di Johannes, che diventa così anche nostro. Si può parlare con gli animali, si può dire sì e no allo stesso tempo, si può chiedere all'universo il vento, la pioggia, la neve: il documentario è costruito secondo un razionalismo magico che rivela immagini dopo immagini nell'esplorazione di una storia familiare annodata a una inenarrabile casualità. (p.m.)

"Johannes is a young man who will make you wonder: in his world you can talk to the animals, you can say 'yes' and 'no' at the same time and you can ask the universe the wind, the rain, the snow." The film is an act of love towards the younger brother of the film director, Johannes, who suffered a serious brain injury at the age of one year following a fall. *Being You, Being Me* comes from the heart as a new encounter of the director after years of darkness with her own family, a family that is newly illuminated by a story that is intimate and universal at the same time. The cinema here becomes an instrument and result of a complex and painful psychological and human development. It becomes a gift, a memory, a private diary through the director's eye, which also becomes ours. You can talk with the animals, you can say yes and no at the same time, you can ask the universe for wind, rain, snow: the documentary is built according to a magical rationalism that through the images explores a family history tied to an unspeakable tragical accident. (p.m.)



Italia, 2013, video, 42', col.

Regia: Alexandra Kaufmann  
Fotografia: Lucia Alessi  
Montaggio: Giulia Maniezzo  
Suono: Giulia Maniezzo, Tiziana Poli, Vasili Vikhliav, Sebastian Vötterl  
Musica: Constantin Stimmer  
Produzione: ZeLIG School for Documentary

Contatti: Eleonora Gelmo,  
ZeLIG School for Documentary  
Email: festival@zeligfilm.it

PRIMA MONDIALE  
WORLD PREMIERE

Alexandra Kaufmann è nata nel 1979 a Monaco. Dopo aver terminato gli studi in Economia a Monaco e a Città del Capo, ha studiato giornalismo a distanza all'Università di Berlino. Ha seguito corsi di sceneggiatura con Martin Thau, Keith Cunningham e Tom Schlesinger prima di studiare regia cinematografica alla ZeLIG School for Documentary, Television and New Media a Bolzano.

Alexandra Kaufmann was born in 1979 in Munich. After completing her studies of economics in Munich and Cape Town, she studied journalism at a long distance university in Berlin. She took screenwriting courses with Martin Thau, Keith Cunningham and Tom Schlesinger before studying directing at the ZeLIG School for Documentary, Television and New Media in Bolzano, Italy.

Filmografia:  
2013: *Being You, Being Me*  
2012: *Loving and Leaving*

Italia, 2013, HD, 74', col.

Regia, soggetto e sceneggiatura:  
Manfredi Lucibello  
Fotografia: Giulio Frizzi  
Montaggio: Diego Berrè  
Suono: Alberto Batocchi, Diego Schiavo  
Musica: Francesco Pontillo  
Produttore: Roberto Ruini  
Produzione: Pulsemedia  
Con il sostegno di: Regione Toscana  
e Toscana Film Commission

Contatti: Silvia Sassi, Pulsemedia  
Email: silvia@pulsemedia.it

PRIMA MONDIALE  
WORLD PREMIERE

Manfredi Lucibello è nato a Firenze nel 1984. Nel 2010 scrive e dirige *Storia di Nessuno*. Il film ha partecipato a più di 20 festival in tutto il mondo. Nel 2011 Manfredi ha vinto il premio Iceberg, storico premio indetto dal Comune di Bologna per valorizzare i talenti creativi e nel 2013 il premio Young Italian Filmmaker Prize, indetto dall'istituto italiano di cultura di New York e dal Ministero degli affari esteri. *Centoquaranta-La strage dimenticata* è il suo primo film documentario.

Manfredi Lucibello was born in Florence in 1984. In 2010 he wrote and directed *Storia di Nessuno*. The film has participated in more than 20 festivals around the world. In 2011, Manfredi won the Iceberg, historic prize organized by the Municipality of Bologna to enhance the creative talents and in 2013 the Young Italian Filmmaker Prize, organized by the Italian Cultural Institute in New York and the Ministry of Foreign Affairs. *Centoquaranta - la strage dimenticata* is his first documentary film.

Filmografia:  
2013: Centoquaranta - la strage dimenticata  
2010: Storia di Nessuno

MANFREDI LUCIBELLO

## CENTOQUARANTA - LA STRAGE DIMENTICATA

Il 10 aprile 1991 il traghetto Moby Prince si scontrò con la petroliera Agip Abruzzo, causando la morte di 140 persone. Il documentario *Centoquaranta - La strage dimenticata* ripercorre la vicenda nel tentativo non di confutare la verità giuridica o di cercare nuove ipotesi sull'accaduto, ma di ricostruirne la storia raccontando gli eventi e le drammatiche scoperte che si sono susseguite negli anni dopo la strage. Manfredi Lucibello struttura un film forte secondo un impianto narrativo scrupoloso che opera su più livelli. Il documentario è ispessito da una approfondita ricerca di notizie e di materiale d'archivio di notevole potere evocativo e dall'utilizzo sapiente del linguaggio cinematografico, che riesce a riattualizzare un pezzo dimenticato di storia italiana evitando il cronachismo. La compagine visiva di questo lavoro è nitida e razionale, intessuta su un reticolo di voci-timone che guidano lo spettatore nelle secche di una storia tanto intricata quanto irrisolta. La principale scelta registica sta qui nell'aver escluso ogni tipo di interpretazione soggettiva, consentendo il raggiungimento di un ottimo risultato filmico, che fugge le strettoie del film inchiesta per cogliere il respiro di una memoria collettiva. (p.m.)

On April 10, 1991 the ferry Moby Prince collided with the oil tanker Agip Abruzzo causing the death of 140 people. The documentary *Centoquaranta - La strage dimenticata* analyzes the disaster not to refute the legal truth nor to look for new hypotheses about the tragedy, but to reconstruct events making reference to the dramatic findings made over the years following the disaster. Manfredi Lucibello made an intense film, with a very detailed narration focusing on several aspects. The documentary benefits from the careful search for information and for strongly evocative archive material, as well as from the wise use of cinematic language, which succeeds in making a forgotten event of Italian history topical again without making a mere chronicle. The visual structure of the film is clear and rational and it is combined with a number of voices that guide the spectator through an intricate as well as unsolved mystery. The director's main choice was to avoid any kind of subjective interpretation, which allowed him to make an excellent film, not limited to fact-finding, but capable of representing collective memory. (p.m.)



RAFFAELE BRUNETTI, ILARIA DE LAURENTIIS

## CIÒ CHE MI NUTRE MI DISTRUGGE WHAT NOURISHES ME DESTROYS ME

L'odio verso se stessi, il proprio corpo, la propria immagine è un veleno senza sapore né odore che abbruttisce anzitutto chi sta intorno. L'odio verso se stessi è però l'altra faccia di qualcosa di più profondo e che ha a che fare con il desiderio, il piacere, l'amore, la voglia di vivere. È ciò che si comprende guardando questo documentario, che fotografa con estrema lucidità alcuni dei percorsi che si compiono per arrivare a sentirsi parte del mondo, e non un problema. "Il problema sono io", dice una delle protagoniste di questo film, e a questo problema non c'è soluzione. *Ciò Che Mi Nutre Mi Distrugge* è un toccante album che raccoglie da una distanza inusuale i volti, le forme, i gesti e le parole di quattro donne colpite, ferite, sedute di fronte a uno psicoterapeuta disposto a combattere e vincere con loro la malattia dell'odio verso di sé. La bulimia, dunque, diventa il territorio da sconfinare per una esplorazione esistenziale più vasta e insidiosa. Il film di Iliaria de Laurentiis e Raffaele Brunetti calcola un impianto narrativo particolarmente efficace, che lascia alla cruda interazione tra paziente e dottore il versante di una malattia che porta con sé anche il seme dell'atto più estremo e disperato, decidere di guarire. (p.m.)

Self-hatred, hatred towards one's own body. The image of the self is a tasteless and odourless poison which alienates all the people around you. However, self-hatred is the other side of something deeper dealing with desire, pleasure, love and will to live. This is what we can understand by watching this documentary, telling with an outstanding awareness what some of the processes to feel part of the world are, being not just a problem. "I am the problem", one the protagonists of this film says, and this problem has no solution. *Ciò Che Mi Nutre Mi Distrugge* is a touching collection gathering from an unusual distance the faces, the shapes, the gestures and the words of four struck and wounded women sitting in front of a psychotherapist willing to fight and defeat the self-hatred disease with them. Bulimia becomes then a territory from which to start achieving a larger and more perilous existential exploration. This film by Iliaria de Laurentiis and Raffaele Brunetti has a very effective narrative system, where the sole interaction between doctor and patient involves the side of a disease which can take even the most extreme and desperate act away: deciding to heal from it. (p.m.)

Italia, 2013, HDCAM, 66', col.

Regia e sceneggiatura: Raffaele Brunetti, Iliaria de Laurentiis  
Fotografia: Gianni Maitan  
Montaggio: Iliaria de Laurentiis  
Suono: Stefano Varini  
Musica: Carlo Crivelli  
Produzione: B&B Film  
Coproduzione: Rai3  
Con il contributo di: programma Media dell'Unione Europea

Contatti: Raffaele Brunetti, B&B Film  
Email: production@bbfilm.tv

PRIMA MONDIALE  
WORLD PREMIERE

Raffaele Brunetti è regista e produttore di film-documentari. Ha vinto diversi premi, ricevuto due importanti nomination (BANFF e Shanghai) e vinto il Globo d'oro.

Raffaele Brunetti is a director and producer of documentary films. He has won several awards, received two major nominations (BANFF and Shanghai) and won the Golden Globe.

Filmografia:  
2013: Ciò che mi nutre mi distrugge  
2013: Zero Waste  
2011: Mother India  
2010: L'Altra Rivoluzione, Gorkij e Lenin a Capri  
2009: Housing  
2008: Hair India  
2007: Che Guevara, il corpo e il mito  
2005: Mitumba  
2002: Segreti Sommersi, lo sbarco dimenticato

Iliaria de Laurentiis è regista e montatrice. È stata autrice, insieme a Raffaele Brunetti, del documentario *Mitumba*.

Iliaria de Laurentiis is director and editor. She was author, along with Raffaele Brunetti, of the documentary *Mitumba*.

Filmografia:  
2013: Ciò che mi nutre mi distrugge

Italia, 2013, HD, 72', col.

Regia, soggetto: Valentina Pedicini  
Fotografia: Jakob Stark  
Montaggio: Luca Mandrile  
Suono: Martin Fliri  
Produzione: La Sarraz Pictures  
In collaborazione con: Rai Cinema  
In associazione con: Daniel Mählknecht per Da Palmer Film  
Con il sostegno di: Provincia Autonoma di Bolzano- Alto Adige Bts- Sud Tirolo, Piemonte Doc Film Fund – Fondo regionale per il documentario, Fondazione Sardegna Film Commission - Regione Autonoma della Sardegna

Contatti: Antonietta Bruni, La Sarraz Pictures  
Email: lasarrazdistribuzione@gmail.com

Valentina Pedicini ha frequentato la Scuola Internazionale di Documentario Zelig. I suoi documentari sono stati selezionati in numerosi festival nazionali e internazionali. Ha vinto una borsa di studio a Belgrado con il regista Milko Manchevski e lì ha iniziato a scrivere il suo nuovo film: *Dal Profondo*. Il progetto selezionato per l'Idfa Academy, il Berlinale Talent Campus, ha vinto il Premio Solinas 2012, Documentario per il Cinema.

Valentina Pedicini attended the International School of Documentary Zelig, where he graduated with honors in Directing. Her documentaries are selected in many national and international festivals. She won a scholarship in Belgrade to study with the director Milko Manchevski and began to write his new film: *Dal Profondo*. The project was selected for the IDFA Academy, the Berlinale Talent Campus, and won the Premio Solinas, 2012.

Filmografia:  
2013: Dal Profondo  
2010: My Marlboro City  
2009: Mio Soversivo Amore  
2008: Pater Noster



## VALENTINA PEDICINI DAL PROFONDO FROM THE DEPTHS

Dal profondo arriva qualcosa che si è concepito nel tempo e che sempre ci sorprende disattenti, sprovvisi di significati nuovi da consegnare alle cose e alle azioni. *Dal Profondo* è un film che fa esattamente questo; è autentico e necessario proprio come un grido, un amore, una lotta. 150 uomini e 1 donna ogni giorno scendono a 500 metri sotto il livello del mare per estrarre carbone, fin quando decidono di non tornare più nel mondo dei vivi per restare dove si pensa vadano i morti. Il documentario riesce in un colpo secco a riassetare il significato delle parole lavoro, dignità di ogni individuo, senso delle proprie scelte. Valentina Pedicini traduce in immagini il tempo sospeso di una protesta portata sino all'estremo e trova nell'immagine del lavoro il passare di un tempo storico, sociale, politico e privato insieme. Il visivo acquista qui il raro potere di capovolgere i contenitori: la terra, i corpi, la memoria. Il dentro e il fuori non si distinguono: l'intimità dei personaggi è svelata in un raffinato racconto sotterraneo fatto di quadri che attraggono arcaicità e modernità. E proprio da quel profondo ci giunge, infine, un compiuto e toccante discorso sull'interazione tra donna e uomo. (p.m.)

There is something coming from the deep that has been conceived time after time and that always catches us by surprise because we are unable to give new meanings to things and actions. *Dal Profondo* is one of those films; it is as authentic and needed as a scream, a love, a fight. Every day, 150 men and 1 woman go 500 metres under the sea level to mine coal until they decide they do not want to come back to the world of the living and stay where we think the dead go. This documentary is like a blow restoring the meaning of the words labour, individual dignity and sense of one's choices. Valentina Pedicini captures the uncertain time of an extreme protest and, through the metaphor of labour, finds the flowing of a historical, social, political and private time together. In this documentary, the visual medium has the rare power to turn the containers upside down: earth, bodies, memory. The inside and the outside are indistinguishable: the intimacy of the characters is represented with a very refined underground tale made of frames containing old and modern aspects. And it's from the deep where we can listen to a touching and complete discourse on the interaction between men and women. (p.m.)

ALESSIO GENOVESE

## EU 013 - L'ULTIMA FRONTIERA EU 013 - THE LAST FRONTIER

"Il viaggio è l'essenza della mia esperienza di vita: esplorazione e ricerca, conoscenza attraverso i posti e la gente incontrata lungo il cammino." [A.Genovese] Il regista di questo film è prima di tutto un viaggiatore e dunque è anche, come ogni viaggiatore, una destinazione dei viaggi altrui, delle storie dei popoli e dei territori che attraversa. Il documentario *EU 013 - L'ultima frontiera* racconta per la prima volta ciò che accade all'interno dei Centri di Identificazione ed Espulsione (C.I.E.) italiani, dove ogni anno migliaia di cittadini stranieri vengono trattenuti per non avere un regolare permesso di soggiorno. L'impianto narrativo di questo impressionante documentario è essenziale, asciutto, immediato, e regge a fatica l'onda d'urto di una collisione che avviene tra viaggiatori che si cercano. "Non è facile quando hai poche ore a disposizione e davanti decine di persone che sono convinte di essere vittime di un'ingiustizia e gridano, l'una sull'altra si spingono per avvicinarsi alla telecamera." Alessio Genovese gira in soli due giorni e pone uno sguardo sincero ed equilibrato su una realtà poco conosciuta. "La storia è fatta per essere ricordata e non per essere rivissuta", dice uno dei trattenuti. (p.m.)

"Traveling is the essence of my life: exploration and research, knowledge through the places and the people encountered during the journey." [A.Genovese] The director of this film is primarily a traveler and, like any traveler, he is also a destination for the journeys of others, for the stories of the peoples and of the lands he travels through. The documentary *EU 013, L'ultima frontiera* shows for the first time what happens in the Italian Centri di Identificazione ed Espulsione (CIE, identification and expulsion centers), where every year thousands of foreign citizens are detained for not having a residence permit. The narrative structure of this impressive documentary is simple, straightforward, plain, while the "collision" of travelers looking for each other is extremely powerful. "It is not easy when you only have few hours and in front of you there are dozens of people who are convinced of being victims of injustice, who shout and who push each other to get close to the camera." Alessio Genovese, who shot this documentary in just two days, sincerely and objectively analyzes and portrays a situation that is little known. One of the persons detained in a CIE states: "History is made to be remembered, not to repeat itself." (p.m.)



Italia, 2013, HD, 62', col.

Regia: Alessio Genovese  
Soggetto: Raffaella Cosentino e Alessio Genovese  
Fotografia: Bruno Fundarò  
Montaggio: Dario Indelicato  
Suono: Andrea Colaiacomo, Gianluca Stazi  
Musica: Alessandro Libro  
Produzione: Alessio Genovese e Raffaella Cosentino

Contatti: Raffaella Cosentino  
Email: raffaella.cosentino@gmail.com

PRIMA MONDIALE  
WORLD PREMIERE

Reporter e documentarista, classe 1981. Alessio Genovese è profondo conoscitore della lingua, della società e della cultura araba. Si è occupato di diversi progetti di comunicazione per Ong internazionali. I suoi reportage sono stati pubblicati in Italia e all'estero. Nel 2012 ha vinto il premio Maria Grazia Cutuli, categoria emergente. Sempre nel 2012 è stato finalista al premio Ilaria Alpi con un reportage sulla Libia del post Gheddafi per Rai3.

Alessio Genovese is a reporter and documentary filmmaker, born in 1981. He has a deep knowledge of the Arabic language, society and culture. He has worked on various communication projects for international NGOs. His *reportages* have been published in Italy and abroad. In 2012 he won the Maria Grazia Cutuli Award, for the emerging category. Also in 2012 he was a finalist for the Ilaria Alpi Award with a *reportage* on Libya's post-Gaddafi for RAI-3.

Filmografia:  
2013: EU013 - L'ultima frontiera



Italia, 2013, HD, 85', col.

Regia e sceneggiatura: Matteo Parisini

Fotografia: Nicola Xella  
Montaggio: Matteo Parisini  
Suono: Mirko Fabbri  
Musica: Santi Pulvirenti  
Produzione: Isola Film  
Con il contributo di: Regione Emilia Romagna

Contatti: Matteo Parisini,  
Isola Film  
Email: [distribution@lisola.tv](mailto:distribution@lisola.tv),  
[info@lisola.tv](mailto:info@lisola.tv)

Matteo Parisini è montatore e regista, *Lisola* è il suo primo lungometraggio

Matteo Parisini is editor and director, *Lisola* is his first feature film.

## MATTEO PARISINI LISOLA



"Io credo di non essere mai andata via da Lisola", rivela una delle protagoniste di questo film. Negli anni Settanta un gruppo di quaranta ragazzi fonda una comune denominata "Lisola", rimasta attiva per più di vent'anni. Ne scaturisce un'esperienza esistenziale intensa e rivelatrice per un'intera generazione. Matteo Parisini, uno dei "figli" di "Lisola", porta a compimento una raffinata e integra ricognizione sulle proprie radici e su uno spaccato storico, politico e culturale d'Italia. In un racconto approfondito e armonico, costruito secondo una soggettiva lucida e disincantata, *Lisola* ritrova la sua forma originaria, quella dei genitori, riaffiorata intatta nel viaggio delle parole di chi c'era, nei ricordi così come nei luoghi reali e nelle immagini collettive. "E' stato importante che a far parlare i genitori fossero i figli. Non so se avrebbero accettato di aprire il baule dei ricordi di fronte ad estranei. In quella scelta di vita loro avevano creduto tanto, e quando finisce qualcosa che era la tua vita ci metti del tempo a digerire, ad accettare." Il film evita con accuratezza ogni sentimento nostalgico, lasciando scorrere al suo interno un filo di purezza e meraviglia che arriva fino a noi e ci oltrepassa. (p.m.)

One of the protagonists of this film says: "I think I have never left Lisola." In the Seventies a group of forty young people founded a commune called "Lisola" (lit. "Theisland"), which stayed active for more than twenty years. This was an intense and revealing experience for an entire generation. Matteo Parisini, one of the "children" of the Island, reassesses in a sophisticated and honest manner his roots, as well as the historical, political and cultural framework of Italy in those years. In a detailed and well-organized story narrated with a balanced and disillusioned perspective, *Lisola* rediscovers its original form, the one of the parents, which re-emerges through the words of those who were there, through their memories, as well as through the actual places and through the collective pictures. "It was important that the parents were invited to talk by their children. I do not know if they would have accepted to share their memories with strangers. They had strongly believed in that experience and when something that represented all your life comes to an end, it takes time to get over it, to accept it." The director accurately avoids any kind of nostalgic feeling, giving his film a sense of purity and wonder that reaches and strikes us. (p.m.)

Filmografia:  
2013: *Lisola*  
2008: *Era Ieri*, l'ultima intervista  
a Enzo Biagi  
2005: *A Ming*

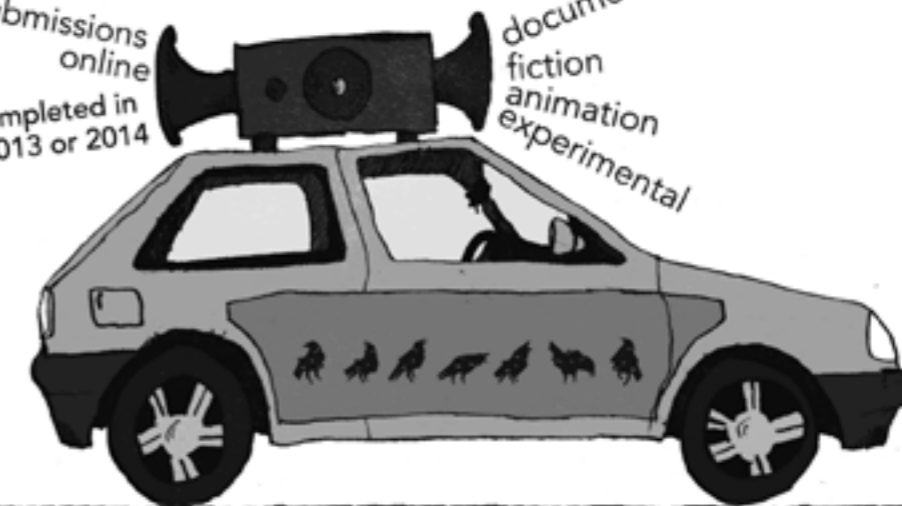
# call for entries

deadline December 31

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

submissions  
online  
completed in  
2013 or 2014

documentary  
fiction  
animation  
experimental



## Indie LISBOA '14

11th International Independent Film Festival

April 24 ~ May 4

Organization



Support



Co-production



## PANORAMA IN CANTIERE

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

Il *Cantiere del documentario* è una forma di lavoro aperta, un laboratorio pensato come momento di narrazione collettiva, nel quale trovano spazio analisi e discussioni intorno a un progetto di documentario che può essere in fase di sviluppo, scrittura, oppure montaggio. Ideati da Documentaristi Anonimi - Associazione Documentaristi Toscani, i "cantieri del documentario" sono degli incontri informali tra pubblico e registi/autori nel corso dei quali vengono analizzati gli aspetti più importanti del concepimento e della realizzazione di un film documentario. Un Cantiere non è una lezione di cinema. Gli scopi di ogni Cantiere sono quelli di affrontare e cercare di risolvere le svariate problematiche che caratterizzano la costruzione e la fruizione di un film documentario; di far conoscere al pubblico un nuovo progetto in produzione e una diversa metodologia di lavoro; di stimolare a ognuno di noi una rilettura del mondo, della realtà, della propria soggettività secondo i criteri del racconto cinematografico e del racconto in generale.

The *Cantiere del documentario* is an open way of working, it is a workshop designed for a moment of collective narration, in which anyone could find a space for an analysis or a debate around documentary project which maybe in its developing, scripting or editing phase. The "cantieri del documentario" (documentary workshops) have originated from an idea of the *Documentaristi Anonimi - Associazione Documentaristi Toscani* and consist of informal meetings between the public and the directors/authors during which the most important parts of the ideation and the shooting of a documentary will be discussed. A workshop is not a lesson about filmmaking. The aim of each and every workshop is to face and try to solve all those problems characterizing the making and the view of a documentary film; to make the general public aware of a new project in progress and a different way of working; to stimulate each and every one of us to a new interpretation of the world, of reality of our own subjectivity according the criteria of the film story telling and story telling in general.

Documentaristi Anonimi – Associazione Documentaristi Toscani  
www.documentaristianonimi.it

**PANORAMA  
IN CANTIERE**

## 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 promossi dall'Associazione: il *Quaderno del Cinemareale*, la prima rivista su piano internazionale dedicata ai processi creativi del cinema documentario; 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; gli Stati Generali del Documentario in Toscana, prima edizione nel 2010 e seconda edizione nel 2011, un tavolo permanente di confronto e progettazione tra documentaristi, professionisti, Regione, istituzioni, associazioni e privati. L'Associazione collabora inoltre alla realizzazione di Linea8, trasmissione televisiva interamente dedicata al cinema documentario. Nel 2012 Documentaristi Anonimi ha avviato un confronto pubblico sul documento "Analisi e proposte per un piano integrato per il documentario in Toscana".

It's a permanent workshop for the promotion of the documentary culture in Tuscany. It has been founded thanks to the cooperation among Festival dei Popoli and authors, filmmakers, producers, operators, scholars and film lovers as a reference and as a cultural and political partner. Among the main project promoted by this Association there are: the *Quaderno del Cinemareale*, the first international magazine dedicated to the creative processes of documentary cinema; the Cantieri del Documentario, workshops for the creation of films about reality, dedicated to filmmakers' ongoing projects who decide to debate their works with other people; the Stati Generali del Documentario in Toscana, first edition in 2010 and second edition in 2011, a permanent debate and project space among documentary filmmakers, professionals, the Region, the institutions, associations and private partners. Moreover, this Association collaborates in the making of Linea8, a TV show about documentary cinema. In 2012 the Documentaristi Anonimi association started a public debate on the document "Analysis and proposals for an integrated plan for documentary films in Tuscany"

**DOCUMENTARISTI**  
**Anonimi**  
ASSOCIAZIONE DOCUMENTARISTI TOSCANI

GIUSEPPE CARRIERI

## CANTIERE “VERDE ELEMENTARE” IL SENTIMENTO DELLE IMMAGINI, NEL SILENZIO



Lo Sri Lanka ha conosciuto fino a qualche anno fa una guerra civile logorante e crudele. Oltre all'ingente numero di vittime dovuto alle atrocità del conflitto, una parte importante del manto forestale locale si è ridotto gravemente a causa della deforestazione operata dalle marce della morte e da tutti i soldati che hanno combattuto sul territorio. Oggi è ancora molto difficile avere accesso in parte di queste aree perché il governo respinge ingombranti osservatori che possano in qualche modo elaborare quello che la guerra, per quanto finita, non ha risolto: il conflitto civile tra etnia tamil e singalesi. Creare l'immagine della guerra passata e restituire l'idea di un villaggio che rinasce: raccontare tutto questo, tra la necessità della testimonianza e l'ambizione dell'uso della sola immagine. La problematica della narrazione è scissa tra esigenze esplicative e mistero dell'evocazione: le terre selvagge diventano così modo per interrogarsi su cosa resta della Storia, nelle storie, e nel filtro imperfetto dell'autore che le vaglia.

Until a few years ago Sri Lanka was ravaged by a long and cruel civil war. In addition to the large number of casualties caused by the atrocities of conflict, a significant part of the local forest was seriously damaged following the deforestation caused by the death marches and by all the soldiers who fought in the region. Today it is still very difficult to visit some of these areas, because the government denies access to external observers who may somehow bring to light an issue which the war, despite being over, failed to solve: the civil conflict between the Tamil and the Sinhalese ethnic groups. The project intends to create a visual representation of the past war and to give the idea of a village that returns to life, portraying all this between the need to provide evidence and the ambition to only use pictures. The narrative structure tries to reconcile the need to explain and the mystery of evocation: the wild areas thus become an opportunity to raise the question of what remains of History in the stories and in the imperfect selection made by the director.

Tra sguardi altrove e poesia, Giuseppe Carrieri si dedica allo storytelling di macerie e umanità dimenticate, sempre accompagnato dai suoi amici della Natia Docufilm. Il suo documentario *In Utero Srebrenica* (2013) è il ritratto in bianco e nero dell'amore spietato di alcune madri alla continua ricerca delle ossa dei propri figli. L'opera ha ottenuto premi in diverse rassegne quali il FIFDH di Ginevra, l'Al Jazeera Film Festival, il Bellaria Film Festival, il Prix International du Documentaire et du Reportage Méditerranéen.

Between exploration and poetry, Giuseppe Carrieri has devoted himself to telling stories of forgotten destructions and human beings, always in collaboration with his friends from the production company Natia Docufilm. His documentary *In Utero Srebrenica* (2013) is a black-and-white portrayal of the relentless love of some mothers who constantly look for their children's bones. The film received numerous awards during several festivals, such as the FIFDH of Geneva, the Al Jazeera Film Festival, the Bellaria Film Festival and the Prix International du Documentaire et du Reportage Méditerranéen.

ALESSANDRO BALTERA

## CANTIERE “THE LOUDEST PLACE ON EARTH” THE BRIGHT AND UNFORGIVABLE DISTANCES BETWEEN ME AND ME AND ME



In un Paese che professa un unico Stato e un'unica cultura percepiti ormai da molti ragazzi solo come miti sbiaditi eppure quotidianamente riverberati dal clima di assedio e timore, seguiremo le tracce di una ragazza in attesa della chiamata di leva, da Tel Aviv fino al deserto del Negev, con particolare attenzione alla dimensione musicale del progetto. Lo scenario è quello dei rave. Celebrazioni *laiche* e postmoderne ma coi propri riti e sacerdoti, coi propri totem e tabù. Una perfetta sintesi rituale del nichilismo e il desiderio di fuga contemporanei. Le feste, attraverso l'occupazione momentanea di lembi di deserto, si srotolano fra dirigibili e accampamenti beduini configurando uno spazio quasi fantascientifico eppure non così alieno. Come installare uno sguardo in un romanzo di formazione psichedelico, sui modi temporanei in cui una ragazza ha risolto temi eterni come il piacere, la disperazione, la conquista dello spazio e la sospensione del tempo. Sull'ossessivo vagare di una generazione che, fra l'eco di droni, grida e casse si aggira per il posto più rumoroso sulla terra.

Israel promotes ideas of one State and one culture, which are now seen by a lot of young people only as myths of the past, but which are at the same time reinforced every day by the constant climate of siege and fear. In this framework, we will follow a young woman, waiting for her conscription papers to arrive, as she travels from Tel Aviv to the Negev desert – with a special focus on the musical dimension of the project. We will follow her as she goes to raves, lay and post-modern celebrations having their own rituals and priests, their own totems and taboos – perfect ritual examples of contemporary nihilism and desire to escape. Through the temporary occupation of desert strips, between airships and Bedouin camps, these parties create an almost science-fiction – yet not so alien – environment. It is like examining, within a psychedelic coming-of-age novel, the temporary ways in which a young woman has solved eternal issues such as pleasure, despair, the conquest of space and the suspension of time. The film shows the obsessive wandering of a generation which, among the echo of drones, shouts and loudspeakers, hangs about in the loudest place on earth.

Alessandro Baltera è nato nel profondo nord Italia al principio degli anni '80 da padre carrozziere e madre operaia. A 17 anni si è trasferito a Torino - dove attualmente vive - e dove, dopo gli studi in filosofia teoretica, si è dedicato al cinema del reale come insegnante e montatore oltre che come regista. Sta attualmente lavorando al suo terzo documentario. I suoi film precedenti, entrambi girati in Africa, *White Men* e *Swahili Tales* sono stati presentati in concorso al Festival dei Popoli nel 2011 e 2012.

Alessandro Baltera was born in the North of Italy in the early Eighties. His father was a car body repairer and his mother a blue-collar worker. When he was 17, he moved to Turin, where he still lives to date. After graduating in theoretical philosophy, he began to work in documentary filmmaking as a teacher, editor, as well as director. At present he is working on his third documentary. His previous films, which were both shot in Africa, *White Men* and *Swahili Tales*, were screened in competition during the Festival dei Popoli in 2011 and in 2012.



**FATHER AND SON:  
UN VIAGGIO NEL CINEMA**

A JOURNEY INTO CINEMA

## FATHER AND SON: A JOURNEY INTO CINEMA

a cura di  
SILVIO GRASSELLI E VITTORIO IERVESE

In una scena iniziale dell'ultimo, doppio film di Marcel e Paweł Łoziński i due protagonisti (e rispettivi registi) si chiedono perché stiano intraprendendo quel viaggio. Uno ha fatto la proposta, l'altro ha accettato, entrambi l'hanno voluto. Ma *perché?* A questo interrogativo non trovano una risposta unanime e convincente. I due si augurano soltanto di tornare "in a better shape", in una forma migliore.

### Cosa ci spinge a partire?

*Ojciec i syn* (*Father & Son*, 2013) e *Ojciec i syn w podróży* (*Father & Son on a Journey*, 2013) è un progetto sfociato in due film su un viaggio. O meglio, su due persone che decidono di intraprendere insieme un viaggio, ovvero che decidono di "dichiarare guerra alla quadrettatura e alla cronometricità dell'esistenza" (Onfray 2010), di scompagnarla. Mettersi in viaggio, come sosteneva C. Pavese, è una brutalità perché obbliga ad avere fiducia dell'altro, anche dello straniero. Impone di perdere di vista il comfort della casa e il conforto degli amici. Persino un viaggio di piacere, una vacanza tra padre e figlio può diventare un momento di disequilibrio, uno stato in cui "il talento nel razionalizzare è meno utile della grazia" (Onfray 2010) e più che ad una capacità teorica, bisogna affidarsi ad un'attitudine alla visione.

Ecco che allora *Father & Son on a Journey* non è soltanto un film (due film, pardon) ma un percorso che permette di approcciarsi alla vita e al cinema dei due autori-protagonisti. Potremmo spingerci ancora più in là, individuando in questo film una sorta di metafora del documentario di creazione, un falso movimento che apre la realtà.

Il cinema del reale è sempre un viaggio, spesso con ampi margini di imponderabilità. Ciò è dovuto al senso e al modo di fare film in cui le possibilità di prevedere il risultato sono minime. Non c'è progetto o sceneggiatura che riesca a contenere la complessità del reale, se con questa si vuole entrare in contatto e se a questa ci si vuole davvero riferire. Marcel e Paweł Łoziński sono, ciascuno a suo modo, consapevoli di questa peculiarità che affrontano invertendo i termini del senso dell'autorialità. Non è l'autore che predispone la forma, ma la realtà stessa. All'autore è affidato il compito di attivare, stimolare, aprire la realtà e raccogliere, assemblare proporre le forme che emergono. Il documentario di creazione è un viaggio in cui si parte con un unico auspicio possibile: tornare "con una forma migliore". Si parte da un bisogno, da una mancanza, per confrontarsi con le potenzialità del mondo. Si parte per tenersi in forma, per tenere una forma, per osservare le forme che assume il mondo, le proprie idee, quelle degli altri. Parafrasando Schopenhauer, è tutta una questione di volontà e di rappresentazione. Su questo M. Łoziński è stato particolarmente chiaro:



Marcel Łoziński, *Ojciec i syn w podróży* (Father and Son on a Journey)



È stato detto che fare un film significa trovare un equilibrio fra la propria idea e le suggestioni della realtà. Ciò che faccio io è influenzare la realtà e poi affrontare apertamente la situazione che si crea. («Film» 36/1976)

Una dichiarazione che è a sua volta un viaggio nella storia del cinema polacco, fino alle origini di quello che possiamo considerare il documentario d'autore contemporaneo, di cui i due Łoziński sono importantissimi e autorevoli interpreti.

Kazimierz Karabasz, uno dei pionieri del documentario di creazione polacco, pur poco conosciuto a livello internazionale, va considerato un autore molto influente per le generazioni dei registi a lui succeduti, in particolare la generazione di Marcel Łoziński e Kristof Kieswloski.<sup>1</sup> In particolare, l'influenza di Karabasz può essere fatta risalire alla definizione di un approccio radicale alla realtà con i mezzi del cinema. Un approccio che ha come elementi principali: l'interesse per la vita quotidiana della gente comune; la necessità di una presa in carico delle vite dei protagonisti, attraverso la manifestazione di un senso di responsabilità nei confronti dei soggetti filmati; il rifiuto della "messa in scena" in favore dell'apertura alla sorpresa. Tre elementi questi che possono essere ritrovati in tutta una schiera di registi polacchi per cui le persone, gli oggetti e i luoghi ripresi non sono indice di qualcos'altro, ma sono importanti in se stessi e per le relazioni che propongono. Si prenda *89 mm od Europy* (89 mm From Europe, 1993) di Marcel Łoziński, in cui si osserva un evento triviale e apparentemente di scarso interesse attraverso cui però si riverberano le differenze tra la parte Ovest e quella Est dell'Europa. Differenze non astratte o metaforiche, ma osservabili nelle forme di partecipazione dei protagonisti e dello spettatore. Tutto sta nei particolari, che non devono rimandare necessariamente ad una totalità: il modo in cui l'operaio si pulisce il muso, gli orecchini a forma di dollaro della turista che si affaccia dal finestrino, gli sguardi curiosi ed attoniti. Fin qui si può riconoscere la lezione di Karabasz portata avanti con estrema diligenza e coerenza. Finché interviene un elemento di rottura, di messa in discussione, di spiazzamento. Un bambino scende dal treno e si rivolge agli operai addetti al cambio dello *chassis*, ponendo loro delle domande; in questo modo attua un riconoscimento e avvia un'interazione. In questo semplice intervento di provocazione della realtà risiede lo scarto che opera Marcel Łoziński sulla tradizione da cui proviene. E in questa operazione è possibile riconoscere anche la propensione al viaggio piuttosto che a quel falso movimento che contraddistingue tanto cinema contemporaneo.

Paweł Łoziński appartiene ad una generazione per cui la lezione di Karabasz, ripresa dai registi della generazione del padre, non rappresenta più in una rivoluzione del pensiero ma una testimonianza di una perseveranza e di una tenacia nei confronti della standardizzazione del mercato. Paweł, che intitola uno dei suoi primi film di scuola *Podróż* (*The Journey*, 1990), raccoglie questa lezione e le diverse versioni fornite dai grandi maestri del cinema polacco, invertendola e capovolgendola. Il movimento del cinema di Paweł può essere considerato per certi versi opposto e complementare a quello di Marcel. Se quest'ultimo muove dal sociale per rintracciare l'intimità e l'unicità degli esseri umani con cui entra in contatto, Paweł si occupa degli esseri umani nel tentativo di condividere una parte della loro esistenza e, in questo modo, ricostruisce il reticolo di elementi storico-sociali che costituisce il loro vissuto. Si guardino film come *Miejsce urodzenia* (*Birthplace*, 1992) o *Taka Historia* (*The Way It is*, 1999) per comprendere come Paweł si affidi ai suoi compagni di viaggio per cercare il senso del suo movimento, laddove Marcel intraprende un viaggio nella speranza e con la fiducia di imbattersi in qualche compagno. L'umanesimo che entrambi i registi esprimono è simile, ma i sentieri che ciascuno compie per seguire "l'impronta profonda dell'umanità"<sup>2</sup> è sensibilmente diverso. Forse è proprio questo il motivo per cui, anche se partiti assieme, padre e figlio tornano a casa in modo diverso: feriti, addolorati, delusi e irritati, ma in una "forma diversa", perché ogni viaggio vela e disvela una reminescenza e provoca una realtà con cui bisogna imparare a fare i conti.

#### **How It's Done. Il cinema dell'analisi e della meraviglia di Marcel Łoziński**

Marcel Łoziński ha iniziato la sua carriera ufficiale di documentarista – una volta uscito dalla Scuola di Łódź – quando già il documentario polacco aveva segnato una rotta possibile per il cinema che voleva porsi criticamente nei confronti del sistema socio-politico nella Polonia Popolare: un modo d'intendere il documentario come strumento rigoroso d'osservazione dello *status quo*, come sua stigmatizzazione attraverso una scarna, spietata "riproduzione" della parte di mondo già investita dalla propaganda ufficiale. Insieme ad altri della sua stessa generazione – sostenuto da più di una figura di rilievo tra i maestri della generazione precedente primo tra i quali Andrzej Wajda – Marcel Łoziński sente tuttavia la necessità di compiere un passo ulteriore, uno scarto che consenta al ruolo del documentarista di cambiare in direzione di una maggiore libertà di scrittura della realtà. Una libertà che inizia dall'approccio scelto per la ricerca e il primo avvicinamento al soggetto e prosegue nel processo di preparazione e realizzazione del film, non già mero strumento di contro-propaganda, quanto piuttosto elaborazione di un racconto della vasta parte di realtà lasciata fuori tanto dalla rappresentazione istituzionale quanto dall'analisi di quella anti-istituzionale; un racconto fondato sui fatti ma non vincolato al rigoroso rispetto della loro autonoma inerzia.

Questa necessità di superare la semplice produzione di una lettura alternativa, critica rispetto a quella ufficiale, questa sorta d'inedito interventismo estetico-politico segue due diverse tensioni, l'una intrecciata con l'altra. Da una parte la necessità di mettersi in cerca, muoversi, mescolarsi con le cose, cercando di occuparsi delle zone oscure, dei punti ciechi nella rappresentazione ufficiale del suo paese (e del mondo); dall'altra un approccio e un metodo tutt'altro che chiusi e schematici, al contrario, aperti all'inatteso e all'imprevisto, dominati da una spiccata propensione all'interazione con i contesti attraversati. In *Happy End* (1973), tra i primi



Marcel Łoziński, *89 mm od europy* (89 mm from europe)

corti diretti dopo la scuola di cinema, tutto (o quasi) è già evidente: la propensione a concepire il processo di realizzazione di un film come psicodramma – inteso più o meno in senso diretto (al quale talvolta lo stesso regista prende parte) – gioco emotivo, doppia messa in scena che punta alla verità attraverso un apparente allontanamento dalla brutta, inalterata linearità dei fatti; la decisa, aperta, marcata propensione a intendere sempre il film come un racconto degno di essere costruito, consolidandone e intensificandone la potenza grazie all’impiego di elementi linguistici caratteristici del cinema a soggetto; l’indispensabile, affilato registro ironico, che suggerisce sempre, rimanda, allude a livelli di lettura diversi e magari contrari all’interpretazione letterale; l’attenzione costante, lucida, consapevole rispetto al pubblico, agli spettatori ai quali il film si rivolge e rispetto ai quali si dimostra sempre gesto responsabile e responsabilizzante.

Se l’ironia infatti è l’indice che segnala e rivela la presenza, di solito molto discreta, del regista nel film – l’elemento che permette e suggerisce la ricorrente dimensione di autoriflessione/metariflessione (film che pensa, critica, registra e include il proprio processo produttivo dentro il suo discorso esplicito) – la densa componente affabulatoria e la costante intensità emotiva sono gli elementi all’origine di un onesto e vitale rapporto con lo spettatore.

Non tutti i film diretti da Marcel Łoziński sono in senso stretto “film politici”: ma se dopo l’89 qualcosa cambia logicamente, visibilmente, inevitabilmente, spostando l’asse estetico e narrativo del suo cinema, aprendo il campo a escursioni verso temi e paesaggi fin ad allora inediti, tutti i film del maestro polacco restano implicitamente, tecnicamente *politici*, se si considera il rigore formale, la coerenza e la solidarietà tra fini e mezzi, la selezione dei materiali, la scelta delle soluzioni estetiche, l’idea forte della regia come presa in carico di una responsabilità rispetto tanto ai personaggi che si portano sullo schermo quanto nei confronti dello spettatore, con il quale si cerca sempre una relazione schietta. In film apparentemente chiusi, geometricamente perfetti come *Król* (*The King*, 1975) o *Próba mikrofonu* (*The Microphone Test*, 1980) non è difficile scoprire lo stile controllato e la regolarità della struttura: l’alternanza tra movimenti laterali/orizzontali e inquadrature statiche, la rima ricorrente tra incipit e conclusione che ripete, nella seconda, elementi del primo, alludendo tuttavia – nel passaggio dall’uno all’altra – significati del tutto opposti e inattesi. Il gioco, sempre esatto e raffinato, del montaggio che modula secondo schemi sorprendenti e tutt’altro che naturalistici il rapporto tra colonna visiva e colonna sonora. La precisione e la densità della tessitura linguistica dei film di Marcel Łoziński però non cambiano di molto quando all’ispirazione analitica sembra sostituirsi quella più puramente affabulatoria. *Poste Restante* (2009) è, in questo senso, un caso esemplare, proprio perché in esso sembrano incontrarsi e intrecciarsi felicemente la nitidezza dell’osservazione analitica (che qui in particolare serve a fornire ordine e sostegno alla progressione del racconto) e la meraviglia fantastica della fiaba e del mito.

La produzione del primo decennio del millennio sembra rappresentare un interessante canone paradigmatico delle più recenti declinazioni dello stile del regista polacco tanto quanto un primo inizio di alcune delle nuove direzioni della sua ricerca. In questo senso sono particolarmente interessanti *Jak to się robi* (*How It’s Done*, 2006) e *Tonia i jej dzieci* (*Tonia and her children*, 2011), che già si affaccia sul decennio successivo. Nel primo – racconto dell’osservazione lunga tre anni sull’esperimento di un comunicatore che “costruisce” politici scegliendo volon-

tari tra i comuni cittadini – Marcel Łoziński verifica l’involuzione del sistema e la perversione del suo principio regolatore, la logica “pubblicitaria” della comunicazione: non solo la realtà è più impressionante e imprevedibile dell’immaginazione, ma i dispositivi narrativi, l’intervento di stimolo e di provocazione del reale sembrano improvvisamente perdere qualsiasi necessità, qualsiasi significato, visto che è ormai la realtà stessa a codificarsi secondo i codici dello spettacolo e il cinema a doverne destrutturare la messa in scena. Nel secondo invece l’aspetto forse più interessante perché più inedito è il dispositivo che il regista sceglie per il suo film: uno studio di montaggio (che nel film diventa il montaggio di uno studio, di una ricostruzione che è al contempo un’analisi e una esperienza psico-esistenziale) ospita materiali documentali di varia natura e – sullo stesso piano operativo/processuale – tre corpi, tre persone che sono i tre protagonisti del film. Uno di essi, per la prima volta, è Marcel Łoziński.

Nonostante per buona parte della sua carriera Marcel Łoziński si sia tenuto fuori dell’inquadratura, celato – corpo e voce – dietro la macchina da presa, la sua sensibilità e la sua forte umanità traspaiono perfino nei suoi film meno personali, forse per merito dell’interazione che non rinuncia mai a praticare nei confronti dei contesti nei quali si trova a lavorare, e per la sovrapposizione che spesso fa slittare l’emozione, lo sguardo, la posizione del regista sopra quelli di uno dei suoi personaggi. Dalla fine degli anni ’90, sembra iniziare una nuova fase, in cui l’evoluzione graduale della poetica di Marcel Łoziński subisce uno scarto e un’accelerazione, trasformando – senza perderne nessuna – le sue componenti essenziali: la voce del regista entra in campo, così come ci entra la sua persona, e sembra che il fulcro dell’intero dispositivo si sposti. Basta pensare a *Ojciec i syn w podróż* (*Father and Son on a Journey*, 2013), il film più recente, forse anche il più rischioso. Il viaggio, lo spostamento, in questo caso è prima di tutto materiale. Non è che movimento d’inesco, partenza, inizio, avvio di un processo che il cinema completa e perfeziona. E ancora una volta non ci si illude che la capacità/facoltà documentale del cinema possa di per sé esser sufficiente a vedere oltre, modificare il sistema nel quale ci si inserisce, anche solo temporaneamente. Il *di più* viene invece dallo squilibrio che il cinema produce nel sistema in cui viene inserito: in questo caso il dispositivo che spinge Marcel, il padre, e Paweł, il figlio a una rappresentazione/autorappresentazione davanti al doppio obiettivo delle loro camere digitali (spesso messe in funzione contemporaneamente). Nella messa in scena, tutt’altro che ingenua, di loro stessi, nella ricostruzione a favore di camera delle dinamiche relazionali che costituiscono e stabiliscono la struttura elastica del loro rapporto, in questa lucida, verosimile messa in scena, in questo stimolo, in questo obbligo, in questa messa all’angolo che il cinema produce e impone ai due cineasti/protagonisti, proprio qui il film centra il suo discorso più vasto, più profondo, più significativo; qui il cinema sposta le cose che tocca, le cambia e le modifica, le svela spogliandole della loro meccanica necessità. Quello che sembra un – doppio – film lineare, essenziale, per certi versi afasico, rivela al contrario l’ultima e la più recente evoluzione di due percorsi diversi ancorché tangenziali, eccentrici l’uno rispetto all’altro ma in fondo coerenti e solidali fra loro. Rivela soprattutto la più coerente delle evoluzioni possibili per un maestro del documentario che non ha mai smesso di farsi domande sul proprio lavoro, di cercare strade nuove per una crescita continua, e che arriva, nelle nuove fasi del suo percorso, a infrangere i propri tabù e diventare carne viva del proprio cinema.

### *The Way It Is.* Il cinema della condivisione di Paweł Łoziński

Lo storico del cinema M. Hendrykowski in un suo libro edito nel 1988 arriva ad individuare più di venti diverse "strategie autoriali" presenti nel cinema polacco. Ciascun *film d'autore*, sostiene Hendrykowski, per essere tale deve compiere delle scelte che impongono all'autore di assumere una forma specifica in funzione della storia, delle idee e delle emozioni che si vogliono riportare sullo schermo. Le necessità classificatorie, si sa, sono dei critici e non degli autori, ma cercare di individuare la forma specifica che un autore assume in funzione della storia, in altri termini individuare il ruolo dell'autore, è un esercizio fondamentale se si vuole entrare in profondità nel lavoro di un regista. La "forma specifica" di cui parla Hendrykowski è il modo in cui ciascun autore affronta i rischi e le imprevedibilità di un viaggio, il modo in cui un autore *sceglie* e *può* affrontare un viaggio cinematografico.

L'applicazione pratica di strategie autoriali è collegata con la gamma di ruoli sociali all'opera nella cultura di un determinato paese e in un determinato periodo. Esse sono il risultato della negoziazione fra codesti ruoli e le possibilità che il cinema offre al regista: possibilità tecnologiche, economiche, politiche ed espressive. (T. Lubelski 1985, p. 52)

Se si guarda alla Polonia, dopo il 1989 – data cruciale per i destini, non solo del suo cinema – le strategie autoriali diventano progressivamente meno chiare e meno utili per la riflessione critica, fino al punto un cui, attorno all'inizio del nuovo millennio, queste strategie entrano a far parte della storia e della memoria del cinema polacco del passato (cfr. Miczka 2008). Le venti strategie autoriali individuate da Hendrykowski nel periodo che va dal dopoguerra al 1988 erano il sintomo di un cinema che aveva un ruolo sociale definito e che riusciva, attraverso i suoi autori, a compiere un lavoro di riflessione su questa funzione. Ovviamente, questo ruolo sociale era determinato, oltre che della capacità degli autori di sperimentare nuovi linguaggi e modalità di posizionamento nel lavoro cinematografico, anche dai vincoli imposti dal regime e dalle volontà istituzionali espresse a più livelli. Il 1989 è pertanto una data di svolta, perché è in quel periodo che si acuiranno processi iniziati diversi anni prima e si compirà la rottura irreversibile tra il potere politico e la società civile polacca.

Paweł Łoziński inizia i suoi studi alla scuola di cinema di Łódź proprio nel 1988, nel pieno di quella fase di crisi e di rinnovamento che stava attraversando la società polacca. I circa tre anni di legge marziale introdotti nel 1981 avevano drasticamente ridotto la libertà di espressione, mentre la perdurante crisi economica aveva sfianato buona parte del Paese. La stessa scuola di Łódź, un tempo fucina di grandi talenti, risentiva del progressivo decadimento iniziato già alla fine degli anni '60 in coincidenza con le epurazioni volute dalla nomenclatura di partito.<sup>3</sup> Il WFD (Wytwórnia Filmów Dokumentalnych, lo studio di produzione di film documentari polacco) aveva modificato il suo profilo, cominciando a produrre film in modo indipendente e aprendosi anche al cinema di finzione. In quegli anni tutto l'ambito del cinema, e il documentario in particolare, erano attraversati da fenomeni di portata epocale: da una parte una società sempre più inquieta e spiazzata, dall'altra un'industria culturale e un sistema della formazione quanto mai bisognoso di punti di riferimento stabili. Il cinema polacco, da sempre pieno di idee e di grandi talenti, si scopriva privo di un pubblico interno, tenuto lontano dalle opere che riscuotevano successo all'estero. In questo contesto, una figura come quella di Paweł Łoziński



Paweł Łoziński, *100 lat w kinie* [A hundred years of cinema]



appare particolarmente significativa, perché si trova a dover muoversi in un nuovo scenario, e quindi ad immaginarsi un nuovo modo di fare cinema cercando di non disperdere il ricco patrimonio di esperienze e competenze degli autori che lo hanno preceduto. Un'impresa difficile, se si considera che viene a mancare quel carattere di condivisione e di "comunità artistica" che aveva, seppure in modi e con esiti diversi, contraddistinto il cinema dopo la seconda guerra mondiale.<sup>4</sup>

La verità è che i cineasti polacchi erano totalmente impreparati al cambiamento di assetto politico. Una volta scomparsi il mecenatismo di Stato e la censura, prese il sopravvento un tipo di pubblico che preferiva stili più commerciali, e i registi si dovettero dar da fare per trovare nuovi produttori, nuove modalità di produzione, nuove formule artistiche, perfino nuove poetiche. Liberato dall'oppressione politica, il cinema si trovò assediato dal mercato libero. A partire da quel momento, si manifestò una propensione per dispositivi e standard stilistici tradizionali, stili e correnti di moda che mostrassero chiaramente nuove strategie autoriali. (Tadeusz Micka, 2008)

In quegli anni si presentano sulla scena una serie di registi che provano ad adottare alcune strategie autoriali per reagire a quella che verrà denominata "sindrome da libertà" che, se da una parte limitava e sconvolgeva il cinema polacco, dall'altra offriva nuove possibilità creative.<sup>5</sup> Per quanto riguarda il documentario, una delle reazioni comuni è stata quella di ritornare sulla storia recente, abbandonando i miti romantici o i tentativi di fornire una lettura totalizzante, propri del cinema di regime, per concentrarsi su soggetti e temi precedentemente ignorati o rimossi. Ne risulta un cinema da un lato liberatorio, dall'altro quasi "psicoterapeutico", ovvero intento a rielaborare un presente troppo velocemente trasformatosi in passato. La strategia del "testimone", molto sostenuta nel cinema di regime, viene così ripresa e al tempo ribaltata dagli autori attivi dopo il 1989. Paweł Łoziński condivide con questi autori sensibilità e bisogni simili, ma costruisce un suo modo peculiare ed originale di approcciarsi al reale con i mezzi del cinema.

Pur essendo fortemente calato nel particolare, quello di Paweł Łoziński è un cinema che ricerca archetipi visivi. L'identità, i valori e i meccanismi del sistema sociale polacco non sono l'oggetto principale dei suoi film, bensì il contesto di fondo su cui si muovono esistenze in qualche modo disintegrate. Le anziane sorelle che vivono in un condominio di periferia (*Siostry, Sisters* 1999), lo scrittore in fuga (*Stawomir Mrozek przedstawia, Stawomir Mrozek Presents*, 1997) e quello in cerca di una dolorosa verità (*Miejsce urodzenia, Birthplace*, 1992), il pensionato costretto a vivere come un barbone (*Taka Historia, The Way It Is*, 1999), l'immigrata che ha accantonato i suoi sogni per fare la donna di pulizia (*Pani Z Ukrainy, The Ukrainian cleaning Lady*, 2002), ecc. sono tutte persone, prima ancora che personaggi, che vivono uno scollegamento e una separazione con il contesto sociale. Persino in *Struktura* (*Structure*, 1989), uno dei primissimi film di scuola, Paweł Łoziński si sofferma sullo sconcerto e sul senso di inadeguatezza nei confronti di una società in cambiamento, sempre più incerta e disordinata agli occhi di un uomo d'ordine e d'apparato quale è il protagonista: una guardia e un maestro di un penitenziario. In questi film non c'è spazio per le certezze, per le analisi perentorie e nemmeno per la critica finalizzata ad indicare un cambiamento politico. Questi film sono fatti soprattutto di intimità ed empatia con situazioni e soggetti ordinari, apparentemente poco interessanti. In questo senso, Paweł Łoziński cerca di andare oltre il limite riscontrato dal suo maestro e mentore K. Kieslowski:

È anche per questo motivo che ho abbandonato il documentario. Non mi consentiva di filmare l'intimità. L'intimità è quel qualcosa che l'uomo vuole occultare, e dunque la macchina da presa è sfrontata, usurpatrice, villana a volere entrarvi. Una cosa che non si deve fare, bisogna dar modo all'uomo di celare nell'intimità quel che ritiene giusto. (K. Kieslowski in: Furdal e Turigliatto, 1989 p. 26)

Paweł Łoziński affronta questo limite sviluppando un cinema dell'accompagnamento e della condivisione, che non usurpa ciò che l'uomo vuole occultare ma che, invece, costruisce relazioni di complicità e fiducia con i soggetti coinvolti. Per fare questo il regista deve rinunciare al potere dell'affabulatore, così come alla posizione di vantaggio del testimone per prendersi in carico la responsabilità della condivisione. Si prenda ad esempio, il tenero e struggente *Chemia* (*Chemo, 2009*) ambientato tra i pazienti di una clinica per malati di tumore. In un luogo come un ospedale che, per definizione, *spoglia* la persona della sua individualità e riservatezza, Paweł Łoziński riesce a costruire un forte senso di intimità e di condivisione esaltato dai primissimi piani e dal modo delicato e non compassionevole di raccogliere quelle vite in sospenso. Oppure si riprenda il già citato *Miejsce urodzenia*, traduzione evidente della forma dell'accompagnamento.<sup>6</sup> In questo film il regista decide di condividere la storia e la ferita ancora aperta dello scrittore Henryk Grynberg e si avvia insieme a lui in un percorso di scoperta senza schermi e protezioni. La realtà prende forma davanti al regista e allo scrittore senza che l'uno e l'altro possano determinarla. È nell'accompagnamento e nella condivisione che sta il senso di una forma cinematografica che rompe il rapporto paradossale tra caso e necessità, che fornisce una struttura narrativa alla gran parte dei film, compresi i documentari. Nei film di Paweł Łoziński è il rapporto tra *scelta e possibilità* (previste ed impreviste) che dà al reale una forma filmica. La realtà viene assecondata, mai contrastata, presa così com'è: *The Way It Is*, appunto. I racconti e le persone sono accettati, mai giudicati. In questa maniera si può dare voce anche ciò che non ha parole. Scrive Grynberg in una delle sue poesie:

If they shout us down to death  
There is no trace of crime  
If they do it for no reason  
There's no motive  
If they all do it  
No one knows who has done it  
(H. Grynberg)

È di fronte a questa impotenza che si mette in cammino il cinema di Paweł Łoziński. Più che spiegare o mostrare, l'intento è quello di portare lo spettatore a condividere un'esperienza che ha prodotto altre esperienze. Di fronte al dolore, all'ingiustizia, al sopruso, alla dimenticanza, quello che conta non è tanto

"*strappare* un verbo al silenzio, come si legge in certe devote agiografie letterarie, ma all'opposto, e in modo ben più difficile, più crudele e meno glorioso, [...] staccare una parola seconda dall'invischiamento delle parole prime che gli sono fornite dal mondo, dalla storia, dalla sua esistenza" (Barthes, 1966).



Paweł Łoziński,  
*Chemia* (Chemo)

Il modo di narrare di Paweł Łoziński è sempre un errare, che conduce nel posto in cui si può arrivare soltanto insieme: regista e soggetto (e spettatore), in uno scambio di ruoli spesso indistinguibile. L'intimità non è quindi riservatezza ed esclusività ma, al contrario, complice desiderio di fare un tratto di strada in comune. Intimità non significa nemmeno volontà di raccontare storie piccole e domestiche. C'è un respiro ampio e un orizzonte lungo nei film di Paweł Łoziński, il quale attraverso la profonda e intima relazione con i soggetti, riesce a portare lo spettatore a contatto con una realtà più ampia, fatta di storie e di vincoli sociali, di rapporti di potere, di occasioni mancate. Attraverso gli stenti di Wiesio, l'anziano alcolizzato di *The Way It is*, si riverberano le ingiustizie della società polacca; nel lavoro degli archeologi in *Inwentaryzacja* (*Inventory*, 2010) si intravede il trattamento della memoria nella società contemporanea; seguendo i gattari di *Kici, Kici* (*Kitty, Kitty*, 2007) si entra in contatto con le solitudini generate dall'implosione delle forme comunitarie: grandi temi che Paweł Łoziński non affronta esplicitamente ma che fa scaturire, quasi incidentalmente, dall'incontro con le storie individuali. A questo proposito, si potrebbero riprendere le parole utilizzate da Stanley Kubrick per i film di Kieslowski. Nell'affidarsi alla relazione con i suoi protagonisti, i film di Paweł Łoziński:

Acquisiscono il potere aggiuntivo di permettere al pubblico di scoprire quello che sta realmente accadendo, piuttosto che semplicemente raccontarglielo. Lo fanno con tale abbagliante abilità, che non riesci a percepire il sopraggiungere dei concetti narrativi e a materializzarli prima che questi non abbiano già raggiunto da tempo il profondo del tuo cuore. (Stanley Kubrick, 1991)

Accompagnamento, condivisione, concetti narrativi, cuore. È così che si chiude la forma creativa del cinema di Paweł Łoziński. Una forma mai definitivamente conclusa, perché ogni storia è un viaggio a parte. E il cinema, il suo cinema, non può essere altro che una testimonianza di solidarietà nei confronti di coloro che cercano voce e sguardi da scambiarsi, un pezzo di strada da fare insieme, delle storie da condividere.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- R. Barthes, *Saggi critici*, Torino, Einaudi, 1966.  
J. Falkowska & M. Haltof (eds.) *The New Polish Cinema*, London, Flick books, 2003.  
M. Furdal e R. Turigliatto (a cura di) *Kieślowski*, Museo Nazionale del Cinema, 1989.  
M. Haltof, *Polish Film and the Holocaust: Politics and Memory*, New York: Berghahn Books 2012  
M. Hendrykowski, *Autor jako problem poetyki filmu*, Poznań 1988  
S. Kubrick, The foreword to Kieślowski & Piesiewicz, Decalogue: *The Ten Commandments*, London: Faber & Faber, 1991.  
T. Lubelski, *Strategie autorskie w filmie polskim*, "Literatura", n. 12, 1985.  
T. Miczka, *Cinema in the Labyrinth of Freedom: Polish feature film after 1989*, Kinema, Spring, 2008.  
M. Onfray, *Filosofia del viaggio*, Ponte alle Grazie, 2010  
C. Pavese, *Il mestiere di vivere. Diario* (1935-1950), Einaudi, 1952.  
M. Przyłipiak, *Polish Documentary Film after 1989* in: *The New Polish Cinema*, J. Falkowska & M. Haltof, London, Flick books 2003.  
A. Wajda, *Pana Tadeusza albo Pannę Nikt*, "Kino", n. 2, 1995.  
A. Warburg, *Mnemosyne. L'atlante delle immagini*, Aragno, Torino, 2002.

#### NOTE

1. K. Kieślowski arrivò ad affermare pubblicamente il suo debito nei confronti del suo mentore, inserendo un film di K. Karabasz girato nel 1960, *Muzykanci/The Musicians*, tra i dieci titoli più importanti per la sua storia di cineasta.
2. "the deep footprints of humanity", secondo l'espressione utilizzata da Krystof Kornacki per riferirsi agli ultimi film di Marcel Łoziński.
3. Nel 1968 i docenti ebrei vennero allontanati dalla scuola di Łódź. Dal rettore Jerzy Toeplitz a Jery Bossak, documentarista e responsabile per un lungo periodo dei cinegiornali, nonché direttore del WFD.
4. È emblematico come la critica abbia cercato di individuare in quegli anni scuole e tendenze in grado di unire e collegare tra di loro i cineasti polacchi. La più famosa etichetta, invero molto contestata, è quella di "cinema dell'inquietudine morale" che raggruppava autori molto diversi tra loro (tra cui Krzysztof Zanussi, considerato una sorta di capostipite di questa corrente) attivi tra la seconda metà degli anni settanta e i primi anni ottanta.
5. Uno dei film di maggior successo commerciale di quegli anni è il film realizzato da Wojciech Marczewski nel 1990 dal titolo emblematico: *Ucieczka z kina 'Wolność'* (*Escape from the 'Liberty' Cinema*).
6. Il film segue la strategia indicata da Claude Lanzmann in *Shoa* (1985) che consiste nel ritornare nei luoghi dell'Olocausto e permettere ai testimoni oculari di raccontare le loro storie. Paweł Łoziński evita di inserire filmati e immagini di repertorio o di archivio. Nonostante ciò: "L'eccezionale conquista di questo film è il congiungimento temporale fra due punti distanti oltre cinquant'anni. Sembra che Łoziński sia riuscito a 'invertire il tempo' senza nemmeno utilizzare materiali d'archivio" [M. Przyłipiak, 2003, 155 in: *The New Polish Cinema* ed. by J. Falkowska & M. Haltof, London, Flick books 2003].

# FATHER & SON, A JOURNEY INTO CINEMA

BY SILVIO GRASSELLI AND VITTORIO IERVESE

In one of the initial scenes of the latest (double) film by Marcel and Paweł Łoziński, the two leading characters – and respective film directors – ask themselves why they have embarked on this journey. One proposed it, the other agreed, both of them wanted to. But *why?* They don't find a unanimous and convincing answer to the question. Their only wish is to come back "in a better shape".

## What prompts us to leave?

*Ojciec i syn* (*Father & Son*, 2013) and *Ojciec i syn w podróży* (*Father & Son on a Journey*, 2013) is a project that resulted in two films about one journey. Or rather, about two people who decide to set off on a journey together, i.e. "to declare war on the grid pattern of existence and its time-keeping" (Onfray 2010); they throw it into disorder. To set off on a journey, according to Cesare Pavese, is brutal, because you are obliged to trust the other, including the stranger. It implies that you abandon the comfort of your home and of your friends. Even a pleasure trip, a vacation with a father and a son can become a moment of imbalance, a state where "the rationalising talent is less useful than grace" (Onfray 2010). Consequently, you have to rely less on theoretical capacity than on visionary approach.

This is why *Father & Son on a Journey* is not only a film (We beg your pardon: two films) but also a tour that allows the audience to approach the life and the cinema of the two authors and protagonists. If we go one step further, then we might see this film as a sort of metaphor of the documentary of creation, a device that opens up to reality.

Documentary films has always been a journey, therefore with plenty of room for unpredictability. This depends on an approach to film-making which does not allow you to really foresee the outcome. No project or script can really contain the complexity of reality, if you want to come in contact with it, and you really want to tackle it. Marcel and Paweł Łoziński, each in their own way, are aware of how peculiar this process is, when the terms of auteurship are reversed. It is not the author who gives shape to reality, but the latter that gives shape to his work. What the author can do is activate, stimulate, open up reality, gather the forms that come to the surface, and piece them together. The documentary of creation is that kind of journey for which you leave with only one wish: to come back "in a better shape". You depart from some need, some lack, and you confront yourself with the potential of the world. You leave to keep yourself in shape, to keep some shape, to watch the shapes that the world takes, your ideas, and the others'. Paraphrasing Schopenhauer, everything has to do with will and representation. Marcel Łoziński was very clear about this:

Someone said that to make a film is to find the moment of balance between your own idea and what the reality suggests. I try to influence the reality and then treat openly the situation which has been created. ["Film" 36/1976]

This definition in itself is like a journey across the history of Polish cinema, up to the origins of what we might consider the contemporary documentary of creation. The two Łozińskis are important and respected authors of this kind of documentary.

Even though he's a lesser known figure internationally, Kazimierz Karabasz was one of the pioneers in the Polish documentary of creation. He has deeply influenced the following generations of film-makers, and especially the generation of Marcel Łoziński and Krzysztof Kieslowski'. Namely, Karabasz's influence was exerted over the definition of a radical approach to reality by means of cinema. The main factors of this approach include an interest in the daily life of ordinary people; assumption of responsibility for the lives of the people filmed; refusal to stage reality and openness to surprise.

These three factors can be found in several Polish film-makers for whom people, objects, and places filmed are not stand-ins for something else, but are important in their own right and for the set of relations they carry. Let's take *89 mm from Europe* (1993) by Marcel Łoziński, where a trivial, apparently uninteresting event actually stands for the differences existing between Western and Eastern Europe. These differences are neither abstract nor metaphorical; they are observable in the forms of participation on the part of the protagonists and the viewers. everything lies in the details, that must not necessarily refer to some whole: the way the rail worker wipes his face, the dollar-shaped ear-rings of the tourist who looks out of the window; curious, astonished eyes. So far, the lesson of Karabasz is put into practice with extreme diligence and consistence, and is well-recognizable. Then the film swerves, an element of rupture appears, and the lesson is called into question. A little child gets off the train and addresses the workers changing the undercarriages; he asks them questions, whereby he acknowledges their existence and gets some interaction started. This minimal intervention that prompts reality is Marcel Łoziński's swerve from the tradition to which he belongs. In this intervention, we can also recognize his inclination towards making an actual journey rather than pretending, as so much contemporary cinema does.

Paweł Łoziński,  
*Ojciec i syn* (Father and Son)



Paweł Łoziński belongs to a generation for whom the lesson of Karabasz, that had been put in practice by the film-makers of his father's generation, does not represent a revolution of the mind any longer but a token of persistence and tenacity compared to market standardization. Paweł – who entitled one of his first school films *Podróż* (*The Journey*, 1990) – learned the lesson and its different versions made by the masters of Polish film, but he also reversed and overturned it. Direction in Paweł's cinema can even be considered opposed and complementary to Marcel's. If the latter departs from the social dimension to track the intimacy and uniqueness of the human beings whom he enters in contact with, the former deals with human beings in the attempt to share a portion of their existence. Thus he reconstructs the network of historical and social elements that makes up their past. Films like *Miejsce urodzenia* (*Birthplace*, 1992) or *Taka Historia* (*The Way It Is*, 1999) illustrate how Paweł relies on his travel companions to find the direction of his motion, whereas Marcel sets off for a journey hoping and trusting that he will meet some companion. They both express humanism, but each treads on their own, very distinctive path to follow "the deep footprints of humanity".<sup>2</sup> Perhaps, this is the very reason why father and son left together but came home "in different shapes": wounded, grieving, disappointed, and irritated, each their own way, because a journey veils and exposes some reminiscence and at the same time provokes a reality that must be coped with.

#### ***How It's Done.* Analysis and amazement in the cinema of Marcel Łoziński**

Marcel Łoziński started his official career as documentarist after he graduated from the Lodz Film School, i.e. at a time when the Polish documentary already had outlined a possible roadmap for the cinema that aspired to create a critical dialogue with the social and political system of the People's Republic of Poland. The documentary could be an instrument of rigorous observation of the *status quo*, and therefore condemn the very object of observation by way of a mere, merciless "reproduction" of that part of the world that was covered by official propaganda. Along with other film-makers of his generation, and supported by a few masters of the previous – first among those, Andrzej Wajda – Marcel Łoziński felt the need to go one step beyond, to swerve, and conquer a little more freedom in the presentation of reality on the part of the documentary film-maker. The first step of this freedom consists in a peculiar approach to the research and the people who will be filmed, the second in the preliminary work and the pre-production of the film. The latter is not conceived as a mere instrument of counter-propaganda, but it should also, and even more, help piece together a story of the vast portion of reality left out by institutional representations and anti-institutional narrations as well. Such a story should be based on facts, but not be bound to a stringent respect of their natural inertia.

The need to go beyond the mere production of an alternative perspective criticizing the official one, which we could define "aesthetical and political interventionism", is driven by two different, intertwined powers. On one hand, the need to set out for some search, to move, to get mingled with things, trying to tackle the dark areas and the blind spots in the official representation of his country (and the world); on the other hand, a method far from closed and strict, quite the opposite: his method is open to the unexpected and the unforeseen, dominated by a strong inclination to interact with the contexts chosen. All of this (or almost) is already manifest in *Happy End* (1973), one of the earliest shorts made after the film school, including the inclination to conceive the film production process as a psychodrama (in a broader or stricter



Marcel Łoziński,  
*Żeby nie bolało* (So It Doesn't Hurt)

sense) in which the film director may or may not take part, an emotional game, a double staging that aims to truth by way of an apparent movement away from the raw, unaltered linearity of facts; an even stronger, open, and marked inclination to intend film as a story that should always be constructed, consolidating and intensifying its powerfulness by way of linguistic elements derived from fiction film; an indispensable, sharp ironic approach, always suggesting, referring, alluding to possible different, if not opposite interpretations; a constant and lucid awareness of the audience to whom the film – always a responsible and awareness-raising gesture – is addressed.

Irony is the sign that reveals the usually discrete presence of the film director in a film, but also an element that allows for the recurring dimension of self-reflection/meta-reflection (a film that thinks, criticizes, records, and includes its own production process within its explicit discourse). The substantial fabulating component as well as the constant emotional intensity to be found in Marcel Łoziński's films lay the basis for an honest and vital relationship with the viewer.

Not all of Marcel Łoziński's films are strictly "political films": after 1989 there is a logical, visible, inevitable change that moved the aesthetical and narrative axis of his cinema and opened it up to themes and areas so far undealt with. However, all the films by the Polish master remain implicitly, technically *political*, if one considers the formal rigour, the consistence of ends and means, the choice of the materials, the aesthetical solutions, the powerful notion of film direction as an assumption of responsibility for both the people who are filmed and those who will see the film. Marcel Łoziński always tries to establish a frank relationship with the latter as well. In films like *Król* (*The King*, 1975) or *Próba mikrofonu* (*The Microphone Test*, 1980) controlled style and regular structure are easy to discern: crabbing alternates with stationary camera shots; the ending re-echoes the beginning, even though the same elements have now taken unexpected, even opposite meanings; a constantly precise and refined cutting modu-

lates the correlation between visual and sound tracks in many surprising, non-naturalistic ways. The precision and density in the linguistic texture of Marcel Łoziński's films don't change much, though, when the analytical inspiration seems to be replaced by sheer fabulation. In this sense, *Poste Restante* (2009) is an exemplary work, because it creates a common (and fortunate) ground for both his neat analytical perspective and the amazement aroused by fairy-tale and myth. Moreover, the analytical approach here provides order and support to the effect of the story's development.

Marcel Łoziński's works of the first decade of the millennium represent both an interesting paradigm of his latest stylistic declinations and the beginning of new strands of research. In this sense, notice should be taken of *Jak to się robi* (*How it's done*, 2006) and, on the threshold of the next decade, *Tonia i jej dzieci* (*Tonia and her children*, 2011). In the former – an account of a three-year observation of an experiment made by a communication expert who “makes up” politicians by auditioning ordinary citizens – Marcel Łoziński verifies the involution of the establishment and the perversion of its regulatory principle, the “publicity logic” of communication. Not only is reality more impressing and unforeseen than imagination, but narrative devices and the prompting of reality seem to lose necessity and meaning, because reality itself is being coded according to the rules of entertainment, and film can only deconstruct its mise-en-scene. The latter film presents a very interesting aspect, because Marcel Łoziński works with a new device: it is a study in editing, but also the editing of a study – a reconstruction that is both an analysis and a psycho-existential experience – including materials from various sources as well as three bodies. These three people, who are the leading characters, are used in the same operational terms as the other materials. One of these is, for the first time, Marcel Łoziński.

For most of his career, Marcel Łoziński has kept himself outside of his films' frames, hiding his body and his voice behind the camera, but his sensitive nature and his deep humanity transpire also in his less personal films. This may be due to the fact that he never gives up the interaction with the contexts in which he works and that he often shifts his own emotion, perspective, and stance on one of the characters. From the late Nineties a new phase seems to take shape: the gradual evolution of Marcel Łoziński's poetics accelerates and swerves. Its essential components are transformed, but none of them is lost: both the voice and the body of the film director appear on screen, thus making the fulcrum of the device shift – just think of *Ojciec i syn w podróży* (*Father & Son on a Journey*, 2013), his latest film and possibly his most risky. The journey, and the shift, is concrete in this case. It's just a trigger, a departure, a beginning, the launch of a process that will be completed and perfected by cinema. Once again, no one is supposed to believe that the documentary capacity/power of cinema is enough to see further, and to modify the system in which it operates, however temporarily. The *added value* is derived from the imbalance produced by cinema in the system in which it operates: namely, the device driving Marcel, the father, and Paweł, the son, to representation/self-representation before the two lenses of their digital cameras (often functioning at the same time). The film finds its core and its vastest, deepest, and most meaningful discourse exactly in the staging – far from naïve – of the two film directors. It finds it in the reconstruction for the sake of the camera of the relational dynamics that make up and set the flexible structure of their relationship, which is possible because cinema compels the two authors/characters in a corner. Cinema causes a shift in the things it touches, it changes them, it takes off their machine-like necessity, and ex-

poses them. What might seem like a linear, essential, somewhat aphasic (double) film reveals, on the contrary, the latest development of two different, but tangential journeys; paths that may have been excentric relative to one another but are basically consistent with each other. Above all, *Father and Son on a Journey* shows as coherent as possible an evolution on the part of a master of the documentary who has never ceased to wonder about his own job, to look for new roads and keep on growing and, and in the later part of his career, has even broken his taboos and become bare flesh for his cinema.

### ***The Way It Is. Cinema and sharing in Paweł Łoziński***

Film historian M. Hendrykowski identified more than twenty “authorial strategies” to be found in Polish film in a book published in 1988. All *auteur films*, according to Hendrykowski, must show that the author has made decisions for his/her film to take a specific form as a function of the story. Of course, it is critics who need classifications and not authors, but trying to find out the specific form that a film has taken as a function of a story is a fundamental exercise to explore the work of a film-maker in depth. The “specific form” mentioned by Hendrykowski is the way each author tackles the risks and the unforeseen events in a journey, the way each author *chooses to* and *can* cope with a cinematic journey.

The practical application of authorial strategies must be related to the range of social roles functioning in the culture of a given country and time. They are the result of the concord of these roles with the possibilities which the cinema offers to the filmmaker: the technological, economic, political and expressive possibilities. (T. Lubelski 1985, p. 52)

If we look at Poland after 1989 – a fatal dateline, and not for film only – we see that authorial strategies have become ever less clear and less useful to the effect of critical reflection, until they reached a point (located around the turn of the millennium) when those strategies became part of the history and the memory of the Polish cinema from the past (see Miczka 2008). The twenty authorial strategies identified by Hendrykowski in the period from WWII until 1988 were the symptom of a cinema determined by a social role: therefore, by way of its authors' work, it offered a reflection on this function. The social role was obviously moulded not only by the film-makers' capacity of experimenting with new languages and new positioning, but also by the binds imposed by the regime and the institutions on several levels. 1989, therefore, is a turning point, because processes set off several years earlier will culminate at that time, and political power and the Polish civil society will break up irreparably. Paweł Łoziński began his studies at the Łódź Film School exactly in 1988, at the height of the phase of crisis and renewal that Polish society was going through. The three years of martial law introduced in 1981 had dramatically reduced the freedom of speech, while at the same time an enduring economic crisis had exhausted most part of the country. Also the Łódź Film School, once a source of great talents, was affected by a gradual decline, the first symptoms of which were already shown in the late Sixties, at the time of the first purges imposed by the nomenklatura.<sup>3</sup> The Wytwórnia Filmów Dokumentalnych (the Warsaw Documentary Production Centre) began to change its mission and to act like an independent producer, including feature films. In those years, the whole film scene, and the documentary in particular, was

struck by far-reaching phenomena: on one hand, an ever more troubled and more off-guard society, on the other hand an industry of culture and an education system that were in strong need of some reference points. Polish cinema, that had always churned out great ideas and great talents, didn't have a domestic audience, because the people didn't have access to their award-winning films abroad. In this context, a figure like Paweł Łoziński is especially meaningful, because he had to tread on new territory, and therefore to figure out new ways of making films while trying not to waste the rich legacy of experiences and skills from the authors who came before him. A difficult task, also because a distinctive feature of the post-war cinema in Poland, being an "artists' community" who were used to "sharing" ideas and approaches in several ways, went missing.<sup>4</sup>

The truth is that Polish filmmakers were completely unprepared for the change of political system. When state patronage and censorship disappeared, the audience that favoured commercial styles began to dominate, and the directors had to quickly find new producers, new ways of production, artistic formulas and poetics. The cinema freed from political oppression found itself under strong pressure of the free market. From that moment, it leaned to and preferred conventional stylistic devices and standards, styles and fashionable currents clearly showing new authorial strategies. (Tadeusz Micka, 2008)

Over those years new film-makers emerged, who tried to adopt certain authorial strategies to cope with the so-called "freedom syndrome": Polish cinema was deeply affected by this syndrome, but also found a way to new creative options.<sup>5</sup> In the documentary area, a common reaction was to examine the recent past by abandoning romantic myths and all attempts to provide generalizing interpretations, typical of regime film-making, while focusing on topics and themes that had deliberately been neglected or ignored. The outcome was a liberating cinema that also had a psycho-therapeutic element, because it was intent on reprocessing a present too quickly transformed into past. The "witness' stratagem", much supported by the regime, is both taken up again and reversed by the authors working after 1989. Paweł Łoziński is sensitive to similar themes and shares similar needs, but he finds a peculiar and original way to approach reality with the means of film.

Even though his films are entirely focused on details, Paweł Łoziński is in search of visual archetypes. The identity, the values, and the dynamics of the Polish social system are not the main subject of his films, but just the background for people whose lives are somewhat disintegrated. The old sisters living in a tenement in the outskirts (*Siostry, Sisters* 1999), the writer on the run (*Stawomir Mrozek przedstawia, Stawomir Mrozek Presents*, 1997), another writer in search of a painful truth (*Miejsce urodzenia, Birthplace*, 1992), the retiree obliged to live like a homeless (*Taka Historia, The Way It Is*, 1999), the immigrant who has shelved her dreams and is now a cleaner (*Pani Z Ukrainy, The Ukrainian Cleaning Lady*, 2002): they're all people, not characters, who are experiencing some disconnection. They are separated from their social context. Even in *Struktura (Structure)*, 1989), one of his earliest school films, Paweł Łoziński dwelt on the bewilderment and the feeling of inadequacy caused by a fast-changing, increasingly uncertain, and disorderly society in a man of order, an apparatchik, as the protagonist is: a prison guard and a teacher. No room for certainties in this film, no room for peremptory analyses or for a critical approach aimed at illustrating political change. Paweł Łoziński's films

are made mainly of intimacy and empathy with ordinary, apparently uninteresting situations and people. In this sense, Paweł Łoziński tries to exceed the limit indicated by his master and mentor Krzysztof Kieslowski:

This was one of the reasons why I gave up making documentaries. I couldn't film intimacy. Intimacy is something man desires to conceal, so the camera wanting in is brazen, boorish, and a usurper. Something you're not supposed to do, because people must be allowed to conceal whatever they deem necessary in their intimacy. (K. Kieslowski in: Furdal and Turigliatto, 1989, p. 26)

Paweł Łoziński coped with this limit by developing an accompanying and sharing approach to shooting. He doesn't usurp what man wants to conceal, but helps build relationships of complicity and trust with the people involved. To do so, the film-maker must give up his fabricating power as well as his leading position as witness and take responsibility for sharing the character's situation. Let's take the gentle, heart-rending *Chemia (Chemo)*, 2009) as an example: it is set among the outpatients of a cancer treatment clinic. In a place like a hospital, that by definition *strips* people of their individuality and privacy, Paweł Łoziński manages to create a strong sense of intimacy and sharing, highlighted by extreme close-ups and by a delicate, non-pathetic approach to those lives on edge. Or take the above mentioned *Miejsce urodzenia*, where the accompanying approach is put in practice literally.<sup>6</sup> In this work, the film director decides to share the story and the still-open wound of writer Henryk Grynberg, and sets out with him for a journey of exploration without any shield or protection. Reality takes shape before the film director's and the writer's eyes without their influence. Accompanying and sharing give meaning to a cinematic form that breaks the paradoxical relation of chance and necessity, providing a narrative structure to most of films including documentaries. In the films by Paweł Łoziński it is the relation of *free will and (foreseen and unforeseen) possibility* that gives reality a cinematic form. Paweł Łoziński goes along with reality, he never fights it, he takes it as is: *The Way It Is* indeed, stories and people are welcomed, and never judged. This way, you can give voice to the speechless as well. According to one of Grynberg's poems: Se ci gridano contro fino alla morte

Paweł Łoziński, *Between the doors*



If they shout us down to death  
There is no trace of crime  
If they do it for no reason  
There's no motive  
If they all do it  
No one knows who has done it  
(H. Grynberg)

In the face of this helplessness, the cinema of Paweł Łoziński gets started. His goal is less to explain or illustrate than to guide the viewers to share an experience that has brought about more experiences. In the face of grief, injustice, oppression, and forgetfulness, what counts is not so much "to *wring* speech from silence, as is told in a few devout literary hagiographies; on the contrary, in an even more difficult, more cruel, and less glorious way, [...] to detach a secondary word from the embroiled primary words provided by the world, history, and one's existence." (Barthes 1966).

Storytelling in Paweł Łoziński coincides with wandering, and getting to some place that you can only reach together: the film director and the character (and the viewer), swapping roles, often indistinguishably. Intimacy, therefore, is not privacy and exclusiveness, but becomes a common desire to share one's path for a little while. Intimacy does not even mean to describe fire-side stories. A large scale and a wide horizon are to be found in the cinema of Paweł Łoziński, who manages to bring the audience in contact with an inclusive reality, made of stories and social ties, of power-based relationships, and of missed opportunities, by way of a profound and intimate connection with the people involved. The hardship experienced by Wiesio, the old alcoholic of *The Way It Is*, conveys the injustice to be found in the Polish society; the work of the archaeologists in *Inwentaryzacja (Inventory, 2010)* offers a glimpse of the treatment of memory in contemporary society; following the people who take care of the cats in *Kici, Kici (Kitty, Kitty, 2007)*, we encounter the solitudes caused by the implosion of various forms of community. These are important themes that Paweł Łoziński does not tackle overtly, but analyses almost incidentally through the lens of individual stories. To this purpose, Stanley Kubrick's comment on Kieslowski's films should be quoted. When he relies on the connection with his characters, the films by Paweł Łoziński

Acquire an additional power and put the audience, and don't just tell them, in a position to find out what is really happening. They do so with such an extraordinary skill that you don't perceive and focus the narrative concepts arriving before they already have been in the deepest of your heart for some time. (Stanley Kubrick, 1991)

Accompanying, sharing, narrative concepts, heart. This is how the creative form of the cinema of Paweł Łoziński is achieved. This form, though, is never definitively accomplished, because every story is a different journey. And cinema, his cinema, cannot be anything but a token of solidarity towards those who are trying to share a voice and a perspective, a portion of their path, and a story to tell.

{traduzione di Carla Scura}

## BIBLIOGRAPHY

- R. Barthes, *Saggi critici*, Turin, Einaudi, 1966.  
J. Falkowska and M. Haltof (eds.) *The New Polish Cinema*, London, Flick books, 2003.  
M. Furdal and R. Turigliatto (eds.) *Kieślowski*, Museo Nazionale del Cinema, 1989.  
M. Haltof, *Polish Film and the Holocaust: Politics and Memory*, New York: Berghahn Books 2012  
M. Hendrykowski, *Autor jako problem poetyki filmu*, Poznań 1988  
S. Kubrick, The foreword to Kieslowski & Piesiewicz, Decalogue: The *Ten Commandments*, London: Faber & Faber, 1991.  
T. Lubelski, *Strategie autorskie w filmie polskim*, "Literatura", n. 12, 1985.  
T. Miczka, *Cinema in the Labyrinth of Freedom: Polish feature film after 1989*, Kinema, Spring, 2008.  
M. Onfray, *Filosofia del viaggio*, Ponte alle Grazie, 2010  
C. Pavese, *Il mestiere di vivere. Diario (1935-1950)*, Einaudi, 1952.  
M. Przyłipiak, *Polish Documentary Film after 1989* in: *The New Polish Cinema*, J. Falkowska & M. Haltof, London, Flick Books 2003.  
A. Wajda, *Pana Tadeusza albo Pannę Nikt*, "Kino", n. 2, 1995.  
A. Warburg, *Mnemosyne. L'atlante delle immagini*, Aragno, Turin, 2002.

## NOTES

1. K. Kieslowski has also declared publicly he was indebted to his mentor, and listed a film by K. Kazimierz Karabasz, *Muzykanci (The Musicians, 1960)*, among the ten most influential films for his own cinema.
2. Quoting Krzysztof Kornacki when he discussed the latest films by Marcel Łoziński.
3. In 1968, the Jewish faculty was fired from the Lodz Film School, including the principal, Jerzy Toeplitz, and Jerzy Bossak, a documentarist and the director of the Warsaw Documentary Production Centre who was responsible for the newsreels for a long time.
4. Notice should be taken that film criticism in those years tried to outline schools and movements, in order to be able to connect Polish film-makers to each other. The most famous label, however controversial, was the so-called Cinema of Moral Anxiety. Very different authors, who were active from the late Seventies to the early Eighties, allegedly belonged to this group, including Krzysztof Zanussi, the alleged progenitor of this movement.
5. Significantly, one of the most commercially successful films of that period was *Ucieczka z kina 'Wolność' (Escape from the 'Liberty' Cinema)*, made by Wojciech Marczewski in 1990.
6. The film follows the strategy suggested by Claude Lanzmann in *Shoah* (1985), i.e. to go back to the sites of the Holocaust and let the eye witnesses tell their stories. Paweł Łoziński tries not to add archive or stock footage and pictures. Nonetheless: "the creation of a time-bridge between two points over fifty years apart is the exceptional achievement of this film. It seems that Łoziński manage to 'reverse time' without using any archival material" (M. Przyłipiak, 2003, 155 in: *The New Polish Cinema* ed. by J. Falkowska & M. Haltof, London, Flick books 2003).

# INTERVISTA A MARCEL ŁOZIŃSKI

DI SILVIO GRASSELLI E VITTORIO IERVESE

**Com'è avvenuto l'avvicinamento al cinema? Quale cinema e quali autori consideri importanti per la tua formazione?**

Forse è stato per motivi familiari: i film di Jean Vigo. La sorella di mia madre era sua moglie. Nel 1956, dopo il disgelo, riuscii a ottenere il passaporto e ad andare da mia cugina Luce in Francia, dove ero nato. Mi mostrò i film di suo padre. Avevo 16 anni, non sapevo ancora che avrei fatto il regista, all'epoca facevo molte fotografie.

Il documentario di Vigo *A propos de Nice* mi affascinò per il suo modo sintetico di parlare di cose che mi sembravano importanti: le disuguaglianze sociali, il mondo diviso tra poveri e ricchi. Il film fu realizzato nel 1929, è pieno d'ironia, di leggerezza e di divertenti accostamenti di montaggio. Secondo me Vigo è andato oltre Dziga Vertov, anche se il principio su cui è costruito il film (il montaggio delle attrazioni) è lo stesso.

La leggenda familiare di mio zio, così pieno di talento e morto così giovane (nel 1934 aveva 29 anni) ebbe molta influenza su di me. Negli anni Trenta mia madre studiava matematica a Parigi ed era iscritta al partito comunista. Era molto vicina alla sorella e a suo marito, e per forza di cose prese parte alla realizzazione dei film di Vigo. Comparve persino nell'*Atalante*, dove la si vede nella scena del ballo. Per *A propos de Nice* cucì con sua sorella i costumi delle marionette dei turisti. Mi fece molti racconti di quei tempi, erano stati gli anni belli della sua giovinezza. Tutto ciò mi affascinava.

In Francia, durante i miei viaggi successivi negli anni 60, vidi *Chronique d'un été* et *Moi, un noir*, Jean Rouch, i film di François Reichenbach, i documentari di Louis Malle. Allora pensai che avrei voluto realizzarne qualcuno anch'io.

**Qual era il canone cinematografico ufficiale quando ti preparavi a fare cinema e quali sono stati, se ce ne sono stati, gli "eretici" che hai frequentato da spettatore?**

So quale risposta vi aspettereste da me, che vigeva il canone sovietico, ma in Polonia niente è mai stato perfetto. I canoni cinematografici ufficiali, gli eretici, tutto esisteva più in teoria che in pratica. Se lo si voleva davvero, si poteva vedere praticamente di tutto, solo che ciò avveniva in proiezioni private; ad esempio nei cineclub vidi quasi tutti i film del neorealismo italiano. Erano a tal punto universali, che ci vedevo riflesso anche il mio paese.

**Gli autori della tua generazione hanno avuto il merito di scrivere la storia del cinema polacco contemporaneo, tanto da creare una sorta di scuola polacca. Che tipo di scambio e di relazione c'era tra di voi?**

Sono stato parte di questo fenomeno, c'erano i miei amici e i legami di amicizia costituivano la base della nostra vita professionale.

**Considerando l'importante e rinomata tradizione della scuola cinematografica polacca, in che modo e in quale misura il tuo cinema è stato informato e influenzato da questo contesto?**

Come ha detto recentemente Andrzej Wajda, uno dei suoi creatori, nella nascita della scuola cinematografica polacca il cinema documentario ha avuto un ruolo fondamentale. Dopo il disgelo del 1956 Jerzy Bossak, il Direttore del Centro di Produzione di Documentari, sfruttò quella che poi si rivelò essere un'apertura transitoria per documentare il più possibile la verità sulla realtà polacca. Vale la pena di ricordare qualche nome: Kazimierz Karabasz, Wladyslaw Ślesicki, Bohdan Kosinski, Stanislaw Niedbalski. Questi autori di documentari realizzarono la cosiddetta "serie nera", cioè dei film che da una parte invitavano gli autori di film a soggetto a tentare di demistificare il passato (ad es. *Kanat/I dannati di Varsavia* e *Popiół i diament/Cenere e diamanti* di Andrzej Wajda, *Eroica* di Andrzej Munk), dall'altra ad avere uno sguardo diverso su ciò che accadeva intorno a noi (i film di Tadeusz Konwicki, Jerzy Kawalerowicz, Roman Polański, Stanisław Różewicz ecc.). Nacque quel fenomeno che più tardi fu chiamato scuola cinematografica polacca.

Negli anni 70 il film documentario andò oltre. Non ci bastava la sola definizione di realtà, la sua registrazione: iniziammo ad analizzarla e interpretarla, secondo i nostri differenti punti di vista come autori. I film a soggetto seguirono rapidamente le nostre orme.

Wajda ricorda sempre che non avrebbe mai realizzato *Człowiek z marmuru* [*L'uomo di marmo*] se non fosse stato per i documentari polacchi, che un po' riuscivano a oltrepassare il muro della censura.

**Molti dei tuoi film sono stati finanziati e sostenuti da istituzioni polacche; nonostante ciò, non si può dire che siano film "istituzionali", sembrano anzi frutto di un lavoro libero e del tutto autonomo. Come sei riuscito a mantenere la tua indipendenza e a gestire il rapporto con le Istituzioni almeno fino agli anni '80?**

Eravamo un gruppo di amici, tra cui Krzysztof Kieślowski, legati al Centro di Produzione di Documentari di Varsavia. Paradossalmente facevamo ciò che volevamo, godevamo di una situazione privilegiata. A parte il fatto che gli spettatori non potevano vedere i nostri film.

Agli inizi credevamo che i nostri film sarebbero stati come piccoli mattoni strappati dal muro del realismo socialista, che dopo la proiezione qualcosa si sarebbe svegliato nella testa delle persone e che avremmo contribuito prima o poi all'abbattimento di quel muro. Ma a che pro, dal momento che che il film si faceva per gli amici, per le mogli, per pochissime persone? C'era una proiezione, l'esame della censura, il ritiro del film, poi riposto su uno scaffale, e buonanotte. Le nostre creazioni dunque non avevano alcun riscontro da parte della società, una risposta di cui invece eravamo immensamente curiosi.

L'unico contatto con il pubblico lo avevamo quando il film riusciva a essere proiettato in un cinema studentesco, con piccole platee. E solo allora ottenevamo quello stimolo a noi così necessario, che ci faceva pensare di essere in qualche modo utili. Una volta, alla fine degli anni 70, durante una proiezione dei miei documentari che non era stata annunciata dalla stampa, nel cineclub studentesco di Varsavia dove era stata organizzata vennero circa 800 persone, la folla ruppe i cancelli e iniziò l'"occupazione" della sala, esigendo che venissero proiettati i film bloccati dalla censura. Come venivano bloccati quei film? Nella Polonia comunista le



cosiddette Commissioni di Valutazione Artistica, che in realtà erano Commissioni di Valutazione Ideologica, assegnavano ai nostri film voti molto bassi per lo stile e i valori artistici. Questo provocava automaticamente una limitata distribuzione del film. Successivamente, a causa della certificata incompetenza artistica, veniva ridotto al minimo il compenso dell'intera équipe: non solo il regista, ma anche l'operatore, il tecnico del suono, il montatore e il direttore di produzione ricevevano meno soldi. Lo scopo era rompere la solidarietà tra i componenti del gruppo. Ma sortiva l'effetto contrario. La cementava.

I nostri film erano messi da parte e non lo erano. In Polonia non venivano proiettati. Era una politica molto scaltra, perché invece all'estero andavano in giro e vincevano i festival. La Polonia si era costruita un'immagine di paese molto liberale, tutti dicevano: "Accidenti, che film si possono fare da voi!", e noi scherzando dicevamo che la Polonia era la baracca più allegra del lager. Naturalmente i premi stranieri erano per noi preziosi, perché erano legati a premi in denaro. Io ho avuto molto presto il mio primo figlio, Paweł, e bisognava pur vivere di qualcosa. Ricordo quando ottenni il primo premio al Festival di Oberhausen, 500 marchi per il film *Koto Fortuny [Wheel of Fortune]*: con il cambio del dollaro al mercato nero ci vissi allora sei mesi. Ma per il finanziamento dei film l'attesa non era lunga. E il nostro vantaggio sull'occidente consisteva in questo, che non avevamo problemi economici. L'idea di Lenin, che il cinema fosse l'arte più importante, era ancora in vigore. Ci era permesso di fare film liberamente anche per un altro motivo. Era stato Kieślowski a trovare il modo di convincere le autorità. A tutti i viceministri della cultura responsabili del settore cinematografico, e ne vedemmo succedersi sei o sette, spiegavamo:

"Signor Ministro, se nel nostro Centro il 99% dei film sono fatti come si deve, lasci che ci sia un 1% di film fatti come non si deve. Lei non ha che da guadagnarci".

"Come sarebbe?" – si stupivano sinceramente tutti i ministri.

"È semplice – rispondevamo – in Polonia le squadre di governo cambiano abbastanza spesso. E tutte scaricano sui predecessori la colpa di quello che non va. Nel momento in cui c'è un avvicendamento Lei riceverà di sicuro una chiamata dal Comitato Centrale del Partito Comunista: "Compagno ministro, che cosa avete da proporre per il nuovo corso?". E allora Lei tirerà fuori dallo scaffale i nostri film fino ad allora bloccati, e dirà: "Ecco qua". E in questo modo proverà che ha immaginazione politica, che è un uomo pronto ad affrontare la nuova situazione, e che può rimanere al proprio posto di viceministro nella nuova squadra".

Non mi è mai stato distrutto alcun negativo, non mi è mai stata tagliata una scena. Naturalmente mi è stato proposto di tagliare qualcosa affinché il film passasse, ma io ho sempre detto di no. Una sola volta ho ceduto e ho tagliato qualcosa, ma neanche così il film è potuto andare sugli schermi. Dei dodici film che ho realizzato fino al 1980, quando Solidarność portò a una drastica diminuzione della censura, solo quattro film riuscirono ad avere una distribuzione normale.

Alla fine la misura fu colma e nel gennaio del 1980 mi licenziarono dal Centro. In estate ci fu lo sciopero ai Cantieri navali di Danzica e Wałęsa fu reintegrato al suo posto di lavoro. Dopo poco lo fui anch'io e ricevetti subito il premio. A cavallo tra il 1980 e il 1981, nel cosiddetto Carnevale del Primo Solidarność, i nostri film uscirono per la prima volta nei cinema. Alle casse c'erano delle file gigantesche. Andavamo da un cinema all'altro per vederle. Era fantastico. Risultò che il nostro lavoro era utile a qualcuno. Penso che non ci sia soddisfazione maggiore per un cineasta. Per noi era molto di più che vincere un festival.

**Come è cambiato il modo di fare film dopo quel decennio decisivo per la storia della Polonia? E come è cambiato il rapporto con il resto della comunità cinematografica europea?**

La Polonia è diventata un partner parigrado nell'Accademia Europea e in tutte le altre istituzioni cinematografiche. Ma non si fanno più sconti. La censura economica, che ha rimpiazzato la censura politica, si è rivelata più difficile da sconfiggere. Nel muro ideologico esistevano delle fessure attraverso le quali riuscivamo a passare. Ora abbiamo gli stessi problemi economici del cinema europeo. Sembra che una volta stessimo meglio di voi, e ora abbiamo la stessa situazione.

Per fortuna abbiamo creato un sistema di finanziamento dei film attraverso l'Istituto Polacco di Arte Cinematografica, basato sul sistema francese (CNC). Il nostro Istituto, che si orienta sulla base delle scelte di alcuni esperti, persone riconosciute nell'ambiente cinematografico, cofinanzia i film documentari. Naturalmente serve anche l'apporto della televisione, in cui come dappertutto regna il Dio dell'audience; questo fa sì che i documentari siano trasmessi a un'ora in cui le persone normali dormono già.

**Molti dei tuoi film sembra partano dall'intenzione di svelare i modi in cui un sistema sociale, politico, economico, costruisce i suoi vincoli, i suoi ruoli. Da dove proviene questo interesse?**

È un interesse ovvio, quando si vive in un paese non libero. E per di più quando si è figli di persone che hanno creduto in quel sistema, lo hanno costruito e poi ne sono restate amaramente deluse. Del resto ogni cittadino di questo paese è stato in un modo o nell'altro coinvolto, immerso in quel sistema. Non c'era modo di mostrare i nostri personaggi astraendoci dalla realtà in cui vivevano.

Dopo il 1989 invece mi sono detto che non avrei più fatto film politici, che avevo già svolto il mio compito di cittadino e che mi potevo occupare di ciò che più mi interessava: film intimi e psicologici (come *Wszystko może się przytrafić/Anything can Happen*). Una volta però non ho resistito. Quando è venuto fuori che, con ingenuo stupore di molti di noi, la democrazia non era la soluzione a tutto.

Ho fatto vedere che nella politica polacca funzionano dei meccanismi che possono condurre al vertice del potere una persona scelta in un casting. Ho filmato come agisce uno specialista di punta del marketing politico, Piotr Tymochowicz, creatore dell'immagine mediatica di molti famosi politici.

Ai candidati a deputato spiegava: "Dovete saper apparire e dovete saper manipolare. Quando avrete imparato, chiamerò Marek, Leszek, Andrzej e vi metterò dentro. Ci inventeremo le vostre opinioni e le butteremo giù al ristorante, come viene". Ha detto loro: "La società è fatta di imbecilli. Chiedetele che cosa vuole, e poi promettete, indipendentemente da quanto razionale o irrazionale sia ciò che vuole". Tymochowicz sosteneva che un politico è una merce, simile al liquido per la dentiera, e si vantava di poter trasformare chiunque in un politico.

Mi ha detto: "Lo posso provare. Farò un casting. Sceglierò un gruppo di persone. Li istruirò e vedrà che ho ragione". E io: "Mi darà il permesso di filmare". "Certo".

E così mi ci sono voluti tre anni e mezzo. È stato l'unico film in cui ho cercato di essere obiettivo al massimo grado. Pensavo che non fosse un gioco, ma una viva e pulsante materia sociale. Solo la macchina da presa, il microfono e il treppiedi. Nessuna ingerenza. Sono stato felice

– anche se non potevo prevederlo – che una ragazza e tre ragazzi si siano ritirati dall’esperienza di Tymochowicz. Non volevano più partecipare a quella cinica gara. Ha vinto il candidato più informe, di plastica, privo di qualsiasi opinione. Penso che in Italia abbiate abbastanza dimestichezza con questo materiale politico.

### Come procedi nella preparazione e nella messa in opera di un lavoro come questo?

Il film di cui ho parlato, *Jak to się robi* [*How It's Done*], ha richiesto solo di seguire attentamente gli eventi.

Sul modo in cui preparo un film posso raccontare il caso di un altro film del 1976, *Jak żyć* [*How to Live*]. L’Unione della Gioventù Socialista Polacca, un’organizzazione che serviva a indottrinare i giovani, organizzava campi di vacanza e studio. Erano destinati ad ex attivisti che erano già usciti dall’organizzazione perché avevano iniziato a lavorare e avevano messo su famiglia. Per poterli indottrinare di nuovo proponevano loro una villeggiatura gratis. Per due settimane accettavano di partecipare a un rito ideologico, con gli appelli mattutini, le riunioni obbligatorie e il concorso per la famiglia migliore, tutto in cambio di un soggiorno gratis. Era un accordo di scambio.

Volevo mostrare attraverso questi campi la Polonia Popolare, in pillole, ma non potevo scriverlo in sceneggiatura. La nostra sceneggiatura diceva semplicemente che ci sarebbe stato un film di 15 minuti sulle vacanze di giovani coppie sposate. E ottenemmo la pellicola per filmare 15 minuti. Non avevamo alcuna possibilità di spingere il Ministero della Cultura ad accettare la nostra vera idea per girare un lungometraggio. Abbiamo allora lavorato con un rapporto di 1:1,5, cioè ho potuto girare appena una volta e mezza di più di quello che poi si sarebbe visto sullo schermo (in condizioni normali il rapporto è 1:12, e in Occidente su temi complicati è anche di 1:50). Quando spingevamo il tasto di accensione della cinepresa, eravamo sotto un’inimmaginabile pressione. Ma non ci sarebbe stato *Jak żyć* [*How to Live*] senza il coraggio di Andrzej Wajda, che senza chiedere il permesso a nessuno ci permise di fare il lavoro di postproduzione presso il centro Zespót X, che lui dirigeva. Dovette in qualche modo arrangiare le cose.

**Sembra che una particolare attenzione la dedichi spesso alla dimensione teatrale, rappresentativa della vita sociale e delle relazioni umane in generale. Sul piano formale questa ricerca ti ha spesso condotto a intrecciare le pratiche e gli indici stilistici tipici del documentario con quelli del cinema a soggetto.**

Torniamo allo stesso esempio, il film *Jak żyć* [*How to Live*]. Mi interessava mostrare alcuni atteggiamenti allora molto caratteristici dei polacchi. Per questo condussi al campo vacanze un mio amico carrierista, che era allora un attivista del partito, e gli diedi un’unica indicazione: “Edzio, fai carriera nel campo”. Mi rispose: “Marcel, stai tranquillo”. Non ricevette da me più nessuna indicazione, si comportò secondo i modelli della vita di partito che lui ben conosceva e vinse. Portai anche una coppia di conoscenti, a cui non dovetti nemmeno dire che mi aspettavo da loro una resistenza passiva, perché sapevo già che non si sarebbero sottomessi alle esigenze del campo. Volevo anche inserire una figura di oppositore, ma non lo feci, perché in Polonia allora non c’era ancora un’aperta opposizione democratica, e il campo doveva essere un riflesso fedele della realtà polacca. Se avessi girato il film sei mesi più tardi, quando già era nato il Comitato di Difesa Operaia, sicuramente avrei introdotto il personaggio di un opposi-

tore. Le persone che ho introdotto non hanno recitato, erano semplicemente sé stesse, come fuori dal campo. Ed erano soggette alla stessa disciplina dei restanti membri del campo. Si possono adottare queste misure unicamente quando si è assolutamente sicuri che certi atteggiamenti esistono nella realtà che si filma (in questo caso la voglia di fare carriera, oppure la passiva resistenza a partecipare alle stupide attività del campo) ma anche che possono non manifestarsi proprio nel momento in cui saremo lì con la macchina da presa e il microfono. Ecco perché ho chiamato questo metodo “condensazione della realtà”.

So di certo che se avessi avuto la possibilità di filmare qualcuno di questi campi, se avessi avuto a disposizione non nove giorni ma un mese, questi atteggiamenti si sarebbero manifestati senza la mia ingerenza. Non ho inscenato nulla. Questa “condensazione” non solo non ha deformato la realtà filmata, ma l’ha resa più autentica. Niente di ciò che è successo nel film è stato inventato da me. È stata la direzione del campo, in linea con le direttive provenienti dall’alto, a inventare il concorso per la famiglia modello con in premio una lavatrice automatica. A me non sarebbe mai venuto in mente. Sono stati loro a inventare la giuria segreta e le regole di punteggio. I giurati ficcanaso che sbirciavano attorno alle case, spiando la vita dei coniugi, il loro rapporto e quello con i bambini, le domande ai bambini su come si comportavano i loro genitori: tutto questo è stato inventato dalla direzione del campo. Era un riflesso di ciò che in generale succedeva allora in Polonia.

Un mio altro film, *Happy end* (realizzato insieme a Paweł Kędzierski), mostra la riunione del consiglio dei lavoratori di una fabbrica che non ha rispettato il piano di produzione. La riunione si trasforma in un linciaggio del lavoratore indicato come capro espiatorio (in queste riunioni bisognava sempre trovare qualcuno a cui addossare tutta la colpa). Solo alla fine del film la riunione si rivela essere uno psicodramma.

C’eravamo semplicemente imbattuti in un autentico corso di addestramento per dirigenti d’industria. In quel dramma non c’erano attori, c’erano autentici lavoratori del settore industriale: direttori di fabbrica, direttori di vari dipartimenti del Ministero dell’Industria, quadri, capi settore di diverse fabbriche, attivisti del partito. Come ho preparato la riunione?

A uno ho detto che il direttore gli aveva promesso un appartamento di servizio per il mese successivo, a un altro che c’era in vista un aumento, a un altro ancora che sarebbe stato promosso ecc. Questo aveva motivato il loro comportamento durante la riunione, e gli argomenti provenivano semplicemente dalla loro esperienza professionale.

Il “colpevole” fu naturalmente licenziato, ma dopo aver rivelato allo spettatore che si trattava solo di uno psicodramma, diceva: “ormai pensavo davvero di essere colpevole”. Questa frase non mi sarebbe mai potuta venire in mente. Ecco perché tra l’altro amo i film documentari, perché a volte si ricevono degli inaspettati “doni dal Cielo”, come li chiamo io.

**Piuttosto che costruire i tuoi film sulla base di un filo narrativo classico, sembra che tu li concepisca come accumulo ordinato, raccolta delle osservazioni sul comportamento dei tuoi personaggi che fai in modo di stimolare/provocare dentro dispositivi diversi. È così? In che modo le strutture del racconto classico entrano nel lavoro di riordino e concatenazione dei materiali d’osservazione?**

A mio avviso non è stato inventato niente di meglio della tradizionale struttura narrativa. Cerco di montare un documentario come fosse un buon classico film a soggetto.

**Il cinema documentario può partire dalla “provocazione” della realtà piuttosto che dalla sua “registrazione”?**

Prendiamo un acquario. Tutto è calmo, le piantine ondeggiavano in modo splendido, i pesciolini nuotano tranquilli, la sabbia è linda. Si sa tuttavia che spesso nell’acquario si verificano degli eventi drammatici. Un pesce si innervosisce, morde un altro, quello si spaventa e scappa così velocemente da uscir fuori dall’acquario, segue una rissa generale. Se potessi tenere per un mese la macchina da presa e il microfono sull’acquario, riuscirei a filmare una situazione come quella, ma ho poco tempo e so di non riuscire a registrarla. Non registrerò tutta la verità su quell’acquario. Perciò lo sollevo e lo agito un pochino. E lo rimetto a posto. La sabbia sporca si solleva, le piantine iniziano a ondeggiare violentemente. Si manifestano inquietudine e aggressività, una situazione che si verifica spesso nell’acquario. Questo è quello che chiamo messa in moto o stimolazione della realtà.

Un altro esempio: *89 mm od Europy [89 mm From Europe]*. Il titolo si riferisce alla differenza di larghezza dei binari tra la Polonia e l’ex URSS. Quegli 89 mm mi sembravano un’eccellente metafora della distanza che separa queste due Europe. Il film si svolge in una stazione di frontiera tra la Polonia e la Bielorussia nel momento in cui si cambiano gli assi, un’operazione che dura circa 2 ore. Sui binari, sudici operai cambiano gli assi con attrezzi primitivi, mentre negli scompartimenti siedono gli “Europei”, e se in generale li guardano, è con condiscendenza, come si guardano gli insetti. Ci tenevo a girare la scena di un pur minimo contatto tra gli “Europei” e gli operai bielorussi, perché volevo convincere lo spettatore che un contatto tra le nostre due Europe è indispensabile. Se avessi avuto più tempo per le riprese, di sicuro avrei aspettato che qualcuno scendesse dal treno e si mettesse a parlare con gli operai.

Ma durante le riprese nessuno è sceso sul binario. Che fare? Ho messo allora sul treno mio figlio Tomasz, che allora aveva quattro anni. Sapevo che adorava parlare con la gente e che una volta fatto scendere dal vagone sarebbe corso subito dagli operai.

E così accadde.

Chi di noi avrebbe osato scrivere in sceneggiatura la scena seguente?

Il bambino si avvicina all’operaio. “Oh, ti sei ferito” – dice. “Ti esce il sangue”.

“Non fa niente, non fa niente” – risponde l’operaio.

Si china sul bambino e dice: “Dammi un bacino”.

E il bambino dà un bacino all’operaio.

Di nuovo la realtà ha superato la mia immaginazione.

**In film come *Temoins [Witnesses]* o *Wizyta [A Visit]*, in cui usi l’intervista, più che i contenuti delle risposte appaiono pieni di significato le relazioni che si stabiliscono tra intervistato e intervistatore. Si tratta di una relazione di potere o di creazione congiunta?**

Non sono mai apparso in un film come il tipico regista che fa delle domande. Ho sempre cercato di trovare un mediatore tra la macchina da presa e lo spettatore. Un medium che trasformi l’intervista in una situazione. In *Wizyta [A Visit]* il mediatore è la giornalista che rappresenta i media ufficiali.

Ma allo stesso tempo è un duello tra due donne, ognuna delle quali difende il proprio sistema di valori.

Nel film *Temoins [Witnesses]* il mediatore era una mia amica, che è nata nel giorno del pogrom del 4 luglio 1946, ma a qualche decina di chilometri da Kielce e per questo si è salvata. La protagonista non era dunque una persona qualunque che fa domande, ma qualcuno che ha dei motivi personali per scoprire ciò che è accaduto nel giorno della sua nascita. Purtroppo si è rivelata troppo sensibile alla macchina da presa e ho dovuto tagliarla al montaggio, insieme alle sue domande.

Lo stesso accadde con Ryszard Kapuściński, che era il mediatore tra me e Lechosław Goździk, uno dei personaggi del mio film *45-89 [Forty Five - Eighty Nine]*, il leggendario protagonista degli eventi del ’56 (in cui lo stesso Kapuściński fu molto attivo, ecco perché ha preso parte al film). Anche lui era molto imbarazzato dalla macchina da presa, così nel film è rimasto solo il monologo di Goździk. È la dannazione del montaggio, quando si è costretti ad eliminare dal film un personaggio che ha un ruolo importante, ma a volte è necessario.

**A che punto del lavoro inizi ad avere un’idea di come sarà il film montato, di quale sarà l’ordine, la sistemazione dei materiali, di quale ne sarà il verso, la direzione?**

Raramente inizio un film senza sapere bene da dove vengo e dove vado. Ogni volta sapevo più o meno rispondere alle tre domande fondamentali che ogni documentarista dovrebbe porsi prima della realizzazione di un film: che cosa, in nome di che cosa e come.

**In almeno due occasioni, ti sei trovato a realizzare film a partire da tue opere precedenti. In questo senso, ci puoi spiegare quale sia il legame che unisce e quali le caratteristiche che distinguono *Wszystko może się przytrafić [Anything Can Happen]* e *A gdyby tak się stało [If it Happens]*?**

Il protagonista di *Wszystko może się przytrafić [Anything Can Happen]* è mio figlio Tomaszek, che aveva sei anni. Corre in un parco di Varsavia come nel giardino dell’eden, libero dal peso della conoscenza dell’albero del bene e del male. Pone domande alle persone anziane, e le consola come se fosse onnipotente. Sei anni è già l’età della ragione ma è ancora l’età dell’emozione quasi illimitata, del comportamento non inibito dalle convenzioni sociali e dalle norme comuni. È un’età magica.

Le persone anziane hanno moltissimo da dire ma nessuno ha il tempo e la voglia di ascoltarli. Quando arriva un esserino come Tomasz, che è davvero curioso del mondo e delle persone, loro si aprono naturalmente.

Nel primo film mio figlio Tomasz ha 6 anni. Dopo non molto tempo Tomasz è diventato maggiorenne. E io sono affascinato dallo scorrere del tempo in un documentario. Si è presentata una fantastica occasione, Tomasz stesso ha buttato lì l’idea di dare un seguito al nostro film. Ho girato con lui una lunga conversazione, bella e commovente. Come ho provato a unirla al film di 12 anni prima, ho visto che aveva una dimensione un po’ diversa. Era sempre universale, ma non aveva quella forza che aveva il primo film. Mio figlio diciottenne non aveva quell’espressività così forte che aveva un bambino di sei anni. Io e la mia montatrice Katarzyną Maciejko-Kowalczyk, la mia preferita che purtroppo oggi è scomparsa, abbiamo riflettuto su come mettere insieme i due film. Abbiamo iniziato a tagliare e tagliare, ridurre

le scene recenti, e ad ogni taglio quasi mi veniva da piangere, perché un regista si affeziona al proprio materiale. Tanto più che riguardava mio figlio.

Ci abbiamo messo 4 mesi. Alla fine del nuovo materiale sono rimaste 4 frasi. E così è nato *A gdyby tak się stało* [*If it Happens*]. Il diciottenne Tomasz va nello stesso parco dove correva anni prima. Non ci sono persone sedute sulle panchine. Sono vuote. Ma con un trucco di montaggio incontra sé stesso quando aveva sei anni, parla con sé stesso in modo completamente naturale e non si sa se sia il piccolo a parlare al grande o se sia il grande che parli ai propri ricordi. L'intero film è raccontato al passato, dalla prospettiva di Tomasz adulto, che non sarebbe più in grado di porre quelle domande elementari che lui stesso in modo così naturale faceva da piccolo: “Lei ha paura della morte? Si sente sola, signora?”. Tomasz adulto dice: “Ho perso qualcosa per strada”. “Che cosa?” – chiede il piccolo. “Non lo so – risponde il grande. In ogni caso non ho incontrato nessun piccolo dinosauro”.

**Un caso in apparenza affine ma prodotto e gestito in circostanze del tutto diverse è il tuo ultimo film, *Ojciec i syn w podróży* (Father and Son on a Journey), che hai riebalorato distinguendolo da quello del co-autore, tuo figlio Paweł. Come hai ragionato e lavorato in questo caso?**

È andata così: Paweł voleva fare un film su di me. Io non volevo e ho proposto di fare un film insieme, sui nostri problemi, le nostre incomprensioni, l'amore e i conflitti, cose delle quali di certo il 90% delle famiglie in genere non parla. Quasi ognuno di noi a un certo punto dice: “Che peccato non aver fatto in tempo a parlare di questo con i miei genitori”.

Abbiamo deciso di parlare proprio di “questo” durante i dieci giorni di viaggio in camper da Varsavia a Parigi, dove ci sono le ceneri di mia madre. Abbiamo parlato davvero di tutto, non c'erano argomenti tabù. Avevo l'impressione che avessimo fatto luce su molti frammenti della nostra vita comune. Ma già durante le riprese mi rendevo conto dei problemi che sarebbero sorti al montaggio. E in effetti così è stato. Siamo riusciti a montare insieme lo scheletro del film (l'inizio, la successione delle scene e la fine). Ma è venuto fuori abbastanza presto che completare insieme quello scheletro era impossibile. Un figlio e un padre vedono in modo diverso il proprio passato comune, sono due differenti punti di vista. In più, siamo entrambi registi e ognuno di noi ha un proprio marchio. Altri due differenti punti di vista. Il nostro film in comune non avrebbe potuto contenere questi quattro punti di vista. È come se avessimo sovrapposto due elettrocardiogrammi. La loro somma avrebbe potuto dare una linea retta. Allora abbiamo deciso di fare ognuno la propria versione.

**Nei film della prima parte della tua produzione non compari quasi mai davanti la macchina da presa. Più avanti sembra che ci sia sempre più disponibilità a metterti in gioco in prima persona. E' così? Come mai?**

Per tutta la vita mi sono nascosto dietro alla macchina da presa, utilizzando i miei personaggi come portatori di ciò che volevo dire. Ho sfruttato la vita di altre persone. Mi sono nutrito di loro. Penso che la naturale e onesta conseguenza di questo percorso fosse la decisione di utilizzare me stesso, cioè mettermi dall'altra parte della macchina da presa. Per me è giungere di fronte a un muro, non so che cosa ci sarà dietro.

**Riguardo la ricerca dei personaggi (sul termine possiamo discutere: attori sociali mi pare troppo tecnico, capisco i problemi prodotti dall'uso di “personaggi” ma mi sembra l'unico chiaro e facile da usare; soggetti mi sembra sempre troppo vago) per i tuoi film, hai sempre proceduto nello stesso modo?**

Le idee per un film mi vengono in due modi. O dalla testa o dalla realtà. Dalla testa significa che c'è un problema, una situazione, un fenomeno con cui intendo misurarmi. Cerco nella realtà gli elementi che più fedelmente riflettano o esprimano ciò che ho da dire. In questo modo ho cercato il protagonista di *Próba mikrofonu* [*The Microphone Test*]. Volevo mostrare la divergenza tra la realtà della Polonia Popolare e ciò che dicevano i media. Ho deciso allora di trovare una persona che avesse a disposizione un medium meraviglioso come ad esempio una rete radiofonica con qualche migliaio di ascoltatori. Volevo che ponesse agli operai le domande più semplici: se avevano qualcosa da dire in fabbrica, se la loro voce era ascoltata. In questo modo volevamo mettere alla prova gli slogan del socialismo reale.

Ho parlato con alcune decine di responsabili di reti radiofoniche, e tutti avevano paura di porre quelle domande elementari, che si basavano sui fondamenti del socialismo, secondo cui tutto il potere doveva essere in mano agli operai. Alla fine ho trovato Michał, il responsabile della rete radiofonica di una delle fabbriche di Varsavia.

È stato il film per il quale mi hanno licenziato, e hanno licenziato anche lui. Da notare che dopo il 1989, quando si cercavano nuovi dirigenti, lui è diventato uno dei direttori della Radio Polacca.

È questo un esempio in cui ho cercato un personaggio per assecondare un'idea. Quando l'idea nasce dalla realtà, il protagonista già c'è. Nel film *89 mm od Europy* [*89 mm From Europe*] i protagonisti erano già sul posto, era necessario solo documentarsi a lungo, farseli amici, bere con loro un mare di vodka per conquistarsi la loro fiducia e costruire una metafora dal livello che prediligo, dal pianterreno.

**C'è qualche drastica differenza nel modo in cui organizzi le ricerche oggi rispetto a quello che usavi durante i primi anni della tua carriera?**

Per me non è cambiato niente. Tratto il digitale come fosse la pellicola. Cerco di avere per lui lo stesso rispetto che avevo per la pellicola e con la stessa considerazione accendo la macchina da presa, come allora, quando l'accendevo e la pellicola girava, girava, mentre ora non c'è niente. C'era un timore incomparabilmente maggiore quando si usava la pellicola, che era sempre poca. Ma cerco di insegnare ai miei studenti lo stesso principio, lo stesso rispetto per lo strumento e per il mezzo.

Io non faccio mai ricerche con l'aiuto della macchina da presa, cosa che oggi è molto diffusa. Come una volta preferisco avvicinarmi io stesso al personaggio, osservare il suo ambiente, farci amicizia e solo dopo un'accurata documentazione iniziare a girare. Ad esempio per *89 mm od Europy* [*89 mm From Europe*] le riprese sono durate dieci giorni, ma la documentazione, che è consistita nel fare la conoscenza dei protagonisti, è durata due settimane. Grazie a ciò quando abbiamo cominciato a girare loro ci conoscevano così bene che non hanno fatto minimamente attenzione alla macchina da presa.

Naturalmente è meraviglioso che esistano piccole cineprese e che si possa portarle ovunque, ma è anche terribilmente demoralizzante. Perché molta gente pensa solo a filmare a lungo, senza alcuna documentazione, senza alcuna riflessione, tanto qualcosa davanti alla cinepresa verrà fuori.

Non è vero, non verrà fuori nulla. Se non sgobbi, se non ti documenti, se non dai al buon Dio una possibilità, non comprenderai la sorte e non vincerai a questa lotteria. Resterai con dieci ore di materiale con cui non saprai che fare, perché all'inizio è mancata un'idea drammaturgica. Quelle domande fondamentali: che cosa, in nome di che cosa e come, esigono sempre una risposta prima di accendere la cinepresa.

**Certi tuoi film raccontano di dinamiche sociali o di questioni esistenziali che potrebbero essere girate ovunque. Che importanza hanno i luoghi nel tuo lavoro?**

C'è sempre un luogo concreto, una persona concreta, una situazione concreta. La scelta dipende da me. Nessun documentario è uno specchio obiettivo della realtà. Ecco perché in modo evidente scelgo quei luoghi, quelle situazioni, quelle persone che più pienamente riflettono il mio punto di vista come autore.

**Il conflitto era un elemento ideologico e narrativo imprescindibile per il cinema (di finzione e del reale) della tua generazione. Tu non sembri voler nascondere il conflitto e nemmeno evitarlo. Che ruolo ha il conflitto nel tuo cinema?**

Il conflitto è l'appiglio fondamentale su cui si appoggia un film. Quando presentano un progetto, agli studenti chiedo sempre: "Dov'è il conflitto?" Nella Polonia Popolare l'argomento di molti miei film era il conflitto tra la realtà quotidiana e la propaganda.

Così in *Egzamin dojrzałości* [*Matriculation*] ho messo in contrapposizione le formulette opportunistiche sul partito pronunciate dai liceali all'esame di maturità di scienze politiche con quello che loro dicevano nei corridoi, dopo l'esame. All'esame pronunciavano gli slogan obbligatori, mentre in corridoio, ridendo, cercavano di nascondere l'imbarazzo causato dal proprio conformismo. Si viveva in un sistema schizofrenico: ufficialmente si faceva una cosa, in privato un'altra.

In *Próba mikrofonu* [*The Microphone Test*], quando il giornalista della rete radiofonica della fabbrica chiede agli operai se si sentano padroni della fabbrica, viene a sapere dalla direzione che ha posto una domanda "impropria".

*Wizyta* [*A Visit*] mostra il conflitto tra ciò che la televisione fa vedere e la vita reale. Avevo visto la mia protagonista, Urszula Flis, in un allora famoso talk show televisivo. Grazie a quel programma Urszula era diventata un personaggio molto popolare, un esempio della perfezione dello stato socialista. Ecco che una ragazza che manda avanti da sola una fattoria di 13 ettari legge la buona letteratura, nelle pause tra un lavoro e l'altro nei campi va a teatro e la sera scrive lettere alle personalità della cultura.

Nella sua ingenuità Urszula veniva manipolata dalla propaganda. Volevo mostrare tutto l'aspetto drammatico della sua vita, la solitudine, l'ostilità dei vicini, la mancanza di prospettive. Sono tornato a trovare Urszula dopo 23 anni, nel film *Żeby nie bolało* [*So It Doesn't Hurt*]. A un certo punto Urszula a mio parere si è aperta troppo e le ho detto che non avrei messo quella scena nel film. Il problema che ci si poneva davanti era come mostrare la verità su di lei senza

andare troppo oltre. Urszula allora mi ha detto: "Vorrei tanto, Marcel, che tu faccia un buon film, purché non sia doloroso". E adesso, quando mi fanno domande sui limiti etici di un documentario, su che cosa sia lecito o no, cito Urszula: "Fai in modo che non sia doloroso". Ecco il limite. Non potrei pensare a una definizione migliore.

La macchina da presa non può perdere la sua dignità, ma la perde nel momento in cui penetra l'involucro dell'intimità, del segreto, quel limite che a mio avviso non bisogna oltrepassare. La dignità della macchina da presa è la dignità della persona. E una persona vuole, deve e dovrebbe avere diritto ai propri segreti. Non mi piacciono i documentari, e ce ne sono sempre di più, dove la macchina da presa è uno strumento di tortura, dove essa non accompagna delicatamente il personaggio, ma lo bracca per spiare e snidare i suoi segreti.

Nel mio lavoro non ho mai utilizzato il metodo della cinepresa nascosta. Tutti i personaggi dei miei film sapevano di essere filmati. Spesso mi è stato chiesto come siamo riusciti a filmare le conversazioni di Tomasz in modo che gli interlocutori non facessero caso alla macchina da presa. Ma non è stato così. Il piccolo Tomasz prima si presentava: "Mi chiamo Tomasz Łoziński", mostrava i microfoni montati sotto la giacchetta o sotto la camicia, e poi indicava noi, l'équipe che era distante qualche decina di metri, dicendo: "Loro vedono e ascoltano quello che diciamo".

**Come si può, se si può, oggi insegnare/imparare a fare e a vivere il cinema?**

Insegno alla Scuola di Cinema di Wajda e quando incontro gli studenti per la prima volta, comincio con il tentare di dissuaderli dal girare documentari. Racconto loro quanto sia un'occupazione difficile e ingrata.

Il documentario è un parente povero del film a soggetto ed è molto difficile mantenersi facendo film documentari. E dico quanto raramente siano proiettati nei cinema. Li dissuado. Racconto loro quanto mi sia difficile trovare un buon argomento, una realtà che esprima il mio punto di vista, racconto delle difficoltà durante le riprese, delle innumerevoli versioni che faccio al montaggio, fino al momento in cui mi dico: basta così, non va bene, ma non posso fare di meglio. Tento di far loro presente quanto di sé stessi debbano dare per ottenere qualcosa da un personaggio. Che debbono imparare ad aprirsi agli altri, che la loro vita interiore in quanto autori è anch'essa un elemento di quella realtà che filmeranno. Dico loro cose ovvie, che il documentario viene fuori dall'unione tra il mondo descritto e l'individualità dell'autore: i suoi pensieri, l'intensità della visione, la sua sensibilità e la sua intuizione. Nei personaggi di un documentario cerchiamo l'identificazione, dei frammenti di noi stessi. Vogliamo sapere chi siamo, cerchiamo un confronto con gli altri. Siamo curiosi di sapere come vivono, che cosa pensano e che cosa sentono, quale sia il loro destino. Forse vogliamo sentire di non essere soli, che magari abbiamo simili speranze, simili preoccupazioni, simili problemi nella vita. Vogliamo scoprire se gli altri si pongono le nostre stesse domande. Quando poi vedo che i miei studenti fanno documentari di questo tipo e vincono vari festival, allora penso: ci siamo.

*(traduzione di Francesco Groggia)*

# INTERVIEW WITH MARCEL ŁOZIŃSKI

BY SILVIO GRASELLI AND VITTORIO IERVESE

## How were you exposed to film? What kind of cinema and which authors influenced your film-making and your ideas about cinema?

It may have happened for family reasons: Jean Vigo's films. My mother's sister was married to him. In 1956, after the thaw, I managed to obtain a passport and go visit my cousin Luce in France, where I was born. She showed me her father's films. I was 16, I didn't know I would become a film-maker, but I would take a lot of photographs in that period.

I was fascinated by Vigo's documentary *A propos de Nice* because of its concise approach while dealing with subjects I deemed important: social inequality, the world split between the poor and the rich. Vigo's film, made in 1929, is filled with irony, lightness, and funny juxtapositions. In my opinion, Vigo went beyond Dziga Vertov, even though the film is based on the same principle – the montage of attractions.

The family legend about my talented uncle, who died incredibly young (he was 29 in 1943), had a huge influence on me. In the Thirties my mother was reading mathematics in Paris, and she was enrolled in the communist party. She was very close to her sister and her husband, so she must have taken part in the shooting of Vigo's films. She even appeared in *L'Atalante*, in the ball scene. For *A propos de Nice* she and her sister sew the costumes of the tourists marionettes. She used to tell me about those years, they had been the beautiful period of her youth. All of this fascinated me. Over my following travels to France in the Sixties, I managed to see *Chronicle of a Summer* (*Chronique d'un été*) and *I, a Negro* (*Moi, un noir*), Jean Rouch, François Reichenbach's films, and Louis Malle's documentaries. I must have thought right then that it could be nice to make one myself.

## Which was the official film canon while you were getting ready to make films, and who were – if there were any – the “heretics” that you would watch as a viewer?

I know the answer you're expecting, i.e. the Soviet canon was the rule, but nothing has ever been perfect in Poland. Official film canons vs. heretics existed more in theory than in practice. If you really wanted you could access almost everything, but in private screenings; for example, I was able to watch all of Italian neorealist films in film clubs. They were so universal that I could see my country in them.

## The authors of your generation should be credited with writing the history of Polish contemporary film, so that we can also speak in terms of Polish film school. What kind of exchange and interaction was there between all of you?

I was indeed part of this phenomenon, my friends were there, and bonds of friendship would be the basis for our professional life.

## Was the important and renowned tradition of the Polish film school a factor in your own education? In which way, and to which extent?

According to a recent statement by Andrzej Wajda, one of its founders, the documentary cinema played a fundamental role in the creation of the Polish film school. After the 1956 thaw, Jerzy Bossak, the director of the Warsaw Wytwórnia Filmów Dokumentalnych (Documentary Production Centre), took advantage of what actually remained a fleeting opening and recorded the truth about the Polish situation as much as he could. A few names should be mentioned, such as Kazimierz Karabasz, Władysław Ślesicki, Bohdan Kosinski, and Stanisław Niedbalski. These documentarists made the so-called “black series”, i.e. some films that had a twofold strategy: to invite feature film-makers to demystify the past (see *Canal [Kanał]* and *Ashes and Diamonds [Popiół i diament]* by Andrzej Wajda and *Heroism [Eroica]* by Andrzej Munk), and to find a different perspective on whatever happened around us (such as films by Tadeusz Konwicki, Jerzy Kawalerowicz, Roman Polański, Stanisław Różewicz, and so on). This way, the phenomenon later called Polish film school took shape.

In the Seventies, documentary film-making got to the next level. The mere definition of reality, or recording reality, was not enough for us: we began to analyse and construe it according to our individual points of view. Feature film-making soon followed in our footsteps.

Wajda always says that he would never have realised *Man of Marble [Człowiek z marmuru]* if it weren't for the Polish documentaries, that could escape the grip of censorship in some way.

## Many of your films were financed and supported by Polish institutions: notwithstanding, they cannot be seen as “institutional” films, on the contrary - they look like the result of some independent, autonomous work. How did you manage to keep your independence and to relate with institutions, at least until the Eighties?

We were a group of friends, including Krzysztof Kieślowski, connected with the Warsaw Documentary Production Centre. Paradoxically enough, we would do what we wanted, we were privileged. Except that audiences could not see our films.

In the beginning, we would think that our films would have been like small bricks taken out of the wall of real socialism: after the screening, something would have clicked in the people's minds, and sooner or later we would have contributed to smashing that wall. But then, how? Considering that a film was made for friends, wives, very few people? There would be a screening, then the censorship test, then the film would be withdrawn, put away on some shelf, and that would be the end of everything. Our creations, then, wouldn't have any kind of feedback from society, whereas we did long for some response.

We would obtain some contact exclusively when the film could be screened in a students' club, among small audiences. Only then would we have that stimulus we needed, which would make us believe we were useful in some way. Once, in the late Seventies, a screening of my documentaries had not been announced in the press, but a crowd of about 800 people gathered at the venue, a students' club in Warsaw. The crowd crushed the gates and began to “occupy” the screening room, insisting that the films banned by censorship were screened. How were those films blocked? In communist Poland, there were so-called Artistic Assessment Committees – actually Ideological Assessment Committees – that gave our films very low marks in style and

artistic value. This would automatically limit their distribution. Eventually, because some artistic incompetence had been certified, the whole crew would have their fees cut to the minimum: the film director, the camera operator, the sound engineer, the editor, and the production manager would all receive less money. Their goal was to break the group’s solidarity, but they obtained the opposite effect. It came out reinforced.

Our films would be put aside, and wouldn’t. They weren’t screened in Poland. It was a shrewd policy, because instead they would go abroad and obtain awards at film festivals. This way, Poland had made up an image of a liberal country, and everyone would say: “Damn, you do make great films in your country!”, and we would jokingly answer that Poland was the merriest shack in the internment camp. Of course, international awards were precious for us, because that meant money for us. I had my firstborn, Paweł, quite soon, and we had to make a living. I still remember when I won the First Prize at the Oberhausen Festival, 500 marks for *La ruota di fortuna*: on the dollar at the black market exchange, I was able to live on those for six months.

On the other hand, we didn’t have to wait long for film financing. We had this advantage over the West, i.e. we didn’t have financial problems. Lenin’s idea that film was the most important art was still valid. There was one more reason why we would be allowed to work freely. Kieślowski was the one who had convinced the authorities. We would explain to all Deputy Ministers of Culture in charge of film – and we witnessed six or seven of them succeeding – “Deputy Minister, at our Production Centre 99% of films are made by the book. Let 1% of them not be. You can’t lose”. “How so?” would all Deputy Ministers reply, surprised. And we would tell them: “It’s simple. There are frequent changes at the Government in Poland. Everyone shifts the blame for things not working out on their predecessors. At the next turnover, you will certainly receive a phone call from the Communist Party Central Committee: “Comrade Deputy Minister, which are your ideas for the new course?”, and you’ll only have to fish out of the shelves our still blocked films, and say, “Here you are”. This way, you’ll prove you have political imagination, you’re ready for some fresh situation, and you can actually keep your post as Deputy Minister in the new team”.

No negatives of mine have ever been destroyed, nor were any of my scenes cut. Of course, someone suggested that I cut something to let the film pass, but I always said no. Only once did I agree and cut something, but to no use: the film was not screened. Of the twelve films I made until 1980, when Solidarnosc managed to reduce censorship dramatically, only four had a normal distribution.

At some point, though, the cup was full to the brim, and I was fired from the Production Centre in January 1980. Next summer there was the strike at the Dansk naval shipyard, and Walesa was reinstated in his job. After a while I was too, and received the prize soon after. At the turn of 1980 and 1981, during the so-called First Solidarnosc Carnival, our films were released in movie theatres for the first time. There were huge queues at the box offices. We would go from one cinema to another just to see them. That was fantastic. Our work was useful for somebody, in the end. I don’t think there can be greater satisfaction for a film-maker. It was much more than winning at a film festival, for us.

**Was there a change in making films after that decade that was decisive for Poland’s history? And how did the relations with the rest of the film-making community in Europe change?**

Poland became a same-rank partner in the European Academy as well as in all other film institutions. But no holds barred anymore. Financial censorship, that has replaced political censorship, has proved more difficult to defeat. In the ideological wall you could find cracks and get

through in some way. Now we share the same financial problems as European cinema. It looks like once we were better than you were, and now we are the same as you.

Happily, we have created a system of film financing through the Polish Film Institute, based on the French system (CNC). Our Institute, based on the opinions of a few experts – well-known professionals in the film milieu – co-finances documentaries. TV support is also needed, of course, but there the God of Audience rules, like everywhere; so documentaries are usually broadcast at a time when normal people are already asleep.

**Many of your films seem to depart from an intention to expose the ways in which a social, political, economic system creates its rules and its roles. Whence this interest?**

It is an obvious interest, when you live in a freedomless country. Even more when you’re the child of people who believed in that system, contributed to engineer it, and were bitterly disappointed in it eventually. On the other hand, every citizen of this country was involved in the system to a larger or lesser extent. You couldn’t present your characters by cutting yourself off from the reality in which they lived.

After 1989, instead, I told myself I wouldn’t do any more political films; I had done my job as a citizen, and I would work on the things I liked: intimate, psychological films (such as *Anything Can Happen*). Once, though, I couldn’t resist. That is when we realized, to the naïve surprise of many of us, that democracy wouldn’t resolve everything.

I showed that there are certain mechanisms in the Polish politics that can bring to power a person found at an audition. I filmed how a keynote specialist of political marketing, Piotr Tymochowicz, works to create the media image of many famous politicians.

He would tell the parliamentary candidates “You should be able to make appearances and you should be able to manipulate. When you have learned, then I’ll call Marek, Leszek, Andrzej and I’ll put you in. We will invent your opinions and we will write them down haphazardly at the restaurant”. He also told them: “Society is made of morons. You ask them what they want, and then you promise them, regardless of how rational or irrational is what they want”. Tymochowicz would maintain that a politician is like any other merchandise, like some liquid for dentures, and boast he could turn anyone into a politician.

He told me: “I can prove it. I’ll hold auditions. I will choose a group of people. I will instruct them, and you’ll see that I am right”. And I said: “You’ll let me film”. “Of course”. It took three years and a half. This was the only film in which I tried to be as objective as possible. I didn’t think it was a game, but some living, throbbing social matter. Just a camera, a mike, and a tripod. No interferences. I was happy to find that – and I couldn’t have foreseen it – a young woman and three young men withdrew from Tymochowicz’s experiment. They couldn’t stand to participate in that cynical contest. This was won by the most amorphous, plastic, opinion-less candidate. I understand you are familiar, in Italy, with this kind of political stuff.

**What is preliminary work and pre-production like for a film like this?**

The film we have just discussed, *How It Is Done*, only needed that the events were closely followed. The way I usually do preliminary work on a film is well exemplified with another film of mine from 1976, *How to Live*. The Union of Young Polish Socialists (ZSMP), an organisation whose mission

was to indoctrinate the youth, would organize holiday and study camps. These were destined to former activists who had left the organization because they had begun to work and set up house. So they were proposed a free vacation in order to be indoctrinated again. They would accept to take part in this ideological ritual, including early morning roll calls, mandatory meetings, and the best-family contest – all in exchange for a free vacation. It was like a horse trade.

Through these camps, I wanted to expose the People's Republic of Poland in a nutshell, but I couldn't say so in the script. Our script would only say that we wanted to shoot a 15-minute film about young married couples. And we obtained the film stock to shoot for 15 minutes. We couldn't have possibly convinced the Ministry of Culture to accept our real idea, i.e. to shoot a feature-length documentary. Therefore, we worked on a ratio of 1 to 1.5, that is I could afford to shoot just one time and a half more than what you would actually see on the screen. The average shooting ratio is 1 to 12, whereas in the West, and with complicated subjects, it can also reach 1 to 50. When we would start the camera, we were under an unbelievable pressure. Still, there would be no *How to Live* if it weren't for Andrzej Wajda's courage: he allowed us to do the post-production at the Zespol X Centre, which he directed, without asking permission to anyone. He managed in some way.

**Apparently, you devote much attention to the stage-like, representational dimension of social life and human relationships in general. On the formal level, this has often led you to cross the documentary practices and styles with those of fiction film.**

Let's get back to the same example, the film *How to Live*. I was keen on showing a few behaviours that were quite popular among Poles at that time. So I brought along a friend of mine who was a careerist and a party activist. I only told him: "Edzio, get on in the camp". He said: "Don't worry, Marcel". I didn't tell him anything more, he behaved according to the party life patterns he already knew very well, and won. I also brought along a couple I was acquainted with, whom I didn't even tell I expected some passive resistance from them, because I already knew they wouldn't bend to the camp's rules. I was about to introduce an opponent figure as well but then didn't do it, because there still wasn't an open, democratic opposition in Poland at the time, whereas the camp was supposed to be a faithful mirror of Polish reality. If only I had shot six months later, when the Committee for the Defence of the Workers (Komitet Obrony Robotników - KOR) was founded, I would certainly introduce a character as opponent. The persons I brought in did not play a role; they were merely themselves, as they would outside of the camp. They were submitted to the same discipline as the other campers. You can have this approach only when you are absolutely sure that certain behaviours do exist in the reality you are filming (such as a career-oriented behaviour, or passive resistance to take part in the stupid camp activities) but may well not play out right at the moment when you start the camera and the mike. This is why I called this method "condensation of reality".

I am positive that if it had been possible to film someone else in the camp, if I had had one month rather than nine days, these behaviours would have played out without me interfering. I didn't stage anything. Not only didn't the "condensation" deform filmed reality, but it added authenticity to it. Nothing that happens in the film was invented by me. The camp directors, in line with directions from the top, invented the model family contest with the prize of an automatic washing machine. I would never come up with something like this. They invented the secret jury and the score rules. The nosy jurors peeping around the houses, spying on the lives of married couples and on their

relation with their children, asking the children what their parents' behaviour was like: all of this was invented by the camp directors. It mirrored what was generally happening in Poland.

Another film of mine, *Happy End* (made with Paweł Kedzierski), shows the meeting of the workers' council in a factory that has not met the production goals. The meeting turns into a lynch mob of the worker taken for a scapegoat – it was common in these meetings to find someone who would take on all responsibility. Only at the end of the film would we reveal that it was all a psychodrama.

We had simply found a true training course for industry executives. There wouldn't be actors in the drama, just actual workers in the industrial sector: factory managers, directors of several departments of the Ministry of Industry, executives, upper echelons, chief foremen from different factories, party activists. How did I set up the meeting?

I told a worker that the director promised him a utility apartment the following month, another one that he was to receive a salary increase, and another one a promotion. This motivated their behaviour during the meeting, whereas their arguments came straight from their working experience.

The would-be culprit was fired, of course, but after we revealed that all had been only a psychodrama, he would say: "I was really thinking I was guilty". I could never have contrived this sentence. This is one more reason why I love documentaries, because at times you receive these boons, as I call them.

**Your films seem not to be developed along a conventional narrative thread; it looks more as if you conceived them like an orderly accumulation of recordings of your characters' behaviours, which you manage to prompt/provoke within different devices. Do you agree? How do conventional storytelling structures influence the work of sequencing and concatenation of the footage?**

In my opinion, no one has come up with anything better than the conventional storytelling structure. I try to edit a documentary as if it were a good old feature film.

**Can documentary cinema depart from "prompting reality" rather than "recording reality"?**

Take an aquarium. Everything's quiet, the plants flutter beautifully, the little fish swim peacefully, the sand shines bright. As you know, dramatic events can suddenly take place in aquariums. A fish gets nervous, bites another fish, the latter gets scared and escapes so swiftly that he jumps out of the tank. A general melee ensues. If I could afford to keep the camera and the microphone on the aquarium for a month, I would succeed in filming a situation like this; but I am short of time, I already know I can't make it. I won't record all the truth about that aquarium. Therefore, I raise it and shake it a little. And then I put it back. The dirtier sand lifts up, the little plants flutter more violently. Disquiet and aggression also surface, a phenomenon that happens often in an aquarium. This is what I call prompting reality, or putting reality in motion.

Another example: *89 mm From Europe*. This title refers to the rail width gap between Poland and former USSR. Those eighty-nine millimetres seemed to me an excellent metaphor of the gap that separates these two Europes. The film is set in a train station at the border of Poland and Belarus, and describes the replacement of the waggon undercarriages, which takes about two hours. Dirty railway workers do the job with primitive tools, while the "Europeans" are sitting in their compartments. If the latter ever notice the former, they do it with some condescension,



as they would insects. I was keen to record some contact, however insignificant, between “Europeans” and Belarusian workers, because my aim was to convince the audience that contact between our two Europes is indispensable. If I had had more time to shoot, I would certainly have waited for someone to get off the train and talk with the railway workers.

Unfortunately, no one descended to the platform. What could I do? I put my son Tomasz on the train; he was four. I knew he loved talking to people, and once off the train he would run to the workers.

That’s exactly what happened.

Who would have dared to write the following scene in a script?

The child gets closer to the railway worker. “You are wounded”, he says. “You’re bleeding”.

“It doesn’t matter, don’t worry”, says the worker.

Then he bends over the child and says: “Gimme a little kiss”.

And the child gives a little kiss to the worker.

Reality exceeded imagination, once again.

**In films like *Witnesses* or *The Visit*, that are based on interviews, the relationship that is built between interviewer and interviewee appears more significant than the contents of the answers. Is this a relationship based on power or on shared creation?**

I have never looked like the film-maker that asks questions. I have always tried to find an intermediary between the camera and the viewer. Some medium that transforms an interview into a situation. In *The Visit*, the intermediary is the journalist that represents the official media. At the same time, a duel between the two women is in play, with each of them defending her own system of values.

In *Witnesses*, the intermediary was a friend of mine who was born on the day of the pogrom, on July 4<sup>th</sup>, 1946, but a few dozens kilometres from Kielce, so she was saved. Therefore the protagonist was not just anybody asking questions, but somebody who had personal motives to find out what happened on the day of her birth. Unfortunately, it came out she was too sensitive to the camera, so I was obliged to cut her and her questions in the editing.

Same happened with Ryszard Kapuscinski, who was the intermediary between me and Lechoslaw Gozdzik, the legendary protagonist of the 1956 tumults and one of the characters in my film *54-89*. Kapuscinski too had taken active part in those events, so there was a reason for him taking part in the film. He too was too embarrassed in front of the camera, so the film only shows Gozdzik speaking. It is the editing damnation, you are obliged to take out some character with an important role, but that’s the only way.

**At which stage do you begin to have an idea of how the film will be edited, in which sequence, how the materials will be organized, and in which direction?**

Rarely do I begin a film without knowing very well from where I come and where I’m bound. Every time I would more or less be able to answer the three fundamental questions that every documentarist should ask himself when approaching a film: what, in the name of what, and how.

**In at least two occasions you have realized films that depart from previous works of yours. In this sense, can you explain what unites and what separates *Anything Can Happen* and *If It Happens*?**

The leading character in *Anything Can Happen* is my son Tomaszek, who was six. He runs in a park in Warsaw as if he were in the Garden of Eden, unburdened by knowledge, the fruit of the Tree of good and evil. He asks questions to elderly people, and consoles them as if he were almighty. Six years old is already the age of reason, but also the age of almost unlimited emotion, of behaviour uninhibited by social convention and shared norms. It’s a magical age.

Elderly people have a lot to say but no one spares the time or wants to listen to them. Enters a little being like Tomasz, who really is curious about the world and the people, and they open up naturally.

In the former film my son Tomasz is six; after a little while, he’s already come of age. I am fascinated by the flowing of time in documentary films. A wonderful opportunity turned up, my son himself said it would be nice to make a sequel. I shot with him a long, beautiful, and moving conversation.

As soon as I tried to join it to the film of twelve years earlier, I realised there was something slightly different about it. It still had a universal quality, but didn’t have the same impact as the previous film. My eighteen-year old son was not so powerfully expressive as a six-year old little kid. Along with Katarzyna Maciejko-Kowalczyk, my favourite editor, unfortunately now gone, we pondered how to put the two films together. We cut and cut, we shortened the recent scenes, and every cut made me feel like crying, because all film-makers are fond of their footage. All the more so, since it was about my son. We took three months to do it. At the end, we were left with four sentences from the new footage. And this is how *If It Happens* came to light. The eighteen-year old Tomasz goes to the same park where he would run years before. No one is sitting on the benches. They’re empty.

With a trick of editing, he meets himself when he was six, and talks to himself very naturally – you don’t know whether the younger is talking to the older or the older is talking to his own memories. The whole film is narrated in the past, from the perspective of adult Tomasz, who is no more in a position to ask those basic questions as he used to when he was so young: “Are you afraid of death? Do you feel alone, madam?”. Adult Tomasz says: “I lost something on the way”. “What is it?”, asks the child. “I don’t know”, says the young adult. “I haven’t met any small dinosaurs, however”.

**An apparently similar case, even though produced and managed in totally different circumstances, is your latest film *Father and Son on a Journey*, which you have remade and differentiated from the co-author’s – your son Pawel. How did you reason and work this time?**

This is the story. Pawel wanted to make a film about me. I didn’t want to, so I proposed him that we made a film together, on our problems, our incomprehension, love, and conflict. The kind of things 90% of families never discusses. Almost anyone says at a certain time of their lives: “It’s a pity, I’ve never said this to my parents”.

So we decided to discuss this “this” over the ten days travel on a camper from Warsaw to Paris, where my mother’s ashes are stored. We discussed everything, there were no taboo topics. I had the feeling that we had clarified many fragments of our life in common. During the shooting, though, I became aware of the problems we would find during editing. And so it happened. We managed to edit the film skeleton together (beginning, succession of scenes, and ending). But soon it became clear that we wouldn’t be able to fill out the skeleton together. A son and a father see their shared past in different ways, there are two different perspectives involved. Moreover, we both are film directors, we both have our own style. Another two different points of view. Our shared film could not contain four different perspectives. It’s as if we were trying to superimpose two ECGs, and the result were a flat line. So we made the decision and worked on individual versions.

**In your earlier works you hardly appear in front of the camera. Later on, it seems you have become more open to putting yourself on the line. If this is the case, how would you explain it?**

I have hidden myself behind the camera for all of my life, using the characters as spokespersons of myself. I have exploited the lives of other people. I have fed on them. I believe that the natural, honest consequence of this journey was to begin to use myself, i.e. to put myself on the other side of the camera. I feel like walking straight onto a wall, not knowing what lies beyond.

**About the characters: we could discuss the term, I feel like “social actors” is too technical; I’m aware of the problems entailed by the use of “characters”, but at least it is self-evident and easy to use; “individuals” is too vague, in my opinion. However, when you look for characters for a film, do you follow the same routine?**

I come up with ideas for films in two ways. Either from my mind or from reality. When it comes from my mind, it means that there is some problem, or situation, or phenomenon which I want to tackle. I search reality for elements that mirror or express what I want to say as faithfully as possible. This is how I looked for the protagonist of *The Microphone Test*. I wanted to expose the hiatus between the reality in the People’s Republic of Poland and the things that the media would say. So I decided to find someone who had to do with a wonderful medium, such as a radio station with a few thousands listeners. I wanted that person to ask workers the simplest questions: if they had to say something in the factory, if they were listened to. This way, we wanted to put the slogans of real socialism to the test.

I talked to a few dozens managers of radio broadcasting stations: everyone was afraid of asking those basic questions, based on the fundamentals of socialism, that preached that power should be in the hands of the workers. At last, I found Michal, the person responsible for the radio station of one of Warsaw’s factories.

I was fired for this film, and so was he. Note that after 1989, when new executives were being recruited, he became a director at the Polish Radio.

This is a case where I looked for a character in line with an idea. When an idea comes from reality, the character is already there. In *89 mm from Europe*, the characters were on the spot, you only needed to read up extensively, become friends, drink a sea of vodka with them and win their trust, and build up a metaphor from my favourite level, the ground floor.

**Are there significant differences in the way you approach research now compared to the early years of your career?**

Nothing has changed for me. I work with the digital format exactly the same way I did film stock. I try to have the same respect for this support as I did film, and I turn on the camera with the same restraint as I did when film would wind and wind, whereas now there’s nothing inside. There used to be an incomparably greater caution when you used film stock, which was always scarce. But I try to teach my students the same principle, the same respect for the instrument and the medium. I never do research with a camera, a very common approach today. As I did in the past, I tend to get close to someone, to watch his/her whereabouts, to make friends, and only after accurately reading up would I begin to shoot. For example, the shoot of *89 mm from Europe*

only took 10 days, but researching, including becoming acquainted with the characters, took two weeks. Thanks to this, when we began shooting they knew us so well they didn’t even care for the presence of the camera. Of course, it is wonderful that there are small cameras and you can bring them everywhere, but at the same time it is terribly demoralizing. There are people who would just shoot *ad libitum*, without researching, without thinking, trusting that something will turn up before the camera anyway.

It’s not true, nothing will turn up. If you don’t bone up, if you don’t research, if you don’t give the good Lord an opportunity, you won’t buy destiny and you won’t win this lottery.

You’ll be stuck with your ten hours of footage and you won’t know what to do with it, because a dramaturgical idea has been missing since the beginning. Those three fundamental questions: what, in the name of what, and how, must always be answered before you turn on the camera.

**A few films of yours deal with social dynamics or existential issues that could have been filmed anywhere. What kind of importance have places in your films?**

There is always a concrete place, an actual person, a concrete situation in my films. It’s up to me. Documentaries are not objective mirrors of reality. This is why I always choose deliberately places, situations, and persons that reflect my point of view as an author.

**Conflict was an essential ideological and narrational factor in both feature films and documentaries from your generation. You seem not to want to hide conflict, or avoid it. What role does conflict play in your cinema?**

Conflict is the foundation of film. When they submit projects, I always ask my students: “Where’s the conflict?” In the People’s Republic of Poland, the subject of many films of mine was the conflict between daily reality and propaganda.

Consequently, in *Matriculation* I counterpointed the opportunist sentences about the party pronounced by the students when taking the exam with the things I heard in the aisles, after the exam. They would sing the song at the test, but as soon as it was over they would laugh, embarrassed by their own conformism. We lived in a schizophrenic system: officially you would say a thing, in private a different one.

In *Microphone Test*, when the journalist of the factory radio asks the workers whether they have the feeling of owning the factory, the board of directors notifies him that that was an “improper” question.

*The Visit* shows the conflict between Polish TV contents and real life. I had seen my protagonist, Urszula Flis, in a then famous talk show. After that TV show she had become a very popular figure, a champion of the socialist state. We were presented with a young woman who runs a 13-hectare farm by herself, reads quality literature, in-between works in the fields goes to the theatre, and writes letters to culture personalities at night.

In her naivety, Urszula was manipulated by propaganda. I wanted to expose the dramatic side of her life, her loneliness, the neighbours’ hostility, the lack of perspectives.

I came back to see Urszula 23 years later, in *So it doesn’t hurt*. At a certain moment, I felt like she had opened up too much and I told her I wouldn’t use that scene. The problem we had was how to show the truth about her but not overstep in her life. Urszula then told me: “I really hope you

make a good film, Marcel, as long as it doesn't hurt". Now, when people ask me about the ethical boundaries of a documentary, about what is legitimate and what isn't, I quote Urszula: "As long as it doesn't hurt". This is the limit. I couldn't devise a better definition.

A camera cannot lose its integrity, but it does lose it when it penetrates the shell of intimacy, of privacy, a boundary that should not be violated, in my opinion. The integrity of the camera is the dignity of the person. And a person wants to, must, and should be entitled to keep his/her secrets. I don't like documentaries – and they are ever increasing – where the camera is an instrument of torture, where the camera doesn't accompany the character with some delicacy, on the contrary, it hunts them to spy on their secrets and expose them. I have never used a hidden camera in my work. All the characters in my films knew they were being filmed. I was often asked how we managed to film Tomasz talking with his interlocutors without them noticing the camera. This was not the case. Little Tomasz would introduce himself first, "My name is Tomasz Łoziński", then he would point at the microphone fastened under his jacket or his shirt, and then at us, the crew, who were standing a few feet away. He added: "They watch and listen to what we say".

#### How can one teach/learn to make films and experience cinema? Is it even possible today?

I am a professor at the Wajda Film School. When I meet students for the first time, I begin with trying to dissuade them from making documentaries. I tell them how difficult it is, how unrewarding a job. The documentary is the poor relation of feature film, and it is very difficult to make a living out of documentaries. Then I add statistics of documentary screenings in movie theatres. I discourage them. I tell them how difficult it is to find a good subject, some reality that embodies my point of view, I describe the difficulties you meet when shooting, tie innumerable versions I create at the editing, until I tell myself: that's it, I don't like it, but I can't do any better. I try to make them realize how much of themselves they should give to obtain something from a character. That they should open up to the others, that their inner life as authors is one more factor of the reality they're going to record. I tell them obvious things, like the documentary is the result of a marriage of the world described and the authors' individuality: his thoughts, the intensity of his vision, his sensitivity, and his intuition. In the characters of a documentary you seek identification, fragments of yourself. We want to know who we are; we seek a dialogue with the others. We are curious about how they live, what they think and feel, which their story is and will be. Perhaps we don't want to feel alone, we want to find the same hopes, the same concerns, the same problems of life. We want to discover if the others ask themselves the same questions. When I see that my students do make documentaries like this, and win at film festivals, then I think: here we are.

*{traduzione di Carla Scura}*

#### BIOGRAFIA DI MARCEL ŁOZIŃSKI

Marcel Łoziński nasce a Parigi nel 1940 da genitori ebrei comunisti; la sua famiglia torna in Polonia subito dopo la fine della guerra. Conduce – portandoli a termine - gli studi presso il Dipartimento di Comunicazione del Politecnico di Varsavia e lavora come montatore del suono presso il WFD, produzione di cinema documentario.

Ricomincia gli studi iscrivendosi alla Scuola di Cinema di Lodz, dalla quale esce nel 1971. Negli anni successivi lavora con la televisione polacca, con il WFD e con il Gruppo X di Andrej Wajda. Già negli anni Settanta inizia a ricevere le attenzioni del governo che ne controlla e ne verifica l'attività da regista in aperto contrasto con i vertici della Polonia Popolare. Nel 1980 viene estromesso dal WFD durante la costruzione e l'evoluzione del movimento legato a Solidarnosc. Negli anni Novanta inizia la collaborazione con la Kalejdoskop Film Studio, con cui produce tutti i film del periodo.

Solo quattro dei film diretti prima del 1980 vengono regolarmente distribuiti. Al resto dei film è vietata l'uscita o viene opposto un violento contrasto da parte delle autorità governative. Usciranno quasi tutti solo dopo l'inizio degli anni Novanta. Il film *89 mm od Europy (89 mm from Europe)* segna nel 1993 il ritorno del regista sulla scena ufficiale europea dopo un periodo di restrizioni e di conseguenti difficoltà dovute al delicato passaggio politico nella Polonia post-sovietica.

Marcel Łoziński è attualmente a capo del Dipartimento di Cinema Documentario presso la scuola di cinema di Andrej Wajda, insegna presso l'Istituto di Cultura Polacca a Varsavia, presso La FEMIS a Parigi, ed è membro della European Film Academy e della American Motion Picture Arts and Sciences Academy.

#### MARCEL ŁOZIŃSKI BIOGRAPHY

Marcel Łoziński was born in Paris in 1940 of Jewish, communist parents. His family went back to Poland after the end of WWII. He completed his studies at the Department of Communication of the Politechnika Warszawska (Warsaw University of Technology) after which he took a job as sound engineer at the Warsaw Wytwórnia Filmów Dokumentalnych (Documentary Production Centre).

He later took up his studies again and enrolled at the Lodz Film School, from where he graduated in 1971. Over the following years he worked with the Polish TV, the Documentary Production Centre, and Wajda's Zespół X Centre. Over the Seventies the Government began to closely follow his activities and film-making, which were in open contrast with the leadership of the People's Republic of Poland. In 1980, he was fired from the Documentary Production Centre, in concomitance with the building and development of the movement related to Solidarnosc. He began working with Kalejdoskop Film Studio in the Nineties and has produced with them all his films of that period.

Out of the films realised by Marcel Łoziński before 1980, only four were regularly distributed. The rest were blocked by censorship or violently opposed by the authorities. Almost all of them will only be released in the early Nineties. The 1993 film *89 mm od Europy (89 mm from Europe)* marks his comeback on the official European film-making scene after a period of restrictions and difficulties ensuing the delicate political transition to post-Soviet Poland.

Marcel Łoziński is currently heading the Documentary Department at the Wajda Film School, but he also teaches at the Polish Cultural Institute in Warsaw, the FEMIS in Paris, and is a member of the European Film Academy and the American Motion Picture Arts and Sciences Academy.



- |   |   |
|---|---|
| 2013 - <i>Ojciec i syn w podróży</i> (Father and Son on a Journey)                    | 1980 - <i>Próba mikrofonu</i> (The Microphone Test)   |
| 2011 - <i>Tonia i jej dzieci</i> (Tonia and Her Children)                             | 1979 - <i>Okno na podwórze</i> (A Window Overlooking the Yard)  |
| 2008 - <i>Poste restante</i>  | 1978 - <i>Vivat Akademia Górniczo-Hutnicza</i><br>(Long Live the Mining and Metallurgical Academy)  |
| 2007 - <i>A gdyby tak się stało</i> (If it Happens)                                   | 1978 - <i>Aleksander Michajłowicz Prochorow</i>   |
| 2006 - <i>Jak to się robi</i> (How It's Done)   | 1978 - <i>Dotknięcie</i> (The Touch)  |
| 2001 - <i>Pamiętam</i> (I Remember)   | 1978 - <i>Egzamin dojrzałości</i> (Matriculation)   |
| 1998 - <i>Żeby nie bolało</i> (So It Doesn't Hurt)                                    | 1977 - <i>Jak żyć</i> (How to Live)   |
| 1995 - <i>Pozwycięstwie 1989 - 1995</i> (After the Victory: 1989-1995)                | 1976 - <i>Film nr 1650</i>  |
| 1995 - <i>Wszystko może się przytrafić</i> (Anything Can Happen)                      | 1975 - <i>Zderzenie czołowe</i> (Front Collision)   |
| 1994 - <i>Warszawa 94. Podróż sentymentalna</i> (Warsaw 94.<br>A Sentimental Journey) | 1974 - <i>Król</i> (The King)   |
| 1993 - <i>Autoportret</i> (Self-Portrait)   | 1974 - <i>Wizyta</i> (A Visit)  |
| 1993 - <i>89 mm od Europy</i> (89 mm From Europe)                                     | 1974 - <i>Biolodzy</i> (Biologists)   |
| 1992 - <i>Siedmiu Żydów z mojej klasy</i> (Seven Jews From My Class)                  | 1974 - <i>Rano, południe, wieczór</i> (Morning, Noon, Evening)  |
| 1990 - <i>45 - 89</i> (Forty Five - Eighty Nine)                                      | 1973 - <i>Happy End</i>   |
| 1990 - <i>Las katyński</i> (Katyn Forest)   | 1972 - <i>Koło fortuny</i> (Wheel of Fortune)   |
| 1986 - <i>Świadkowie / Témoins</i> (Witnesses)  | 1971 - <i>Trzy kobiety</i>  |
| 1986 - <i>10-lecie</i>  | 1971 - <i>Widziane z dołu</i> (Seen from Underneath) -<br>*associate director: Paweł Kędzierski   |
| 1986 - <i>Moje miejsce</i> (My Place)   | 1971 - <i>Zmiana</i> (A Change)<br>*Prima parte di un film fatto per la televisione polacca<br>la seconda parte si intitola: <i>Widziane z dołu</i> / Part one of<br>a film made for Polish TV, part two is entitled <i>Widziane z dołu</i> |
| 1985 - <i>Vivre dans la vérité. Pologne 1985</i>                                      | 1971 - <i>Absolutorium</i> (Certificate of Completion)  |
| 1986 - <i>Świczenia warsztatowe</i> (Practice Exercises)                              | 1970 - <i>Na skrzydłach</i> (On the Wings)  |
| 1984 - <i>Szklany dom</i> (Glass House)   | 1969 - <i>Berek</i> (Tig)   |
| 1983 - <i>My nie mamy zwrotów</i>   | 1967 - <i>60 Sekund dla Pascala</i> (60 Seconds for Pascal)   |
| 1983 - <i>Lekcja</i> (The Lesson)   |   |
| 1981 - <i>Lekcja demokracji</i>   |   |
| 1981 - <i>Strajk w Wyższej Szkole Pożarniczej w Warszawie</i>                         |   |
| 1981 - <i>Rozmowa z Wałęsą</i> (Conversations with Wałęsa)                            |   |

Polonia, 1972, 16', 35mm, b/n

Regia e sceneggiatura: Paweł Kędzierski, Marcel Łoziński  
Fotografia: Stanisław Niedbalski, Witold Stok  
Montaggio: Lidia Zonn  
Suono: Małgorzata Jaworska  
Produzione: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych

Contatti: Jolanta Galicka, WFD  
FilMOTEKA  
Email: festiwale@wfdif.com.pl



MARCEL ŁOZIŃSKI, PAWEŁ KĘDZIEŃSKI

## HAPPY END

Aula affollata, corpi tesi, sguardi acuminati. I dirigenti moderano un'assemblea in cui si alternano le voci degli operai e quelle dei colletti bianchi. Al centro del dibattito la posizione d'un ingegnere che sembra aver deciso il fallimento di un traguardo produttivo per scrupoli sulla qualità del prodotto. Le argomentazioni oscillano bruscamente tra la delazione pura e l'analisi funzionale. Quel che inizialmente sembra un consiglio generale di fabbrica assume via via i toni dell'assemblea sindacale, poi quelli del processo di piazza. L'opportunità di una scelta tecnica si ritrova improvvisamente verificata dal giudizio morale, il vaglio dei dati oscurato dall'ingombro della maldicenza. Marcel Łoziński – ancora agli inizi della carriera – sfrutta con lucidità il dispositivo dello psicodramma: costruisce una scena madre che sembra tirata fuori dalla più blindata delle sceneggiature, e appena sotto la superficie tesse una critica fine e profonda alla dittatura della burocrazia e a un sistema – la Polonia Popolare – che fa della rappresentazione uno strumento di supremazia e controllo. Nel lieto fine apparentemente pacificato e liberante le risate dei protagonisti riecheggiano a lungo caricandosi, prima di spegnersi del tutto, di riverberi dissonanti. (s.g.)

A crowded room, tense people, blazing eyes. Some managers are moderating a meeting where workers and executives alternately take the floor. The heated debate deals with the stance of an engineer, who has apparently decided to fail a production goal because he doubts the technical quality of the product. The reasoning swings suddenly from sheer laying of information to production process analyses. What looked like a works council gradually takes on the overtones of a union meeting and eventually those of a jury trial. Choosing for the correct technical option is suddenly influenced by moral judgment, the assessment of working efficiency replaced by the condemnation of social life, the scrutiny of facts and figures obscured by the burden of malicious gossip. Early in his career, Marcel Łoziński exploited a device provided by the same institution he is observing and scrutinizing, psychodrama, with cunning and a clear mind. Just below the surface, instead, he weaves some fine, profound criticism of the dictatorship of bureaucracy and of a system – the People's Republic of Poland – that turns representation into a tool for supremacy and control. The film's apparently reconciling and liberating happy end features the laughter of those who took part in the drama, that reecho, and reverberate dissonance, still for some time before petering out. (s.g.)

MARCEL ŁOZIŃSKI

## WIZYTA

### THE VISIT

Polonia, 1974. Una giornalista e un fotoreporter s'inoltrano nei viottoli tra le fattorie, i campi e le stalle in cerca di Urszula Fils, una giovane allevatrice che vive da sola con la vecchia madre. I primi due, ripresi e "diretti" da Marcel Łoziński durante l'incontro con le loro ospiti, osservano e interrogano la giovane per conoscerne e comprenderne la vita austera e isolata. La macchina da presa segue da vicino Urszula, la riprende frontalmente, direttamente, senza sottrarsi al suo sguardo quando lei risponde alle domande della giornalista sulla sua passione per il teatro e per la lettura. Poi però la giornalista e la giovane attrice si appartano per uno scambio privato, più intimo, durante il quale poter esprimere la sofferenza della solitudine e dare sfogo al pianto: la macchina allora osserva da lontano e sembra che spii di nascosto le emozioni profonde di Urszula. Marcel Łoziński seguita a riflettere esplicitamente sul suo lavoro di documentarista, di narratore, ma forse per la prima volta compie con questo cortometraggio un decadrage ideale centrando l'obiettivo sui margini della rappresentazione ufficiale, sulla campagna, su una donna fragile ma forte e sola, lasciando scivolare la società urbana, la città, il paese moderno fuori dall'inquadratura. (s.g.)

Poland, 1974. A journalist and a photo-reporter tread on paths winding through farms, fields, and stables in search of Urszula Fils, a young farmer who lives alone with her old mother. They are filmed and "directed" by Marcel Łoziński during their encounter with the hostesses, while they observe and question the younger one in order to comprehend her austere, isolated life. The camera follows Urszula from up close while she is working in the stable, cutting wood, grooming the animals. She is filmed frontally, directly, and stares back at the camera when she answers the journalist's questions on her passion for drama and literature. After a while, though, the journalist and the young farmer withdraw for a more private, more intimate conversation, which allows the latter to let out the pain of solitude. Urszula cries, and the camera watches from a distance. Marcel Łoziński continues to reflect explicitly on his work as documentary film-maker and story-teller, but – possibly for the first time – with this short film he virtually shifts the focus onto the margins of official representation, the countryside, a strong woman, however frail and alone – letting urban society, the city, the modern country slip away, off screen. (s.g.)



Polonia, 1974, 35mm, 16', b/n

Regia: Marcel Łoziński  
Fotografia: Jacek Petrycki  
Montaggio: Lidia Zonn  
Direzione di produzione: Jerzy Herman  
Suono: Małgorzata Jaworska  
Produzione: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych

Contatti: Jolanta Galicka, WFD  
FilMOTEKA  
Email: festiwale@wfdif.com.pl

Polonia, 1974, 35mm, 7', b/n

Regia e sceneggiatura: Marcel Łoziński  
Fotografia: Jacek Petrycki  
Montaggio: Alina Siemińska  
Suono: Wiesława Dembińska  
Produttore: Włada Dabrowska  
Produzione: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych

Contatti: Jolanta Galicka, WFD  
FilMOTEKA  
Email: festiwale@wfdif.com.pl



MARCEL ŁOZIŃSKI

## KRÓL THE KING

Silenzio. Una voce inizia a raccontare la storia di una vita. L'inquadratura resta fissa sul volto che forse è dell'uomo al quale appartiene la voce. Poi irrompe l'esterno: qualche inquadratura esplora lo spazio aperto che forse è appena fuori il locale in cui si trova l'uomo, il suono del vento, quello di passi, la musica. Ma è solo per pochi secondi. La voce continua a raccontare immersa nel silenzio. Il re del titolo è un sarto che ha lavorato e vissuto buona parte della sua vita da militare. In questo breve ritratto Marcel Łoziński riduce al minimo la varietà dei materiali e sperimenta lavorando sugli elementi primi dell'articolazione estetica del film. Il rapporto/legame tra colonna visiva e colonna sonora viene allentato, contraddetto, messo in dubbio; l'immagine didascalica viene spinta ben oltre la sua effettiva utilità d'illustrazione e diventa quasi ritmo figurale astratto; la gamma delle inquadrature, la distanza dell'obiettivo dal soggetto ripreso, dell'intervistatore dall'intervistato, ogni scelta pur minuscola viene sottolineata fino a ingigantirne la dimensione, fino a farne sentire amplificato il peso. Lo stesso dispositivo dell'intervista viene contraddetto, parodiato e finanche fatto letteralmente a pezzi. In questo come in pochi altri film Łoziński usa l'ironia come principio estetico profondo. (s.g.)

Quiet. After a while, some voice over begins to tell the story of someone's life. The camera lingers on the face of a man, who may or may not be the one speaking. Suddenly, we are outside: the camera explores the open space, that may lie just outside the room where the man is. Noise of wind, steps, music, but this lasts for a few seconds. The voice keeps on, bathed in silence. The title's "king" is a tailor who has been a military for most of his life. In this concise portrait, Marcel Łoziński cuts down the variety of materials. He experiments with the primary elements of film language and aesthetics. The relation/link between picture track and sound track is loosened, contradicted, questioned; explanatory pictures are used beyond their actual informative role and take on an almost abstract quality; the range of shots, the distance of the lens from the object of the shoot – of the interviewer from the interviewee – any minimal choice is underscored until their dimension is magnified, their scope exaggerated. The interview device is contradicted too, parodied, if not broken down – literally. Irony used as an embedded aesthetic principle in film is not to be seen often in Marcel Łoziński's work. (s.g.)

## MARCEL ŁOZIŃSKI ZDERZENIE CZOŁOWE FRONT COLLISION

Marian Cudny è un ferroviere in pensione. La sua carriera è stata impeccabile, piena di encomi e riconoscimenti. Fino a quando, sei mesi prima del ritiro definitivo, l'uomo non si è reso responsabile di un incidente ferroviario, vedendosi così negato il diritto alla festa ufficiale di fine carriera. *Zderzenie czołowe* è uno dei film di Marcel Łoziński in cui il documentario si apre più palesemente ad accogliere pratiche, forme estetiche e narrative provenienti dal cinema a soggetto. Gli elementi dello stile sono impiegati secondo un'inedita ispirazione espressionista (zoom, mescolanza tra bianco e nero e colore), l'accostamento tra registro concreto, bozzetto grottesco e racconto irrealista rendono il film un eccezionale esperimento dentro il quale il regista non si impedisce di montare insieme l'osservazione della routine dei lavoratori della ferrovia (girato in bianco e nero) e l'illustrazione ipotetica, impossibile, dunque puramente immaginaria della festa di pensionamento di Cudny (girata a colori). (s.g.)

Marian Cudny is a retired railway worker. He had an exemplary career, rich in commendations and praises. Only at the end, six months before retiring, he was responsible for a railway accident. Therefore, the official end-of-career celebrations were cancelled. *Zderzenie czołowe* is one of the documentaries by Marcel Łoziński that are more open to embrace aesthetic and narrative practices and forms coming from fiction. The style elements are used in an unusual expressionistic manner (zoom, black and white vs. colour); the juxtaposition of concrete approach, grotesque sketch, and surreal storytelling makes the film an exceptional experiment. The director's cutting juxtaposes the footage of the daily railway work (shot in black and white) and images of the hypothetical, impossible, therefore imaginary party thrown for Cudny's retirement (shot in colour). (s.g.)



Polonia, 1976, 35mm, 11', col.  
e b/n

Regia e sceneggiatura: Marcel Łoziński  
Fotografia: Jacek Petrycki, Witold Stok, Roman Miastowski  
Montaggio: Łucja Ośko  
Suono: Halina Paszkowska  
Produttore: Włada Dabrowska  
Produzione: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych

Contatti: Jolanta Galicka, WFD  
FilMOTEKA  
Email: festiwale@wfdif.com.pl

Polonia, 1977, 35 mm, 82', col.

Regia e sceneggiatura: Marcel Łoziński

Fotografia: Jacek Petrycki

Montaggio: Łucja Oško

Suono: Halina Paszkowska

Produttore: Jerzy Tomaszewicz

Produzione: Zespół Filmowy

X, Wytwórnia Filmów

Dokumentalnych i Fabularnych

Contatti: Jolanta Galicka, WFD  
Filmoteka

Email: festiwale@wfdif.com.pl

MARCEL ŁOZIŃSKI

## JAK ŻYĆ

### HOW TO LIVE

In un campo estivo per famiglie organizzato dal Sindacato Socialista Polacco della Gioventù (ZSMP) un comitato popolare, appositamente designato, osserva e valuta con scrupolo e senza tregua tutti gli altri partecipanti e attribuisce punti e penalità in vista del premio finale, da assegnarsi a quella che sarà eletta "famiglia modello". Ancora una volta Marcel Łoziński sovrappone i contorni del suo film a quelli del dispositivo designato dall'Istituzione, facendo sì che il cinema – moltiplicando e trasformando i materiali dell'osservazione, selezionandoli e accostandoli, riscrivendoli anche attraverso i registri della narrazione cinematografica più classica – lo analizzi e lo ricomponga in un racconto che ne rovescia e capovolge il senso originario. Gli osservatori diventano osservati, i "migliori" mostrano la loro piccolezza, la loro meschinità; i presunti principi di scientificità applicati al giudizio sulle vite degli altri dimostrano l'arbitrio che li governa; gli intenti progressisti di educazione e formazione trascolorano presto nel paternalismo e nella violenza più cupa. La commedia si tramuta in farsa e la farsa in tragedia mentre il Potere si disfa dell'eccezione alla norma. [s.g.]

In a summer camp for families organized by the Union of Young Polish Socialists (ZSMP), an ad-hoc people's committee is in charge of a painstaking, relentless task: assess and scrutinize all participants, assign votes, penalties, and the final prize to the winning "model family". Once again, Marcel Łoziński's documentary overlaps with the device planned by an Institution. This way, film – multiplying and transforming the materials observed, selecting and juxtaposing them, re-writing them also by borrowing the register of conventional cinematic storytelling – breaks down and recomposes the device itself into a story that reverses its original meaning. Observers become observed, the "best" reveal their pettiness and small-mindedness. Alleged principles of scientificity applied to the lives of the others expose their actual arbitrary nature; progressive intents of education and training fade into paternalism and dark violence. Comedy turns into farce, and farce into tragedy, while Power disposes of the exception to the rule. [s.g.]



MARCEL ŁOZIŃSKI

## DOTKNIĘCIE

### THE TOUCH



Il tocco è quello di un guaritore che arriva in Polonia da lontano, che parla e capisce solo l'inglese, che è accolto all'aeroporto come una personalità, come una celebrità. La sua meta non è un set cinematografico né un teatro o uno studio televisivo. Nel cortile di un anonimo edificio già l'aspettano centinaia di persone in fila per essere sanate nel corso di una lunga giornata d'attesa e di speranza. Con un raro montaggio alternato Marcel Łoziński dà inizio al film visibilmente attingendo a una suspense da film a soggetto: cosa avranno in comune una massa di figure umane incolonnate nell'umido ingresso di un grigio palazzone e un giovane uomo incappottato, accolto all'uscita del suo aereo dalla folla e salutato perfino da uomini in divisa? il regista lo segue durante l'arrivo tra i suoi "pazienti" e poi lungo la sua faticosa giornata di lavoro, tenendosi in equilibrio tra la solennità adatta a un eroe e il distacco ironico di un più concreto cinismo. [s.g.]

The "touch" belongs to a healer who came to Poland from far away. He only speaks and understands English, and he is welcomed at the airport like a celebrity, or some VIP. His destination, though, is not a film set, or a theatre, or a TV station. In the courtyard of a nondescript building, hundreds of people in a queue have been waiting for him for a whole day of hope and expectation, to be cured. A device Marcel Łoziński has rarely used, alternating editing, opens the film, visibly creating suspense, as if it were a feature film: what can a mass of human figures waiting in line in the damp lobby of a grey tenement building and a young well-coated man, greeted not only by the crowd at the airport but also by men in uniform, have in common? the director follows the man at his arrival among his "patients" and then during his long, tiring working day, finding a balance between the solemnity suited to a hero and the ironic detachment of a more concrete cynicism. [s.g.]

Polonia, 1978, 35mm, 13', b/n

Regia e sceneggiatura: Marcel Łoziński

Fotografia: Witold Stok

Montaggio: Łucja Osko

Suono: Halina Paszkowska

Produzione: Wytwórnia Filmów

Dokumentalnych i Fabularnych

Contatti: Jolanta Galicka, WFD  
Filmoteka

Email: festiwale@wfdif.com.pl

Polonia, 1978, 35mm, 17', b/n

Regia e sceneggiatura: Marcel Łoziński  
Fotografia: Jacek Petrycki, Witold Stok  
Montaggio: Łucja Ośko  
Suono: Halina Paszkowska, Iwanka Kunewa  
Produttore: Jerzy Tomaszewicz  
Produzione: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych

Contatti: Jolanta Galicka, WFD  
FilMOTEKA  
Email: festiwale@wfdif.com.pl

## MARCEL ŁOZIŃSKI EGZAMIN DOJRZAŁOŚCI MATRICULATION

Quale punto di vista scegliere per analizzare e raccontare il sistema scolastico polacco? Marcel Łoziński – alla fine degli anni Settanta – sceglie di essere occhio impercettibile mescolato ai giovani liceali che sostengono gli esami di maturità. Ci sono i commenti e i racconti tra un esame e l'altro, ci sono le confidenze dei propri progetti e delle aspettative sul futuro e ci sono anche i colloqui con i professori, le domande "politico-istituzionali", le risposte imbarazzate, divertire, incerte. Ci sono però anche un incipit e un epilogo astratti, metaforici, due parti teatrali che ricordano quasi l'intervento del coro nella tragedia greca: un momento di distanza e riflessione rispetto alle vicende e alla situazione che si raccontano, un modo implicito ma tutt'altro che discreto per suggerire allo spettatore una posizione critica, attiva, dubitante. Come sempre accade nel cinema di Marcel Łoziński, anche qui lo sguardo approfondito su un piccolo, minuto frammento del sistema suggerisce una lettura ulteriore alla letterale disamina del dettaglio: come in una biopsia, dall'osservazione e dall'indagine sul campione minuto è possibile e forse consigliabile indurre strumenti di analisi e interpretazione anche del resto del sistema al quale il campione appartiene. (s.g.)

Which is the best point of view to discuss and describe the Polish educational system? At the turn of the 1970's, Marcel Łoziński chose to be like an invisible eye among the young students who were about to take their school-leaving examination. He recorded comments and accounts in-between the exams, students sharing their projects and expectations, interviews with the professors, political and institutional questions, and embarrassed, amused, uncertain answers. All this is encompassed within a prologue and an epilogue with an abstract, metaphorical, theatrical quality, reminiscent of the chorus in Greek tragedies. They create distance from and a pause of reflection on the stories told in the film – and, as a consequence, implicitly and blatantly challenge the viewers to take a critical, pro-active, questioning stance. As usual with Marcel Łoziński, the virtual close-up on a tiny fragment of the system invites some interpretation beyond the literal examination of the detail, as if it were a biopsy. From the observation and investigation of a small specimen it is possible and perhaps advisable to proceed to discuss and interpret the system to which it belongs. (s.g.)



## MARCEL ŁOZIŃSKI PRÓBA MIKROFONU THE MICROPHONE TEST

Piccolo studio di registrazione, un lume da scrivania, nastri magnetici, un telefono, un microfono e un tecnico. Stacco. All'interno di una fabbrica decine di operaie lavorano alla catena di montaggio. Prova microfono, parte la musica, iniziano le trasmissioni della radio della fabbrica di cosmetici Pollena-Uroda. Un movimento laterale orizzontale segue l'avanzata del tecnico/giornalista/responsabile del servizio radiofonico che scende tra gli operai per realizzare un'inchiesta; il tema è il livello di informazione e consapevolezza rispetto al regime di co-gestione che regola la fabbrica. Marcel Łoziński, quasi in un *calambour* cinematografico, registra, mette in forma e accosta due processi che posti uno accanto all'altro sembrano un ossimoro perfetto: da una parte il processo-dispositivo dell'inchiesta radiofonica, dalla scoperta dell'apparato tecnico al campionamento delle interviste con gli operai; dall'altra la riunione inquisitoria che deve decidere – sotto l'egida del consiglio direttivo della fabbrica – se le otto ore di trasmissione realizzate possano o no essere messe in onda. Il piccolo meccanismo del film scatta con precisione facendo cozzare il paternalismo dirigista contro il processo democratico, la rappresentazione contro la realtà. (s.g.)

A small recording studio, a reading lamp, a few tape recorders, a telephone, a microphone, and an engineer. Cut. Inside a factory, dozens of women are working on the assembly line. The microphone is tested, the music launched, and the radio of the Pollena-Uroda cosmetics factory begins broadcasting. The camera tracks the engineer/journalist/responsible for the radio walking among the workers to conduct a survey. He has to verify the level of information and awareness about the co-management regime in force at the factory. This film is almost like a pun: Marcel Łoziński records, gives shape to, and juxtaposes two processes. This way, they create a sort of perfect oxymoron: on one hand, the process/device of the radio survey, departing from the technical equipment and ending with the sampling of the interviews with the workers; on the other hand, an inquisitive meeting in charge of deciding – according to the opinion expressed by the factory board of directors – if the eight hours of the show recorded can actually be broadcast. The film's trick kicks off precisely, contrasting show of efficiency vs. effectiveness, government paternalism vs. democratic process, obtuse principle vs. idea, and representation vs. reality. (s.g.)

Polonia, 1980, 35mm, 19', b/n

Regia: Marcel Łoziński  
Sceneggiatura: Marek Petrycki  
Fotografia: Jacek Petrycki  
Montaggio: Katarzyna Maciejko  
Suono: Halina Paszkowska  
Musica: Danuta Zankowska-Marucha  
Produttore: Jerzy Tomaszewicz  
Produzione: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych

Contatti: Wytwórnia Filmów  
Dokumentalnych  
Email: dpff@wfdif.com.pl

Contatti: Jolanta Galicka, WFD  
FilMOTEKA  
Email: festiwale@wfdif.com.pl



Polonia, 1984, 35mm, 12', b/n

Regia: Marcel Łoziński  
Fotografia: Jacek Petrycki  
Montaggio: Katarzyna Maciejko-Kowalczyk, Katarzyna Rudnik  
Suono: Danuta Zankowska  
Direzione di produzione: Wtada Dabrowska  
Produzione: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych

Contatti: Jolanta Galicka, WFD  
FilMOTEKA  
Email: festiwale@wfdif.com.pl



MARCEL ŁOZIŃSKI  
**ĆWICZENIA WARSZTATOWE**  
**PRACTICE EXERCISES**

Come in un esercizio per imparare il cinema, una troupe di giovani esce per le strade di Varsavia e realizza una serie d'interviste. Il film inizialmente ce le mostra per come esse sono state realmente realizzate. Poi ce le mostra una seconda volta, ma stavolta sembra che le stesse persone rispondano in modo opposto e questo perché il sonoro è stato manomesso e il girato usato per costruire una seconda versione del "documento" che rovescia del tutto la prima. Un po' saggio didattico, un po' esperimento punk, un po' bozzetto umoristico *Ćwiczenia warsztatowe* s'inquadra nella delicata, concitata decade degli anni Ottanta in Polonia. Nelle risposte reali raccolte per strada c'è lo sdegno di maturi benpensanti, l'odio e l'invidia di chi, ancora giovane, si ritrova troppo presto intrappolato in una vita adulta che non gli piace, l'indifferenza e l'ignoranza di chi preferisce biasciare un'opinione stropicciata, cercare capri espiatori, ripetere luoghi comuni; ma c'è anche la tracotanza e la prepotenza della polizia, la diffidenza di chi teme di esprimersi in pubblico, di chi ha paura che le sue parole vengano volutamente travisate. [s.g.]

As if they were doing a film exercise, a crew of young people walks down the streets of Warsaw and realizes a few interviews. The film shows a first set of interviews the way they were actually realised. A second set, composed of the same footage, is shown eventually: the audio here was cut "in the wrong order", with the people answering in the opposite way as they did earlier. A second version of the "document" is thus presented that reverses the first. Partly essay, partly punk experiment, partly comic sketch, *Ćwiczenia warsztatowe* should be viewed in the context of the crucial, wild decade of the 1980's in Poland. The actual answers collected in the streets include disdain on the part of mature conformists, hate and envy on the part of those young people who feel trapped in a grownup life they don't like, indifference and ignorance on the part of those who barely mumble an opinion, look for a scapegoat, and repeat clichés; but also arrogance and abuse of power on the part of the police, and the diffidence of those who don't dare say things in public, who are afraid that their words are twisted on purpose. [s.g.]

MARCEL ŁOZIŃSKI  
**MOJE MIEJSCE**  
**MY PLACE**

Dal basso verso l'alto, avanti e indietro: l'obiettivo della macchina da presa segue in un movimento perpetuo gli impiegati di un grande albergo del quale procede a smontare il grande ingranaggio produttivo, pezzo per pezzo, dal locale caldaie, fino all'ufficio della direzione, passando via via per le cucine, la lavanderia, il guardaroba, le camere per gli ospiti. Il fuochista che riempie la caldaia, il lavapiatti, il cuoco, la barista, il portiere fino al direttore, tutti compaiono sullo schermo, ognuno imprimendo al film il proprio ritmo, ognuno diviso in due, corpo e voce: da una parte la registrazione oggettiva del processo nell'atto del suo compimento, la documentazione esteriore del lavoro durante il suo svolgimento; dall'altra il racconto soggettivo, l'evocazione immaginifica, la narrazione personale. Tra amarezze, frustrazione e dedizione, tutti, in questo piccolo cosmo ordinato, dimostrano una quasi inevitabile appartenenza. Tutti, chi con l'idea d'insistere chi invece più convinto di dover resistere, apparentemente legati alla stessa unica condizione prima d'esistenza: il lavoro. [s.g.]

Vertical and horizontal pans, zooms in and zooms out: the camera follows the perpetual motion of the employees in a big hotel. Marcel Łoziński dismantles the hotel's huge production process, bit by bit, shooting from the boiler room up to the manager's office, including the kitchens, the laundry room, the cloakroom, and the guest rooms. The stoker fuelling the boiler, the scullion, the cook, the barmaid, the doorkeeper, and the hotel manager all appear on the screen. Everyone gives their rhythm, everyone is split in two, body and voice: on one side, the objective recording of their work in progress, a documentation of the process from outside; on the other hand, subjective storytelling, imaginary evocation, personal narration. Regardless of bitterness, frustration, or devotion, everyone belongs in this small, tidy universe. Everyone, including those who feel like insisting and those who think they should resist, is apparently tied to the same, primeval condition of existence: working. [s.g.]



Polonia, 1985, 35mm, 14', b/n

Regia e sceneggiatura: Marcel Łoziński  
Fotografia: Andrzej Adamczak  
Montaggio: Katarzyna Maciejko-Kowalczyk  
Suono: Matgorzata Jaworska  
Musica: Danuta Zankowska  
Produttore: Wtada Dabrowska  
Produzione: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych

Contatti: Jolanta Galicka, WFD  
FilMOTEKA  
Email: festiwale@wfdif.com.pl

Polonia, Francia, 1987, video, 26', col.

Regia e sceneggiatura: Marcel Łoziński

Fotografia: Jacek Petrycki

Montaggio: Marcel Łoziński

Musica: Danuta Zankowska

Produzione: Videonowa



MARCEL ŁOZIŃSKI

## ŚWIADKOWIE / TÉMOINS

### WITNESSES

Il 4 luglio del 1946 in un pogrom a Kielce la folla trucida 42 ebrei sopravvissuti alla Seconda Guerra Mondiale e alla Shoah. Quarant'anni dopo, nel 1987, Marcel Łoziński torna negli stessi luoghi e incontra alcuni testimoni alla strage. Durante gli incontri/interviste con i suoi canuti interlocutori – vecchie donne e vecchi uomini che sembrano conservare ancora chiaro il ricordo di quei giorni – il regista non sembra tanto interessato dalla ricostruzione puntuale di quel singolo episodio di violenza: quel che raccoglie è quasi di più una grande quantità di piccoli aneddoti, dettagli, voci e dicerie, pareri personali e luoghi comuni condivisi ma impliciti, sparsi frammenti di un quadro vasto dentro il quale l'antisemitismo appare a un tratto tutt'altro che accidentale e imprevedibile. S'inizia dalle immagini d'archivio e alle immagini d'archivio si torna poco prima della fine: ma tra la prima e la seconda apparizione delle casse di legno che giacciono allineate in fondo a una buca la posizione dello spettatore cambia, non solo perché cambia la quantità delle informazioni a sua disposizione, ma perché nel frattempo il suo punto di vista è qualitativamente cambiato slittando dalla retorica dell'assertività all'etica del dubbio. [s.g.]

On July 4th, 1946, there was a pogrom in Kielce, Poland. The crowd slaughtered forty-two Jews that had survived WWII and the Shoah. Forty years later, in 1987, Marcel Łoziński visited those places and met some witnesses of the carnage. During the interviews with his white-haired interlocutors – elderly women and elderly men, who seem to keep the memory of those days very alive – the film director doesn't seem to be interested in a detailed reconstruction of the individual episode of violence. He is more keen on little anecdotes, details, rumours, gossip, personal opinions and shared, implicit clichés, the scattered fragments of a big picture that actually presents anti-Semitism as everything but accidental and unforeseeable. The same archive footage opens and closes the film. Between the first and the second run of wooden coffins lying at the bottom of a hole in the ground, the viewer's position has changed. Not only has he/she had a lot of information, but their point of view has changed in quality, shifting from the rhetoric of assertiveness to the ethics of doubt. [s.g.]

## MARCEL ŁOZIŃSKI LAS KATYŃSKI KATYŃ FOREST

Dopo l'invasione della Polonia da parte dell'Unione Sovietica, avvenuta il 17 settembre 1939, la NKVD – la polizia politica staliniana – rinchiuso nei campi di prigionia di Kozielsk, Starobielsk e Ostaszkow circa 15.000 persone, in prevalenza ufficiali e sottufficiali dell'Esercito Polacco. Nell'aprile 1943 nei boschi di Katyn, vicino a Smolensk, vennero scoperte le prime fosse comuni. Anche se all'epoca della Repubblica Popolare Polacca e dell'Unione Sovietica era vietato pronunciare il nome, Katyn è sempre rimasto nella coscienza dei polacchi, trasmesso con la "storia clandestina", con la tradizione familiare. Il film si concentra sulle persone: i figli delle vittime e i testimoni dei dintorni di Katyn, le loro sorti postbelliche. Attraversiamo la foresta di Katyn guidati dalla figlia di uno degli ufficiali polacchi uccisi dai sovietici con un colpo d'arma da fuoco alla nuca. A distanza di mezzo secolo sul luogo dell'eccidio regna ancora la paura dell'ideologia e del sistema che l'hanno reso possibile.

After the invasion of Poland by the Soviet Union on September 17th, 1939, the NKVD, the Stalinist police, locked up in the prison camps of Kozielsk, Starobielsk and Ostaszkow about 15.000 people, mostly officers of the Polish Army. In April 1943 in the forests of Katyn, near Smolensk, the first mass graves were discovered. Although at the time of the Polish People's Republic and the Soviet Union it was forbidden to pronounce the name, Katyn has always remained in the consciousness of Polish people, and became part of the "clandestine history". The film focuses on the people: the children of victims and witnesses of the surroundings of Katyn and their post-war fate. In the film we cross the forest of Katyn led by the daughter of one of the Polish officers murdered by the Soviets shot with a gunshot to the head. After half a century, on the site of the massacre still reigns fear of the ideology and of the system that made the massacre possible.



Polonia, Francia, 1990, video, 53', col.

Regia e sceneggiatura: Marcel Łoziński

Fotografia: Jacek Petrycki, Andrzej Adamczak

Montaggio: Katarzyna Maciejko-Kowalczyk

Musica: Danuta Zankowska

Produzione: Wytwórnia Filmów

Dokumentalnych i Fabularnych

(Polonia), Les Films

du Losange (Francia)

Contatti: Jolanta Galicka, WFD  
FilMOTEKA

Email: [festival@wfdif.com.pl](mailto:festival@wfdif.com.pl)

Polonia, 1992, video, 40', col.  
Regia e sceneggiatura: Marcel Łoziński

In collaborazione con: Paweł Łoziński  
Fotografia: Jacek Petrycki, Andrzej Wyglądała  
Musica: Katarzyna Maciejko-Kowalczyk, Marcin Piątkowski  
Suono: Danuta Zankowska  
Musica: Danuta Zankowska  
Direzione di produzione: Tamara Czyż-Kasperek

Contatti: Adila Gapski, TVP  
Email: adila.gapski@tvp.pl

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

MARCEL ŁOZIŃSKI  
**SIEDMIU ŻYDÓW Z MOJEJ KLASY**  
**SEVEN JEWS FROM MY CLASS**



Un film su delle persone che sono state costrette a lasciare la Polonia in seguito alle persecuzioni antisemite del 1968. Anni dopo, in occasione di un ritrovo tra vecchi amici, si ricongiungono nella loro madre patria. Alcuni di loro hanno capito di essere ebrei solo nel 1968. Nel film, raccontano le storie della loro partenza, ricordano ciò che sentivano in quel particolare momento e come l'esilio ha influenzato la loro vita in seguito. La situazione che hanno dovuto affrontare li ha posti di fronte a interrogativi sulla loro identità – chi sono? Sono ebrei? O sono polacchi?

A film about people who were forced to leave Poland in consequence of anti-Semitic persecution in 1968. Years after, on the occasion of old friends gathering, they all rejoin in their fatherland. Some of them have only realized they are Jewish in 1968. They tell the stories of their leaving, recall what they felt at this particular moment and how the exile affected their lives later on. The situation they had to face made them ask themselves about their identity – who are they? Are they Jews? Or rather Poles?

MARCEL ŁOZIŃSKI  
**89 MM OD EUROPY**  
**89 MM FROM EUROPE**

In Europa i treni viaggiano su binari larghi 1.435 mm; in tutto il territorio della Ex Unione Sovietica invece i binari ferroviari sono larghi 1.524 mm. La differenza è di 89mm. Marcel Łoziński si ferma e piazza la sua macchina da presa nella stazione di cambio in cui i carrelli dei treni vengono adattati alla diversa misura dei binari: un punto di rottura e di congiungimento, il punto in cui il confine, la separazione tra due continenti diventa una questione materiale, tecnica. Pochi anni dopo il dissolvimento dell'Unione Sovietica e la frantumazione di quello che fino a poco tempo prima era stato un universo in apparenza compatto e coerente, il regista concentra lo sguardo su questo piccolo luogo in cui si condensano materialmente e simbolicamente lo stacco e la continuità, la differenza e la somiglianza, raccontandolo – dentro una bolla di tempo sospeso – attraverso la candida meraviglia degli occhi di un bambino (il figlio Tomek); occhi che tralasciano ogni facile schematismo ma che non rinunciano affatto all'esplorazione esatta, all'interrogazione puntuale, spinti come sono dalla necessità impellente del gioco della conoscenza. (s.g.)

Trains travel on 1435 mm-wide rails in Europe, whereas the rails all over the territory of the former Soviet Union are 1524 mm wide. The difference measures 89 mm. Marcel Łoziński places his camera in the exchange station where the undercarriages are adjusted to the differing measures of the rails: this stretch of the border where the separation of two regions is a material, technical issue is both a break point and a joining link. A few years after the Soviet Union's dissolution and the collapse of what once was an apparently compact, consistent universe, Marcel Łoziński focused his gaze on this modest site where detachment and continuity, difference and similarity are clustered materially and symbolically. He described this wonder by way of the candid gaze of a child, his son Tomek, whose eyes allow to avoid useless strictness and to focus on painstaking exploration and punctual enquiry, since they are driven by a compelling necessity, the game of knowledge. (s.g.)



Polonia, 1993, 35mm, 11', b/n

Regia: Marcel Łoziński  
Sceneggiatura: Marcel Łoziński  
Fotografia: Jacek Petrycki, Arthur Reihart  
Montaggio: Katarzyna Maciejko-Kowalczyk  
Suono: Małgorzata Jaworska  
Produzione: Studio Filmowe KALEJDOSKOP, TVP1 S.A.  
Con il supporto di: Agencja produkcji Filmowej, Fundacja Stefana Batorego, Fundacja Kultury, La Sept

Contatti: Studio Filmowe KALEJDOSKOP  
Email: studio@kalejdoskop.art.pl

Polonia, 1995, 39', col.

Regia: Marcel Łoziński  
Sceneggiatura: Marcel Łoziński  
Fotografia: Artur Reinhart  
Montaggio: Katarzyna Maciejko-Kowalczyk  
Suono: Halina Paszkowska  
Produzione: STUDIO FILMOWE KALEJDOSKOP, TVP1 S.A.

Contatti: Studio Filmowe KALEJDOSKOP  
Email: studio@kalejdoskop.art.pl



MARCEL ŁOZIŃSKI

## WSZYSTKO MOŻE SIĘ PRZYTRAFIĆ ANYTHING CAN HAPPEN

Un bambino corre in un parco, si ferma incantato davanti a un pavone, osserva entusiasta piante e fiori. Poco lontano, sulle panchine sparse tra gli alberi, alcuni vecchi siedono riposando. Il piccolo si avvicina alle coppie canute, ai lettori assorti, a donne e uomini malinconicamente soli: ogni incontro è l'occasione di uno scambio alla pari, in cui si parla di argomenti dei più disparati, della guerra, delle delusioni di una lunga vita ormai consumata o delle speranze di chi crede qualsiasi cosa ancora e sempre possibile: incontrare un dinosauro o anche vivere seicento anni. Perfino sconfiggere la morte. Come spesso accade nei film di Marcel Łoziński l'incipit è affidato a un movimento laterale, orizzontale. Una traiettoria che qui si dichiara apertamente esplorativa, un movimento che costituisce e significa la ricerca e l'incontro con il mondo, con l'altro. Per una volta però il movimento non è solo funzionale, è anche il gioco, la danza, l'apertura infantile e tutt'altro che ingenua alla possibilità: il padre regista per una volta costruisce un dispositivo cinematografico centrato sull'apertura al caso e ne affida la guida al figlioletto, lasciando che sia il suo vispo candore, il suo sguardo accorto e innocentemente crudele a decidere la direzione di questo piccolo film a metà tra poema esistenziale e fiaba moderna. (s.g.)

A child is running in a park. Amazed, he stops in front of a peacock, watches plants and flowers enthusiastically. A little farther, a few elderly people are sitting on the benches scattered among the trees, resting. The child gets closer to white-haired couples, those absorbed in reading, and melancholy, lonely women and men. Each encounter makes way for some exchange on equal terms, some discussion of the most varied subjects, such as the war, the disappointment in a spent long life, or the hopes of those who still believe anything can happen – meet a dinosaur, or live for six hundred years. Maybe defeat death. As happens often with Marcel Łoziński, the film opens with the camera panning. This motion outlines an openly exploratory progress, which creates – and means – search of and encounter with the world and the other. This time, though, the camera movement is not only functional but also suggests game, dance, childlike – but not naïve – openness towards possibility. The father film-maker, for once, creates a film device pivoted on chance, and guided by his little son. It is his candour, his keen, sometimes cruel gaze that decides the direction of this little film, in-between existentialist poem and modern fairy-tale. (s.g.)

MARCEL ŁOZIŃSKI

## ŻEBY NIE BOLAŁO SO IT DOESN'T HURT

È il 1998, sono passati più di vent'anni dalla prima visita di Marcel Łoziński a Urszula Flis, già protagonista del precedente *Wizyta* (1974). Quando la troupe ritrova Urszula, nel film s'innesta immediatamente un lungo stralcio del cortometraggio girato durante il primo incontro. Urszula ora non è più giovane, sua madre è morta da tempo e accanto a lei non c'è nessun uomo: la donna ora è completamente sola con gli animali di cui ancora si prende cura. Marcel Łoziński – che ama tornare sul "luogo del delitto", rigirando e rimontando materiali del passato – resta ancora fermo dietro la macchina da presa, ma stavolta interagisce apertamente con la sua protagonista, ricostruendo per via fotografica un campo e controcampo virtuale del loro dialogo. Il regista si palesa come voce che interpella direttamente Urszula alla fine del film: quando le vecchie domande e quelle nuove sono state già poste, quando la giornalista e il fotoreporter sono ormai lontani, proprio dove il film precedente s'interrompeva, lì il regista entra nel film nuovo per sottoporsi alle domande che stavolta è Urszula a porgli. "Da una parte sono contenta che Marcel abbia deciso di fare un film su di me dopo tutti questi anni. Dall'altra vorrei che non facesse soffrire". (s.g.)

1998, more than twenty years since Marcel Łoziński first visited Urszula Flis (who "starred" in *Wizyta* (1974). When the crew find Urszula, a lengthy clip from the short documentary filmed at the time of their first encounter is cut in. Urszula is not young anymore, and her mother has been dead for a long time. Browsing the pictures from the first film, the woman seems to grasp abruptly the time gap that separates her from those years. There is no man with her: the woman now is completely alone with the cattle that she still breeds. Marcel Łoziński, who likes to re-visit the "scene of the crime", re-filming and re-editing materials from the past, is still standing behind the camera. This time, though, he interacts openly with his protagonist, and reconstructs a virtual shot and reverse shot of their dialogue. The film director is a voice that speaks to Urszula at the end of the film: once questions, old and new, have been asked, once the journalist and the photo-reporter have left, just where the previous film came to a halt, enters the film director in the new film to answer the questions that Urszula now asks him. "On one hand, I am glad that Marcel decided to make a film about me after so many years. On the other hand, hopefully it doesn't hurt". (s.g.)



Polonia, 1998, video, 47', col.

Regia: Marcel Łoziński  
Sceneggiatura: Marcel Łoziński  
Montaggio: Katarzyna Maciejko-Kowalczyk, Lidia Zonn  
Fotografia: Jacek Petrycki  
Suono: Małgorzata Jaworska  
Produttore: Janusz Skatkowski, Wojciech Szczudło  
Produzione: Studio Filmowe KALEJDOSKOP

Contatti: Studio Filmowe KALEJDOSKOP  
Email: studio@kalejdoskop.art.pl

Polonia, 2006, video, 90', col.

Regia e sceneggiatura: Marcel Łoziński  
Fotografia: Jacek Petrycki, Andrzej Adamczak  
Con: Piotr Tymochowicz  
Produttore: Zbigniew Domagalski  
Produzione: Studio Filmowe Kalejdoskop, Tvp Sa

Contatti: Studio Filmowe  
KALEJDOSKOP  
Email: studio@kalejdoskop.art.pl

## MARCEL ŁOZIŃSKI JAK TO SIĘ ROBI HOW IT'S DONE

Un cartello avverte: "eventi e scene presentati nel film non sono state in nessun modo ispirate o suggerite dagli autori. Il film è solo un documento della realtà". La necessità di una tale precisazione deriva evidentemente dalla scarsa verosimiglianza della figura di Piotr Tymochowicz (esperto di comunicazione e responsabile della carriera di alcuni politici polacchi) e del suo progetto di scegliere tra una folla di volontari un piccolo gruppo di eletti tra i quali individuare i politici del futuro. Girato durante tre anni e mezzo il film segue l'intero arco della vicenda, dal primo annuncio pubblicitario fino al successo di uno degli apprendisti politici. Il titolo è una domanda e una risposta allo stesso tempo perché il film è il distillato analitico di una osservazione lunga e approfondita su uno dei punti più oscuri di qualsiasi società democratica occidentale: le dinamiche che regolano il processo di selezione della classe dirigente. Marcel Łoziński mostra la coerenza ma anche l'evoluzione del suo metodo di lavoro, aggiornando un approccio nato per smascherare il sistema propagandistico nella Polonia Popolare e ancora perfettamente in grado di misurarsi – dopo quarant'anni – con la dittatura della comunicazione. (s.g.)

A warning says: "Events and scenes presented in this film were in no way inspired or suggested by the authors. The film is just a record of reality". This waiver must have been necessary because Piotr Tymochowicz, expert in communication, is scarcely believable. According to the title credits, he is the responsible for the career of a few Polish politicians, and the creator of a project: choose among thousands of volunteers a small group of happy few, who will be the politicians of the future. The shooting took three years and a half, i.e. the time period of the whole story, beginning from the classified ad until the success of one politician's apprentice. The title could sound as both a question and an answer, because the film is the analytic result of a lengthy, thorough observation of one of the darkest areas of any western, democratic society: the dynamics that run the process of selection of the ruling class. Marcel Łoziński proves the consistence, but also the evolution, of his working method: he updates an approach that was tailored to expose how propaganda worked in the People's Republic of Poland, but can still very well cope, after forty years, with the dictatorship of communication. (s.g.)



## MARCEL ŁOZIŃSKI A GDYBY TAK SIĘ STAŁO IF IT HAPPENS



Dodici anni dopo *Anything Can Happen* Marcel Łoziński porta il figlio Tomek nello stesso parco, gli fa visitare gli stessi luoghi, sembra perfino che gli faccia assumere pose simili a quelle di quand'era ancora un bambino. Secondo una coerenza perfetta e profonda, nel film in cui forse più esplicitamente apre il documentario alle pratiche – oltre che alle estetiche – del cinema a soggetto, in cui più spudoratamente gioca con l'impiego di una messa in scena esatta e pianificata, il regista si dedica al tema della perdita dell'innocenza e della speranza, della trasformazione della persona che abbandona l'infanzia costruendo la sua identità di adulto, lasciando cadere dietro di sé la capacità di sperare e forse anche quella di essere veramente felice. Il film del 1995 s'inserisce in questo capitolo successivo quasi per intero, con appena qualche modifica e riaggiustamento di montaggio: un po' ricordo, un po' dialogo a distanza tra il Tomek bambino e quello diciottenne, il film costruisce un dialogo virtuale – tessuto al montaggio – in cui gli sguardi del protagonista nelle sue diverse "declinazioni" temporali s'incontrano e s'incrociano, in cui le voci del bambino e del ragazzo s'intrecciano e si confrontano tra la disillusione e l'invito allo stupore. (s.g.)

Twelve years after *Anything Can Happen*, Marcel Łoziński brings his son Tomek in the same park, lets him walk around the same places, it even looks like he makes him pose as he did when he was a baby. According to some perfect, profound coherence, this is Łoziński's film that mostly opens to the practice and the aesthetics of feature film. In fact, here he unashamedly plays with a well-planned, precise mise-en-scene, pursuing the themes of the loss of innocence and hope, and of the coming of age that leaves childhood behind, as well as one's capacity to hope, and possibly the capacity to be really happy. The 1995 film is used in this new episode almost in its entirety, with just a few changes and editing adjustments. Partly remembrance, partly long-distance dialogue between Tomek as a child and as an eighteen-year-old adolescent, by way of the editing the film creates a virtual dialogue: the different gazes of the protagonist filmed over time meet and overlap, as do the voices of the child and the adolescent, combining disillusionment and wonder. (s.g.)

Polonia, 2007, video, 40', col.

Regia: Marcel Łoziński  
Collaborazione alla regia: Paweł Łoziński, Mikołaj Łoziński  
Sceneggiatura: Marcel Łoziński  
Fotografia: Artur Reinhart, Jacek Bławut  
Montaggio: Katarzyna Maciejko-Kowalczyk  
Suono: Halina Paszkowska, Iwo Klimek, Krzysztof Jastrzab  
Musica: Małgorzata Jaworska  
Produttori: Wojciech Szczudło, Zbigniew Domagalski  
Produzione: Studio Filmowe Kalejdoskop, TVP1 S.A.

Contatti: Studio Filmowe  
KALEJDOSKOP  
Email: studio@kalejdoskop.art.pl

Polonia, 2008, 35mm, 14', col.

Regia e sceneggiatura: Marcel Łoziński  
Con la collaborazione di: Edyta Wróblewska  
Fotografia: Jacek Petrycki P.S.C.  
Montaggio: Rafał Listopad PSM  
Suono: Tomasz Wieczorek  
Musica: Małgorzata Jaworska  
Estratti musicali: Wojciech Kilar  
Direzione di produzione: Michał Białozej, Dominika Karina Tomczyk  
Produttore: Dorota Roszkowska  
Produzione: Arkana Studio, Agora S. A., TBA Group  
Con il supporto di: Polish Film Institute

Contatti: Dorota Roszkowska,  
Arkana Studio  
Email: doro@arkanastudio.pl



## MARCEL ŁOZIŃSKI POSTE RESTANTE

Nella produzione più recente di Marcel Łoziński spicca questo piccolo cortometraggio - vincitore tra l'altro del Premio per il Miglior Cortometraggio agli EFA 2009 - in cui si trovano coniugati due tra i temi più rilevanti della sua produzione: l'osservazione e la scomposizione di un processo produttivo e l'apertura all'incanto e allo stupore tipici del racconto fiabesco. La struttura circolare del film questa volta si apre e si chiude su un movimento di macchina che esplora in ampiezza un magazzino dove viene raccolta carta da macero. Quel che c'è in mezzo è il lungo percorso di una lettera che non potrà mai essere recapitata: una lettera indirizzata "a Dio". Per una volta l'osservazione analitica delle dinamiche funzionali all'interno di un sistema - il sistema postale polacco - è meno l'oggetto e più il pretesto per innescare l'avvio di una storia minima di un viaggio minuscolo - quello di una lettera spedita senza mittente e con un destinatario impossibile - che in realtà è pretesto a sua volta; il trucco narrativo che permette a Łoziński di entrare anche solo per pochi attimi nel luogo in cui s'incrociano i fili di una miriade di storie - quelle contenute dalle buste che non potranno essere recapitate - destinate a rimanere senza un epilogo. (s.g.)

This little short stands out among the recent works by Marcel Łoziński and won the Award for Best Short at the 2009 EFA, among others. *Poste restante* combines two themes that recur in his filmography: observation and breakdown of some production process, along with the openness to the enchantment and wonder that are usually to be found in fairy tales. The film's circular structure opens and closes with some camera movement that scans a warehouse of paper for pulping. In-between lies the long journey of a letter that will never be delivered: a letter addressed "to God". Just for this once, the breakdown of the internal dynamics of a system - e.g., the Polish mail system - is less the object than the pretext to put in motion the minimal story of a very short journey: that of a letter without sender and with an impossible addressee. Another pretext: the diegetical trick allows Łoziński to go into, if just for a few moments, the place where the threads of countless stories converge, stories to be found in envelopes that won't be delivered, and will never have an ending. (s.g.)

## MARCEL ŁOZIŃSKI TONIA I JEJ DZIECI TONIA AND HER CHILDREN

Una stanza, tre persone sedute intorno a un tavolo; sopra di esso sono raccolti in un mucchio disordinato una quantità di lettere, foto e altri documenti; in fondo, lo schermo di un computer acceso. Wera e Marcel sono i figli - ormai vecchi - di Tonja Lechtman, ebrea comunista già prima della Seconda Guerra Mondiale, arrestata nel 1949 con l'accusa di spionaggio (per conto degli americani). La terza persona è Marcel Łoziński, regista del film ma anche testimone direttamente coinvolto nella vicenda che si prova a ricostruire, amico intimo degli altri due e protagonista di un destino - bambino ebreo polacco sottratto ai genitori e passato per gli orfanotrofi - simile al loro. Nel montaggio dei materiali che il film lavora accostandoli, sovrapponendoli, montandoli insieme, entrano così prima di tutto le tre persone che compaiono in campo, i loro corpi, le loro voci, le loro lacrime. Ognuno dei tre protagonisti è legato all'altro da fili diversi che si tendono e distendono in un fitto intreccio di emozioni, aspettative, richieste tutte sospinte in avanti lungo un doloroso processo di scoperta ed elaborazione degli errori commessi dai genitori. (s.g.)

Three people sitting at a table in a room. A heap of letters, pictures, and other documents lie in disorder on the table; in the background, the flicker of a computer monitor. Wera and Marcel are the now old children of Tonja Lechtman, a Jew and a pre-WWII communist. She was arrested in 1949 in the charge of being a spy (for the Americans). The third person is Marcel Łoziński, the film director, but also long-time friend of the other two, and a witness involved in the story that they are trying to reconstruct. Being a Polish Jewish child taken from his parents and sent to several orphanages, he has shared their destiny. The film cuts together the materials, juxtaposing and overlapping the images of the three people on screen, their bodies, their voices, and their tears. Each of the three characters is tied to the others by different threads, stretching, loosening, and weaving a tangle of emotions, expectations, and requests. This process moves forward along a painful path, discovering and coming to terms with the mistakes made by their parents. (s.g.)



Polonia, 2011, video, 57', col., b/n

Regia e sceneggiatura: Marcel Łoziński  
Fotografia: Jacek Petrycki, Magda Kowalczyk, Paweł Łoziński  
Montaggio: Przemysław Chruscielewski  
Musica: Maria Bikont  
Produzione: Kronika Film Studio

Contatti: Katarzyna Wilk, Krakow  
Film Foundation  
Email: katarzyna@kff.com.pl

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Polonia, 2013, HD, 75', col.

Regia: Marcel Łoziński  
Sceneggiatura: Paweł Łoziński,  
Marcel Łoziński  
Fotografia: Paweł Łoziński, Marcel  
Łoziński  
Montaggio: Przemysław  
Chruscielewski  
Produzione: Łoziński Production

Contatti: Paweł Łoziński Film  
Production  
Email: pavel.lozinski@wp.pl

PRIMA INTERNAZIONALE  
INTERNAZIONAL PREMIERE

MARCEL ŁOZIŃSKI

## OJCIEC I SYN W PODRÓŻY FATHER AND SON ON A JOURNEY



Marcel e Paweł Łoziński, padre e figlio, due dei più importanti documentaristi polacchi. Il figlio Paweł propone al padre Marcel un viaggio insieme, un viaggio che sia anche, anzi, che sia *soprattutto* un film. Marcel accetta. Il film girato a quattro mani diventa poi una coppia di film simili ma non identici, montati singolarmente dai due autori. Due film che mettono a frutto la grande esperienza umana e cinematografica dei registi per costruire un dispositivo d'osservazione a due fuochi. Sotto l'apparente linearità del diario di un viaggio in macchina - con lo scambio di ricordi, i momenti d'ironia, gli screzi e i gesti di complicità e d'affetto - giace un altro testo, ben più complesso e articolato del primo. I due - in modo premeditato e perfettamente lucido - si guardano attraverso la lente del cinema: il loro sguardo però è diretto tanto sull'altro quanto su di sé. Il cinema viene insomma usato ancora una volta come dispositivo di studio e d'innescò della realtà, della verità, solo che stavolta soggetto e oggetto dell'osservazione si dividono il posto, finendo per coincidere. Nel film di Marcel il protagonista è lui, padre, ebreo, polacco, figlio di un tempo e di un mondo che il figlio Paweł forse non può comprendere. (s.g.)

Marcel and Paweł Łoziński, father and son, two of the most outstanding Polish documentarists. The son, Paweł, proposes to the father, Marcel, to travel together. A journey that is also, or rather, is mainly a film. Marcel agrees. The co-directed film will become a pair of films, similar but not identical, edited separately by the two authors. The two films take advantage of the considerable human and cinematic experience of the film-makers and result in a sort of two-lens device of analysis. Running below the apparent linearity of a car travelogue - including the exchange of memories, the moments of irony, disagreements, and gestures of complicity and love - there is another text, far more complex and sophisticated than the former. The two, in a fairly predetermined and lucid way, look at each other through the lens of film. But their gaze is directed toward both the other and himself. Once again film is used as a device to break down and put reality, and truth, in motion; the difference is that, this time, the subject and object of study share their role and ultimately correspond. In the film by Marcel, the leading character is himself, father, Jew, Polish, child of a time and a world that his son Paweł may not be able to understand. (s.g.)

## INTERVISTA A PAWEŁ ŁOZIŃSKI

DI SILVIO GRASSELLI E VITTORIO IERVESE

**Sei arrivato a studiare cinema dopo avere provato a fare altri lavori e dopo esserti indirizzato in altre direzioni, come hai maturato questa scelta e cosa ti ha spinto?**

Finito il liceo, non sapevo bene che cosa volevo fare davvero. Ho provato a iscrivermi a fisica, ma ho capito subito che non era roba per me. Dovevo mantenermi da solo, quindi mi sono procurato diverse occupazioni: ho lavorato in un negozio di alimentari, ho fatto il muratore, ho imbiancato i sottopassaggi, sono stato aiuto falegname per scenografie cinematografiche. Erano in fin dei conti occupazioni noiose. È durata un paio d'anni, è stata una maturazione difficile. In seguito ho cominciato a lavorare come assistente per film documentari e a soggetto. Era più interessante, e a poco a poco la cosa mi ha preso. Non so bene come sia accaduto che io abbia iniziato a fare dei tentativi per essere ammesso alla Scuola di Cinema di Łódź. Probabilmente sentivo la necessità interiore di raccontare il mondo circostante, e il cinema mi sembrava il medium migliore, più completo. Al secondo tentativo sono riuscito ad essere ammesso alla Scuola di Cinema di Łódź, al corso di regia. E a quel punto le cose si sono fatte più interessanti.

**Quale cinema e quali autori consideri rilevanti per la tua formazione?**

Di sicuro a quel tempo ero molto influenzato dalla cosiddetta Scuola Polacca del Documentario, fondata tra gli altri da Karabasz, Kieźłowski, Piwowski e da mio padre. Si trattava di un modo di pensare il film documentario come un'espressione d'autore. La realtà, prima guardata e poi filmata, serviva agli autori per raccontare la propria storia, per esprimere il proprio punto di vista, per interpretare, e non solo per metterla in scala 1:1 su pellicola. Ho lavorato parecchio come assistente per i film di mio padre. È stata la migliore scuola per imparare a fare film, sul campo. Anche i corsi a Łódź erano interessanti, ma la cosa più importante per me era il fatto di avere a disposizione il materiale, la pellicola e il budget per ogni esercitazione. È stata una buona scuola, nel senso di dover adattare i propri piani alle possibilità concrete.

**Molti dei tuoi film sembra partano da dei bisogni, dall'urgenza di entrare in contatto con realtà spesso dimenticate. Realizzare film documentari è un modo per rispondere a questa urgenza?**

Forse ho semplicemente bisogno di raccontare cose in apparenza piccole, di poco conto, che tuttavia offrono la possibilità di un racconto universale su qualcosa che va oltre quello che si vede sullo schermo, comprensibile a spettatori di paesi e culture diverse.

Mi sono sempre sforzato di trovare soggetti a me vicini, che si trovassero alla porta accanto, nel mio cortile o nel mio quartiere. Mi piace fare film su persone che conosco, anche solo un poco, loro si sentono al sicuro con me. In questo modo ho già automaticamente alle spalle il lungo processo di affiatamento e di conquista della fiducia del proprio protagonista. Mi è più facile girare in Polonia, perché la conosco abbastanza bene.

**Si avverte un senso di inesorabilità nelle vite dei tuoi protagonisti: la malattia, i vincoli sociali, il destino, ecc. sembrano parti di un complesso di variabili alle quali il singolo non può opporsi.**

Per forza di cose, se vogliamo raccontare seriamente una storia che parla di persone, prima o poi ci troviamo ad affrontare le questioni fondamentali dell'essere umano, i nostri problemi, i nostri dubbi. A far vedere che tutto va bene e che la gente vive felice ci pensa la pubblicità. Non ho niente contro la pubblicità, mi è persino capitato di farla qualche volta. Un film, compreso quello documentario, deve avere qualche conflitto, interiore o esteriore rispetto al protagonista, per essere stimolante. Forse ho la tendenza a mettere la cinepresa in posti dove c'è una grande tensione emotiva; semplicemente è una cosa che mi interessa. Ora mi accingo a fare un film sulla mediazione nelle cause di divorzio. Questo sì che è interessante!

**A questo proposito, sembra che un tema, un sentimento ricorrente sia quello della perdita come uno dei tratti fondamentali dell'esistenza umana.**

Non ci ho mai pensato in questi termini, ma se risulta evidente è di certo perché io stesso mi ci devo confrontare ogni giorno. Il cinema è per me un medium e allo stesso tempo un modo di affrontare questioni difficili. Spesso accade che se non capisco qualcosa, se non riesco a venirne a capo, prendo la cinepresa e ci faccio un film. Faccio domande a nome mio, ma anche a beneficio dello spettatore. Spesso aiuta.

**Nonostante ciò, non c'è alcuna rassegnazione o cinismo nel tuo cinema. Come si sopravvive e si dà senso all'inesorabilità e alla perdita?**

È l'eterna domanda, a cui ogni volta bisogna trovare una risposta nuova. Credo nel fatto che il cinema possa sempre essere un serio dialogo con lo spettatore. Mi sembra che il cinema, i film documentari, siano sempre in grado di vincere la solitudine, che è secondo me uno dei maggiori problemi dell'essere umano. A volte funziona così: è come se qualcuno vedesse sé stesso sullo schermo, con un altro aspetto ma con simili sensibilità e problemi, e avesse la sensazione di non essere completamente solo. Un essere umano simile a noi: è già una coppia. E non siamo più soli. Io stesso amo guardare film che mi facciano sentire almeno un po' meglio e che mi facciano provare un po' più di solidarietà nei confronti degli altri. È facile rendersene conto: quando esco dal cinema e amo un po' di più le persone, le capisco un po' di più, significa che dallo schermo ho ricavato qualcosa di buono.

**In alcuni tuoi lavori è come se ribaltassi il percorso di Beckett: nel non senso si trova sempre un senso?**

Per me è un complimento. Il mio breve film *Siostry/Sisters* è un po' beckettiano, una sorta di teatro dell'assurdo messo in scena da due anziane signore in un cortile di Varsavia. Si sono proposte da sole per quel film, e hanno interpretato la loro vita di fronte a me. Ho una certa predisposizione per le situazioni assurde. A volte sono divertenti e terribili allo stesso tempo; mi piacciono queste commistioni. A volte si riesce a ricavarne una storia più universale. In *Siostryc* è questa commistione di amore, dipendenza, attenzione e odio. Sentimenti comuni, che possono manifestarsi contemporaneamente e che mi è riuscito di ritrarre per puro caso. Molte coppie di sorelle e fratelli nel mondo si sono ritrovate in *Siostry*. Le persone sono dappertutto molto simili tra loro!

**Nonostante la tua vicinanza e talvolta anche una relazione evidente, una sorta di amichevole alleanza almeno con alcuni di loro, sembra non esserci mai un giudizio morale nei confronti dei soggetti con cui lavori. È davvero così? Non credi che questa posizione che scegli possa comportare anche qualche rischio, come per esempio quello di essere percepita come una sospensione ambigua del giudizio, una sorta di presenza controllata di fronte alle persone che scegli di raccontare?**

Prima di tutto devo innamorarmi, a modo mio, del mio protagonista, deve incuriosirmi molto, mi deve affascinare perché io decida di fare un film su di lui. È un sentimento indefinibile, è come con un buon attore in un film a soggetto, lui attira l'attenzione, gli sguardi sono rivolti a lui. Dopo, quando ne sono infatuato, faccio di tutto perché questo si veda nel materiale girato. Solo allora c'è la possibilità di trasmettere questo sentimento allo spettatore, affinché egli percepisca il protagonista, gli creda, si preoccupi della sua sorte e veda il film fino alla fine. Cerco sempre di abbellire il mio protagonista, di renderlo migliore, più intelligente, più bello. Per me un film è fatto di sentimenti, se io non li provo per il mio protagonista, neanche lo spettatore li proverà. Non giudico perché non è il mio compito. Non credo mi sia mai capitato di fare un film che va contro la persona di cui il film stesso parla.

**Pensando a due film molto lontani nel tempo uno dall'altro, *Struktura* (1989), uno dei tuoi primi lavori, e *Chemia* (2009), uno dei titoli più recenti, sembra che nella preparazione di un film dedichi molto tempo alla relazione con i soggetti e gli spazi da filmare per poi girare in modo immediato, diretto. È davvero così? Più in generale, come organizzzi e predisponi la ripresa?**

In modi sempre diversi, dipende molto dal film. Per trovare il protagonista del mio film studentesco *Struktura* ho interrogato una cinquantina di guardie carcerarie. Per fortuna abitavano tutti nello stesso caseggiato, di fronte al penitenziario di via Smutna, a Łódź. Ho scelto la persona peggiore, cioè quella che aveva le opinioni più disumane, e che per questo era per me la migliore. È stato forse l'unico caso in cui non stravedevo per il protagonista di un mio film! *Chemia* è stato fatto in modo differente. Sono andato con mia madre, malata di tumore, in un reparto diurno di chemioterapia dove somministrano il trattamento a persone che vi si trattengono per qualche ora e poi tornano in città. Si stendono sui lettini con indosso i loro vestiti e sembrano persone sane come noi. È un luogo incredibile, una sorta di purgatorio. Sapevo che lì avrei dovuto mettere la mia cinepresa. E poi ho solo aspettato che arrivassero i protagonisti adatti. Un grande casting, 180 persone al giorno. Ho scelto alla prima occhiata se qualcuno era interessante o no, se aveva qualcosa di speciale. Anche questo è difficile da definire. Poi bisognava convincerli a essere ripresi. Quanto più a lungo ci trattenevamo nel reparto con la cinepresa, tanto meglio andava. Eravamo diventati un elemento del paesaggio, si fidavano di noi. Alla fine ci rimanemmo per 45 giorni di riprese nel corso di un intero anno.

**Guardando nel complesso la tua filmografia si ha l'impressione che tu prediliga micro-narrazioni, racconti minimi. Certe storie sembra che vengano a cercarti dagli angoli più nascosti per farti raccontare. Com'è che incontri e scegli i tuoi soggetti?**

Succede a volte che le storie e i personaggi vengano da soli. Parto dal principio che a volte in un film "meno c'è e meglio è": più è breve e meglio è. Non c'è peggior peccato che un regista possa commettere che annoiare gli spettatori. Forse questa concezione viene dalla tradizione del docu-



mentario polacco, che una volta veniva proiettato nei cinema prima del film in programmazione e doveva essere breve. Bisognava comprimere il mondo in un racconto di 10 minuti. Di questi film se ne fanno sempre meno, ma l'idea di mostrare qualcosa in pillole è rimasta e spesso mi torna molto utile. Insieme all'idea che il film debba avere un "qualche scopo", deve raccontare una storia che non abbia solo una sua struttura e una sua drammaturgia, ma anche un suo senso.

**Nei tuoi film compari poche volte nell'immagine, ma spesso sei una presenza tangibile. Come regoli questa presenza: la sua visibilità e la sua sensibilità?**

Il modo di raccontare che utilizzo dipende dal soggetto del film. È una decisione che bisogna prendere fin dall'inizio. È come in letteratura: è importante decidere di raccontare la storia in prima persona, e quindi rivelare la propria presenza, o nascondersi dietro la cinepresa e osservare in silenzio. In *Chemia* ho solo osservato, perché in quella storia non ero necessario, bastava ascoltare i dialoghi dei personaggi. In *Taka historia* ero una voce presente fuori campo, perché ero io a redigere il diario filmico dei miei vicini. È importante orientarsi subito su come si vuole raccontare, altrimenti non si saprebbe dove mettere la cinepresa. Solo nell'ultimo film *Ojciec i syn* ho mostrato direttamente me stesso e mio padre. Ma è un'altra storia, una specie di esperimento filmico-familiare. Comunque non comparirò mai più in un mio film!

**In *Taka historia*, in *Birthplace* come in molti altri, i protagonisti e i luoghi portano addosso le cicatrici della loro storia, senza che siano sempre visibili i conflitti e i contrasti che li hanno prodotti. Perché?**

Mi sembra che lo siano, tento di scavare a fondo soprattutto in *Miejsce urodzenia/Birthplace*. Il film è nato dapprima nella mia testa. Mi interessavano i rapporti tra ebrei e polacchi durante la guerra. Ho pensato alla figura dell'ebreo che, dopo molti anni, inizia a cercare le tracce della sua famiglia. Sapevo che dovevano esservi coinvolti anche dei polacchi. All'epoca tra i sopravvissuti erano ancora parecchi gli ebrei che erano rimasti unici rappresentanti della loro famiglia. Ho iniziato a cercare un protagonista adatto a questa storia. Finché non ho trovato Henryk Grynberg, lo scrittore, di cui avevo letto molti libri. E ho girato il film con l'ebreo Grynberg come personaggio principale, ma in realtà il film parla soprattutto dei vicini, i polacchi. Del sentimento collettivo di colpa, della paura e dell'odio, cioè di tutto ciò che ha provocato la comparsa di queste cicatrici.

**Al contrario, il conflitto era un elemento ideologico e narrativo imprescindibile per il cinema (di finzione e del reale) della generazione precedente alla tua. Come pensi sia cambiato il modo di fare cinema in Polonia?**

Dopo il 1989, cioè dopo la caduta del comunismo, il cinema documentario polacco si è liberato dall'obbligo di descrivere il mondo e la propria opposizione alla propaganda ufficiale. A molti autori è rimasta questa mancanza di umiltà nei confronti del sistema vigente e così hanno cercato di descrivere le mancanze del nuovo sistema, la recente realtà capitalista. Altri sono andati più in profondità, dando vita a narrazioni psicologiche sull'essere umano. Io ho avuto la fortuna di iniziare la professione subito dopo la caduta del vecchio sistema. Avevo anche io in minima parte fatto esperienza dei vecchi tempi, un bagaglio piccolo ma sufficiente per cercare la mia strada.

**Quali sono gli elementi che hai conservato-ripreso dalla generazione che ti ha preceduto e quali pensi siano invece i principali tratti distintivi?**

È difficile da dire. Mi sembra di curare sempre la forma del film, sia per quanto riguarda l'aspetto visivo che la sua costruzione. Non sono attratto dalla mania del reportage, dal rispecchiare la realtà come in fotocopia in scala 1:1. Cerco sempre di pormi l'ormai eterna domanda di un classico del documentario polacco, Kazimierz Karabas: perché faccio un film? Che cosa voglio dire? Mi interessa ciò che accade intorno a me, sono curioso del mondo e delle persone. Mi piace osservarle, a volte spiarle. Pescare tra loro dei personaggi impensabili in un film a soggetto. Per me il documentario è un genere nel quale si può sempre fare qualcosa di nuovo. La cosa fantastica è che metto la cinepresa in un punto, l'accendo e nessuno sa che cosa accadrà un momento dopo.

**La tua generazione si è trovata a lavorare proprio a cavallo della Rivoluzione digitale, del lento graduale passaggio dalla pellicola alle nuove macchine e ai nuovi formati digitali. Pensi che questo abbia avuto qualche impatto diretto oltre che sui metodi produttivi anche sul piano dello stile, come l'avvento dei formati amatoriali e delle macchine leggere decise una serie di grandi innovazioni pratiche ed estetiche nel cinema documentario tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta?**

Ho avuto la fortuna di girare alcuni dei miei primi film su pellicola. Era una concezione totalmente diversa, la mano tremava sull'interruttore della cinepresa, bisognava riflettere bene se fosse davvero il momento di accenderla. Questo acutizzava i sensi, al momento di girare stavamo bene all'erta, come a caccia. Era in un certo senso più difficile perché a volte risultava improvvisamente che c'era 3-4 volte più pellicola di quanta ne fosse necessaria per il film finito. In compenso bisognava immaginare bene l'intero film nella propria testa prima di girare. Tutto ciò non tornerà più, ma è un peccato, quando penso alla facilità odierna con cui si accende la cinepresa e si mette in moto la successione di zero e uno, che non costa assolutamente nulla. È un peccato sul piano di quella certa magia che c'era ad esempio nell'attesa in sala di proiezione dello sviluppo dei primi materiali del film, che a volte arrivavano solo alla fine delle riprese. È un peccato anche perché oggi spesso non ci si concentra su ciò che si sta filmando. Si girano interi terabyte di materiale, ma questa quantità non si trasforma in qualità, al contrario. L'ideale sarebbe unire la vecchia concezione alla nuova tecnologia. Penso che con l'invenzione delle videocamere da reportage la scala del fenomeno non sia più paragonabile. Oggi un film è un medium democratico al 100%, ognuno può girarne uno al telefonino. La domanda è: l'accessibilità dello strumento si trasforma in qualità della produzione? Probabilmente no, così come l'invenzione della macchina da scrivere non produsse un boom letterario. Il mio timore è che tra qualche anno per gli spettatori le produzioni amatoriali di youtube saranno dei documenti d'autore.

**Più che con uno studio documentale o una narrazione emotiva sembra che la tua idea di memoria abbia a che fare con una ricerca archeologica di riscoperta e ricostruzione del passato attraverso le sue tracce materiali. Si può parlare di un'archeologia del presente?**

Amo questo tipo di documentari archeologici. Una volta ho girato un breve film proprio su questo, che s'intitola *Inwentaryzacja/Inventory*. Registra il lavoro di un'equipe di giovani entusiasti, che

decifrano le iscrizioni funebri al cimitero ebraico di Varsavia. È una forma di moderna archeologia, perché hanno dovuto ricostruire un'intera città di morti. Quel film è costruito in modo molto classico, dal particolare al generale, con un finale che cita il numero di tombe ancora da scoprire.

**A fare da corollario ai tuoi soggetti ci sono spesso degli animali, una specie di emblema della necessità di una solidarietà e di una relazione. C'è qualche cosa che forse dei tuoi soggetti si rivela solo nella relazione con i loro compagni animali?**

Il fatto è che io amo molto gli animali, in particolare i cani. È forse per questo che scelgo alcuni personaggi? Nessuno ci ama in modo così disinteressato come loro. Vicino a Varsavia c'è un grande cimitero canino. È un posto allegro e colorato. È pieno di girandole, giocattoli e fiori di plastica. E di iscrizioni piene d'amore sulle piccole tombe. Le persone stanno sedute e parlano con la foto dei loro cani. È vero amore, da entrambe le parti! Nessuno litiga per l'eredità, nessuno rivanga vecchi rancori, nessuno cambia i fiori perché siano più belli di quelli che ha messo la prima moglie.

**Oltre che un autore sei anche un docente di cinema. In base a queste due esperienze, come si può oggi insegnare/imparare a fare e a vivere il cinema (documentario)?**

Per me è soprattutto una lezione di sensibilità e capacità di guardare. Provo a inculcare negli studenti la curiosità per il mondo. A volte è difficile perché loro, invece di andare a documentarsi per le vie della città, stanno seduti di fronte a internet e lì trovano i loro soggetti. Ma non è la stessa cosa che vedere con i propri occhi, sentire, annusare, toccare, conoscere. Con gli studenti mi sforzo di iniziare dalle forme più semplici, brevi esercizi di 2-3 minuti, ma fatti in modo che siano forme chiuse con un finale e, cosa più importante, fatti dal loro punto di vista. Il mondo cambia, la tecnologia incalza, tra poco faremo film con gli occhiali di google. Ma mi sembra che il concetto della costruzione di un film non sia poi cambiato molto. Quando si racconta una storia, il bisogno dello spettatore è che la sua attenzione sia tenuta su un filo invisibile, che gioca sulla sorpresa, alternando le emozioni, il ritmo e la velocità del montaggio.

*{traduzione di Francesco Groggia}*

## INTERVIEW TO PAWEŁ ŁOZIŃSKI

BY SILVIO GRASSELLI AND VITTORIO IERVESE

**You came to film-making after you tried to do different jobs and to tread on different paths. How did you get to this decision, what drove you up to this?**

When I finished high school, I didn't really know what I wanted to do. I tried to read Physics at University, but I soon realized it was not for me. I had to make a living, so I tried different jobs: I worked in a grocery, I was a mason, I whitewashed underpasses, I was an assistant carpenter for set designs. All in all, these jobs were boring. I lasted a couple of years; I had a hard time in coming to a decision. After that, I began to work as an assistant for documentary and feature films. This was more interesting, and I was slowly caught by the job. I don't remember exactly how I began to attempt to apply for the Łódź Film School. I probably felt an inner need to describe the surrounding world, and film seemed to me the best and most complete medium. I was able to register at the Łódź Film School at my second attempt, with a major in Film Direction. From that point onwards, things got more interesting.

**Which cinema and which authors contributed to your education, in your opinion?**

I was certainly influenced by the so-called Polish School of the Documentary at that time. Karabasz, Kieźłowski, Piwowski, and my father among others had founded it, envisioning documentary film-making as an authorial expression. Watching reality, and then filming it, helped these authors tell their own story, and express their point of view, not just report it on film on a scale of 1 to 1. I worked a lot as an assistant in my father's films. That was the best school to learn to make films, in the field. The classes in Lodz were interesting too, but the most important thing for me was that the equipment, film stock, and budget were available for exercises. It was a good school in the sense that you learned to adjust your plans to actual possibilities.

**Many of your films seem to depart from the need of getting in contact with often forgotten realities. Is making documentaries a way to meet these urgencies?**

Perhaps my only need is to describe apparently small, trivial things. Nonetheless, these give you the opportunity to achieve universal storytelling, something that goes beyond what you see on the screen and can be understood by viewers of different countries and cultures. I have always made an effort to find subjects that were close to me, such as next door, in my courtyard, or in my neighbourhood. I like making films on the people I know, even if slightly. They feel safe with me. This way, I can put behind my back the lengthy process of getting close to and conquer the trust of my protagonists. It's easier for me to shoot in Poland, because I know it quite well.

**There's a feeling of relentlessness in the lives of your characters: disease, social ties, destiny, etc. seem to be pieces of a set of variables the individual cannot resist.**

When you want to tell a story that deals with people, sooner or later you have to deal with the basic questions of the human being, our problems, our doubts. Advertising is already there to show that everything's fine and people are happy. I am not against advertising, I have even made the odd commercial. A film, including documentary, must bear some conflict - be it inner or outer - to be stimulating. I may have a tendency to place the camera where there's a lot of emotional pressure; I am simply drawn to it. I'm about to make a film on divorce mediation. This does sound interesting to me!

**It appears that a recurring theme in your films is loss, considered as a fundamental factor in human existence.**

I had never considered it in these terms, but if it seems so palpable, then it's because I have to face it daily. Film for me is both a medium and a tool to cope with difficult situations. Something happens often to me: I don't understand a thing, I can't figure it out, so I take my camera and make a film about it. The questions I ask are mine, but may well be the viewer's. This often helps.

**Even so, no resignation and no cynicism are to be found in your works. How do you survive and make sense of relentlessness and loss?**

This is an eternal question, that must be answered with a fresh answer ever and again. I believe that cinema can always create a serious dialogue with the audience. I feel that film, including documentaries, are in a position to overcome loneliness, one of the major problems of the human being in my opinion. It works like this, at times: it is as though you could see yourself on the screen, looking differently but feeling similar issues and problems. This way, you feel like you're no longer completely alone. A human being, like me: here's a pair. And you're not alone, not anymore. I do watch films that make me feel a little better, and make me feel some solidarity towards the others. It's easy to realize it works: when I get out of the movie theatre and I feel some more love for the people, and I understand them a little more, it means that I obtained something good from the silver screen.

**Some of your works seem to reverse Beckett's idea: you do find sense in nonsense.**

I take it as a compliment. In my short film *Siostry/Sisters* there's some Beckett flavour, you have a sort of play of the absurd staged by two elderly ladies in a courtyard in Warsaw. They proposed me the idea of making that film, and they acted out their life in front of me. I must have an inclination for absurd situations. At times, they are both horrible and amusing; I like this combination. At times, you obtain a more universal story. A mix of love, dependency, attention, and hate is to be found in *Syostry*. Ordinary feelings that can coexist, and I managed to record them by sheer chance. Many siblings all over the world found themselves portrayed in *Syostry*. People are very similar everywhere!

**You seem very close to the people you portray, and on one occasion some relation is also evident. With some of them you seem to establish a sort of friendly alliance, but one never feels any kind of judgmental approach towards them. Is that so? Do you ever think that this stance may imply some risk, like being taken for an ambiguous suspension of judgment, a sort of controlled presence before the people you choose to portray?**

First of all I must fall in love, my own way, with my protagonist. He/she must rouse my curiosity, must lure me so much that I decide to make a film about them. I can't define this feeling, it's like a very good actor in a feature film, he must draw the attention, everyone is watching him. After that, after I am infatuated, I'll do anything for it to show in my film. Only at that point, conveying this feeling to the audience becomes possible. This way, they will perceive the protagonist, believe him, worry about him, and watch the film until the end. I always try to make my characters look better, more beautiful, more clever. A film for me is made of sentiments, if I don't feel them, neither will the audience. I don't judge, because it's not in my place to. I don't think I've ever made a film that goes against the person it deals with.

**If one compares two of your films that are very distant from each other, *Struktura* (1989) – one of your earliest works – and *Chemia* (2009) – twenty years later – one might think that you put a lot of time, during the preparation of a film, in creating a relationship between the people and the spaces. This way, you are free to work in an immediate, direct way when it comes to shooting. Is that so? In general, how do you organize and prepare shooting?**

In several different ways, according to the individual film. I interviewed about fifty prison guards to find the protagonist of my student film, *Struktura*. They all lived in the same tenement, thank God, in front of the Smutna Street penitentiary, in Lodz. I chose the worst one, i.e. the person who held the most inhuman opinions, who was the best for me and my film. It must have been the only case when I didn't love the protagonist of a film of mine! *Chemia* was made in a very different way. I went with my mother, who was ill with cancer, in a daily chemotherapy hospital where the patients stay for a few hours and then go back to town. They lie on the tables with their clothing on and seem healthy people like anyone else. It is an unbelievable place, a sort of purgatory. I knew I had to place my camera there. And then I just waited for the right patients. A big casting, 180 people every day. I knew at first sight if someone was interesting or not, if there was something special about them or not. This process too is difficult to define. After that, they had to be convinced to be filmed. The longer you stayed in the ward with the camera, the better they felt. We had become just another element of the scenario, they trusted us. We made 45 shooting days over one entire year.

**If one considers your film-making as a whole, one gets the feeling that you privilege micro-narratives, minimal stories. There are stories that seem to be coming from the remotest places to be told by you. How exactly do you find and choose your subjects?**

It may happen that stories and characters come up all by themselves. My guiding principle is "less is more": the shorter the better. There's no worse sin for a film-maker than boring his audience. This notion may derive from the tradition of the Polish documentary. Documentaries

would be screened before the movie, and had to be short. You had to compress the world in ten minutes. They are much less frequent now, but I was imprinted with the idea of showing things in a nutshell, and I still find it very useful. Alongside with the notion that a film should have some kind of purpose, it should be provided not only with structure and dramatization, but also with meaning.

**You don't appear often in your films, but you are a tangible presence. How do you calibrate this presence, its visibility, and its sensitivity?**

My storytelling depends on the film subject. This decision is made in the very beginning. It works like in literature: you have to decide whether to tell the story in the first person, and therefore expose your presence, or to be concealed behind the camera and watch, silent. I was a mere observer in *Chemia*, because I was not necessary in that story, the dialogues of the characters were enough. In *Taka historia* I was present as a voice over, because I put together the film diary of my neighbours. It is important to realize from the start how you want to tell a story, otherwise you wouldn't even know where to place the camera. Only in my latest film, *Ojciec i syn*, did I show my father and myself. But this is another story, a sort of film/family experiment. I'm not going to appear in any other film of mine, I assure you!

**In *Taka historia*, *Birthplace*, and many other films characters and places bear the scars of their stories, but the conflicts and contrasts that produced them are not always visible. Why is that?**

Actually I think they are, I have tried to go deep, especially in *Miejsce urodzenia/Birthplace*. This film popped up in my mind, like this. I was interested in the relations between Jews and Poles during the war. I was thinking about the figure of the Jew who, many years later, wants to track his family. I knew that Poles had to be involved. At that time, among the survivors there still were many Jews who were the single members surviving of their entire families. I began to look for someone who was suited to tell this story. I found Henryk Grynberg, the writer – I had read many books of his. So I made a film with the Jew Grynberg as a hero, but the film actually deals with the neighbours, the Poles. It deals with collective guilt, fear, and hate, i.e. exactly all that provoked those scars.

**Conflict used to be an essential ideological and narrational factor in the cinema (both narrative and documentary) of the generation that preceded yours. In what way film-making has changed in Poland, in your opinion?**

After 1989, i.e. after the fall of Communism, the Polish documentary was set free from the obligation to describe the world and its own opposition against official propaganda. Many authors were still attached to the lack of humility towards the system in force, and so they began to describe the deficiencies of the new system – newly-arrived capitalism. Other film-makers were capable of going deeper, producing psychological explorations of the human being. I had the chance to begin to work immediately after the fall of the old regime. I did have a minimal experience of the old times, a small heritage though, that helped me find my way.

**Which elements have you kept and reused from the previous generation, and which ones are the most important, in your opinion?**

This is a difficult question. I think I always care about form in film, about both the visuals and the structure. I'm not a maniac of reportages, I'm not interested in mirroring reality like a xerox, on a 1 to 1 scale. I always try to ask myself the eternal question of a classic of the Polish documentary, Kazimierz Karabas: why am I making a film? What do I want to say? I am interested in what happens around myself, I am curious about the world and the people. I like to watch them, spy on them at times. Find out characters otherwise unthinkable for a feature film among them. In my opinion, the documentary is a genre wherein you can always do something new. There's something magic in placing the camera in a certain spot, turn it on, and... no one knows what's gonna happen next.

**Your generation happened to be working exactly in-between the 'digital revolution' - the slow, gradual transition from film stock to the new cameras and digital formats. Do you think this may have had an impact on both production methods and style, as had happened with the introduction of amateur formats and lighter cameras that triggered a whole set of practical and aesthetical innovations in documentary film-making in the late 1950's and early 60's?**

I was lucky enough to realize some of my earliest films with actual film stock. It was such a different approach, your hand would tremble when you turned the camera on, you'd have to ponder very well whether it was the right moment to do it. This made your senses sharper, everyone was totally alert when shooting, as if they were hunting. In some way, it was more difficult: at times, you would suddenly find out that you had three or four times more film stock than needed to finish your film. On the other hand, you had to have a clear idea of what your film was to be like before shooting. None of this is coming back, but it is a shame in some way, when I think of how easy it is today to just turn on the camera and the 0-1 sequence begins, and costs nothing. It is a shame in terms of the magic we lost, like when you waited in the projection room for the rushes. These would only arrive at the end of the shooting, on occasion! It is a shame also in terms of being focussed, you don't always do that when you're filming today. You shoot terabytes of footage, but this quantity is not turned into quality, quite the opposite. New technologies should actually be used with the old approach. I believe that with the invention of reportage cameras the scale of this phenomenon is unaccountable. A film today is a democratic medium 100%; everyone can shoot one with their own phone. The question is: does access turn into production quality? This is unlikely. The invention of the typing machine did not produce a literary boom. I am afraid that viewers will find that YouTube videos are auteur films a few years from now.

**Your idea of memory has seemingly less to do with document studies or emotional narrative than with an archaeological research, where you discover and reconstruct the past by way of the traces it has left behind. Can we call it "archaeology of the present"?**

I love this kind of archaeological documentaries. I once made a short film about this, entitled *Inwentaryzacja/Inventory*. I recorded the work of a team of young enthusiasts who were deciphering the tomb inscriptions of Warsaw's Jewish cemetery. This is a form of modern

archaeology, because they had to map out an entire town of dead people. That film had a classical structure, it went from the particular to the general, and the number of tombs yet to be uncovered is mentioned in the ending.

**As a corollary to your characters we often see animals, a sort of emblem of the need of solidarity and intercourse. Is there something in your characters that only plays out in the relation with their animals?**

The point is, I do love animals, and especially dogs. Is this why I choose some of my characters? No other being loves us as selflessly as they do. There is a big dog cemetery in the surroundings of Warsaw. It is a cheerful, colourful place, filled with toys, windmills, and plastic flowers. There are lots of inscriptions filled with love on their little tombs. It is true love, from both sides! No one fights for their heirlooms, no one digs up old grudges, no one changes the flowers because they look better than those placed by the ex-wife.

**You are a film-maker and a film history professor. Putting these two experiences together, how should one teach/learn to make and experience (documentary) films today?**

In my opinion, it is basically a matter of being sensitive and capable of watching. I try to instil in my disciples some curiosity for the world. It can be difficult, because they sit at their computers and find their subjects on the Internet, rather than walking in the streets and getting first-hand material. It cannot be the same as watching with their own eyes, listening, smelling, touching, and knowing. With my students I try to begin with simple forms, like two, three-minute exercises, provided there is a proper ending and, most importantly, a personal point of view. The world is changing, technology is pressing, in a little while we will be making films with the Google glasses. However, in the end the notion of film structure has not changed much. When you tell a story, the audience's attention still needs to be kept in suspense, playing with surprise, alternating emotions, rhythm, and editing speed.

{traduzione di Carla Scura}

Paweł Łoziński nasce a Varsavia nel 1965. Prima di intraprendere gli studi si è guadagnato da vivere facendo il falegname, il responsabile di magazzino in un negozio di alimentari e dipingendo recinti ed inferriate. Dopo un periodo di studi alla facoltà di informatica e fisica, nel 1988 Paweł Łoziński si iscrive alla scuola di cinema di Łódź che frequenta fino al 1992, anno in cui si diploma in regia. Proprio in quell'anno realizza il suo primo documentario *Miejsce Urodzenia / Birthplace* (1992) che ottiene subito grandi riscontri da parte della critica e riconoscimenti in diversi Festival nazionali ed internazionali, tra cui il Grand Prix "Vue sur les Docs" al FID Marseille nel 1993.

Nel frattempo collabora ad alcuni lavori del padre, Marcel Łoziński, in particolare alla realizzazione di *Siedmiu Żydów z mojej klasy / Seven Jews From My Class* (1991) and *89 mm od Europy / 89 mm from Europe* (1993). Ma tra le collaborazioni va certamente ricordata quella che lega Paweł Łoziński a Krzysztof Kiesłowski per cui lavora come assistente alla regia sul set di *Trois couleurs: Blanc* (1994) e di cui realizza l'anno seguente il progetto *100 lat w kinie / 100 Years at the Cinema* (1995) un originale compendio del cinema polacco secondo i ricordi e le ricostruzioni di spettatori di diverse generazioni.

Lo stesso K. Kiesłowski sarà il supervisore artistico di *Kratka / Grate*, un film di fiction che Paweł Łoziński realizza nel 1996 ottenendo con un ottimo successo di pubblico e critica. Anche in questa rara digressione nel cinema di finzione, Paweł Łoziński inserisce alcuni dei temi che lo caratterizzano e contraddistinguono: l'interesse per le storie semplici e quotidiane, per gli eroi all'angolo della strada esclusi dalla corsa per il successo, per i modi in cui si riesce a fare fronte alla solitudine, per la ricerca degli affetti perduti. Temi che Paweł Łoziński affronta sempre con empatia e delicatezza, grazie anche ad una modalità di lavoro prevalentemente solitaria che fa a meno di troupe numerose e di macchinari particolarmente invasivi. Insieme alla ricerca di storie intime e marginali, Paweł Łoziński porta avanti anche il tema della memoria storica degli esuli e in particolare di quella degli ebrei polacchi. Oltre al già citato *Miejsce Urodzenia / Birthplace*, si possono citare a questo proposito l'episodio *Miedzy Drzwiami / Between The Doors* del film collettivo *Across the Borders* (2004) e *Inwentaryzacja / Inventory* (2010). I maggiori consensi e riconoscimenti Paweł Łoziński li raccoglie per i suoi ultimi lavori da *Taka historia / The way It Is* (1999), passando per *Chemia / Chemo* (2009) fino ad arrivare a *Father & Son* (2013), progetto realizzato con il padre Marcel ma che ha dato origine a due film differenti. Affianco all'attività di regista, Paweł Łoziński affianca quella di produttore e di sceneggiatore.

Paweł Łoziński was born in Warsaw in 1965. He was a carpenter, a warehouseman in a grocery shop, and a painter of fences and railings before he embraced higher education. After reading Information Technology and Physics for a short time, he registered at the Łódź Film School (1988). He earned his degree in film direction in 1992. That same year he made his first documentary, *Miejsce Urodzenia / Birthplace*, that soon obtained a positive feedback from film critics and several national and international Film Festivals, including the 1993 FID Marseille that awarded him the Grand Prix "Vue sur les Docs".

In the meanwhile, he would work in a few films by his father, Marcel Łoziński, namely in *Siedmiu Żydów z mojej klasy / Seven Jews from My Class* (1991) and *89 mm od Europy / 89 mm from Europe* (1993). Another important collaboration was with Krzysztof Kieslowski, for whom Paweł Łoziński was an assistant director in *Trois couleurs: Blanc* (1994). In 1995, he also realised Kieslowski's project *100 lat w kinie / 100 Years at the Cinema* (1995), an original compilation of Polish cinema according to the memories and remembrances of Polish viewers from different generations.

Kieślowski will also be the artistic supervisor of *Kratka / Grate*, a feature film that Paweł Łoziński made in 1996 obtaining very good results in terms of both reviewers and audience. Even in this rare detour in fiction, a few of Paweł Łoziński's typical themes and interests are recognizable: simple, daily-life stories, heroes to be found just around the corner, the ways people cope with loneliness, and the search of lost affections. Paweł Łoziński has constantly dealt with these motifs in an empathetic and sensitive way, also because he relies on a mainly solitary approach to his work, including small crews and unobtrusive equipment. Along with a predilection for intimate, marginal stories, Paweł Łoziński is interested in the historical memory of exiles and especially of Polish Jews. Besides the early *Miejsce Urodzenia / Birthplace*, *Miedzy Drzwiami / Between the Doors* from the anthology film *Across the Borders* (2004) and *Inwentaryzacja / Inventory* (2010) should also be mentioned in this respect. His most successful films include *Taka historia / The Way It Is* (1999), *Chemia / Chemo* (2009), and *Father & Son* (2013), a project realized along with his father Marcel, that actually gave light to two different films. Alongside his work as film director, Paweł Łoziński is also a producer and a screenwriter.



## Film documentari / Documentaries:

- 2013 – *Ojciec i syn* (Father & Son)  
 2010 – *Inwentaryzacja* (Inventory)  
 2009 – *Chemia* (Chemo)  
 2008 – *Kici, Kici* (Kitty, Kitty)  
 2006 – *Wygnan'cy* (The Exile)  
 2004 – *Miedzy drzwiami* (Between the Doors)  
 2002 – *Mój spis z natury we wsi Leżno Mate* (My Nature Index in the Leżno Village)  
 2002 – *Pani z Ukrainy* (A Woman from Ukraine)  
 1999 – *Siostry* (Sisters)  
 Awards: (1999) "Grand Prix" Short Film Festival Cracow, Canal+ Award, Don Quichote - IFFS Award Cracow, "Society of Arts Award" Chicago, Cracow filmstudents Award, II. Prize Balticum Filmfestival Bornholm. (2000) "Grand Prix" for Short Film Cinema du Reel Paris, "Grand Prix" for Short Film Visions du Reel Nyon, "No Budget Prize" IKFF Hamburg, Special Mention Lissabon)  
 1999 – *Taka historia* (The Way It Is)  
 Golden Hobby-Horse [Lajkonik] - Grand Prix at the Cracow Festival of Documentaries and Short Films, and Silver Dragon in the international section of this festival, 1999;  
 Golden Dove - Grand Prix at the International Leipzig Festival for Documentary and Animated Films, 1999; Golden Nanook at the International Documentary Film Festival "Flahertiana" in Perm, 2000)  
 1997 – *Stawomir Mrozek przedstawia* (Stawomir Mrozek Presents)  
 1997 – *Japonia*  
 1995 – *100 lat w kinie* (100 Years of Polish Cinema)  
 1992 – *Miejsce urodzenia* (Birthplace)  
 Awards: (1992) "Don Quichote" - IFFS Prize Lagow Poland, Grand Prix "White Cobra" Lodz. (1993)  
 "Golden Gate Award" San Francisco, "First Prize" Balticum Filmfestival Bornholm, Grand Prix "Vue sur les Docs" Marseille

## Film di scuola / School films

- 1990 – *Podróż* (The Journey)  
 Awards: "Young director of the year" in Edinburgh, 1991  
 1989 – *Structur* (Structure)  
 1989 – *Jatka*

Polonia, 1989, 35mm, 6', b/n

Regia: Paweł Łoziński  
Fotografia: Paweł Banasiak  
Montaggio: Paweł Łoziński  
Produzione: PWSFTviT (Lodz Film School)

Contatti: Weronika Czotnowska,  
PWSFTviT  
Email: wczotnowska@filmschool.lodz.pl

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

## PAWEŁ ŁOZIŃSKI STRUKTURA STRUCTURE

Ogni struttura è un dispositivo finalizzato a garantire un ordine di qualche tipo. In questo senso la presenza di una struttura può essere inquietante per la sua capacità di determinare o sopprimere la libertà individuale ma anche fortemente rassicurante in quanto permette di leggere il mondo circostante e di formulare delle aspettative stabili. Una struttura può essere complessa nel modo in cui tiene insieme i suoi elementi costitutivi ma deve essere estremamente semplice nel suo funzionamento. Così è il sistema di valori e di procedure del protagonista del film, secondino e maestro del carcere in cui lavora. Un film prezioso, realizzato senza alcun tono moralista e valutativo da P. Łoziński agli inizi della sua attività cinematografica. Il protagonista è uomo d'apparato, non tanto perché aderisce in modo convinto ad un'ideologia, ma perché ne incarna i presupposti e le conseguenze. Lo zelo e la convinzione che mette nel suo lavoro, il suo agire meticoloso e ispirato da un fine pedagogico, il fatto di concepirsi come una parte di un tutto coerente e positivo lo trasforma in una rara testimonianza diretta del funzionamento di una struttura pervasiva com'è quella di un regime. (v.i.)



Every structure is a device created to guarantee some order. In this sense, the presence of structure can be troublesome if you consider that it can influence or cancel individual freedom, but also strongly reassuring to the extent that it allows to read the surrounding world, and formulate reliable expectations. The way which a structure holds its components together can be complex, but it should be very simple in its functioning. This is the system of values and procedures of the protagonist, a prison guard and a teacher of a jail, the protagonist of this precious film made without any moralist and judgmental overtone by P. Łoziński in his early film career. The protagonist is a man of the apparatus, not much because he is a willing follower of an ideology, but because he embodies its premises and its consequences. The zeal and the conviction he puts into doing his job, his painstaking, pedagogically-inspired way of working, his feeling like part and parcel of a coherent and positive whole make him a rare, direct evidence of how a pervasive structure like that of a regime actually works. (v.i.)



## PAWEŁ ŁOZIŃSKI MIEJSCE URODZENIA BIRTHPLACE

*Miejsce Urodzenia* può essere considerato il debutto cinematografico di Paweł Łoziński e in qualche modo il film che contiene gli elementi costitutivi della sua ricerca futura: l'attenzione al rapporto interpersonale con i soggetti coinvolti, la storia come lavoro e scoperta continua, i drammi personali come colpe collettive, la solitudine e la solidarietà. Lo scrittore Henryk Grynberg ritorna dagli USA nel villaggio dove lui e la sua famiglia ebrea si rifugiarono durante l'occupazione nazista e dove il padre Abram fu ucciso da qualcuno che ancora non ha un nome. Insieme al regista intraprende un viaggio che è un'inchiesta nel passato e un tentativo di rispondere in modo concreto, senza astrazioni, alle domande ancora aperte sull'olocausto. Girando di porta in porta, guardando negli occhi i protagonisti di quel drammatico momento e attraversandone i luoghi, Grynberg scoprirà l'atroce verità, insieme ai resti del padre. Una verità che deflagra tra le coscienze del villaggio e che il regista documenta, seguendo tutte le espressioni contraddittorie di cui è capace l'essere umano. (v.i.)

*Miejsce Urodzenia* can be considered P. Łoziński's debut film, and in some way it contains the fundamentals to be found in his future research: attention to the interpersonal relationship with the people involved in the filming, history understood as continuous work and discovery, personal tragedies as collective guilt, loneliness, and solidarity. The writer Henryk Grynberg comes from the US back to the village where he and his Jewish family sought shelter during the Nazi occupation. There his father, Abram, was killed by someone who's still unnamed. Along with the film-maker, he sets for a journey to investigate the past and try to answer the questions on the Holocaust that still go unanswered in a concrete, non-abstract way. Walking door by door, staring in the eyes of the protagonists of that dramatic era, and travelling across the places where the tragedy was consummated, Grynberg will find the atrocious truth along with the remains of his father. This truth will explode among the consciences in the village, and the film-maker will thus record all the contradictory expressions of the human being. (v.i.)

Polonia, 1992, video, 47', col.

Regia: Paweł Łoziński  
Sceneggiatura: Paweł Łoziński  
Montaggio: Katarzyna Maciejko-Kowalczyk  
Fotografia: Arthur Reinhart  
Suono: Joanna Napieralska,  
Mariusz Kuczyński  
Produzione: SF KRONIKA, TVP,  
PWSTIF  
Distribuzione: STUDIO FILMOWE  
KRONIKA

Contatti: STUDIO FILMOWE  
KRONIKA  
Email: Barbara Ławska,  
sfkronika@onet.eu

Polonia, Francia, Paesi Bassi, Gran Bretagna, 1995, video, 62', col.

Regia e sceneggiatura: Paweł Łoziński  
Fotografia: Artur Reinhart  
Montaggio: Dorota Wardęszkiewicz  
Direzione di produzione: Andrzej Poteć, Iwona Ziutkowska  
Produttori: Maciej Pawlicki, Tadeusz Szyma, Krzysztof Zanussi, Krzysztof Kiesłowski, Ryszard Straszewski, Irena Strzałkowska, Colin McCabe, Bob Last  
Produzione: Telewizja Polska - I Program, Studio Filmowe Tor, British Film Institute

Contatti: Studio Filmowe TOR  
Email: tor@tor.com.pl

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE



PAWEŁ ŁOZIŃSKI  
**100 LAT W KINIE**  
**A HUNDRED YEARS OF CINEMA**

In occasione del centenario della nascita del cinema, il British Film Institute commissiona ad una serie di registi internazionali dei lavori che raccontino il cinema del loro Paese di origine. Il progetto coinvolge autori del calibro di Martin Scorsese, Jean-Luc Godard, Edgar Reitz, Nagisa Oshima ed altri. Per la Polonia viene scelto un progetto di Krzysztof Kiesłowski affidato alla regia di un giovane Paweł Łoziński. Rifuggendo qualsiasi tono celebrativo ed evitando di scadere in un'epica nazionalistica, questo film prova ad evocare la magia e il potere del cinema polacco affidandosi alla memoria collettiva. Non si tratta di raccontare 100 anni di cinema ma, come recita il titolo, 100 anni al cinema. Più che un pantheon di celebrità, Paweł Łoziński costruisce un ideale dialogo tra produttori, autori e spettatori che trova il suo punto di contatto nel cinema, inteso come luogo dell'immaginario collettivo e della coscienza sociale. È proprio questa la domanda di fondo che si trova in questo film appassionante e divertente, che contiene materiali rari e sequenze celebri: qual è il rapporto tra cinema e identità personale e collettiva? (v.i.)

On the occasion of the centenary of cinema, the British Film Institute commissioned a few internationally renowned film directors to tell the story of the cinema of their countries. In the project took part authors such as Martin Scorsese, Jean-Luc Godard, Edgar Reitz, Nagisa Oshima, and others. A project by Krzysztof Kiesłowski was chosen for Poland, and eventually directed by young Paweł Łoziński. The film escapes any celebratory overtones and especially the trap of nationalistic epic. Rather, it tries to evoke the magic and the power of Polish film by relying on collective memory. It is not about telling 100 years of cinema but, as the title says, *100 years at the cinema*. Paweł Łoziński presents less a pantheon of celebrities than an ideal dialogue with producers, film-makers, and viewers that revolves around the cinema as a site belonging to the social imaginary and consciousness. This is the fundamental question posed by this absorbing, amusing film that also contains rare footage and famous sequences: what is the relation between film and personal and collective identity? (v.i.)

PAWEŁ ŁOZIŃSKI  
**SŁAWOMIR MROŻEK PRZEDSTAWIA**  
**SŁAWOMIR MROŻEK PRESENTS**

L'eccezionale ritratto di un intellettuale controverso e poliedrico. Importante scrittore, drammaturgo e caricaturista, Sławomir Mrożek è un uomo in continuo movimento e trasformazione. Paweł Łoziński lo incontra nel momento in cui decide di ritornare in Polonia dopo essersi rifugiato per alcuni anni in Messico. Ne nasce un dialogo avvincente che assomiglia ad un inseguimento: lo scrittore cerca di eludere il regista, quest'ultimo asseconda l'arte della fuga dello scrittore svelandone così anche le inevitabili contraddizioni. Una fuga che è al tempo stesso liberazione e occultamento: Mrożek fugge dalla sua famiglia, dallo stato, dal successo, dalle identità e quindi anche da se stesso. (v.i.) "Qualsiasi cosa si svolga sulla scena ha un inizio e una fine, e soprattutto non ha alcuna conseguenza: l'esatto opposto di quanto accade nella realtà, dove ogni azione ha effetti che più si allontanano, meno sono prevedibili, tanto da risultare imponderabili". (Sławomir Mrożek, *Teatro e realtà*, in "Dialog", 1988)

This film is an exceptional portrait of a controversial, multi-faceted intellectual. An important writer, playwright, and caricaturist, Sławomir Mrożek is an ever-transforming man, always on the move. Paweł Łoziński met him at the moment when he decided to come back to Poland after having sought refuge in Mexico for a few years. Thus an enthralling dialogue is created and turned into a pursuit: the writer tries to elude the film-maker, while the latter goes along with the escape artist thus exposing his contradictions. (v.i.) "Whatever takes place on stage has a beginning and an ending, and no consequence at all: exactly the opposite of what happens in reality, where every action has consequences the more distant, the less foreseeable, so much so that they become imponderable." (Sławomir Mrożek, *Theater versus Reality*, in "Dialog", 1988)



Polonia, 1997, video, 48', col.

Regia e sceneggiatura: Paweł Łoziński  
Fotografia: Paweł Banasiak  
Montaggio: Dorota Wardęszkiewicz  
Suono: Jan Freda  
Con: Sławomir Mrożek  
Produttore: Piotr Najsthub  
Produzione: TVP-Channel 1, Agencja Produkcji Filmowej, Projektor Film

Contatti: Adila Gapski, TVP  
Email: adila.gapski@tvp.pl

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE



Polonia, 1999, video, 12', col.

Regia e sceneggiatura: Paweł Łoziński  
Fotografia: Paweł Łoziński  
Montaggio: Dorota Wardęszkiewicz  
Produzione: Paweł Łoziński  
Produkcja Filmów, TVP 1 S.A.

Contatti: Paweł Łoziński Film  
Production  
Email: pawel.lozinski@wp.pl

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

## PAWEŁ ŁOZIŃSKI SIOSTRY SISTERS



Un cortile, una panchina, un'unica scena. Al centro due sorelle anziane unite da un legame forte e non corrosivo dalle difficoltà della vita. Una parla, l'altra annuisce. Una racconta, l'altra vorrebbe andarsene. Oltre le parole e i racconti di vita si scorge una storia di dominio e di subordinazione, di volontà e frustrazione. L'anzianità come un'asfittica prigione da cui non si può fuggire. Con maestria e sensibilità, Paweł Łoziński ci fornisce un saggio di cinema delle piccole cose, riuscendo a trasformare una chiacchierata senza pretese in un'indagine sulla natura ambigua dei legami, della solitudine e del tempo che tutto invecchia ma niente cambia. Un condominio, un androne, un portone. La chiacchierata termina, le due sorelle si congedano con gratitudine e la scena, breve momento di verità, si chiude dietro un sipario di cemento. Che ne sarà delle due sorelle? Che ne sarà di quel momento di verità? (v.i.)

A courtyard, a bench, a single scene. At its centre, two elderly sisters bound by a strong tie which has not been worn by the hardship of life. One talks, the other nods. One tells, the other would rather leave. Beyond the words and the stories drawn from life, a story of domination and subordination, strong-will and frustration is outlined. Old age is like a stifling cage that can't be escaped. With a masterly and sensitive touch, Paweł Łoziński gives us an essay on the cinema of small things and transforms a plain chat in an investigation into the ambiguous nature of ties, loneliness, and time – that makes everything age but changes nothing. A condo, a lobby, a door. The chat is over, the two sisters take leave gratefully, and the scene – a glimpse of truth – closes onto a curtain of cement. What will be of the two sisters? What will become of that moment of truth? (v.i.)

## PAWEŁ ŁOZIŃSKI TAKA HISTORIA THE WAY IT IS

Wiesio vive da solo e rovista tra i rifiuti mentre il suo amico Zdzislaw Szymanski è un ex barbiere dai modi aristocratici: un mezzo barbone e una sorta di dandy uniti da un'amicizia come una stampella per tenersi in piedi. Alla stampella dell'amicizia si aggiunge quella della videocamera e alla strana coppia si aggrega il regista, con cui stringono un patto di fiducia. Paweł Łoziński diventa il "nostro caro Pawetek" e l'atto del filmare si trasforma nella presa in carico delle storie di due emarginati, dei loro drammi, della parte oscura della loro vita. Non un giudizio, non una morale accompagna questo rapporto che passa per la perdita degli affetti e la ricerca continua dell'amore, per gli stenti quotidiani e la capacità di sopravvivenza, per la malattia e il vizio e non arretra nemmeno di fronte alla morte. (v.i.) "Ero arrivato a un punto in cui più del film m'importava che i miei due personaggi stessero bene. Alla fine il sig. Szymanski è morto, ma se non fossi stato presente con la mia macchina da presa sarebbe stato ancora più solo. In questo modo, invece, almeno ha potuto raccontare la sua storia a qualcuno". [P. Łoziński]

Wiesio lives alone, and rummages through the garbage. His friend Zdzislaw Szymanski is an aristocratic-mannered former barber. A half-homeless and a half-dandy are kept together by a friendship like a crutch that keeps them standing. Add a camera to this equation and the film-maker joins the odd couple, signing an unwritten pact of mutual trust. Paweł Łoziński becomes "our dear Pawetek" and the act of filming takes on responsibility of the stories of the two outcasts, of their tragedies and the darkest part of their lives. Neither judgment nor moral are to be found in this relationship, that embraces the loss of the loved ones as well as a never-ending search for love, daily hardship as well as survival capacity, disease as well as vice, and doesn't step back even in front of death. (v.i.) "There was a point where I didn't care about the film anymore just as long as my characters were alright. Mr. Szymanski died in the end but I hadn't turned up with my camera he would have been more lonely. This way he told someone his life story." [P. Łoziński].



Polonia, 1999, video, 58', col.

Regia e sceneggiatura: Paweł Łoziński  
Fotografia: Paweł Łoziński  
Montaggio: Dorota Wardęszkiewicz  
Produzione: Paweł Łoziński  
Produkcja Filmów, TVP 1 S.A.

Contatti: Paweł Łoziński Film  
Production  
Email: pawel.lozinski@wp.pl

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Polonia, 2002, video, 19', col.

Regia e sceneggiatura: Paweł Łoziński  
Fotografia: Paweł Łoziński  
Montaggio: Katarzyna Maciejko-Kowalczyk  
Produzione: Paweł Łoziński  
Produkcja Filmów, TVP 1 S.A.

Contatti: Paweł Łoziński Film Production  
Email: pawel.lozinski@wp.pl

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

PAWEŁ ŁOZIŃSKI  
**PANI Z UKRAINY**  
**THE UKRAINIAN CLEANING LADY**

Cosa trasforma una donna alla ricerca di una vita migliore in un'immigrata? Come si fa a ritrovare l'unicità di una persona dietro le faccende di una donna di servizio? Sin dal titolo questo film cerca di rispondere a queste due domande. Davanti la videocamera c'è, semplicemente, una donna venuta dall'Ucraina. Dietro c'è il suo datore di lavoro, il regista, per cui la donna cucina, stira, pulisce. Ed è proprio questo spazio condiviso, la casa del regista e il luogo di lavoro della donna, a diventare la scena di un film che è un vero e proprio "home video" originale e creativo. Le speranze e le delusioni, le lacrime e i sorrisi si mescolano nel racconto della donna che poco a poco svela il suo vissuto e le vicende che l'hanno condotta fino a quella casa. Un'insieme di variabili incontrollabili e di scelte imprescindibili disegnano il destino della donna, alla ricerca di un amore che possa donare un senso alla sua storia. Ancora una volta Paweł Łoziński dà prova della sua capacità di costruire rapporti intimi e intensi con i soggetti con cui entra in contatto. Un'intimità che coinvolge chi si trova a guardare questo film e a condividere un prezioso momento di verità con una donna venuta dall'Ucraina. (v.i.)

What can transform a woman seeking a better life into an immigrant? How can we find the individual behind the chores of a cleaning lady? This film attempts to answer these two questions since its very title. Before the camera there only is a woman who came from Ukraine. Behind it, her employer, the film director for whom she cooks, irons, and housecleans. The shared space – the film director's home and the woman's workplace – becomes the set of a film, or rather a creative and original "home video". Hope and disappointment, teardrops and smiles combine in the story of the woman, who gradually tells her past life and the circumstances that led her up to this house. A mix of uncontrollable variables and necessary decisions outline the destiny of the woman, who was seeking some love that gives sense to her story. Once again, Paweł Łoziński proves his capacity to create intense intimacy with the individuals he comes in contact with. This intimacy involves the audience, who thus share a precious moment of truth with a woman from Ukraine. (v.i.)



PAWEŁ ŁOZIŃSKI  
**MOJ SPIS Z NATURY WE WSI LEZNO MAŁE**  
**MY NATURE INDEX IN THE LEZNO VILLAGE**

In occasione del censimento nazionale Paweł Łoziński decide di accompagnare gli incaricati del ministero fino a Leszno Małe, un villaggio nel nord della Polonia. Alla burocratica freddezza dei moduli da riempire, il regista sovrappone domande sul senso della vita, sui sogni e i bisogni di esistenze povere e semplici ma capaci di non dimenticare della felicità. Un film che oscilla tra il reportage e il ritratto profondo della campagna polacca, alle prese con le difficoltà della sopravvivenza quotidiana ma sempre laboriosa e mai sfiduciata. Nonostante si tratti di un film realizzato per la televisione, è possibile riconoscere la forma autoriale di Paweł Łoziński nel modo in cui, attraverso la relazione con le persone semplici, riesce a portare lo spettatore in contatto con una realtà sociale concreta e una esistenziale più universale. In modo evidente e concreto questo film dà una voce e un volto a chi normalmente non finisce in televisione e a malapena diventa una percentuale nelle statistiche di un censimento. (v.i.)



On the occasion of the national census P. Łoziński decides to accompany the representatives of the ministry to Małe Leszno, a village in northern Poland. At the bureaucratic coldness of the forms to be filled out, the director adds questions about the meaning of life, dreams and needs of people living in a simple way, but capable of knowing what happiness is. A film at the same time reportage and portraits of the Polish countryside, where people struggle with the difficulties of daily survival but always work hard and are never discouraged. Although this is a film for television, you can recognize the authorial imprint of P. Łoziński in the way he puts himself in relationship with the simple people, accomplishing to bring the viewer into contact with, at the same time, a concrete social reality and a more universal existential condition. This film gives a voice and a face to those who do not normally end up on television and are barely represented by a percentage in the statistics of a census. (v.i.)

Polonia, 2003, video, 24', col.

Regia e sceneggiatura: Paweł Łoziński  
Con la collaborazione di: Tomasz Wiński  
Fotografia: Paweł Łoziński  
Montaggio: Katarzyna Maciejko-Kowalczyk  
Suono: Rafał Piłkowski  
Produzione: Telewizja Polska (TVP)

Contatti: Adila Gapski, TVP  
Email: adila.gapski@tvp.pl

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Ep. del film: Our Census/nasz spis Powszechny

Austria, 2004, 35mm, 25', col.

Regia: Paweł Łoziński  
Sceneggiatura: Paweł Łoziński,  
Mariusz Gawryś  
Fotografia: Jacek Bławut  
Montaggio: Katarzyna Maciejko-  
Kowalczyk, Anna Dymek  
Suono: Jerzy Murawski  
Produzione: Nikolaus Geyrhalter  
Filmproduktion

Contatti: Nikolaus Geyrhalter  
Filmproduktion  
Email: office@geyrhalterfilm.com

Ep. del film: Über die Grenze /  
Across the Border



PAWEŁ ŁOZIŃSKI  
**BETWEEN THE DOORS**

“Tutto si è svolto così velocemente. Mi sembra di essere entrato da una porta e di dover adesso uscire da un'altra” dice uno dei protagonisti di *Between the Doors*, episodio del film collettivo *Across the Border*, girato lungo la linea di confine che dalla Polonia, passa per la Repubblica Ceca, la Slovacchia, l'Ungheria e arriva in Slovenia. Le porte a cui si riferisce questo film sono quelle di un territorio conteso da russi e tedeschi e per questo attraversato da conflitti e dall'onta dell'esilio. La storia di questi territori è scritta nella memoria degli anziani abitanti e nella geografia del quotidiano. Gli alberi piantati dai tedeschi e la pompa per l'irrigazione installata dai russi sono tracce indelebili del passaggio della Storia. Lontano dall'euforia per il futuro della nuova Europa, gli esuli di questa landa desolata e nebbiosa hanno imparato a vivere e invecchiare insieme, lasciando da parte le ferite ancora aperte. Il cinema ai margini di Paweł Łoziński raggiunge la terra di mezzo della frontiera polacca, dove la solidarietà tra gli ultimi rende possibile immaginare la convivenza. (v.i.)

“Everything has passed by so quickly. I feel like I went in one door and now I have to come out another one” says one of the protagonists of *Between the Doors*, an episode of the collective film *Across the Border*, shot along the boundary that goes from Poland to the Czech Republic, Slovakia, Hungary and arrives until Slovenia. The doors referred to in the film are those of a disputed territory between Russia and Germany, crossed by conflicts and the disgrace of exile. The history of these territories is written in the memory of the elderly population and in the everyday life. The trees planted by the Germans and the irrigation pump installed by the Russians are indelible traces of the passage of history. Away by the euphoria for the new upcoming Europe, the exiles living in this wasteland have learned to live and grow old together, leaving aside the still-open wounds. The cinema of Paweł Łoziński, giving space to marginal existences, reaches these territories at the Polish border, where solidarity among the last ones makes it possible to imagine living together. (v.i.)



PAWEŁ ŁOZIŃSKI  
**KICI, KICI  
KITTY, KITTY**

“I documentari nascono da una curiosità nei confronti del mondo e delle persone. La chiave è la solitudine, proprio come nella letteratura. Uno legge, e pensa: questo parla proprio di me; io mi sento così; allora non sono più solo. E anche se il cinema in confronto alla narrativa è un mezzo rudimentale, il mio sogno è di svolgere quella funzione”. [P. Łoziński]

Tutto gira attorno a un vuoto da riempire, ad una solitudine a cui dare una risposta, fosse anche quella di prendersi cura dei gatti randagi, di altri animali o di altre anime. Questo è *Kici, Kici*, un documentario osservazionale capace di spingersi con leggerezza ma in modo mai banale nei luoghi della solitudine. Perché se la solitudine è la chiave, la porta che si apre in questo caso è quella della cura dei gatti (o sono i gatti a prendersi cura degli umani?): quattro donne diverse, dalla povera pensionata all'elegante aristocratica, da alcuni considerate tipe strambe, da altri benefattrici. Le “signore dei gatti” si raccontano, cantano, discettano di filosofia mentre si prendono cura del mondo, che ha le sembianze di un felino affamato e fa le fusa. (v.i.)

“A documentary rises out of a curiosity about the world and people. Loneliness is the key. Just as in literature. You read it and think: that's about me; I feel the same; I'm not alone anymore. And though film is a blunt tool by comparison with prose I dream of it being able to fulfill that role.” [P. Łoziński]

Everything revolves around an emptiness to be filled, a loneliness to be answered, including the kind that addresses stray cats and other animals, or other souls. This is what happens in *Kitty, Kitty*, an observational documentary that explores the spaces of solitude with a light touch, without ever getting banal. If loneliness is the key, then the door opening is taking care of cats (or the other way around): four different women ranging from the poor retiree to the elegant aristocrat, who are considered bizarre types by some, benefactors by others. The “cat ladies” tell all about themselves, discuss philosophy, and take care of the world – which looks like a hungry, purring feline. (v.i.)

Polonia, 2008, video, 27', col.

Regia e sceneggiatura: Paweł  
Łoziński  
Fotografia: Kacper Lisowski,  
Wojciech Staron, Szymon  
Lenkowski  
Montaggio: Katarzyna Maciejko-  
Kowalczyk  
Produzione: Paweł Łoziński  
Produkcja Filmow

Contatti: Paweł Łoziński Film  
Production  
Email: pawel.lozinski@wp.pl

Polonia, 2009, 35mm, 58', col.

Regia e sceneggiatura: Paweł Łoziński  
Fotografia: Kacper Lisowski  
Montaggio: Katarzyna Maciejko-Kowalczyk p.s.m.  
Produzione: Paweł Łoziński  
Produkcja Filmów, TVP S.A.

Contatti: Paweł Łoziński Film  
Production  
Email: pawel.lozinski@wp.pl

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

PAWEŁ ŁOZIŃSKI  
**CHEMIA**  
**CHEMO**



Quando si manifesta una malattia grave, certe vite rischiano di andare in frammenti. Durante le sedute di chemioterapia alcuni di questi frammenti invadono le vite degli altri. *Chemia* è il modo semplice e appassionato con cui P. Łoziński decide di raccogliere alcune di queste schegge ed incollarle in un quadro unico ma variegato. L'autore sceglie di non indulgere sulla fisiologia o sul protocollo ospedaliero, e nemmeno di cedere al facile pietismo. Solo primi piani sui visi dei pazienti che, a coppie, si intrattengono, mentre la chimica cerca di condurre la propria battaglia contro l'avanzare del cancro. Quello che emerge è un inno alla vita nonostante il male, il dolore e la morte lavorino nei corpi dei protagonisti. Un ritratto intimo ma collettivo pieno di umanità e speranza, di voglia di riscatto e di rivalsa. (v.i.) "Quello che cerco di fare è guardare da vicino un mondo apparentemente sgradevole. Dopotutto, che cosa ci può essere di piacevole in delle persone confinate nei propri letti, che devono affrontare la chemioterapia? Per me invece è interessante. Non sono in cerca di una piacevolezza esteriore, ciò che mi interessa sono le cose comuni, nelle quali però la gente si identifica e si riconosce". [P. Łoziński]

When some serious illness breaks out, certain people's lives can break in pieces. During chemotherapy sessions, some of these pieces invade the lives of others. *Chemo* is the simple and passionate way Paweł Łoziński decided to pick up some of these slivers and paste them in a single, but varied, picture. The author does not indulge on physiology or on hospital protocol, nor does he give in to easy pity. He only shoots close-ups of the faces of the pairs of patients chatting, while chemistry tries to fight against the cancer growing. What remains is a hymn to life despite disease, pain, and death at work in the bodies of the subjects. A portrait that is both intimate and collective, and filled with humanity, hope, and desire of redemption and revenge. (v.i.) "I try to take a close look at the world which is seemingly unattractive. After all, what can be attractive about people being confined to their beds and undergoing chemotherapy? But to me, that's interesting. I don't look for outwards attractiveness. I look for things which are completely ordinary, yet which people can identify with and see themselves in." [P. Łoziński]

PAWEŁ ŁOZIŃSKI  
**INWENTARYZACJA**  
**INVENTORY**



Questo breve film è un'abile composizione di elementi contrapposti ma in equilibrio tra di loro. Da una parte la natura che nasconde e conserva, dall'altra l'incessante avanzare della città di cemento e ferro. Da un lato la pazienza degli archeologi, dall'altro l'inesorabilità dell'oblio. L'attenzione e la cura dei piccoli gesti: scavare, spolverare, scoprire, inventariare affianco all'indifferenza del presente. Non si tratta di scegliere che parte prendere ma di cogliere il senso delle cose e dei gesti in rapporto al tempo che le contiene e in cui si svolgono. Un tempo non lineare, ma piuttosto legato alla cura della memoria, che è anche attività del tenere/riportare in vita quello che vita non ha più. Come in altre opere di Paweł Łoziński, *Inventory* parte da un punto ai margini della scena ed entra in contatto con qualcosa di apparentemente insignificante e poco attraente; in questo modo, attraverso questo contatto intimo riesce a nobilitare e a riempire di senso anche i gesti minimi, come scoprire e inventariare. (v.i.)

This short film is a clever combination of contrasting but well-balanced elements. On one hand, nature, concealing and preserving. On the other hand, the city, with its relentless growth of iron and cement. On one hand, the patience of archaeologists, on the other ruthless oblivion. The film is focused on a painstaking care made of little gestures, such as excavating, dusting, uncovering, and inventorying, as opposed to the indifference of the present. It's not a matter of taking sides, but of grasping the plain sense of things and gestures in relation to the time they're in. A non-linear time that has more to do with the care of memory, which can also play out as keeping alive or bring back to life something that is no more. As in many other works by Paweł Łoziński, *Inventory* departs from some point at the outskirts of a scene and comes in contact with something apparently meaningless and scarcely attractive; by way of this close contact, Paweł Łoziński manages to ennoble minimal gestures – such as finding and inventorying – and fill them with meaning. (v.i.)

Polonia, 2010, video, 9', col.

Regia: Paweł Łoziński  
Sceneggiatura: Paweł Łoziński  
Fotografia: Paweł Łoziński  
Montaggio: Rafał Listopad, Dorota Wardeszkiewicz  
Produzione: Paweł Łoziński  
Produkcja Filmów, TVP S.A.

Contatti: Paweł Łoziński Film  
Production  
Email: pawel.lozinski@wp.pl

Polonia, 2013, DCP, 54', col.

Regia: Paweł Łoziński  
Sceneggiatura: Paweł Łoziński,  
Marcel Łoziński  
Fotografia: Paweł Łoziński, Marcel  
Łoziński  
Montaggio: Dorota  
Wardęszkiewicz, Przemysław  
Chruścielewski  
Paweł Łoziński Produkcja Filmów,

Contatti: Paweł Łoziński Film  
Production  
Email: pawel.lozinski@wp.pl

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

## PAWEŁ ŁOZIŃSKI OJCIEC I SYN FATHER AND SON

Paweł voleva fare un film su suo padre Marcel. Questi accetta di fare un film che veda entrambi davanti alla videocamera. Paweł rilancia, proponendo di fare un viaggio verso Parigi. Per Marcel è un viaggio che lo riporta nel suo luogo di nascita, per Paweł è una parte di un viaggio che non si è mai interrotto, quello alla ricerca di un confronto con il padre. Tra dubbi espressi e ferite riaperte, momenti gioviali e pesanti litigi, i due protagonisti approdano in un luogo fatto di luci ed ombre, che li spinge a raccontare due versioni differenti dello stesso viaggio. La versione di Paweł si distingue per pochi, significativi particolari da quella del padre che già nel titolo tiene a specificare che si tratta soprattutto della storia di un viaggio. A Paweł interessa invece andare in profondità, inoltrarsi nel passato, fare riemergere ciò che non è stato detto, in un tentativo di descrivere il complesso legame che lega un figlio ad un padre, legame d'amore capace di produrre anche sofferenza. Un film che è anche un esperimento, cinematografico e di vita, che mette in discussione la distinzione tra soggetto e oggetto, tra osservatore ed osservato. (v.i.)



Paweł wanted to make a film about his father Marcel. The latter accepted, as long as both were on camera. Paweł then proposed to travel to Paris. For Marcel this means to go back to his birthplace, whereas for Paweł this is just a portion of a permanent journey – the search for a dialogue with his father. In-between spoken-out doubts and re-opened wounds, cheerful moments and serious fights, the two leading characters land in a place made of lights and shadows. This will prompt them to tell two different versions of the journey. Paweł's differs for a few, meaningful details from his father's version, that actually is more about the journey as is clear from the very title. Paweł instead prefers to go deeper, explore the past, and excavate what was not said. His attempt is aimed at describing the complicated bond between a son and a father, a loving bond which produces pain nonetheless. This film – an experiment on two levels, in film and in life – questions the distinction between object and subject, between observer and observed. (v.i.)



POLSKI INSTYTUT SZTUKI FILMOWEJ  
POLISH FILM INSTITUTE

WWW.PISF.PL



## ETUDES SUR UNE VILLE: PARIS

## ETUDES SUR UNE VILLE: PARIS

a cura di Claudia Maci

Parigi è sempre stata un fecondo terreno d'plorazione per le arti visive. *Etudes sur une ville*, in collaborazione con Ambasciata di Francia, Institut Français Italia e Institut Français di Firenze, ripercorre la città attraverso quei documentari che l'hanno resa fonte d'ispirazione e finestra sul mondo. Dalla Parigi popolare alle sue *banlieu*, dai quartieri brulicanti di gente e negozi alla vita sotterranea nei *métro*, oggi come negli anni '20. Le sfaccettature dell'identità visuale e sociale della *ville lumière* passano attraverso classici del documentario e film dimenticati o raramente mostrati, ma anche documentari di recentissima produzione che attestano la capacità di Parigi di fornire ancora nuovi spunti di riflessione - visuale e sociale - alla settima arte. Un momento importante è rappresentato dall'omaggio all'autore che più di tutti ha ispirato *Etudes sur une ville*, André Sauvage, pioniere del documentario d'avanguardia, di cui sarà presentata l'unica opera conservata integralmente, *Etudes sur Paris*, e piccoli frammenti di preziosi lavori evocativi dello straordinario genio di un cineasta dimenticato.

## ETUDES SUR UNE VILLE: PARIS

curated by Claudia Maci

Paris has always been a fertile ground for exploration in visual arts. *Etudes sur une ville*, in collaboration with the French Embassy, Institut Français Italy and Institut Français of Florence, is a section dedicated to the documentaries which have made this city a source of inspiration and a window on the world. From the working-class neighborhoods to the *banlieues*, from the districts full of people and shops to life underground in the *métro*, today and in the Twenties. The various aspects of the visual and social identity of the *ville lumière* are portrayed in the classics of the documentary genre and in forgotten or rarely screened films, but also in very recent documentaries which show how Paris can still provide inspiration for visual and social analysis to filmmakers. An important initiative will be the tribute to the main author who inspired the idea of *Etudes sur une ville*, André Sauvage, a pioneer of avant-garde documentary. Spectators will have the opportunity to see his only film that has been conserved in its entirety, *Etudes sur Paris*, as well as short fragments of precious and evocative works produced by this extraordinary and forgotten filmmaker.



© Succession André Sauvage



© Succession André Sauvage

## BIOGRAFIA DI ANDRÉ SAUVAGE

André Sauvage (Bordeaux 1891 - 1975), cineasta, produttore, scrittore e pittore francese. È uno dei padri del documentario d'avanguardia, oggi pressoché dimenticato dal grande pubblico in seguito al suo ritiro dalla carriera cinematografica nel 1931 e alla perdita dei negativi dei suoi primi film, di cui restano pochi frammenti. La sua educazione gesuita consolida in lui il gusto per le arti e la letteratura e, al suo arrivo a Parigi nel 1917, frequentando gli *ateliers* di Montmartre, si avvicina al cinema e ad esponenti di quel periodo, tra i quali Jean Cocteau, Man Ray, i fratelli Prévert e Jean Renoir. Nel 1923 approda alla regia con un documentario, *La Traversée du Grépon*, che ne consacra subito il successo da parte di pubblico e critica. Nel 1928 fonda una propria società di produzione, nella volontà di affermare la propria indipendenza. Tuttavia, solo pochi anni dopo, il rifiuto del compromesso lo condurrà ad un'amara lotta per la libertà d'espressione nella realizzazione de *La Croisière Jaune*, film sulla spedizione in Asia Centrale commissionato da André Citroën. Deluso dall'ambiente cinematografico, abbandonerà Parigi e la carriera da cineasta terminando la propria vita in campagna come agricoltore. "Di tutto questo passato, così meschino, così tristemente concepito dal mio essere di gioia, cosa resterà? A chi potrà mai interessare?" [A. Sauvage]

## ANDRÉ SAUVAGE BIOGRAPHY

André Sauvage (Bordeaux 1891 - 1975) was a French director, producer, writer and painter. He is considered one of the fathers of avant-garde documentary. Today he is virtually unknown to the general public due to his retirement from film-making in 1931 and to the loss of the negatives of his early films, of which only some fragments remain. His Jesuit education strengthened his interest in arts and literature and, after arriving in Paris in 1917, he became a regular visitor of the ateliers of Montmartre, where he met several film-makers of the time, such as Jean Cocteau, Man Ray, the Prévert brothers and Jean Renoir. In 1923 he directed his first documentary, *La Traversée du Grépon*, which was an immediate success with both audience and critics. In 1928 he founded his own production company in such a way to be independent. However, only few years later, his refusal of compromise lead him to wage a bitter battle for freedom of expression while he was shooting *La Croisière Jaune*, a film on the expedition to Central Asia commissioned by André Citroën. Disappointed by the film industry, he left Paris and abandoned his career as a film-maker to spend the rest of his life as a farmer in the countryside. "What will remain of all this past, so petty, so sadly conceived by this creature of joy of mine? Who will ever find it interesting?" [A. Sauvage]

Francia, 1928, 35mm, 80', b/n

Regia: André Sauvage  
Distribuzione: Carlotta Films

Contatti: Stéphanie Mercier,  
Carlotta Films  
Email: stephanie@carlottafilms.com

Ciné concert "Etudes sur Paris"  
con accompagnamento musicale  
dal vivo del Quatuor Prima Vista.  
Musica originale composta da  
Baudime Jam

Una serata dedicata al genio di André Sauvage, documentarista degli anni '20 che ha lavorato al fianco di cineasti come Man Ray, Jean Renoir e Marc Allégret. Il Festival dei Popoli, in collaborazione con Ambasciata di Francia, Institut Français Italia e Institut Français di Firenze, presenterà l'unica opera dell'autore conservata, restaurata grazie a Les Archives Françaises du Film du CNC e al laboratorio l'Immagine Ritrovata della Cineteca di Bologna. Il Quatuor Prima Vista, primo quartetto di archi che ha fatto dei cine-concerti la propria specialità, accompagnerà il film con una partitura originale eseguita dal vivo.

Screening of "Etudes sur Paris"  
with live musical accompaniment  
by Quatuor Prima Vista. Original  
Music composed by Baudime Jam

An evening dedicated to the genius of André Sauvage, the documentary filmmaker of the Twenties who worked with figures like Man Ray, Jean Renoir and Marc Allégret. The Festival dei Popoli, in collaboration with the French Embassy, Institut Français Italy and Institut Français of Florence, will present the only work of the author which has been conserved and restored thanks to Les Archives Françaises du Film du CNC and to the laboratory Immagine Ritrovata of the Cineteca di Bologna. Quatuor Prima Vista, the first string quartet to have made live musical accompaniment of film screenings its specialty, will play an original score to the film.

## CINÉ-CONCERT CON QUATOR PRIMA VISTA LIVE



### ANDRÉ SAUVAGE ETUDES SUR PARIS

Parigi, anni '20. Un poema diviso in cinque atti che ci permette di esplorare Parigi partendo dalla Senna, culati dalle correnti dei suoi canali a bordo di una chiatte. Prendendoci per mano con la sua macchina da presa, André Sauvage ci fa conoscere la poesia di una città nel quotidiano di un'urbanità brulicante fatta di monumenti, insegne, pubblicità, vetrine di negozi, persone, dettagli di volti, corpi ed emozioni. Da Montparnasse a Montmartre passando per l'Opéra, navigando attorno alle isole di Parigi, sbirciando il Canale di Saint-Martin, osservando la frenetica vita operaia per poi trastullarsi nei panni del *flâneur* nei Giardini di Lussemburgo. Sauvage è un poeta, un pittore che, attraverso il suo sguardo visionario, ci fa dono del ritratto della sua città e della possibilità di saggiarne ed immaginarne il fermento negli anni folli che ne hanno suggellato la bellezza. [c.m.] "Quando nel 1928 decisi di intraprendere un film su Parigi, si trattava di un lavoro di ampio respiro. Parigi, in mistero, imprevedibilità, umanità, bellezza, è paragonabile al Polo Nord o al Sahara. [...] Mi proposi un approccio dapprima pittoresco, per poi cercare di raggiungere l'anima". [A. Sauvage]

Paris in the Twenties. A poem divided into five acts allows us to explore Paris starting from the Seine, rocked by the currents of its canals on board a flatboat. Accompanying us with his camera, André Sauvage makes us discover the romance of a city in the everyday life of a crowded urban area made of monuments, signs, advertisements, shop windows, people, details of faces, bodies and emotions. From Montparnasse to Montmartre through the Opéra, sailing around the islands of Paris, glancing at the Canal Saint-Martin, observing the frantic life of workers to then waste time as a stroller in the Jardin du Luxembourg. Sauvage is a poet, a painter who, through his visionary eye, donates us a portrait of his city and gives us the possibility to feel and imagine the excitement of the crazy years during which its beauty became apparent. [c.m.] "When in 1928 I decided to make a film about Paris, it was a wide-ranging work. The mystery, unpredictability, humanity and beauty of Paris make it comparable to the North Pole or to the Sahara. [...] I initially decided to adopt a picturesque approach to then try to reach its soul." [A. Sauvage]

## QUATOR PRIMA VISTA



Il Quatuor Prima Vista è un quartetto d'archi nato nel 1997 e specializzato nei cine-concerti. La prima creazione risale al 1999, con *Come vinsi la guerra* (1926) di B. Keaton ed è stata seguita dalla composizione di musiche per altri film, tra i quali *Nosferatu il vampiro* di F.W. Murnau (1922), *Etudes sur Paris* di A. Sauvage (1928), *Le due orfanelle* di David W. Griffith (1921). Rispettoso dell'estetica di ciascun film, il Quatuor Prima Vista interpreta le partiture originali composte da Baudime Jam, violista del quartetto, la cui vita professionale è stata in buona parte dedicata alla musica da film studiata negli Stati Uniti alla University of Oklahoma. Le partiture del Quatuor Prima Vista accompagnano i film muti nel rispetto del linguaggio musicale del cinema, frutto di un sodalizio magico e meticoloso con l'immagine. Ciascuna partitura è un invito a caversi in un universo differente e singolare, fedele alla diversità e alla singolarità di ciascuna opera cinematografica, sempre nel rispetto della coerenza artistica e delle intenzioni del regista.

Quatuor Prima Vista is a string quartet founded in 1997 which has specialized in live musical accompaniment of film screenings. Its first work dates back to 1999, with Buster Keaton's *The General* (1926). The quartet then composed music for other films, among which F.W. Murnau's *Nosferatu* (1922), A. Sauvage's *Etudes sur Paris* (1928) and David W. Griffith's *Orphans of the Storm* (1921). Quatuor Prima Vista respects the aesthetics of every film when playing the original scores composed by Baudime Jam, the violist of the quartet who has dedicated most of his professional life to film music (which he studied in the United States, at the University of Oklahoma). The scores by Quatuor Prima Vista accompany the silent films consistently with the musical language of cinema, in a magic and perfect combination with the images. Every score invites spectators to enter a different and original universe, remaining faithful to the diversity and peculiarity of every film and always consistently with the director's artistic idea and intentions.





Francia, 1923, 35mm, 7', b/n

Regia: André Sauvage  
Distribuzione: Carlotta Films

Contatti: Stéphanie Mercier,  
Carlotta Films  
Email: stephanie@carlottafilms.com

## ANDRÉ SAUVAGE LA TRAVERSÉE DU GRÉPON

André Sauvage e i suoi compagni decidono di scalare il Grépon, la più celebre delle Aiguilles de Chamonix, sulle Alpi. Accompagnato dalla propria camera, Sauvage documenterà l'ardua impresa ed una forte passione per la montagna. "La percezione più profonda delle montagne comincia laddove si ferma l'intelligenza". [A. Sauvage]

André Sauvage and his companions decide to climb the Grépon, the best-known of the Aiguilles de Chamonix, in the Alps. With his camera, Sauvage documents the difficult undertaking, showing also his strong passion for the mountains. "The deepest perception of the mountains begins where intelligence stops." [A. Sauvage]



Francia, 1928, 35mm, 15', b/n

Regia: André Sauvage  
Con: Edouard Goerg, André Sauvage  
Distribuzione: Carlotta Films

Contatti: Stéphanie Mercier,  
Carlotta Films  
Email: stephanie@carlottafilms.com

## ANDRÉ SAUVAGE EDOUARD GOERG À CÉLY



Nel corso di una visita della famiglia Sauvage al pittore e scultore Edouard Goerg (1893-1969), André Sauvage realizza questo cortometraggio di finzione che non ha mai trovato diffusione. Con pungente ironia, il film vede Edouard Goerg nei panni di un esuberante misogino e Sauvage nel ruolo del cugino.

During a visit of the Sauvage family to the painter and sculptor Edouard Goerg (1893-1969), André Sauvage makes this short fiction film which was never distributed. With sharp irony, the film shows Edouard Goerg in the role of an exuberant misogynist and Sauvage in the role of his cousin.

## TEST SONORI DI ANDRÉ SAUVAGE PER "PIVOINE DÉMÉNAGE"

### ANDRÉ SAUVAGE'S SOUND TESTS FOR "PIVOINE DÉMÉNAGE"

Di fronte alla camera, a trenta centimetri dal microfono, André Sauvage legge un testo relativo al nuovo regolamento sui passaggi pedonali a Parigi.

In front of the camera, thirty centimeters from the microphone, André Sauvage reads a text concerning the new regulations on pedestrian crossing in Paris.



## ANDRÉ SAUVAGE PIVOINE DÉMÉNAGE

Pivoine è un *clochard* di 55 anni che vive sul lungofiume vicino Notre-Dame. Macaroni e Georgette sono i suoi compagni di sventura. Non potendo più sopportare gli insulti dei passanti e i lanci di pietre dei bambini, Pivoine decide di traslocare. Il personaggio di Pivoine è interpretato da Michel Simon (in uno dei suoi primissimi ruoli), quello di Macaroni (il giovane parrucchiere dei clochard) da René Lefebvre e quello di Georgette (regina dei clochards) da Line Noro.

Pivoine is a 55-year-old *clochard* who lives on the riverside near Notre-Dame. Macaroni and Georgette are his companions in misfortune. Tired of the insults of passers-by and of the children throwing stones, Pivoine decides to move. Pivoine is played by Michel Simon (in one of his very first roles), Macaroni (the clochard's young hairdresser) by René Lefebvre and Georgette (queen of clochards) by Line Noro.



Francia, 1929, 35mm, 1', b/n

Distribuzione: Carlotta Films

Contatti: Stéphanie Mercier,  
Carlotta Films  
Email: stephanie@carlottafilms.com

Francia, 1929, 35mm, 17', b/n

Regia: André Sauvage  
Con: Michel Simon, Line Noro,  
René Lefebvre  
Distribuzione: Carlotta Films

Contatti: Stéphanie Mercier,  
Carlotta Films  
Email: stephanie@carlottafilms.com

Francia, 1923-1925, 16mm, 6', b/n

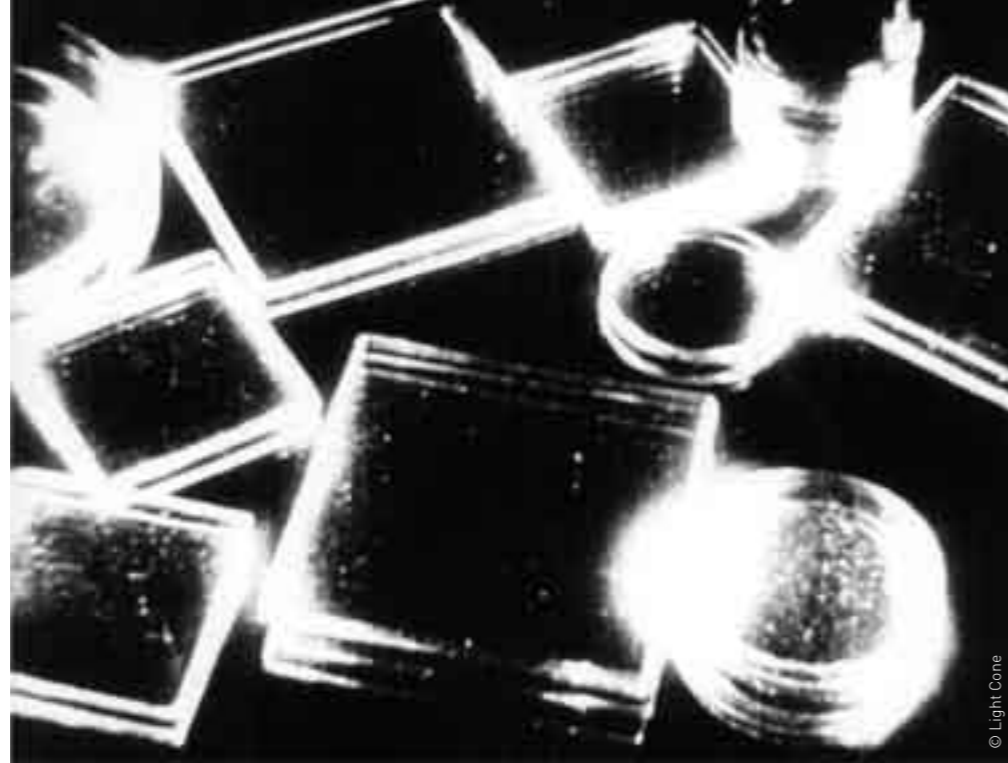
Regia: Henri Chomette  
Distribuzione: Light Cone

Contatti: Christophe Bichon,  
Light Cone  
Email: christophe.bichon@lightcone.org

Regista francese (Parigi 1896 - Rabat 1941), Henri Chomette visse all'ombra del fratello René Clair - da qui il soprannome di 'Clair-obscure' - pur partecipando ai movimenti d'avanguardia fin dai primissimi anni '20. Elaborò la teoria del 'cinema puro', in quanto separato da altri elementi non cinematografici, drammatici o documentaristici, e ne diede un esempio attraverso tre cortometraggi muti. Nei primi anni del sonoro collaborò alla regia per l'edizione francese dei film realizzati in Germania.

Henri Chomette (Paris 1896 - Rabat 1941), French director, lived in the shadow of René Clair, his brother - hence the nickname 'Clair-obscure' - even if he took part in the avant-garde movement since the beginning of the Twenties. He developed the 'pure cinema' theory, separated from other non cinema elements, both belonging to drama and documentary, giving a clear example of his ideas through three silent short films. At the beginning of the voiced films era, he collaborated in the direction for the French edition of German films.

Filmografia:  
1938: Êtes-vous jalouse?  
1936: Donogoo  
1934: Rêve éternel  
1934: Nuit de mai  
1933: Les Fugitifs/Au Bout du monde  
1932: Prenez garde à la peinture d'après René Fauchois  
1932: Le Petit écart  
1931: Autour d'une enquête  
1929: Le Requin  
1927: Le Chauffeur de Mademoiselle  
1925: Cinq minutes de cinéma pur  
1924: À quoi rêvent les jeunes filles  
1923-1925: Jeux des reflets et de la vitesse



## HENRI CHOMETTE JEUX DES REFLETS ET DE LA VITESSE

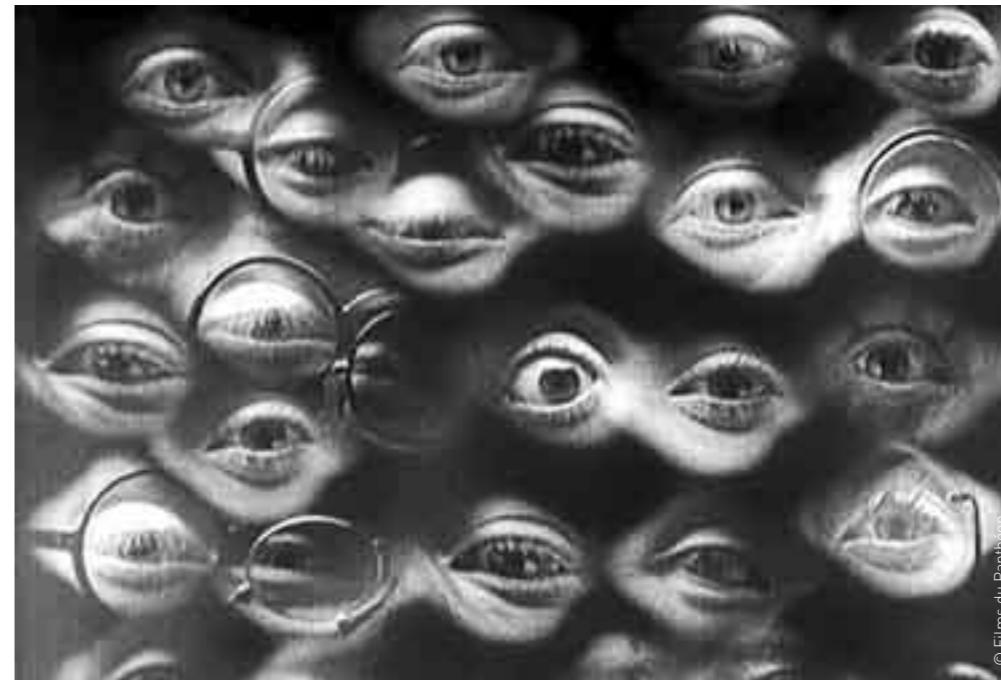
Da giochi di luce e forme geometriche, si procede a forte velocità attraverso un tunnel che conduce improvvisamente ai binari di una metropolitana che, alla luce del giorno e continuando a viaggiare con rapidità, percorre Parigi, le sue gallerie, le sue stazioni. In *métro* e, dopo un repentino cambio di prospettiva, su un *bateau*, la città si rivela in una sinfonia dinamica e visiva che moltiplica gli effetti dei riflessi, dei ritmi e, con essi, le possibilità dell'occhio umano. In questo saggio astratto di ispirazione surrealista, Chomette offre un esempio di cinema 'puro' o intrinseco, perché concentrato su elementi puri, come la luce, il riflesso e il ritmo, in grado di fornire visioni e sensazioni nuove. (c.m.) "Il cinema non si limita alla forma rappresentativa. Esso può creare, ed ha già creato, una sorta di ritmo, quel ritmo che gli fa estrarre nuova linfa da se stesso, con la quale rinunciare alla logica dei fatti e alla realtà degli oggetti per generare visioni sconosciute, inconcepibili al di fuori del rapporto tra obiettivo della camera e pellicola". [H. Chomette]

Starting with light and geometrical forms plays, we are projected at a high speed through a tunnel leading to the tracks of an underground line which, during the day and travelling at full speed, goes around Paris, its galleries and stations. On the *métro* and, after a quick change of perspective, on a *bateau*, the city becomes a dynamic symphony multiplying the effects of reflections, rhythms and, with them, the potential of the human eye. In this abstract-surrealism inspired essay, Chomette provides an example of 'pure' or intrinsic cinema, because it is based on pure elements, such as light, reflections and rhythm, all elements capable to give new visions and sensations. (c.m.) "Cinema is not just representation. It can create, and, in fact, already created, a sort of rhythm, able to extract new life from itself, with which we can refuse the logic of facts and the reality of objects in order to generate unknown visions that are impossible to imagine outside the relationship between camera and film." [H. Chomette]

## ALBERTO CAVALCANTI RIEN QUE LES HEURES

Parigi nell'arco di una giornata: in uno dei primi esempi di "sinfonia urbana", Cavalcanti esplora la città e le sue diverse sfaccettature, dai quartieri popolari ai bassifondi, dal risveglio alle sue attività quotidiane fino alla notte fonda del nuovo giorno. In una profonda relazione tra spazio urbano, tempo e movimento della vita cittadina, quest'opera d'avanguardia, a metà strada tra realtà e finzione, rivela una coscienza sociale nel contrasto tra ricchi e poveri nella Parigi degli anni '20 in un perfetto connubio tra ricerca di realtà ed estetica. (c.m.) "L'idea era che i film sono sempre stati su luoghi lontani, sui tramonti sul Pacifico ecc., e nessuno aveva mai pensato che la vita nella città in cui si vive fosse interessante. Questo è stato realizzato chiaramente in *Rien Que Les Heures...* ed è stato percepito immediatamente come un documento sociale. È un documento sociale goffo, ma è un documento sociale sulla mancanza di lavoro, sulla vita in luoghi miserabili". [A. Cavalcanti]

Paris in a day: in one of the first examples of "city symphony", Cavalcanti explores the city and its various facets, from the working-class neighborhoods to the slums, from dawn and the daily activities to late night, when the new day begins. In a deep relationship between urban space, time and movement of urban life, this avant-garde work, between reality and fiction, reveals a social consciousness in the contrast between the rich and the poor of Paris in the Twenties, in a perfect combination of search for reality and aesthetics. (c.m.) "The idea was that films were always about faraway places, about the sunsets over the Pacific etc., and nobody had an idea that life in the town in which you lived was interesting. That was made clear in *Rien Que Les Heures...* and it immediately came to look like a social document. It is a clumsy social document, but it is a social document about the lack of work, about the lives in miserable places." [A. Cavalcanti]



Francia, 1926, 35mm, 58', b/n

Regia: Alberto Cavalcanti  
Con: Blanche Bernis, Nina Chousvalowa, Philippe Heriat, Clifford McLaglen  
Produzione: Néo film  
Distribuzione: Les Films du Panthéon

Contatti: Les films du jeudi  
Email: filmsdujeudi@filmsdujeudi.com

Alberto Cavalcanti (Rio de Janeiro 1897 - Parigi 1982) fu sceneggiatore, regista e produttore cinematografico francese di origine brasiliana. Arrivò a Parigi all'inizio degli anni venti, frequentò l'ambiente delle avanguardie e, ben presto, decise di restare in Francia. Lavorò per il cinema inizialmente come scenografo (in particolare per *L'Inhumaine* di Marcel L'Herbier), poi come regista, firmando il suo primo film nel 1926. Cineasta cosmopolita, partecipò al movimento del documentario realista. Alla fine degli anni quaranta, di ritorno in Brasile, cercò di ridare nuovo impulso al cinema nazionale.

Alberto Cavalcanti (Rio de Janeiro 1897 - Paris 1982) was a French screenwriter, director and producer of Brazilian origin. He arrived in Paris in the early Twenties, where he met members of the avant-garde, and he soon decided to stay in France. He began his career in cinema as a set designer (in particular for Marcel L'Herbier's *L'Inhumaine*) and he directed his first film in 1926. A cosmopolitan director, he participated in the realist documentary movement. In the late Forties, after returning to Brazil, he tried to give new impetus to the national cinema industry.

Filmografia selezionata:  
1949: La prima notte  
1947: The Life and Adventures of Nicholas Nickleby  
1945: Dead of Night  
1942: Went the Day Well?  
1928: Le capitaine Fracasse  
1928: Yvette  
1927: En rade  
1926: Rien que les heures

Francia, 1927, 35mm, 36', b/n

Regia: Georges Lacombe

Contatti: Fereidoun Mahboubi,  
CNC - Centre National du cinéma  
et de l'image animée  
Email: fereidoun.mahboubi@cnc.fr

**Film restaurato da Les Archives  
Françaises du film all'interno  
del programma del Ministero  
della Cultura per la salvaguardia  
dei film d'epoca / Film restored  
by Les Archives Françaises  
du film according to the films'  
maintenance plan of the Ministry  
of Culture**

Georges Lacombe (Parigi 1902 -  
Cannes 1990) ha iniziato la sua  
carriera cinematografica come  
assistente di René Clair nel  
1924. Nel 1928 ha diretto il suo  
primo film *La zone: au pays des  
chiffonniers*. Nel 1931 inizia la  
sua vera carriera come regista e  
sceneggiatore con il suo primo  
lungometraggio *Un coup de  
téléphone*. Tra gli attori che hanno  
lavorato con lui: Michel Simon,  
Jules Berry, Brigitte Bardot, Jean  
Gabin. Abbandonato il cinema nel  
1958, realizzerà numerosi film per  
la televisione fino ai primi anni '70.

Georges Lacombe (Paris 1902 -  
Cannes 1990) began his career  
in film-making as an assistant  
to René Clair in 1924. In 1928 he  
directed his first film, *La zone: au  
pays des chiffonniers*. In 1931 he  
began his career as a director/  
screenwriter with his first feature  
film, *Un coup de téléphone*. Some  
of the actors who worked with  
him are Michel Simon, Jules  
Berry, Brigitte Bardot, Jean Gabin.  
After leaving cinema in 1958, he  
directed several television films  
until the early Seventies.

GEORGES LACOMBE

## LA ZONE: AU PAYS DES CHIFFONNIERS

La "zona" è l'esigua striscia di terra situata tra Parigi e la sua *banlieu*, prossima alle antiche fortificazioni in cui negli anni '20 avevano trovato rifugio i reietti di Parigi. Con questo documento, intriso di realismo poetico, George Lacombe racconta la giornata di alcuni degli abitanti della "zona", gli straccivendoli, *clochards* che fin dalle prime ore dell'alba cercano di sopravvivere rovistando tra i rifiuti delle pattumiere. Il crudo realismo apre un'amara finestra su una Parigi insolita e sconosciuta, lontana dalle *promenades* nei *grands boulevards* e dalla *bourgeoisie* della capitale, senza tuttavia rinunciare a momenti di grande poesia: i volti dei bambini, un concerto di organo di cristallo davanti ad un giovane pubblico, la messa in scena di un amore nato tra le strade della bidonville, un'irricognoscibile Goulou, celebre ballerina di cancan degli inizi del secolo, filmata davanti alla sua roulotte poco prima di morire mentre, maliziosa, mostra ancora una volta le gambe. *La Zone* rappresenta uno dei primi esempi di denuncia sociale, uno dei primi sguardi sulla vita ai margini della società. (c.m.)

The "zone" is the small strip of land located between Paris and its banlieue, close to the old fortifications where the outcasts of Paris took shelter in the Twenties. With this document, steeped in poetic realism, George Lacombe describes the everyday life of the inhabitants of the "zone", the ragmen, *clochards* who try to survive by rummaging through trash cans from the crack of dawn. The crude realism opens a bitter window on an unusual and unknown side of Paris, far from the *promenades* in the *grands boulevards* and from the *bourgeoisie* of the capital, but without sparing moments of great poetry: the children's faces, a crystal organ concert in front of a young audience, the staging of a love originating in the streets of the bidonville, an unrecognizable Goulou, a famous cancan dancer of the beginning of the century, filmed in front of her trailer shortly before her death while she once again mischievously shows her legs. *La Zone* is an early example of a film denouncing social injustice, one of the first films focusing on life at the margins of society. (c.m.)



© Succession Georges Lacombe / Restauration Archives Françaises du film du CNC

BORIS KAUFMAN, ANDRÉ GALITZINE

## LES HALLES

Les Halles, mercato centrale nel cuore di Parigi, assicurava negli anni '20 l'approvvigionamento alimentare della capitale. Girato di notte e ritrovato recentemente nella sua versione originale, questo documento offre delle preziose immagini della brulicante attività notturna di un luogo popolato da uomini, animali e macchine da lavoro, tutti intenti nella preparazione di quello che era il più grande mercato di Parigi, oggi scomparso. Girato da Boris Kaufman, fratello del cineasta russo Dziga Vertov, e da André Galitzine, altro immigrato russo, per motivi che restano tuttora ignoti *Les Halles* fu interrotto e solo a posteriori ribattezzato come film "d'avanguardia".

During the Twenties, Les Halles, the central market in the heart of Paris, ensured food supplies to the French capital. This document, shot at night and recently found in its original version, gives a precious perspective of the lively activities in a place crowded with men, animals and machines working in what once was the biggest market in Paris that does not exist anymore. Shot by Boris Kaufman, brother of the Russian filmmaker Dziga Vertov, and by André Galitzine, another Russian immigrant, *Les Halles* was interrupted for unknown reasons and later defined as an "avant-garde film".



Francia, 1927, 35mm, 22', b/n

Regia: Boris Kaufman, André Galitzine

Contatti: Fereidoun Mahboubi,  
CNC - Centre National du cinéma  
et de l'image animée  
Email: fereidoun.mahboubi@cnc.fr

**Film restaurato da Les Archives  
Françaises du film all'interno  
del programma del Ministero  
della Cultura per la salvaguardia  
dei film d'epoca / Film restored  
by Les Archives Françaises  
du film according to the films'  
maintenance plan of the Ministry  
of Culture**

Boris Kaufman  
Direttore della fotografia di origine  
russa; fratello minore di Dziga  
Vertov. Lavorò come operatore in  
Francia e successivamente negli  
USA, raggiungendo notevoli risultati  
sia nella fotografia in bianco e  
nero, di gusto quasi documentario,  
sia nell'espressività del colore.  
Collaborò con molti registi, tra cui J.  
Vigo (*Zéro de conduite*, *L'Atalante*), E.  
Kazan (*On the waterfront*, *Splendor  
in the grass*) e S. Lumet (*L'uomo del  
banco dei pegni*, *The group*).

Russian director of photography  
and Dziga Vertov's younger brother.  
He worked as a camera operator  
in France and in the United States,  
achieving great results in black  
and white photography, almost  
at a documentary level, and in  
the expressiveness of colours. He  
collaborated with many directors, such  
as J. Vigo (*Zéro de conduite*, *L'Atalante*),  
E. Kazan (*On the waterfront*, *Splendor  
in the grass*) and S. Lumet (*The  
pawnbroker*, *The group*).

André Galitzine  
André Galitzine lavorò come  
tecnico del cinema, in particolare  
con Louis Delluc, fino al 1939.

André Galitzine worked as a  
cinema technician, especially with  
Louis Delluc, until 1939.

Francia, 1928, 35mm, 39', b/n

Regia: Pierre Prévert, Marcel Duhamel  
Soggetto: Jacques Prévert  
Montaggio: Jacques Prévert, Pierre Prévert  
Supervisione: Alberto Cavalcanti  
Operatori: J. Grignon, Man Ray, Jacques-André Boiffard  
Distribuzione: Tamasa  
Email: contact@tamasadistribution.com

Pierre Prévert fu assistente di Jean Renoir e Alberto Cavalcanti, lavorò anche come attore per Luis Buñuel, Robert Florey e Jean Vigo. Nel 1960 il suo *Paris la Belle* ottenne il Premio Speciale della Giuria al Festival di Cannes.

Pierre Prévert was assistant of Jean Renoir and Alberto Cavalcanti, he also worked as an actor under the direction of Luis Buñuel, Robert Florey and Jean Vigo. In 1960 his *Paris la Belle* won the Special Jury Prize at the Cannes Film Festival.

In seguito al decisivo incontro con Jacques Prévert, Marcel Duhamel si trasferì nel quartiere di Montparnasse dove cominciò a frequentare i surrealisti. Fu traduttore, sceneggiatore e attore. Come editore fondò la collezione *Série noire* di Gallimard.

Following the decisive meeting with Jacques Prévert, Marcel Duhamel moved to Montparnasse, where he began to meet with surrealists. He was translator, scriptwriter and actor. As editor, he founded the *Série noire* collection by Gallimard.

Filmografia di Jacques Prévert:  
1960: Paris la belle (co-diretto da Jacques Prévert e Marcel Duhamel)  
1958: Paris mange son pain  
1946: Voyage surprise  
1943: Adieu Léonard  
1935: Le Commissaire est bon enfant, le gendarme est sans pitié  
1933: Monsieur Cordon  
1932: L'affaire est dans le sac  
1928: Souvenir de Paris (co-diretto da Marcel Duhamel)



## PIERRE PRÉVERT, MARCEL DUHAMEL SOUVENIRS DE PARIS (OU PARIS EXPRESS)

Nel 1928 tre amici decidono di girare insieme un film su Parigi: Marcel Duhamel, Jacques e Pierre Prévert realizzano *Souvenirs de Paris*, titolo a cui si aggiungerà più tardi quello di *Paris Express*. "Il *fil rouge* della nostra sceneggiatura doveva essere la donna: la Parigina. La seguivamo e la lasciavamo per incontrarne una nuova e così passare con lei da un quartiere di Parigi ad un altro..." (P. Prévert). Passeggiando tra le vie di Parigi, le suggestive immagini del film catturano lo spirito de *les années folles* immortalando la bellezza delle donne parigine. Al volante o in carrozza, a passeggio o su un taxi, sedute nella terrazza di un bar o camminando a passo svelto nei *boulevards*, bionde o brune, le parigine dei fratelli Prévert e di Duhamel sono la vera anima della *ville lumière*. (c.m.) "La bellezza di Parigi è quella delle sue ragazze, di gran lunga superiore a quella dei suoi monumenti e, quando passano da Place Vendôme, quelle belle ragazze, chi è che guarda il Cesare romano sul suo trespolo di bronzo, chi si preoccupa di lui?" (J. Prévert)

In 1928 three friends decided to shoot a film together on Paris: Marcel Duhamel, Jacques and Pierre Prévert made *Souvenirs de Paris*, which then will add *Paris Express*. "The *fil rouge* of our storyline had to be the woman: the Parisian woman. We followed and then left her to find another one, going from one Paris neighbourhood to another one..." (P. Prévert). Walking down the streets of Paris, the striking images of the film perfectly capture the spirit of *les années folles* with the beauty of the Parisian women. On a car or on a coach, walking or riding a taxi, the Parisian women of Prévert brothers and Duhamel are the real soul of the *ville lumière*. (c.m.) "The beauty of Paris is the beauty of its women, far superior to the one of its monuments. For example, when those beautiful girls walk through Place Vendôme, who looks at or cares about the Roman Caesar on its bronze pedestal?" (J. Prévert)



## EUGÈNE DESLAW LES NUITS ÉLECTRIQUES

Sullo sfondo di un cielo notturno, Deslaw fissa sulla pellicola le luci di Parigi, Berlino, Praga e Londra in una sinfonia fatta di grafica ed illuminazione dallo spiccato spirito futurista. Con giochi di luci "in negativo", forme, riflessi, linee geometriche e sovrimpressioni, la notte viene spogliata di qualsiasi espediente narrativo e raccontata nell'immediata fascinazione dell'effetto visivo. Le luci sfavillano, si invertono, si sovrappongono e danzano, inneggiando alla modernità e al dinamismo di una città in festa. (c.m.) "Il film con attori non mi tenta assolutamente. Io ritengo che la notte moderna, popolata da luci stravaganti e celebrative, la notte moderna che non somiglia affatto a nessuna notte della storia, sia così fotogenica, più ancora del viso di una bella donna. [...] Uscivo la sera con tanta fede e la mia piccola camera che tutti scambiavano per una macchina fotografica. Mi perdevo nel mare, nella notte, nella folla. Cacciavo le immagini come si cacciano gli uccelli. Onde sonore che si infrangono. Il miracolo arrivava a passo rapido e affannoso. Io lo coglievo confusamente e lo chiudevo nella mia scatola". [E. Deslaw]

Against a background of night skies, Deslaw films the lights of Paris, Berlin, Prague and London in a symphony made of graphics and lights having a clear futurist spirit. Through plays of light and shade "in negative", forms, reflections, geometrical lines and double exposures, the night is stripped of any narration and portrayed in the immediate enchantment of the visual effect. The lights sparkle, switch on and off, overlap and dance, celebrating the modernity and dynamism of a rejoicing city. (c.m.) "I am not interested at all in making films with actors. I believe that the modern night, filled with odd and celebratory lights, which does not look like any other night in history, is incredibly photogenic, even more than the face of a beautiful woman. [...] I went out in the evening with a lot of confidence and with my small camera, which everyone mistook for a photographic camera. I lost myself in the sea, in the night, in the crowd. I went hunting for images like people hunt for birds. Sound waves that are shattered. The miracle came at a quick and hurried pace. I somehow caught it and closed it in my box." [E. Deslaw]

Francia, 1930, 35mm, 12', b/n

Regia: Eugène Deslaw

Contatti: Fereidoun Mahboubi,  
CNC - Centre National du cinéma  
et de l'image animée  
Email: fereidoun.mahboubi@cnc.fr

Film restaurato da Les Archives  
Françaises du film all'interno  
del programma del Ministero  
della Cultura per la salvaguardia  
dei film d'epoca / Film restored  
by Les Archives Françaises  
du film according to the films'  
maintenance plan of the Ministry  
of Culture

Eugène Deslaw, fu giornalista, regista e sceneggiatore ucraino, esponente dell'avanguardia cinematografica degli anni '20. Emigrato prima in Cecoslovacchia e poi a Parigi nel 1928, seguì il movimento d'avanguardia cinematografica, ispirandosi ai temi del modernismo. Nel 1956 il suo film sperimentale *Images en négatif* fu premiato a Venezia.

Eugène Deslaw was a Ukrainian journaist, director and screen writer, a leading exponent of the avant-garde in the Twenties. He first migrated to Czechoslovakia and then to Paris in 1928. He became part of the avant-garde movement in cinema and drew inspiration from the topics of modernism. In 1956 his experimental film *Images en négatif* received an award in Venice.

Filmografia:  
1957: Vision fantastique  
1956: Images en négatifs  
1938: A nous la jeunesse  
1936: La Guerre des gosses  
1935: Un monsieur qui a mangé du taureau  
1930: Vers les robots  
1930: Autour de la fin du monde  
1929: Montparnasse  
1928: Les Nuits électriques  
1927: Vieux Châteaux  
1927: La Marche des machines

Francia, 2013, DVCAM, 24', col.

Regia: Mehdi Benallal  
Assistenti: Adrienne Bavière,  
Christophe Clavert, Sylvain  
Maestraggi  
Suono: Elodie Royer  
Produzione: Triptyque Films

Contatti: Mehdi Benallal  
Email: contact@triptyquefilms.com

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Nato nel 1977 Mehdi Benallal è regista di *3 2 1 (Trois deux une)* (2001), *Qui voit Ouessant* (2007), *Le Retour à Sceaux* (2010), *Aux rêveurs tous les atouts dans votre jeu* (2011) selezionato al Cinéma du Réel nel 2011, e *Bois d'Arcy*. Nel 2008, è stato assistente di Jean-Marie Straub per le riprese di *Le Streghe, femmes entre elles* a Buti. Dal 2009 scrive di cinema su *le Monde Diplomatique*.

Mehdi Benallal was born in 1977. He directed: *3 2 1 (Trois deux une)* (2001), *Qui voit Ouessant* (2007), *Le Retour à Sceaux* (2010), *Aux rêveurs tous les atouts dans votre jeu* (2011), selected at Cinéma du Réel in 2011, and *Bois d'Arcy*. In 2008 he was assistant to Jean-Marie Straub for the filming of *Le Streghe, femmes entre elles* in Buti. Since 2009 he writes about cinema for *le Monde Diplomatique*.

## MEHDI BENALLAL BOIS D'ARCY

Stazione Fontenay-le-Fleury: è qui che bisogna scendere per recarsi a Bois d'Arcy, "un piccolo comune con una piccola borghesia" a pochi chilometri da Parigi. Mehdi Benallal decide di affrontare il proprio passato "in un paese strano, ma non straniero", di ripercorrere i luoghi della propria infanzia attraverso i ricordi che l'hanno segnata. E i ricordi, nella loro imprecisione, regalano visioni vive i cui vuoti sono colmati dall'immaginazione e rafforzati dalle sensazioni sopravvissute agli inganni del tempo. "È nella *banlieu* parigina che ho vissuto la mia esperienza di razzismo più violenta. Sono andato a vedere la città in cui ho abitato per trovarvi le ragioni dell'esistenza di questo delirio, lì più che altrove. Poco alla volta, ho iniziato a prendere nota dei ricordi, a fotografare i luoghi. Alla resa dei conti, è arrivato questo film". [M. Benallal] Le reminiscenze di un razzismo ordinario, delle insolenze tra bambini per imitazione degli adulti, del sospetto verso una famiglia di immigrati non poveri, che subisce umiliazioni in risposta alla propria discrezione, colmano l'apparente piatta quotidianità di questa cittadina di periferia in cui persino la presenza di una delle prigioni più grandi della Francia passa inosservata ed i nomi delle vie consacrati a Jacques Tati, Erich von Stroheim o Fritz Lang (in richiamo alla presenza degli Archivi del Film del CNC) perdono il proprio fascino evocativo e la propria forza onirica. [c.m.]

Fontenay-le-Fleury train station, this is where you'll have to get off to go to Bois d'Arcy, "a small municipality with a small bourgeoisie" a few kilometres away from Paris. Mehdi Benallal decides to face his past in a "strange, but not stranger country" and to retrace the places of his childhood through the memories of those times. In their lack of precision, memories convey a set of visions in which the empty parts are filled with imagination and strengthened by the sensations surviving the deceptions of time. "It's in the Parisian *banlieu* where I experienced the most violent forms of racism. I went to see the city where I lived to find the reasons for this madness and why it's stronger there. Bit by bit, I began to note down my memories and take pictures of the locations. Then, in the end, I shot this film". [M. Benallal] The memories of ordinary racism, the insolence of children imitating adults, the suspects towards a non poor immigrant family suffering humiliations as a response for their discretion, fill the apparently calm everyday life of a suburb in which even the presence of one of the largest prisons in France is unnoticed and the names of the roads dedicated to Jacques Tati, Erich von Stroheim or Fritz Lang (as a reference to the presence of the CNC Film Archives) lose their evocative and dreamlike strength. [c.m.]



## ARNAUD GERBER LA VIE RÉELLE (SANS DÉFENSE) THE REAL LIFE



1934, la filosofa francese Simone Weil, spinta dall'urgenza di conoscere le condizioni della classe operaia e animata dalla sua innata solidarietà ed empatia nei riguardi degli oppressi, decise di immergersi nella "vita reale", quella del lavoro in fabbrica, toccando con mano il senso di sofferenza, umiliazione ed abbruttimento della dignità umana di un operaio. In quindici stazioni, come in una via Crucis, *La Vie réelle* ripercorre l'esperienza raccolta negli appunti e nelle lettere della filosofa, evocando il dolore, l'oppressione e lo schiacciamento dell'individuo nella società odierna dominata dagli affari e dalla tecnologia, di cui un perfetto esempio è La Défense. Anima commerciale di Parigi, i cui giardini, isole pedonali, colori e grattacieli all'avanguardia ambiscono all'illusione di una vita ideale, questo quartiere è l'essenza della modernità scandita dai rapidi e meccanici ritmi del quotidiano. [c.m.] "Sono andato regolarmente nel quartiere de La Défense. E subito ho capito che non avrei dovuto rappresentarne l'architettura, ma filmarlo esattamente nel modo in cui lo percepivo: una pura astrazione. [...] Solo quand'ho sentito che era venuto il momento di concludere il film, la voce di Simone Weil mi è giunta alla mente. Dopo molte deviazioni. Ho sentito il bisogno di compassione umana, di intimità". [A. Gerber]

In 1934, driven by her urge to get to know the conditions of the working class and inspired by her natural sense of empathy and solidarity towards the most oppressed, the French philosopher Simone Weil decided to dive into the "real life", the factory life, touching the sense of suffering, humiliation and alienation of the human dignity of a worker with her own hand. In fifteen stations, as in the Way of the Cross, *La Vie réelle* tells the experience noted down in the letters and notes by the philosopher, evoking the pain, the oppression and the suffering of the individual in a modern society driven by business and technology. A very good example of that situation is La Défense, the commercial soul of Paris, with gardens, pedestrian areas, colours and modern skyscrapers, giving the illusion of an ideal life. This neighbourhood is the essence of modern times with a fast and mechanical everyday life. [c.m.] "I went to La Défense many times. From the very first moment, I realized that I had to represent the architecture but that I had to film this neighbourhood in the way I perceived it: pure abstraction. [...] When we were about to end the film, Simone Weil's voice echoed in my mind. After many deviations. I felt the need for human compassion, for intimacy". [A. Gerber]

Francia, 2013, Super8 su HD, 77', col.

Regia: Arnaud Gerber  
Montaggio: Arnaud Gerber  
Suono: Arnaud Gerber  
Voce off: Agnès Adam  
Musica: Mozart, Kyrie, Great Mass  
Produzione: Arnaud Gerber

Contatti: Arnaud Gerber  
Email: agerber@club-internet.fr,  
arnofilm@gmail.com

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

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

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

Filmografia Selezionata:  
2013: The Real Life  
2013: Looking for Scarlet  
2011: Post-Industry  
2010 Silent Night  
2009 Berlin Berlin  
2008 Vampire(s)  
2007 Speechless  
2006 Beyond Language(s)  
2006 Terra(e) Incognita(e)  
2005 Passage(s)

Francia, 2013, video, 75', col.

Regia: Cyprien Leduc, Antoine Janot  
Fotografia: Cyprien Leduc, Antoine Janot  
Montaggio: Cyprien Leduc, Antoine Janot  
Animazione: Agathe Lepoutre, Sylvain Espiasse  
Musica: Marcus Beuter

Contatti: Antoine Janot  
Email: niloite@gmail.com

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Cyprien Leduc e Antoine Janot sono due registi e video-artisti francesi contemporanei

Cyprien Leduc and Antoine Janot are two contemporary french film and video makers

## CYPRIEN LEDUC, ANTOINE JANOT LE SOMMEIL DE LA FOULE

La metropolitana di Parigi si svela nei suoi corridoi nascosti, nelle trame fitte di luoghi che formano un crocevia di spazi, persone, vite, suoni e luci. Un mondo capovolto in cui non esiste alba o crepuscolo. Un mondo artificiale in cui i corpi fluttuano come in un sogno, in cui la moltitudine è formata da ombre che si dissolvono dietro un vetro per riapparire nello schermo di una telecamera o in un cartellone pubblicitario. Un mondo vivo che pulsa costantemente di suoni e luci, di incontri casuali ed effimeri, di vagoni che lo attraversano ad alte velocità. *Le Sommeil de la foule* è una sinfonia urbana dei nostri tempi, un viaggio attraverso l'anima del sottosuolo parigino, i suoi giochi di luci e le sue dissolvenze, il flusso di corpi che lo animano. È un sogno fatto di dettagli di corpi, oggetti, riflessi, spazi e colori che si mescolano nell'armonico ritmo di questo labirinto artificiale. (c.m.) "La metro, motore sanguigno di una città. Un luogo in cui esplose l'ambiguità della folla, in cui si può esser soli in mezzo a milioni di propri simili. [...] Il film tenta di rappresentare una folla che si libera attraverso il sogno. Un sogno che si nutre di reale e dove la folla può finalmente perdersi". [C. Leduc, A. Janot]



The Paris Métro shows itself in its hidden corridors, in the dense system of places where different spaces, people, lives, lights and sounds come together. It is an upside-down world where there is no dawn nor dusk. An artificial world where bodies float in a dream-like manner, where the multitude is formed by shadows that fade away behind a glass to then reappear on a camera screen or in a billboard. A lively world which constantly vibrates with lights and sounds, with chance and short-lived encounters, with wagons which run at a high speed. *Le Sommeil de la foule* is an urban symphony of our times, a journey through the core of the Parisian underground, through its plays of light and shade and its fading effects, through the flow of bodies which give life to it. It is a dream made of details of bodies, objects, reflections, spaces and colors which mix together in the harmonious rhythm of this artificial labyrinth. (c.m.) "The subway, the sanguine motor of a city. A place where the ambiguity of the crowd becomes apparent, where you can be alone among millions of your fellow creatures. [...] The film tries to represent a crowd that frees itself through dream – a dream that is fueled by reality and where the crowd can at last lose its way." [C. Leduc, A. Janot]

# INSTITUT FRANÇAIS ITALIA

PER IL NUOVO CINEMA FRANCESE:  
UNA PASSIONE DA CONDIVIDERE!

CON IL FESTIVAL  
RENDEZ-VOUS

APPUNTAMENTO CON IL  
NUOVO CINEMA FRANCESE

APRILE 2014

ROMA - TORINO  
MILANO - BOLOGNA  
PALERMO...



L'Institut français Italia raggruppa i servizi culturali dell'Ambasciata di Francia in Italia e gli Institut français di Milano, Firenze, Napoli e Palermo, e promuove l'originalità e la varietà della cultura francese in Italia.

con

# 54 FESTIVAL DEI POPOLI

L'Institut français è inoltre  
5 sedi, 600 eventi tra  
proiezioni, spettacoli,  
concerti, incontri e dibattiti,  
130.000 spettatori,  
6 grandi stagioni nazionali,  
180 partenariati,  
4.500 studenti,  
40.000 diplomati...  
ogni anno!

[institutfrancais-italia.com](http://institutfrancais-italia.com)

LONTANO DA UTOPIA  
FAR FROM UTOPIA



Polonia, 2013, HD, 74', col.

Regia: Maciej J. Drygas  
Fotografia: Andrzej Musiat  
Montaggio: Rafał Listopad  
Suono: Maciej Drygas, Iwo Klimek  
Musica: Paweł Szymański  
Produttore: Maciej J. Drygas  
Produzione: Drygas Production,  
Telewizja Polska S.A., PISF

Contatti: Maciej J. Drygas, Drygas  
Production  
Email: mvfilm@reporter.edu.pl

PRIMA INTERNAZIONALE  
INTERNATIONAL PREMIERE

Maciej J. Drygas è nato nel 1956 a Lodz, in Polonia. È regista di film e radiofonico, sceneggiatore, professore e docente presso la Polish National Film School di Lodz. Ha lavorato come assistente alla regia per Krzysztof Zanussi e Krzysztof Kieslowski. Ha vinto premi in numerosi festival internazionali. I film di Maciej J. Drygas e i suoi documentari radiofonici sono stati trasmessi da stazioni televisive e radiofoniche in Europa, Canada, Brasile e Australia.

Maciej J. Drygas was born in 1956 in Lodz, Poland. He is a film and radio director, screenwriter, professor and lecturer at the Polish National Film School in Lodz. He worked as an assistant director for Krzysztof Zanussi and Krzysztof Kieslowski. He has won awards at numerous international festivals. Maciej J. Drygas's films and radio documentaries have been broadcasted by television and radio stations in Europe, Canada, Brazil and Australia.

Filmografia:  
2013: Abu Haraz  
2011: Violated Letters  
2011: Kiev from dawn to dusk  
2011: Moscow from dawn till dusk  
2008: Hear us all  
2005: A day in People's Republic of Poland  
1994: State of weightlessness  
1991: Hear me cry

## MACIEJ J. DRYGAS ABU HARAZ



Abu Haraz è un piccolo villaggio sulle rive del Nilo, nel nord del Sudan. Le inondazioni del fiume e le stagioni dell'anno segnano il ritmo della vita della sua comunità. Il villaggio appare povero da un punto di vista materiale, ma è ricco di vita e colori, risate e calore familiare. La costruzione di una gigantesca diga sul Nilo minaccia di distruggere per sempre l'antico modello naturale di vita di queste persone. I tentativi di protesta sono inutili e gli abitanti vengono infine costretti a trasferirsi in un luogo sconosciuto: la loro nuova casa sarà in un insediamento artificiale in mezzo al deserto. La vita da sfollati risulterà completamente diversa: al centro di essa un televisore è la nuova attrazione. Sulejman tuttavia, spinto da malinconia e tristezza, torna a Abu Haraz per vedere ancora una volta il suo paradiso perduto.

Abu Haraz is a small village on the banks of the Nile, right in the middle of the desert in Northern Sudan. The flooding of the river and seasons of the year mark the life rhythm of its society. Although the village seems materialistically deprived, it's rich with the colours of life, laughter and family warmth. The construction of a gigantic dam on the Nile put at risk the ancient, natural pattern of people's lives. Their attempts of protests are futile. They have to prepare to move to an unknown place.. Their new place of living is a non-natural settlement raised in the middle of the desert. It changes everything in the lives of the displaced, with a TV-set being the new attraction. Sulejman however, driven with melancholy and sadness, returns to Abu Haraz to once again see his paradise lost.

## SARAH VANAGT ÉLEVAGE DE POUSSIÈRE DUST BREEDING

Un capitolo importante della recente storia europea: il processo a Radovan Karadzic, incriminato per crimini di guerra dal Tribunale Penale Internazionale per la ex Jugoslavia dell'Aja. La regista ricostruisce gli atti attraverso documenti sconcertanti (foto, video, testimonianze) e rivela, attraverso la tecnica del *frottage*, compiuto nelle aule del tribunale, la zona d'ombra che si nasconde tra i "fatti" di guerra, le prove materiali, le immagini attraverso le quali il conflitto è rappresentato e le loro successive interpretazioni. Un muto, rabbioso, ostinato tentativo registico di lasciare emergere la giustezza di una superficie piatta e al tempo stesso frastagliata da minuscoli elementi - la polvere del tempo andato come un invisibile "perchè?" - che radica all'elemento visivo domande più integre: qual'è il valore delle immagini come testimonianze oggettive di un conflitto? Possiamo veramente credere a ciò che vediamo? (c.z.)

An important chapter in recent European history: the trial of Radovan Karadzic, indicted for war crimes by the International Criminal Tribunal for the former Yugoslavia in The Hague. The film reconstructs the shocking acts through documents (photos, videos, testimonials) and reveals, through the technique of *frottage*, made in the courtrooms, the gray area that lies between the "facts" of war, testing materials, the images through which war is represented and their subsequent interpretations. The film is a mute, angry, stubborn filmmaker's attempt to give light to the rightness of a flat surface which is at the same time indented by tiny elements - like the dust of time acting as an invisible "Why?" - which roots in the visual element the most compelling questions: what is the value of the images as objective evidence of a conflict? Can we really believe in what we see? (c.z.)



Belgio, 2013, HD, 47', col.

Regia e sceneggiatura: Sarah Vanagt  
Fotografia: Sarah Vanagt  
Montaggio: Effi Weiss  
Suono: Maxime Coton  
Produzione: Baltasar  
Distribuzione: Centre Vidéo De Bruxelles

Contatti: Philippe Cotte, Centre  
Vidéo De Bruxelles  
Email: philippe.cotte@cvb-vidp.be

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Sarah Vanagt è nata nel 1976. È autrice di documentari, installazioni video e foto, in cui combina il suo interesse per la storia con quello per il cinema delle origini.

Sarah Vanagt was born in 1976. She makes documentaries, video installations and photos, in which she combines her interest for history with her interest for (the origins of) cinema.

Filmografia:  
2013: Girl with a fly  
2013: Élevage de Poussière  
2010: The Corridor  
2010: Boulevard d'ypres  
2006: First Elevations  
2005: Begin Began Begun  
2003: Little Figures  
2003: After Years of Walking



USA, 2013, DCP, 95', col. e b/n

Regia: Jason Osder  
Montaggio: Nels Bangerter  
Musica: Christopher Magnum  
Produttore: Jason Osder  
Produttore Associato: John Aldrich  
Produttore esecutivo: Andrew Herwitz  
Distribuzione: The Film Sales Company

Contatti: Jason Ishikawa,  
The Film Sales Company  
Email: jason.ishikawa@  
filmsalescorp.com

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Jason Osder insegna alla School of Media and Public Affairs della George Washington University ed è partner di Amigo Media, società di post-produzione. È co-autore con Robbie Carman del manuale *Final Cut Pro Workflows: The Independent Studio Handbook*, e realizza corsi di formazione online per Lynda.com. *Let the Fire Burn* è il suo primo lungometraggio.

Jason Osder is an Assistant Professor at The George Washington University's School of Media and Public Affairs and a partner at Amigo Media, a post-production company. Jason co-authored *Final Cut Pro Workflows: The Independent Studio Handbook* with Robbie Carman, and he creates online training courses for Lynda.com. *Let the Fire Burn* is his first feature film.

Filmografia:  
2013: Let the Fire Burn



## JASON OSDER LET THE FIRE BURN

Il 13 Maggio del 1985 il Dipartimento di polizia di Philadelphia decise di intervenire con la forza per sgombrare uno stabile in Osage Avenue, sede del movimento MOVE, un gruppo che univa la lotta di liberazione degli afroamericani ad una radicale proposta di ritorno ad uno stile di vita di tipo anarco-primitivista. Dopo alcuni tentativi falliti, la polizia decise di sganciare una bomba incendiaria e diede l'ordine: "Let the Fire Burn". 60 case andarono distrutte e 11 persone, di cui 5 bambini morirono nell'incendio. A metà tra il documentario storico e la tragedia epica, con un sapiente utilizzo dell'eccezionale materiale d'archivio raccolto, questo film coinvolge lo spettatore in un drammatico e complesso caso di scontro culturale tra natura e società. (v.i.) "L'incendio del 1985 è un episodio che è avvenuto durante la mia crescita, quando vivevo appena fuori dalla città di Philadelphia. Mi ricordo di esserne stato profondamente spaventato. Ero sconvolto dal fatto che i bambini rimasti uccisi nelle case (bruciati vivi) avessero la mia età e vivessero nella mia stessa città. I loro genitori e la polizia avevano completamente fallito nel proteggerli. Un film non può rendere giustizia della morte di 11 persone, ma l'ingiustizia si aggrava se la storia viene dimenticata. Questo episodio è troppo importante e sconvolgente per essere dimenticato". [J. Osder]

On May 13th, 1985, the police of Philadelphia decided to intervene by force to vacate a building in Osage Avenue, home of the MOVE movement, a group that joined the liberation struggle of African Americans to a radical proposal to return to an anarcho-primitivist lifestyle. After a few failed attempts, the police decided to drop a firebomb and gave the order: "Let the Fire Burn". 60 houses were destroyed and 11 people, including 5 children died in the fire. Halfway between documentary and historical epic tragedy, with a judicious use of the exceptional archival material, this film involves the viewer in a dramatic and complex case of culture clash between nature and society. (v.i.) "I was growing up outside Philadelphia in 1985 when the fire happened. I remember being truly scared. I was struck that the children killed in the house (burned alive) were my own age, living in my own town. Their parents and the police had utterly failed to protect them. A film cannot bring justice to the deaths of eleven people, but an additional injustice is done when this history goes unremembered. This is too powerful and important a story to be forgotten." [J. Osder]

## NAHID PERSSON SARVESTANI MIN STULNA REVOLUTION MY STOLEN REVOLUTION

La regista Nahid Persson Sarvestani intraprende un viaggio per tornare al suo passato: a quando, nel corso della rivoluzione iraniana del 1979, gli Islamisti presero il potere dopo aver rovesciato lo scìà, e cominciarono a perseguire gli altri rivoluzionari, molti di loro comunisti come Nahid. Il fratello di Nahid, Rostam, fu giustiziato dopo sei mesi di carcere. Nahid riuscì a fuggire dal paese e a nascondersi. Perseguitata dai sensi di colpa, la regista ha evitato di pensare a quello che era successo nel 1979, fino a 30 anni più tardi, dopo la brutale repressione dei manifestanti durante le elezioni in Iran. Nahid si mette allora alla ricerca dei suoi coetanei, delle donne che erano sue amiche e compagne di lotta nella rivoluzione, sopravvissute ad anni di torture. Le ritrova in America e in Europa e condivide con loro i racconti delle orribili atrocità che hanno subito in carcere e degli ultimi giorni del fratello Rostam.

Filmmaker Nahid Persson Sarvestani journeys back to her past: during Iran's 1979 revolution when Islamists who seized power after overthrowing the dictator, the Shah, started to persecute the other revolutionaries; many of them communists, like Nahid. One victim was Nahid's brother, Rostam, who was executed after six months in prison. However, Nahid managed to escape by hiding out and fleeing the country. Haunted by guilty feelings, Nahid had not been willing to think about what happened back then until 30 years later, after the brutal crackdown on protesters during the Iranian elections. Nahid tracks down her peers; women who were her friends in the revolution. Women who survived years of torture. She finds them in America and Europe. Together they share stories with each other; horrific accounts of the atrocities that were carried out during their days in prison and about the last days of life of Rostam.



Svezia, 2013, HDCAM, 75', col.

Regia e sceneggiatura: Nahid Persson Sarvestani  
Fotografia: Makan Ebrahimi-Rahmati, Nicklas Karpaty  
Montaggio: Nahid Persson Sarvestani, Emil Engedahl  
Suono: Rostam Persson Sarvestani  
Musica: Adam Nordén  
Con: Nahid Persson Sarvestani, Parvaneh Aref, Nazli Partovi, Monireh Baradaran, Azar Aal-Kanaan  
Produzione: RealReel Doc

Contatti: Sara Ruster, Swedish Film Institute  
Email: sara.ruster@sfi.se

Nahid Persson Sarvestani (Shirza - Iran, 1960), dopo la rivoluzione del 1979 in Iran, ottiene asilo politico in Svezia. I suoi film socio-politici hanno ottenuto numerosi premi. I suoi lavori sono caratterizzati da una critica e una denuncia della condizione della donna in Iran, per cui è stata anche arrestata nel 2006 in Iran.

Nahid Persson Sarvestani (Shirza - Iran, 1960) took political asylum in Sweden after the 1979 revolution in Iran. Nahid's social-political films have won her many awards. His works are characterized by a critique and a denunciation of the condition of women in Iran, for which she was also arrested in 2006 in Iran.

Filmografia selezionata:  
2013: My Stolen Revolution  
2008: The Queen and I  
2008: The Birdcage  
2008: Emma  
2008: Blue Heart  
2007: Four Wives One Man  
2006: The Ladies Room  
2006: The Motorman  
2004: Prostitution Behind the Veil  
2004: Fuck the Past  
2003: Me and My Cousin  
2000: End of Exile  
2000: I am Not Only a Homosexual  
2000: My Mother-A Persian Princess  
1998: My Secret  
1995: Hidden Signs

Thailandia, 2013, HD, 71', col.

Regia: Nontawat Numbenchapol  
Fotografia: Witthit Chanthamrit  
Montaggio: Wasuan Hutawet  
Suono: Chalermrat Kawewattana  
Musica: Katenan Juntimathorn  
Produzione: Mobile Lab Project Co.,Ltd., Ok-Pi-Dern Co., Ltd  
Distribuzione: Paolo Bertolin

Contatti: Paolo Bertolin  
Email: rebeloftheneongod@gmail.com

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Nontawat Numbenchapol è nato in Thailandia nel 1983. Laureato in comunicazione visiva all'Università Rangsit di Bangkok, ha lavorato come fotografo di scena prima di dirigere il suo primo lungometraggio documentario, *Fahtum pandinsoong* (*Boundary*, 2013), presentato in prima mondiale al 63° Festival internazionale del film di Berlino. *Sai nam tid shoer* (*By the River*) è il suo secondo lungometraggio che ha ricevuto una menzione speciale alla 66esima edizione del Festival di Locarno.

Nontawat Numbenchapol was born in 1983 in Thailand. He graduated in visual communication at Rangsit University in Bangkok and worked as a still photographer before directing his first feature length documentary, *Fahtum pandinsoong* (*Boundary*, 2013), which premiered at the 63rd Berlin International Film Festival. *Sai nam tid shoer* (*By the River*) is his second feature film. It received a Special Mention at 66th Locarno Film Festival.

Filmografia:  
2013 Sai nam tid shoer (*By the River*)  
2013 Fahtum pandinsoong (*Boundary*)



## NONTAWAT NUMBENCHAPOL SAI NAM TID SHOER BY THE RIVER

Un piccolo villaggio thailandese che è situato accanto ad un fiume; una famiglia che vive, come tutti gli altri abitanti del villaggio, grazie al fiume stesso, all'acqua e alla vita che porta con sé. L'acqua, il fiume sono infatti parte integrante di un flusso vitale, di un mondo che ruota intorno al suo flusso. Nei gesti quotidiani dei membri della famiglia c'è un continuo rapporto, semplice e al tempo stesso antichissimo con l'acqua. I corpi si immergono, e con essi la camera; vagano lungo le rive del fiume, ne raccolgono i frutti attraverso la pesca. Ma quel fiume è contaminato dagli scarichi di una fabbrica. La contemporaneità emerge come trauma. Un equilibrio si è spezzato irrimediabilmente, e gli abitanti del villaggio devono fare i conti con un mondo che gradualmente, giorno dopo giorno, sta drasticamente e radicalmente cambiando (d.d.): "Se questo documentario ci può ispirare a ripensare quelle nostre azioni che potrebbero avere un peso nella società, in particolare le azioni in materia di problemi ambientali...io - come documentarista - ne sarei veramente onorato". [N. Numbenchapol]

A small Thai village located next to a river where a family lives. Like all the other villagers, the family lives thanks to the river itself, the water and the life that it brings. The water is in fact an integral part of a flow of life, of a world that revolves around its same flow. In the daily routine of the family members there is a continuous relationship, simple and at the same time very old with water. The bodies are immersed in it, and with them the camera of the filmmaker; The bodies wander along the banks of the river, reaps what the river gives them, as gifts, through fishing. But that same river is contaminated by discharges of a factory. The contemporary age emerges as trauma. A balance has been broken irretrievably, and the villagers have to deal with a world that gradually, day after day, is dramatically and radically changing. [d.d.] "If this documentary feature can inspire us to start thinking about our own actions that might affect other people in the society, especially the actions concerning environmental problems...I- as a documentary film maker, will be truly honored." [N. Numbenchapol]



**PROGETTO TANDEM**  
CON DOCUMENTARIST  
ISTANBUL DOCUMENTARY DAYS

**TANDEM PROJECT**  
WITH DOCUMENTARIST  
ISTANBUL DOCUMENTARY DAYS



## PROGETTO TANDEM IN COLLABORAZIONE CON DOCUMENTARIST – ISTANBUL DOCUMENTARY DAYS

I documentari turchi sono poco noti in Italia. Finora i festival italiani del film documentario non hanno mai organizzato una rassegna di film turchi o una retrospettiva dedicata a un regista turco. Come primo passo di una collaborazione a lungo termine tra il Festival dei Popoli (Italia) e Documentarist (Turchia), presenteremo una piccola selezione di documentari creativi turchi di recente produzione. Nel corso della 54a edizione del Festival dei Popoli di Firenze daremo al pubblico italiano e internazionale l'opportunità di conoscere parte della produzione documentaristica contemporanea che ha sede in Turchia o che riguarda la Turchia. In collaborazione con Documentarist - Istanbul Documentary Days, uno dei festival del film documentario più interessanti e vivaci della Turchia, abbiamo selezionato una serie di film che descrivono le trasformazioni in corso in un paese meraviglioso e complesso, a cavallo tra Occidente e Oriente, tra tradizione e modernità.

L'iniziativa congiunta, promossa nell'ambito del progetto TANDEM-Cultural Managers Exchange Turkey-European Union, è volta a promuovere la collaborazione interculturale e organizzativa tra Italia e Turchia. TANDEM è un'iniziativa di European Cultural Foundation (Amsterdam) e MitOst (Berlino), Anadolu Kültür (Istanbul), con il sostegno di Stiftung Mercator (Essen).

## TANDEM PROJECT WITH: DOCUMENTARIST – ISTANBUL DOCUMENTARY DAYS

Turkish documentary films are hardly known in Italy. Up to now the Documentary Festivals in Italy didn't never organise a country-specific panel or a director's retrospective.

As a first step of a long-term partnership between Festival dei Popoli (Italy) and Documentarist (Turkey), we will present a short selection of some new Turkish creative documentaries. During the 54th Festival dei Popoli in Florence we will give to the Italian and international audience the opportunity to know a slice of the contemporary documentary film production in Turkey and on Turkey. With the support of Documentarist Istanbul Documentary Days – one of the most interesting and vibrant Documentary film festival in Turkey – we've selected films that describe the ongoing transformation of a wonderful and complex Country, between West and East, between tradition and modernity.

The partnership, proposed in the frame of the project TANDEM-Cultural Managers Exchange Turkey-European Union, aims at establishing a cross-cultural collaboration and organisational management between Italy and Turkey. TANDEM is an initiative of the European Cultural Foundation (Amsterdam), MitOst (Berlin), Anadolu Kültür (Istanbul), and supported by Stiftung Mercator (Essen).

**54**  
FESTIVAL  
DEI POPOLI

**TANDEM**  
CULTURAL MANAGERS EXCHANGE  
TURKEY – EUROPEAN UNION

**DOCU  
MENTARIST**  
ISTANBUL DOCUMENTARY DAYS

ERCAN ORHAN  
**ASÊ**

Asê è una donna Curda di 83 anni. Il suo villaggio è stato evacuato e distrutto dal governo turco e Asê è stata costretta a trasferirsi a Diyarbakir per andare a vivere con uno dei suoi due figli. L'altro figlio è stato ucciso nella battaglia di Nusaybin tra l'esercito turco e il PKK in cui militava. Il marito, provato dalla distruzione del suo villaggio, poco tempo dopo il trasferimento è morto. Ogni anno in primavera, Asê torna nel suo paese, nella provincia di Savur in Mardin (nell'Anatolia sud orientale) e vi rimane fino alla fine dell'autunno. Passa il tempo cercando i resti della tomba del figlio sulle colline devastate dai bulldozer e visitando la tomba del marito, tentando di riappropriarsi dei luoghi del suo passato e di rielaborare i suoi ricordi in solitudine. Asê porta addosso le ferite di una storia dolorosa e la pazienza di una civiltà millenaria. Ma il suo non è un vivere rassegnato o che cede al rancore, il dolore di Asê è un modo per rapportarsi con la natura e per trovare il senso di un'esistenza sconvolta dall'odio. (s.k.)



Asê is an 83-year-old Kurdish woman. Her village was evacuated and destroyed by the Turkish government and Asê was forced to move to Diyarbakir to live with one of her two sons. The other son was killed during the Nusaybin battle between the Turkish army and the PKK, of which he was a militant member. Her husband did not endure the destruction of his village and died shortly after being forced to move. Every year in spring, Asê goes back to her village, in the Savur district of the Mardin province (in Southeastern Anatolia) and stays there until the end of autumn. She spends her time looking for her son's grave on the hills devastated by the bulldozers and visiting her husband's grave, trying to re-establish a bond with the places of her past and thinking about her memories on her own. Asê carries the wounds of a painful history, but she also has the patience of a civilization which has thousands of years of history. However, she does not give way to resignation nor to hard feelings: Asê's pain is a way to relate to nature and to find the meaning of a life shattered by hatred. (s.k.)

Turchia, 2013, HDCAM, 32', col.

Regia e sceneggiatura: Ercan Orhan  
Fotografia: Veysel Birsin, Eshan Shakar  
Montaggio: Ercan Orhan, Mehmed Kamik  
Musica: Koray Kavuncu  
Producer: Ercan Orhan  
Produzione: Production Company: Cegerxwîn Sînema Academy

Contatto: Ercan Orhan  
Email: bejangregor@gmail.com

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Ercan Orhan è nato a Nusaybin in Turchia nel 1982 e lavora a Diyarbakir come insegnante. *Asê* è il suo primo documentario.

Ercan Orhan was born in 1982 in Nusaybin. He works as a teacher in Diyarbakir today. *Asê* is his first documentary.

Filmografia:  
2013: *Asê*

Turchia, Francia, 2013, DCP, 9', col.

Regia: Nazli Eda Noyan, Daghan Celayir  
Fotografia: Ozuk Yenen  
Montaggio: Sébastien Hivert  
Animazione: Antoine Maillère, Raphaëlle Forêt  
Musica: Ozan Baysal  
Voci: Gülen Güler, Lara Even & Alara Ruft  
Produzione: JPL Films, Yalan Dünya Films

Contatti: Camille Raulo, JPL Films  
Email: production@jplfilms.com

PRIMA INTERNAZIONALE  
INTERNATIONAL PREMIERE

Daghan Celayir è un regista di cortometraggi di fama internazionale. Nelle sue opere utilizza diverse tecniche visive per affrontare vari temi, che in genere riguardano il concetto dello spazio.

Daghan Celayir is an internationally acclaimed short film director. His artworks consist of diverse content and various visual techniques, which generally focus on spatial concepts.

Nazli Eda Noyan insegna Comunicazione a Istanbul. Ha lavorato come illustratore freelance, designer e scrittore per varie riviste e libri. tra i suoi lavori ci sono video di animazione proiettati e premiati in tutto il mondo.

Nazli Eda Noyan teaches Communications in Istanbul. She has been working as a freelance illustrator, designer and writer in various magazines and books. Her work also consists of an award winning animation and videos screened worldwide.

Filmografia di Daghan Celayir:  
2013: One Cup of Turkish Coffee  
2008: The One Note Man

Filmografia di Nazli Eda Noyan:  
2013: One Cup of Turkish Coffee

NAZLI EDA NOYAN, DAGHAN CELAYIR  
**BIR FINCAN TÜRK KAHVESI**  
**ONE CUP OF TURKISH COFFEE**



In questo documentario d'animazione, un'anziana signora e sua nipote bevono una tazza di caffè turco sedute a un tavolo su cui sono sparse vecchie foto di famiglia. In un primo momento, l'anziana signora è reticente di fronte alle immagini del suo passato, ma infine non può resistere di fronte a ciò che evocano. Il tempo di sorseggiare un caffè turco e si assiste alla storia di una ragazza che è stata legata alla vita e ne ha catturato la felicità che poteva offrire, nonostante sia stata costretta a sposarsi giovanissima. Queste vecchie fotografie di famiglia si trasformano, attraverso i sentimenti della donna sul suo passato, mentre sua nipote e una tazza di caffè turco la tengono legata al presente.

In this animated documentary, an old woman and her granddaughter sit around a table drinking a cup of Turkish Coffee and go through old family photographs. Although this old woman, at first, tries to resist looking at these pictures, she cannot resist what the past evokes. During the time of drinking one cup of Turkish coffee we witness the story of a little girl who hung on to life and captured happiness although she was forced to get married at a little age. These old family photographs are transformed by the old woman's feelings of the past while her grand daughter and a cup of Turkish coffee tie her to now.



UFUK EMIROGLU  
**MON PÈRE, LA RÉVOLUTION ET MOI**  
**MY FATHER, THE REVOLUTION AND ME**

Ufuk (in turco significa "orizzonte") è figlia di una giovane coppia di idealisti che, negli anni '70, ha militato con convinzione nel partito comunista e ha preso parte a numerose battaglie politiche nella Turchia di quegli anni. Una volta emigrati in Svizzera, paese dove l'autrice è cresciuta, l'aura che, agli occhi della piccola Ufuk, ha sempre ammantato la figura paterna comincia irrimediabilmente a sgretolarsi: da eroe in lotta per l'egualitarismo e la giustizia, ad alcolizzato e truffatore che finirà per abbandonare la famiglia. La regista si trova ad affrontare una duplice crisi di identità che la spinge a viaggiare per conoscere il mondo per scoprire i luoghi dove le Utopie vengono realizzate in modo concreto. Sarà proprio durante un viaggio in Turchia, il primo dopo l'infanzia, a farle ritrovare, insieme agli ex compagni di lotta del padre, il senso di appartenenza agli ideali del suo passato. Il film si sviluppa come un dialogo fra generazioni a tratti tragicomico, dove il passato è raccontato dalle parole del padre e rivissuto attraverso animazioni, *musical*, messe in scena, mentre il presente è dominato dalla ricerca della regista dell'identità perduta. (m.b.)

Ufuk (meaning "horizon" in Turkish) is the daughter of a Turkish couple of young activists of the Communist Party who in the Seventies took part in several political battles in Turkey. After migrating to Switzerland – the country where the author grew up – the aura which in the eyes of little Ufuk has always surrounded her father irreversibly begins to fade: from a hero fighting for egalitarianism and justice, he becomes an alcoholic and a cheat who eventually abandons his family. The director faces a twofold identity crisis which leads her to travel around the world to discover those places in which Utopias are concretely turned into reality. It is during a trip to Turkey, the first one since her childhood, that, together with her father's old comrades, she can rediscover her sense of belonging to the ideals of her past. The film portrays a dialogue between generations that is sometimes tragicomic: the past is described through the father's words and represented through animation, musicals and shows, while the present is dominated by the director's search for her lost identity. (m.b.)

Svizzera, Turchia, 2013, DCP, 80', col.

Regia e sceneggiatura: Ufuk Emiroglu  
Fotografia: Joakim Chardonnens, Ufuk Emiroglu  
Montaggio: Ana Acosta  
Suono: Vincent Kappeler, Ufuk Emiroglu, Ivan Castineiras  
Animazione: Alexandre Bordier  
Produzione: Dschoint Ventschr Filmproduktion  
Coproduzione: Akka Films

Contatti: Joël Jent, DSCHOINT VENTSCHR Filmproduktion AG  
Email: joel@dschointventschr.ch

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Ufuk Emiroglu è nata in Turchia nel 1980. I suoi cortometraggi sono stati presentati in numerosi festival internazionali. La sua attività di regista si combina con un forte interesse per le questioni sociali e politiche. *Mon père, la révolution et moi* è il suo primo documentario. Ufuk Emiroglu è anche fondatrice della Galleria Ex-Machina.

Ufuk Emiroglu was born in Turkey in 1980. Her short films have been shown at numerous international festivals. Emiroglu has a keen interest in social and political issues. *Mon père, la révolution et moi* is her first documentary. In addition to her work in film, Ufuk Emiroglu is founder of the Ex-Machina Gallery.

Filmografia:  
2013: Mon père, la révolution et moi  
2007: Les Pires Espoirs  
2006: Epilogue  
2006: Déracinés  
2006: Making-Of Ordalie  
2005: Le Banquet  
2004: L'Espoir algérien en Suisse  
2004: Qui m'a vu, short  
2003: MatchNul  
2003: Un jour peut-être...

Turchia, 2012, video, 20', col.

Regia: Erol Mıntaş , Taylan Mıntaş  
Fotografia: Taylan Mıntaş  
Montaggio: Erol Mıntaş  
Suono: Baran Bulut  
Musica: Gomidás, "Çınar Es"  
Produzione: ANADOLU KÜLTÜR A.S.

Contatti: Tamar Nalci, Anadolu Kültür  
Email: tamarnalci@anadolukultur.org

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Erol Mıntaş vive a Istanbul. Si è laureato in Cinema e Televisione con una tesi su Tarkovskij. Durante i suoi anni da studente, ha lavorato come aiuto regista e direttore della fotografia per numerosi cortometraggi. Attualmente sta lavorando al suo primo lungometraggio, *My Mother's Song*.

Erol Mıntaş lives in Istanbul. He has graduated in Cinema and Television with a thesis on Tarkovsky. During his years as a student, he worked as an assistant director and director of photography for several short films. He is currently working on his first feature film *My Mother's Song*.

Taylan Mıntaş vive a Istanbul, dove ha il suo studio. Studia pittura e ha lavorato come assistente alla regia e direttore della fotografia per numerosi cortometraggi e documentari.

Taylan Mıntaş lives in Istanbul. He studies as painter and has worked as an art director and director of photography for many short films and documentaries. He works in his studio in Istanbul.

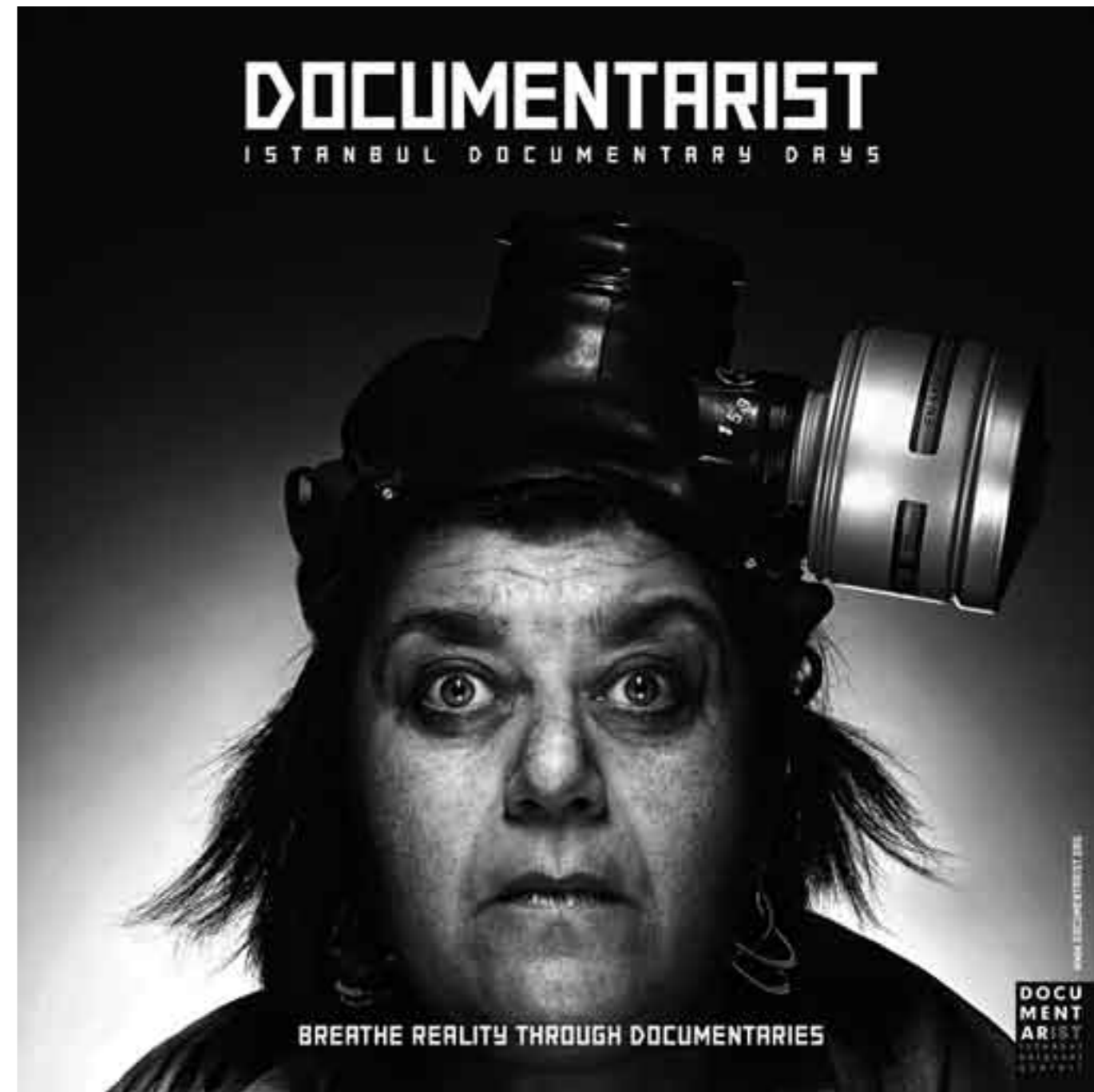
Filmografia di Erol Mıntaş :  
2012: The Freak (Ucube)  
2010: Berf  
2008: Butimar

Filmografia di Taylan Mıntaş :  
2012: The Freak (Ucube)

## EROL MINTAŞ , TAYLAN MINTAŞ UCUBE THE FREAK

Nel 2008 il famoso scultore turco Mehmet Aksoy iniziò a erigere in cima ad una collina di Kars (Est-Anatolia) una gigantesca opera intitolata *Statue of Humanity*. Visibile oltre il confine turco anche dagli Armeni, il progetto prevedeva due colossali statue di cui una avrebbe allungato la mano verso l'altra, simboleggiando così un gesto di riconciliazione e d'amicizia tra Turchi e Armeni. L'opera era stata commissionata dalle autorità comunali per ricordare un conflitto ancora vivo nella memoria degli abitanti della zona e culminato nel genocidio degli Armeni tra il 1915 e il 1917. Durante una visita pre-elettorale a Kars, il premier turco Recep Tayyip Erdogan stroncò l'opera, denominandola "mostruosa" e trasformando il monumento in un oggetto di contesa politica attaccato violentemente dalle forze nazionaliste. Il film documenta i giorni dello smantellamento della scultura nella primavera del 2011 ancora prima che fosse terminata. In un clima surreale, a tratti divertito altri addolorato, il film affronta il tema più ampio del rapporto tra arte pubblica e libertà artistica, raccontando una storia che finisce senza nessuna stretta di mano. (s.k.)

In 2008 the famous Turkish sculptor Mehmet Aksoy began to erect a giant sculpture, called *Statue of Humanity*, on the top of a hill of Kars (in Eastern Anatolia). Visible to Armenians on the other side of the border, the sculpture was supposed to be formed by two colossal statues, with one of them reaching out to the other with one hand, thus symbolizing a gesture of reconciliation and friendship between Turks and Armenians. The work had been commissioned by the Municipal authorities to commemorate the victims of a conflict which local inhabitants still remember today and which culminated in the genocide of the Armenians between 1915 and 1917. During a pre-election visit to Kars, the Turkish prime minister Recep Tayyip Erdogan harshly criticized the project, labeling the statue as "horrible" and turning the monument into a subject of political dispute violently attacked by the nationalist forces. The film documents the days in which the statue was pulled down in spring 2011, when it was not even finished. In a surreal – sometimes amused, sometimes sad – context, the film deals with the more general issue of the relationship between public art and artistic freedom, telling a story which ends with no handshakes. (s.k.)





EVENTI SPECIALI  
SPECIAL EVENTS

*We Steal Secrets - The Story of Wikileaks*

Finlandia, Cina, 2013, HD, 89', col.

Regia: Mika Mattila  
Fotografia: Mika Mattila  
Montaggio: Mikko Sippola  
Suono: Juha Hakanen  
Produttore: Markku Niska  
Produzione: Navy Blue Bird Oy  
Coproduzione: YLE (Finnish Broadcasting Co), SVT (Swedish Broadcasting Co.)  
Con il supporto di: Finnish Film Foundation, AVEK, Arts Promotion Centre Finland

Contatti: Markku Niska, Navy Blue Bird Oy  
Email: markku.niska@navybluebird.com

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Mika Mattila, è nato in Finlandia nel 1974. Si è laureato in cinematografia alla Tampere School of Arts & Communications nel 1998. *Chimeras* è il suo debutto alla regia. Ha vissuto in Cina per molti anni, lavorando come *cameraman* in Asia. Oggi vive tra Helsinki e Pechino.

Mika Mattila, was born in Finland in 1974. He graduated from Tampere School of Arts & Communications in 1998, majoring in cinematography. *Chimeras* is his directorial debut. For years he was based permanently in China, working as cameraman in Asia. Today he divides his time between Helsinki and Beijing.

Filmografia:  
2013: Chimeras



## MIKA MATTILA CHIMERAS

Due artisti cinesi, due identità in crisi a confronto. Una è quella di Wang Guangyi, pioniere dell'arte contemporanea in Cina, artista pop all'apice della propria carriera, emblema di quella generazione di artisti cinesi che si è confrontata sia con la Rivoluzione Culturale che con l'introduzione del capitalismo nel sistema socialista. Liu Gang, invece, è una giovane promessa della fotografia, catapultato dalla campagna a Pechino per studiare all'Accademia delle Belle Arti. Il film ne segue la rapida ascesa condizionata dal senso di responsabilità da "figlio unico", risultato della rigida politica di controllo delle nascite del governo cinese. Attraverso le loro vite e i loro destini paralleli, *Chimeras* ci racconta un momento in cui le aspirazioni individuali entrano in conflitto con il senso di identità e i valori della Cina moderna. (c.m.) "Mi sembra che attraverso questi artisti e le loro riflessioni, possiamo entrare in contatto con un modo di pensare che non ci è familiare e che spesso viene offuscato dai clichè attraverso i quali i media ci raccontano le culture lontane dalla nostra. È un modo di pensare che è sempre più importante per noi, con la crescita dell'influenza della Cina e dei suoi valori e modi di pensare sul nostro mondo e la nostra storia". [M. Mattila]

Two Chinese artists, two identities in crisis. One is Wang Guangyi, a pioneer of contemporary art in China, a pop artist at the height of his career and a symbol of the generation of Chinese artists who witnessed both the Cultural Revolution and the introduction of capitalism in the socialist system. The other is Liu Gang, a promising young photographer who left the countryside to study at the Academy of Fine Arts of Beijing. The film follows his rapid rise, accompanied by his sense of responsibility for being the only child – as a result of the rigid family planning policy of the Chinese government. Through their lives and their parallel stories, *Chimeras* describes us a moment in which aspirations clash with the sense of identity and the values of modern China. (c.m.) "I feel that through these artists and their reflections, we can perhaps open a window into a realm of thinking that many of us are not familiar with. A realm, often clouded behind the clichéd imagery that our medias are costumed to recycle in connection to other cultures. A realm that is getting more significant to us by every day, as Chinese influence in the world inevitably grows and old ways of seeing are forced into history." [M. Mattila]

## ELENA TIKHONOVA, DOMINIK SPRITZENDORFER ELEKTRO MOSKVA



L'elettrificazione dell'Unione Sovietica era per Lenin la forza che avrebbe permesso la piena realizzazione del miracolo comunista. Gli investimenti per la ricerca tecnologica erano interamente diretti alla difesa. All'interno di questo quadro storico, come una scintilla, esplose il genio di Leon Theremin, inventore di mille avanguardie tecnologiche fra cui il sintetizzatore che porta ancora il suo nome. Ed è così che la storia, la tecnologia e la musica si mescolano, dando vita ad un'epoca in cui la creatività si fa sotterranea e pionieristica. Un documentario storico-musicale che tramite materiale d'archivio e interviste a scienziati, collezionisti e musicisti ripercorre la connessione fra la ricerca militare sovietica e l'uso clandestino delle stesse tecnologie per la creazione di strumenti di musica elettronica. Il film racconta la genialità e lo spirito degli scienziati e artisti russi, costretti a creare gli strumenti con elementi di scarto, sgraziati ma "solidi come un Kalashnikov", capaci di dare vita a fenomeni musicali che sopravvivono ancora oggi. (m.b.)

According to Lenin, the electrification of the Soviet Union was the force that would have allowed the Communist miracle to be fully accomplished. The investments in technological research focused entirely on defense. It is in this historical framework that the genius of Leon Theremin shone through: he invented thousands of innovative technologies, among which the synthesizer that still bears his name. So history, technology and music mix up, initiating an era in which creativity acquires an underground and pioneering nature. Through footage and interviews with scientists, collectors and musicians, this historical-musical documentary reconstructs the connection between Soviet military research and the clandestine use of the same technologies for the creation of electronic musical instruments. The film portrays the genius and the spirit of Russian scientists and artists, who were forced to create instruments with scrap materials – instruments which were awkward, but "as solid as a Kalashnikov", and which gave origin to music trends which still survive today. (m.b.)

Austria, 2013, DCP, 89', col.

Regia e sceneggiatura: Elena Tikhonova, Dominik Spritzendorfer  
Fotografia: Dominik Spritzendorfer  
Montaggio: Michael Palm  
Suono: Yurji Klevanskiy, Atanas Tcholakov  
Musica: Alexey Borisov, Richardas Norvila, Stanislav Kreichi, Vyacheslav Mescherin  
Narratore: Andrey Andrianov  
Produzione: ROTOR FILM  
Coproduzione: Diana Stoynova, Petra Popovic - No Name Film Factory  
Distribuzione: SIXPACKFILM

Contatti: Gerald Weber, Sixpackfilm  
Email: office@sixpackfilm.com

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Elena Tikhonova è autrice di documentari e di film sperimentali. Lavora come VJ con vari artisti.

Elena Tikhonova makes documentaries as well as experimental film projects. Performs as VJ with various artists.

Dominik Spritzendorfer ha lavorato come direttore della fotografia per numerosi e premiati documentari. *Elektro Moskva* è il suo primo documentario come regista.

Dominik Spritzendorfer worked as cinematographer for numerous award winning feature documentaries. *Elektro Moskva* is his first feature documentary as a director.

Filmografia di Elena Tikhonova:  
Kaviar (in produzione)  
2013: Elektro Moskva  
2007: Metropolis reloaded  
2002: Dobrij vecher, Konstruktor

Filmografia di Dominik Spritzendorfer:  
2013: Elektro Moskva



Gran Bretagna, Francia, 2013, HD, 90', col.

Regia: Mark Kidel  
Fotografia: Mark Kidel  
Montaggio: Andrew Findlay  
Suono: Alexandre Abrard, Sara Lima  
Produttori: Mark Kidel, Laurent Duret, Serge Lalou  
Produzione: Calliope Media Ltd, Les Films d'Ici  
Coproduzione: ARTE France, MEDIA, the CNC, SVT  
Distribuzione: BBC Worldwide

Contatti: Céline Païni, Les Films d'Ici  
Email: celine.paini@lesfilmsdici.fr

PRIMA MONDIALE  
WORLD PREMIERE

Mark Kidel è documentarista e scrittore. Nei suoi film, per molti dei quali è stato premiato, ha ritratto Boy George, Ravi Shankar, Rod Stewart, Bill Viola, Iannis Xenakis, i pianisti Alfred Brendel e Leon Fleisher, Derek Jarman, Balthus, Tricky, Robert Wyatt e il regista americano di teatro e d'opera Peter Sellars.

Mark Kidel is a documentary filmmaker and writer. His award-winning films include portraits of Boy George, Ravi Shankar, Rod Stewart, Bill Viola, Iannis Xenakis, pianists Alfred Brendel and Leon Fleisher, Derek Jarman, Balthus, Tricky, Robert Wyatt and American theatre and opera director Peter Sellars.

Filmografia selezionata:  
2013: Elvis Costello: Mystery Dance  
2010: Set the Piano Stool on Fire  
2007: Journey With Peter Sellars  
2007: Soweto Strings  
2002: Glastonbury  
1976: Rod the Mod Has Come Of Age (Rod Stewart)  
1975: So You Wanna Be A Rock'n'Roll Star (The Kursaal Flyers)  
1974: The Man They Couldn't Hang: Babbacombe Lee



MARK KIDEL

## ELVIS COSTELLO: MYSTERY DANCE

Elvis Costello è uno dei geni indiscussi del mondo del rock: con 33 album e decine di successi al suo attivo è uno dei cantautori più versatili della sua generazione. Il film lo ritrae in giro per Liverpool, Londra, New York, mentre ripercorre i luoghi che hanno segnato la sua vita e la sua formazione musicale: l'infanzia a Liverpool - la città della band più famosa di sempre - l'influenza musicale del padre, un cantante confidenziale, le pressioni dell'industria musicale e la sua camaleontica capacità di reinventarsi. L'artista svela la sua sensibilità via via che ci racconta il proprio percorso musicale, la band degli esordi, le collaborazioni con Paul McCartney, Burt Bacharach e Allen Toussaint, le immagini dei suoi strambi videoclip che hanno segnato la storia della (video)musica. (c.m.) "I fans diranno che ho tralasciato canzoni molto importanti, o che non ho incluso momenti con Chet Baker, Roy Orbison, Bill Frisell o la Count Basie band. Ma 90 minuti sembravano la lunghezza giusta, e spero che il risultato riesca ad evocare l'essenza del genio di questo grande musicista e a cogliere quel qualcosa che continuamente lo ha ispirato e tuttora lo ispira ad esplorare nuovi terreni". [M. Kidel]

Elvis Costello is one of the most acclaimed artists in the history of rock music: with 33 albums and dozens of hits, he is one of the most versatile songwriters of his generation. The film shows him in the streets of Liverpool, London, New York, as he rediscovers the places that were most influential in his life and for the evolution of his musical style: his childhood in Liverpool - the city of the most famous band ever - the musical influence of his father, a crooner, the pressure of the music industry and his chameleon-like ability to reinvent himself. The artist gradually reveals his feelings as he tells us about his career in music, his first band, his collaborations with Paul McCartney, Burt Bacharach and Allen Toussaint, and through the images contained in his weird music videos, which made the history of (video)music. (c.m.) "Fans will say that I have left out very important songs, or failed to include moments with Chet Baker, Roy Orbison, Bill Frisell or the Count Basie band. But 90 minutes felt the right length, and I hope that what we've done evokes the essence of this great musician's genius as well as exploring something of what it is that has driven him, and continues to inspire him to continually break new ground". [M. Kidel]

## CESAR OITICICA FILHO HÉLIO OITICICA

Il film permette un'immersione unica nei pensieri, la traiettoria e l'intimità di Hélio Oiticica, uno dei più grandi artisti che il Brasile abbia mai prodotto. La narrazione arriva dalle parole dell'artista stesso che ci conduce attraverso uno dei periodi più fertili della cultura brasiliana. La sua voce ci giunge dalle registrazioni di alcuni nastri originali, le cosiddette *Heliotapes*, in cui Hélio si rivolge ai suoi amici più stretti, come Wally Salomão, Carlos Vergara, Antônio Dias, tra gli altri. Il documentario unisce questi nastri a film, alcuni realizzati da Hélio stesso ed altri di cui è protagonista insieme alle sue opere. Un *delirium ambulatorium* in cui l'artista ci racconta la sua vita nel caleidoscopio della cultura degli anni '60 e '70.

The film allows a unique immersion in the thoughts, the trajectory and the intimacy of Hélio Oiticica, one of the greatest artists Brazil has ever produced. The narration is made by the artist himself who conducts us through one of Brazilian culture's most fertile periods of time. His voice comes from the registrations of some tapes, the so-called *Heliotapes*, in which Hélio exchanges and sends propositions to his personal friends such as Wally Salomão, Carlos Vergara, Antônio Dias, among others. The documentary unites these tapes to movies made by Hélio himself and others who filmed him with his works, creating this *delirium ambulatorium* in which the artist tells us about his life in a kaleidoscope of the 60's and 70's culture.



Brasile, 2012, 35mm/8mm/HD, 94', col.

Regia e sceneggiatura: Cesar Oiticica Filho  
Fotografia: Felipe Reinheimer  
Montaggio: Vinicius Nascimento  
Suono: Ricardo Cutz  
Musica: Daniel Ayres and Bruno Buarque  
Con: José Celso Martinez Corrêa, Glauber Rocha, Caetano Veloso, Gilbert Gil, Torquato Neto, Waly Salomão, Jorge Mautner  
Produttori: Cesar Oiticica Filho, Felipe Reinheimer, João Villela  
Produzione: Guerrilha Filmes, Brasile

Contatti: Cesar Oiticica Filho  
Email: cesar.oiticica@gmail.com

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Cesar Oiticica Filho è nato nel 1968 a Rio de Janeiro. Ha studiato inizialmente come giornalista e poi alla New York Film Academy. Ha lavorato come pittore, fotografo, curatore di mostre e regista. *Hélio Oiticica* è il suo primo lungometraggio documentario.

Cesar Oiticica Filho was born in 1968 in Rio de Janeiro. He first trained as a journalist and studied at the New York Film Academy. Since then, he has worked as a painter, photographer, exhibition curator, and filmmaker. *Hélio Oiticica* is his first feature-length documentary.

Filmografia:  
2012: Hélio Oiticica  
2011: Museu é o Mundo  
2010: Três pérolas do sol  
2007: It's All True  
2003: Cosmocápsula

Italia, 2013, HD, 80', col.

Regia: Cecilia Mangini, Mariangela Barbanente  
Fotografia: Roberto Cimatti  
Montaggio: Piero Lassandro  
Suono: Gianluigi Gallo, Alessandro Feletti, Dario Calvani  
Musica: Teho Teardo  
Produttrice: Gioia Avvantaggiato  
Produzione: GA&A Productions  
In associazione con: ELENFANT FILM, RAI Cinema, Apulia Film Fund  
Con il sostegno di: Cineteca di Bologna, Centro per lo sviluppo dell'audiovisivo e dell'innovazione digitale in Emilia Romagna

Film riconosciuto d'interesse culturale con il sostegno di Ministero per i beni e le attività culturali - Direzione Generale per il cinema

Contatti: Gioia Marchetti, GA&A Productions  
Email: gioiam@gaea.it

PRIMA MONDIALE  
WORLD PREMIERE

Filmografia selezionata di Cecilia Mangini:

2013: In viaggio con Cecilia  
1974: La briglia sul collo  
1969: Domani vincerò  
1967: La scelta  
1966: Tommaso  
1966: Brindisi '65  
1964: Essere donne  
1964: Trieste del mio cuore  
1963: La canta delle marane  
1963: Felice Natale  
1962: All'armi, siam fascisti!  
(co-regia con Lino Del Fra e Lino Micciché)  
1961: Divino amore  
1960: Maria e i giorni  
1960: Stendali  
1959: Firenze di Pradolini  
1958: Ignoti alla città

Filmografia di Mariangela Barbanente:

2013: In viaggio con Cecilia  
2011: Ferrhotel  
2005: Il trasloco del bar di Vezio  
2000: Sole



CECILIA MANGINI, MARIANGELA BARBANENTE

## IN VIAGGIO CON CECILIA

Estate 2012. Le due registe hanno in programma di raccontare con un film *on the road* com'è cambiata la Puglia, loro terra d'origine e tema centrale dei documentari realizzati da Cecilia Mangini negli anni '60. La stessa estate un giudice ammette che Taranto è una città in ostaggio dell'inquinamento che l'acciaiera ILVA produce e ordina l'arresto del proprietario, Emilio Riva. Il viaggio diventa così l'occasione per confrontarsi con domande che Cecilia Mangini aveva posto al centro della sua ricerca: come guardare all'industria che riscatta una terra, che la traina fuori dalla sua dimensione arcaica, ma ponendola in un presente crudele e contraddittorio? Le risposte non possono che essere cercate nelle persone incontrate. "Quando siamo arrivate a Taranto, e poi a Brindisi, le due città, seppure in modo differente, si sono rivelate un laboratorio di quello che stava succedendo nell'intero Paese e ci siamo buttate nella mischia: abbiamo parlato con le persone che incontravamo, ci siamo confrontati con la loro storia". [C.Mangini, M. Barbanente]

Summer 2012. Two directors planned to shoot an *on the road* movie telling how much Apulia, their homeland and the core of the documentary films shot in the Sixties by Cecilia Mangini, changed. During that summer, a judge admits that Taranto has become hostage of the pollution created by the ILVA steel mill and orders to put Emilio Riva, the owner of the company, under arrest. This journey becomes a chance to face those questions asked by Cecilia Mangini: how to look at the industry that redeems this territory, driving it out of its archaic dimension, however putting it in a cruel and contradictory present? The answers can be found in the people they meet. "When we arrived in Taranto and then in Brindisi, the two cities, in a different way, were a sort of laboratory of what was happening in the whole Country. So, we started our work: we talked to the people we met, listening to their stories." [C.Mangini, M. Barbanente]

MARC BAUDER

## MASTER OF THE UNIVERSE



Il regista Marc Bauder incontra Rainer Voss, fino a qualche anno fa tra quelli che siedono in uno dei tanti grattacieli di Francoforte, dietro a una scrivania assediata da schermi digitali e telefoni, in uno dei posti di prima linea dei "dominatori dell'universo". Sono i broker di banche e società d'investimento che trattano e scambiano denaro per centinaia di milioni di euro al giorno. Spesso cambiando il destino di un paese o di un continente con una piccola serie di decisioni calcolate operate al puro scopo di incrementare la ricchezza delle società per le quali lavorano. Bauder porta Voss in un edificio che sembra appena abbandonato, una serie infinita di corridoi, di finestre a tutta parete, di pavimenti bruciacchiati di cavi, di stanze ingombre di archivi vuoti. Dentro questa che potrebbe essere stata fino a poche ore prima la sede di una banca, quasi come si stesse dentro la pancia di un mostro potente e invisibile, Bauder interroga Voss che con diligenza e precisione prova a descrivere quel che ha visto nei suoi anni passati proprio dentro quel mostro, in uno scambio che inizia come un'intervista formale, distaccata e via via diventa sempre più cruda e cruenta, fino a svelare la sofferenza e la rovina appena celate dietro il potere e il successo. (s.g.)

The director Marc Bauder meets Rainer Voss, who had been one of those sitting behind a desk full of digital screens and telephones in one of the many skyscrapers in Frankfurt, at the forefront of the "masters of the universe". They are the brokers hired by banks and investment funds negotiating and trading money for hundreds of millions euro. They often shape the fate of a country or of a continent with a small set of decisions aimed at increasing the wealth of the companies they work for. Bauder shows Voss around a seemingly abandoned building, through an endless set of corridors, windows, floors full of cables, and rooms stuffed with empty archives. Inside this building, which could have been the headquarters of a bank until a few hours before, you can feel like being in the belly of a powerful and invisible monster. Bauder interviews Voss who, with diligence and precision, tries to describe what he has seen in the past years inside that monster, through an exchange that starts like a formal and cold interview and becoming more and more cruel, unveiling the suffering and the ruins hidden behind power and success. (s.g.)

Germania, Austria, 2013, HD, 90', col.

Regia: Marc Bauder  
Fotografia: Weiffenbach Boerres  
Montaggio: Weißbrich Hansjoerg, Schweitzer Rune  
Suono: Lars Ginzel, Michel Klöforn  
Musica: Bernhard Fleischmann  
Produzione: Bauderfilm  
Coproduzione: Nikolaus Geyrhalter Filmproduktion  
Distribuzione: Outlook Filmsales

Contatti: Youn Gi, Outlook Filmsales  
Email: youn@outlookfilms.com

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Marc Bauder è nato a Stoccarda, in Germania, nel 1974 e ha studiato gestione aziendale e cinematografia. Nel 1999 ha fondato la compagnia di produzione Bauderfilm. Ha realizzato diversi documentari, tra cui *No Lost Time* (2000, co-diretto con Christopher Bauder) e *Last to Know* (2006, co-diretto con Dörte Franke), così come il film di finzione *The System* (2011).

Born in Stuttgart in 1974, Marc Bauder studied business administration and film. In 1999, he founded his production company Bauderfilm. He directed several documentaries, including *No Lost Time* (2000, with Christopher Bauder) and *Last to Know* (2006, with Dörte Franke), as well as the fictional film *The System* (2011).

Filmografia:  
2013 Master of the Universe  
2011 The System  
2010 After the Revolution  
2007 The Top-Manager  
2006 The Communist  
2006 Last to Know  
2003 Grow or Go  
2000 No Lost Time

Cina, 2013, HDV, 68', col.

Regia: Xu Hui-jing  
Fotografia: Xu Hui-jing  
Montaggio: Liao Qing-song, Xu Hui-jing, Huang Yi-Ling  
Musica: Qi Liu  
Produttori: Ben Tsiang, Hao Zhi-qiang  
Produzione: CNEX Foundation Limited  
Distribuzione: Cat&Docs

Contatti: Maëlle Guenegues,  
Cat&Docs  
Email: maelle@catndocs.com  
Tel.:+33 1 44 61 77 48

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Nato nello Shanxi, Xu Hui-jing attualmente risiede a Guangzhou. Si è laureato presso il Guangzhou Art Institute e ha lavorato da allora come filmmaker indipendente. Fino a 15 anni Xu ha vissuto in un villaggio della Cina rurale. Successivamente ha lavorato come designer di interni e grafica per poi approdare al documentario.

Born in Shanxi, Xu Hui-jing currently resides in Guangzhou. He graduated from the Guangzhou Art Institute and has been working as independent filmmaker ever since. Prior to 15, Xu lived in a rural village. After that he worked as an interior and graphic designer and later started making documentaries.

Filmografia:  
2013: Mothers  
2010: River Flow River Bank  
2005: Flyover

## XU HUI-JING MOTHERS

Secondo i limiti stabiliti dalla Repubblica Popolare Cinese in materia di controllo delle nascite, Xu Huijing - in quanto secondogenito - non sarebbe dovuto nascere. Da questa particolare condizione esistenziale nasce l'esigenza di tornare al suo villaggio d'origine, nel nord della Cina, per raccontare l'ordinaria amministrazione delle procedure per la procreazione controllata, in vigore da oltre 30 anni. Portando la videocamera tra i funzionari cui spetta il compito di far applicare la legge, ma con l'implicita intenzione di avvicinare le donne a cui tale legge viene applicata, il regista fa emergere uno spaccato poco conosciuto della Cina rurale, dove burocrazia e statistiche legittimano una repressione continua sui corpi delle donne in età fertile. Tra le altre emerge la storia di Rong Rong, che si rifiuta caparbiamente di sottoporsi alla sterilizzazione, diventando così l'obiettivo principale della solerzia dei funzionari, alle prese con un compito sgradevole e difficile, ma a cui preme, più di ogni altra cosa, dimostrare ai superiori la loro efficienza. (m.b.)

According to the limits set forth by the People's Republic of China as far as birth rate control is concerned, Xu Huijing - as second-born child - should have never been born. It is from this particular existential condition that he felt the need to come back to his village of origin in Northern China to tell about the ordinary enforcement of the controlled procreation procedures which have been in force for more than 30 years. Bringing his camera among the officers in charge of enforcing the law, but with the implicit aim to get closer to those women against whom this law is enforced, the director unveils an unknown part of rural China, in which bureaucracy and statistics justify a continuous repression on women of fertile age. The story of Rong Rong stands out, a woman who stubbornly refuses to undergo sterilization, becoming the main target of the zeal of the officers, who have to do a difficult and unpleasant duty, but who are most of all concerned about showing their efficiency to their superiors. (m.b.)



## SORAN QURBANI, FULVIA ALBERTI SORAN FAIT SON CINÉMA ILLEGAL TOURIST



Soran ha un sogno: fare cinema. Curdo iraniano rifugiato in Iraq, decide di intraprendere un lungo e pericoloso viaggio per raggiungere l'Inghilterra ed iscriversi ad una scuola di cinema. A piedi, in treno, in macchina, in nave: Soran, animato da tanta determinazione, compie questa traversata di nove mesi da "turista clandestino", non priva di momenti difficili - come i duri mesi di prigionia in Turchia e il conseguente sciopero della fame - sempre accompagnato dalla sua fedele telecamera e dal sostegno di una cara amica. Fulvia, regista italo-francese, è l'angelo custode di Soran nonché l'occhio che sostituirà quello dell'amico quando per lui sarà impossibile impugnare una telecamera e continuare a filmare. (c.m.) "Questo desiderio 'multiplo': imparare, insegnare e 'fare' cinema, è alla base del film. Un film, più che necessario, di necessità. Soran filma come viaggia, e viaggia come filma. Io lo raggiungo di volta in volta per aiutarlo ad andare 'più in là'. Più il tempo passa, più gli incontri diventano necessari: quello che interessa a entrambi è questo viaggio fisico e mentale, viaggio nella realtà dell'emigrazione clandestina, ma soprattutto nella propria coscienza, nelle proprie aspirazioni". [F. Alberti]

Soran has a dream: making films. Iranian Kurdish and refugee in Iraq, he decides to start a long journey to the UK and enroll in a cinema course. On foot, by train, by car, by boat: Soran, driven by a strong resolution, did this nine-month crossing as a "clandestine tourist" with several difficult moments - such as the tough imprisonment months in Turkey and the subsequent hunger strike - always followed by his faithful video camera and a close friend's support. Fulvia, Italian-French director, is Soran's guardian angel as well as the eye replacing her friend's when it will be impossible for him to grab a video camera and keep on filming. (c.m.) "This 'multiple' desire - learning, teaching and 'making' cinema - is the very basis of the film. An inevitable film, rather than a necessary one. Soran shoots the way he he travels, and he travels the way he shoots. I reach him from time to time in order to help him go "beyond". The more time goes on, the more necessary this meetings become: what they are both interested in is *this* physical and mental journey, a journey through illegal emigration, but above all through one's own consciousness, one's own ambitions." [F. Alberti]

Francia, 2013, HDV/DV, 66', col.

Regia e sceneggiatura: Soran Qurbani, Fulvia Alberti  
Fotografia: Soran Qurbani, Fulvia Alberti, Baudouin Koeing  
Montaggio: Laurence Guzzo  
Suono: Soran Qurbani, Fulvia Alberti, Baudouin Koeing  
Produzione: Point du Jour, Alterdoc, France Télévisions  
Con la partecipazione di: Centre National de la Cinématographie et de l'Image Animée  
Con il supporto di: PROCIREP, Société des Producteurs, ANGOA  
Distribuzione: Point du Jour International

Contatti: Fulvia Alberti  
Email: fulvia.alberti@free.fr

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Soran Qurbani ha imparato a fare cinema sul campo e seguendo "Les Ateliers Doku". Ha realizzato *Les Larmes d'Eve* e *Soran fait son cinéma*, in seguito al quale ha ottenuto lo statuto di rifugiato politico in Gran Bretagna.

Soran Qurbani has learned to make films on the field and later as student of "Les Ateliers Doku". He made *Les Larmes d'Eve* and *Soran fait son cinéma*, after which he has obtained the status of political refugee in Britain.

Scrittrice, fotografa, giornalista, Fulvia Alberti è giunta al cinema con il documentario *Grazie, Berlusconi!*. Lavora in Irak e in Kurdistan, dove ha creato "Les Ateliers Doku". Da qui il film scritto assieme al suo ex-allievo Soran Qurbani.

Writer, photographer, journalist, Fulvia Alberti, became documentarist with *Grazie, Berlusconi!*. She has been working in Iraq and Kurdistan, where she created "Les Ateliers Doku". From this project came the film written together with his former student Soran Qurbani.

USA, 1970, 35mm, 30', col.

Regia e sceneggiatura: Les Blank  
Fotografia: Les Blank  
Montaggio: Les Blank  
Suono: Skip Gerson  
Con: Sam Lightnin' Hopkins alla chitarra e alla voce  
Produttore: Les Blank  
Produzione: Flower Films  
Distribuzione: Harrod Blank Films

Contatti: Harrod Blank  
Email: excentrix@aol.com

Les Blank (1935-2013), è un regista indipendente di fama internazionale, la cui opera offre intimi scorci sulla vita, la cultura, e la musica di persone appassionate che vivono ai margini della società americana. I suoi film hanno esplorato, tra le altre cose, le culture Cajun, messicana, polacca, hawaiana, la musica e le tradizioni serbo-americane, quelle dei percussionisti afro-cubani, dei bluesmen Texani, dei figli dei fiori americani. Il suo *Burden of Dreams* (1982), che documenta il making caotico del film di Werner Herzog del 1982 *Fitzcarraldo* ambientato nella giungla in Sud America, è stato definito da Roger Ebert: "uno dei documentari più notevoli mai fatti sulla realizzazione di un film."

Les Blank (1935-2013), is a renowned independent filmmaker, whose poetic work offers intimate glimpses into the lives, culture, and music of passionate people at the periphery of American society. Topics have included Cajun, Mexican, Polish, Hawaiian, and Serbian-American music and traditions, Afro-Cuban drummers, Texas bluesmen, American flower children. His feature-length *Burden of Dreams* (1982), documenting the chaotic production of Werner Herzog's 1982 film *Fitzcarraldo* in the jungles of South America, Honored was called by Roger Ebert: "one of the most remarkable documentaries ever made about the making of a movie."



## LES BLANK THE BLUES ACCORDIN' TO LIGHTNIN' HOPKINS

Il film ritrae brillantemente e con toni profondamente commoventi il grande bluesman texano Lightnin' Hopkins. Blank ci racconta dell'ispirazione di Lightnin', accompagnandola con una generosa dose di blues classico, e seguendo l'artista in esibizioni improvvisate ed una visita alla sua città d'infanzia di Centerville, Texas. Questo potente ritratto è considerato tra i capolavori di Les Blank.

The great Texas bluesman Lightnin' Hopkins is captured brilliantly in this deeply moving film. Blank reveals Lightnin's inspiration, and features a generous helping of classic blues. Includes performances and jam sessions and a visit to his boyhood town of Centerville, Texas. This powerful portrait is among Blank's special masterworks.



## CHRIS SIMON, MAUREEN GOSLING THIS AIN'T NO MOUSE MUSIC!

L'icona della musica etnica Chris Strachwitz (Arhoolie Records) ci coinvolge in un ballo sincopato che parte dal Texas per arrivare a New Orleans, che da Cajun arriva agli Appalachi, alla ricerca dell'anima musicale dell'America.

Roots music icon Chris Strachwitz (Arhoolie Records) takes us on a hip-shaking stomp from Texas to New Orleans, Cajun country to Appalachia, searching for the musical soul of America.

USA, 2013, HDV, 92', col.

Regia: Chris Simon and Maureen Gosling  
Fotografia: Chris Simon  
Montaggio: Maureen Gosling  
Suono: David Silberberg  
Produttrici: Chris Simon and Maureen Gosling  
Con il supporto di: Fund for Folk Culture, Ed & Laura Littlefield, Les Blank, National Endowment for the Arts, Fund for Labor Culture, Berkeley Film Foundation, Peter Esmonde, Ed & Francesca Hardy, Jennifer Speers, Orchard House Foundation, LEF Foundation, Humanities Texas, Katy Farr, Gary Forell & Linda Wallace, Don & Peggy Killam, Earl Snipes, Frances Strachwitz

Contatti: Chris Simon  
Email: downhomesisters@gmail.com

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Registe e produttrici, Chris Simon e Maureen Gosling si sono incontrate 30 anni fa, lavorando con il documentarista di fama mondiale Les Blank. Alcuni dei film su cui hanno lavorato: *Burden of Dreams*, *Gap-Toothed Women* and *J'ai Été au Bal: The Cajun and Zydeco Music of Louisiana* (con Strachwitz). Maureen ha diretto e prodotto *Blossoms of Fire* e curato molti documentari per la PBS. Chris ha prodotto e diretto quattro documentari indipendenti tra cui il pluripremiato *Down an Old Road* e *My Canyonlands*.

Director/Producers Chris Simon and Maureen Gosling met thirty years ago while working with world-renowned documentarian Les Blank. Some of the films they worked on: *Burden of Dreams*, *Gap-Toothed Women* and *J'ai Été au Bal: The Cajun and Zydeco Music of Louisiana* (with Strachwitz). Maureen directed and produced *Blossoms of Fire* and edited many documentaries for PBS. Chris Simon produced and directed four independent documentaries including the prizewinning *Down an Old Road* and *My Canyonlands*.

USA, 2013, DCP; 130', col.

Regia e sceneggiatura: Alex Gibney  
Fotografia: Maryse Alberti  
Montaggio: Andy Grieve  
Musica: Will Bates  
Produttori: Marc Shmuger, Alex Gibney, Alexis Bloom  
Produzione: WL Productions LLC  
Distribuzione: Universal Pictures International

Contatti: Kate Wyhowska,  
Universal Pictures International  
Email: kate.wyhowska@nbcuni.com  
Tel: +44 (0) 203 618 7626

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Alex Gibney è il vincitore del premio Oscar 2008 per il miglior documentario per *Taxi to the Dark Side*. Gibney ha anche scritto, prodotto e diretto il 2006 candidato all'Oscar film di *Enron: The Smartest Guys in the Room*, che ha ricevuto un Independent Spirit Award e un premio della Writers Guild of America e al Sundance Film Festival del 2005. I suoi più recenti film come regista includono: *Client 9: The Rise and Fall of Eliot Spitzer*, *Magic Trip*, *The Last Gladiators*, e *Mea Maxima Culpa: Silence in the House of God*.

Alex Gibney is the winner of the 2008 Academy Award for best documentary feature for *Taxi to the Dark Side*. Gibney also wrote, produced, and directed the 2006 Academy Award-nominated film *Enron: The Smartest Guys in the Room*, which received an Independent Spirit Award and an award from the Writers Guild of America and screened at the 2005 Sundance Film Festival. 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*.



## ALEX GIBNEY WE STEAL SECRETS: THE STORY OF WIKILEAKS

Girato con un'immediatezza sorprendente con i fatti in pieno svolgimento, il film è un avvincente racconto a più livelli sulla trasparenza nell'era dell'informazione e sulla nostra sempre più sfuggente ricerca della verità. Raccontando la creazione del controverso sito web dell'enigmatico Julian Assange, il film segue la sua scialata e la sua caduta avvenuta in parallelo con quella di Bradley Manning, il brillante, giovane soldato che ha trafugato centinaia di migliaia di documenti dai server militari e diplomatici americani.

Shot with startling immediacy while the events were in full swing, the film is a gripping multi-level account about transparency in the age of information and of our ever-elusive search for truth. By narrating the creation of the controversial website by the enigmatic Julian Assange, the film follows his rise and fall occurred in parallel with that of Bradley Manning, the brilliant, young soldier who downloaded hundreds of thousands of documents from military servers and American diplomats.



## J. P. SNIADOCKI, HUANG XIANG, XU RUOTAO YUMEN

Un città fantasma, rovine, detriti, scheletri di case, stabilimenti industriali. Un enorme paesaggio urbano un tempo abitato, un tempo centro pulsante di attività industriali. Alcuni corpi lo esplorano, lo visitano e al tempo stesso modificano quegli spazi, con gesti, con movimenti particolari. Quegli uomini stanno creando qualcosa, un gesto artistico, l'esplorazione creativa di uno spazio. È un gesto di resistenza e al tempo stesso un atto poetico: resistenza al tempo e volontà di rendere vivo un territorio, recuperandone memorie, sottraendole alla polvere. Lo sguardo dei registi è al tempo stesso un'esplorazione e un atto di ricostruzione di quello spazio. Performance, erranze, sguardi e gesti che compongono un'opera visiva e sonora, che esplorano il tema della memoria di un luogo. Il 16mm restituisce una grana particolare al tempo e ai corpi, il suono ricorda la loro materialità (d.d.): "In parte "pornografia delle rovine", in parte storia di fantasmi, girato interamente in 16mm, il film riunisce gesto narrativo, performance art, e realismo socialista in un crudo e raggianti collage che non solo gioca con le convenzioni e sfida ogni genere, ma che rende omaggio a un mondo della vita e ad un medium che stanno scomparendo" [J.P. Sniadecki]

A ghost city, ruins, debris, skeletons of houses, factories. An enormous urban landscape that was once inhabited and that was once a booming industrial town. Some bodies explore it, they visit it and at the same time they change those spaces through peculiar gestures and movements. Those characters are creating something – an artistic action, the creative exploration of a space. It is an act of resistance and at the same time a poetic act: resistance to time and the willingness to keep an area alive, retracing its memories and rescuing it from dust. The directors explore and at the same time reconstruct that space. Performances, wanderings, views and gestures provide the images and the sounds for this work and explore the issue of memory in a place. The 16mm format provides a representation of the time and bodies reminiscent of the past and the sound gives them a more material character (d.d.): "Partly a "pornography of ruins", partly a story of ghosts, shot entirely in 16mm, the film combines narration, performance art and socialist realism in a crude and radiant collage which not only plays with convention and defies any genre, but which also pays tribute to a world of life and to a medium which are disappearing." [J.P. Sniadecki]

Cina, USA, 2013, 16mm, 65', col.

Regia e sceneggiatura: J. P. Sniadecki, Huang Xiang, Xu Ruotao  
Fotografia: J.P. Sniadecki, Huang Xiang  
Montaggio: Xu Ruotao, J.P. Sniadecki, Huang Xiang  
Suono: J.P. Sniadecki, Huang Xiang  
Testo: Xu Ruotao, Yinyan  
Narratori: Xu Ruotao, Chen Qi, Zhou Qian, Chen Xuehua  
Prodotto in associazione con: Film Study Center della Harvard University

Contatti: J.P. Sniadecki  
Email: jpsniadecki@gmail.com

Xu Ruotao è un video artista e regista. Vive e lavora a Songzhuang, un villaggio di artisti che sta crescendo alla periferia di Pechino.

Xu Ruotao is a visual artist and a film director. He lives and works in Songzhuang, a growing artist village on the outskirts of the Beijing municipality.

Huang Xiang è un artista e filmmaker cinese. Per la performance *Jasmine Flower*, nel 2011 è stato imprigionato per 30 giorni. Dopo il suo rilascio, gli è stato impedito di proseguire la produzione artistica ed espositiva.

Huang Xiang is a chinese artist and a filmmaker. Due to his 2011 performance art piece *Jasmine Flower*, he was placed under criminal detention for 30 days. Following his release, he was restricted from pursuing artistic production.

I lavori di J.P. Sniadecki, regista statunitense, si collocano all'incrocio tra cinema ed etnografia e hanno girato per festival, università, musei e gallerie e hanno ricevuto numerosi riconoscimenti.

J.P. Sniadecki, an american filmmaker, produces works at the intersection of art, cinema, and ethnography that shows in festivals, universities, museums, and galleries, and sometimes even receives awards.

Italia, 2013, HD, 52', col.

Regia, soggetto e sceneggiatura:  
Federico Bondi, Clemente Bicocchi  
In collaborazione con: Matteo  
Bianchini, Graziano Giachi, Letizia  
Franciolini, Paolo Scopetani  
Musiche: Marco e Saverio Lanza  
Prodotto da Enzo Coluccio e  
Egidio Artaria  
Produttore esecutivo: Jacopo Linetti  
Produttore associato: Claudia Sereni  
Produzione: Ardaco

In collaborazione con: Scuola Città  
Pestalozzi, Regione Toscana e  
Toscana Film Commission  
Con il sostegno di: Ente Cassa di  
Risparmio di Firenze, Provincia  
di Firenze, Quartiere 1 - Firenze,  
Comitato Film Scuola-Città  
Pestalozzi ONLUS

Con il patrocinio di: Comune di  
Firenze, Istituto degli Innocenti

PRIMA MONDIALE  
WORLD PREMIERE

Clemente Bicocchi è un regista  
italiano. Tra i suoi film: *60 Anni*  
(2006) e *Africa Nera Marmo  
Bianco* (2012).

Clemente Bicocchi is an Italian  
Film director. Among his films:  
*60 Anni* (2006) and *Africa Nera  
Marmo Bianco* (2012).

Federico Bondi è un regista  
italiano. Tra i suoi film: *Soste  
Japan, L'uomo planetario, L'utopia  
di Ernesto Balducci, Mar Nero*,  
film pluripremiato al Festival di  
Locarno 2008.

Federico Bondi is an Italian Film  
director. Among his films: *Soste  
Japan, L'uomo planetario, L'utopia  
di Ernesto Balducci and Mar Nero*,  
awards winner at Locarno Film  
Festival 2008.

## ANTEPRIMA DEL 54° FESTIVAL DEI POPOLI

FEDERICO BONDI, CLEMENTE BIOCCHI

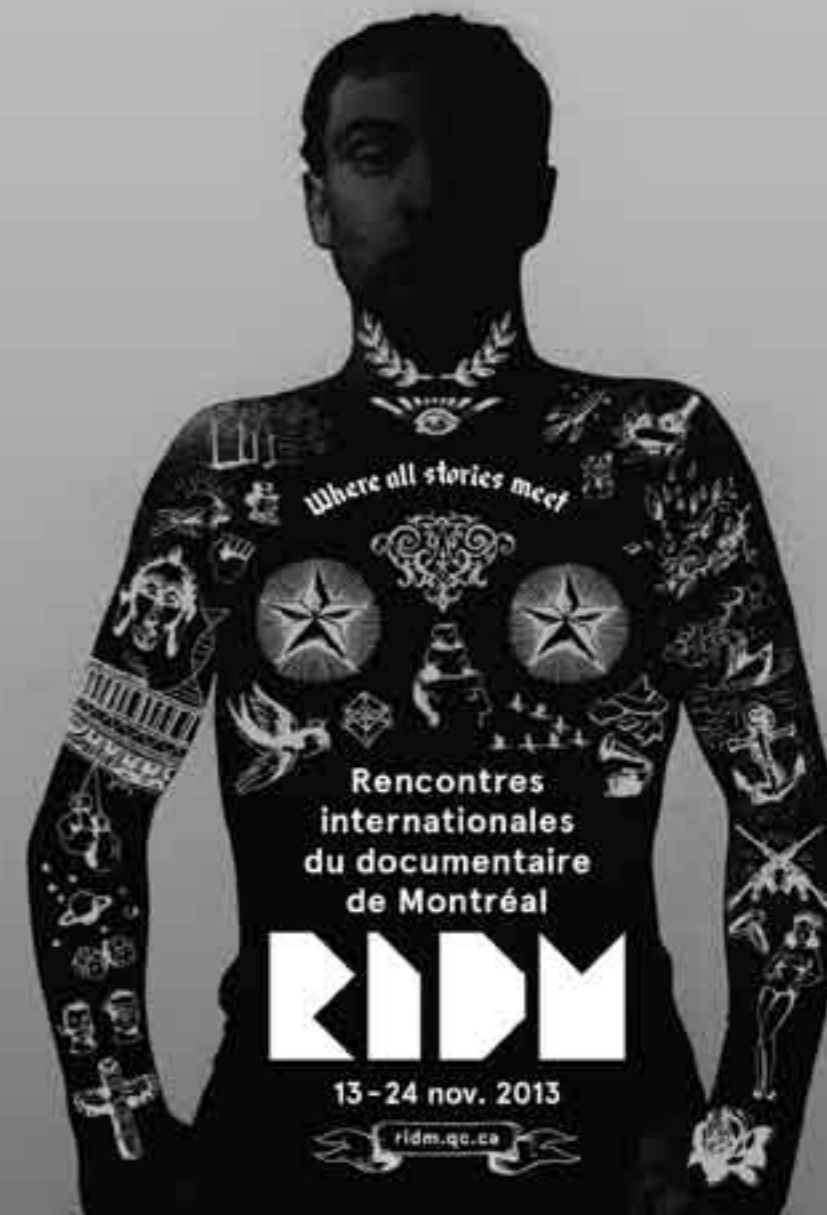
### EDUCAZIONE AFFETTIVA

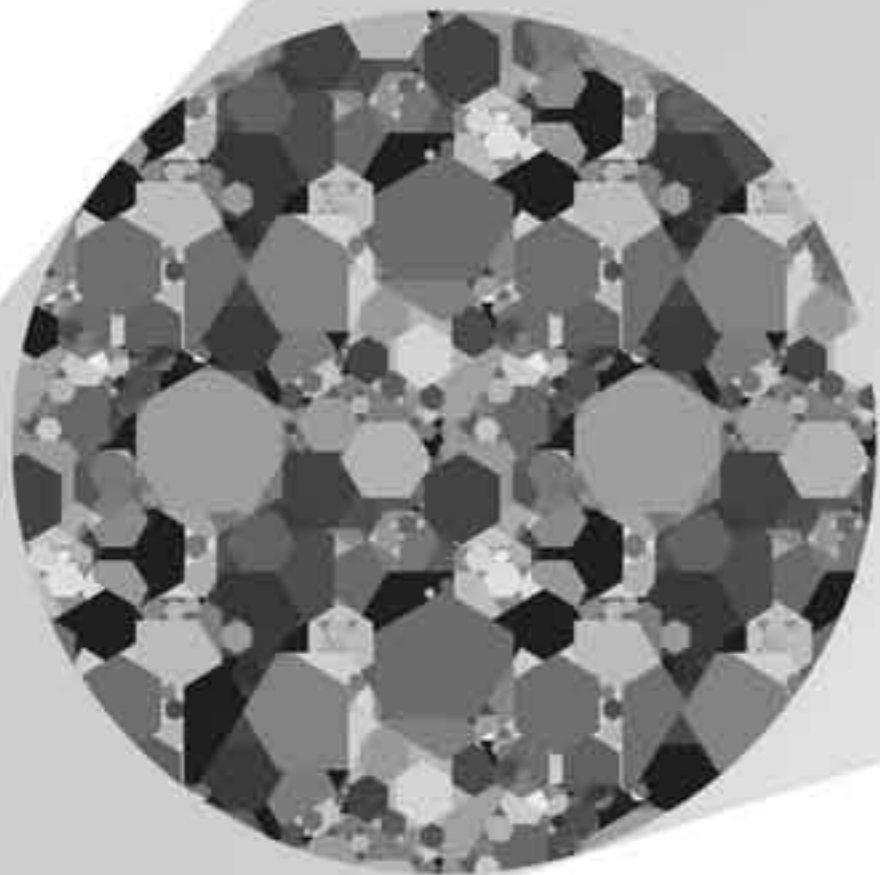
Sono gli ultimi giorni di scuola di una quinta elementare. Il distacco è imminente. Tutta la classe si domanda cosa succederà dopo. Tra le tante emozioni, emerge la paura del futuro. Soprattutto in Giulia, una bambina amata da tutti e che da sempre si rifugia in un mondo fantastico, ricchissimo di suggestioni. Le sue emozioni, insieme a quelle dei compagni, scorrono nella vita della classe, raccontando l'universo misterioso e puro di chi non è più bambino ma non ancora adolescente. In gita i ragazzi vedono *Nuovo Cinema Paradiso* ed è una rivelazione. D'ora in poi tutto diventa materia per un film su una classe con i suoi due maestri: ragazzi e adulti vivono insieme, giorno dopo giorno, i momenti di un passaggio inevitabile, pieno di gioie, paure e sofferenze, che proietta i bambini verso un mondo nuovo popolato di esperienze sconosciute.

These are the last days of school a fifth grade. The separation is imminent. The whole class wonders what will happen next. Among the many emotions, fear of the future emerges. Especially in Giulia, a girl loved by all and that always takes refuge in a fantasy world, full of suggestions. Her emotions, along with those of her companions, flow in the life of the class, telling the mysterious and pure universe of whom is not a child but not a teenager yet. during a school trip trip the kind see *Nuovo Cinema Paradiso* and the film is a revelation. From that moment on, everything becomes material for a movie about a class and the two teachers: kids and adults live together the moments of an inevitable passage, full of joy, fear and suffering, which projects the children towards a new world populated by brand new and unknown experiences.



Montreal International Documentary Festival  
More than 125 documentaries and webdocumentaries from all over the world





Tlv May 25<sup>th</sup>-May 31<sup>st</sup>, 2014

**CoPro 16**

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

**VIENNALE**

*Vienna International Film Festival*



EMILIE BECKER, 'L'AVOIR & L'AVOIR', 2013, VIENNALE (FRANCE 2013)

OCTOBER 23 – NOVEMBER 5, 2014

[WWW.VIENNALE.AT](http://WWW.VIENNALE.AT)



28.1. – 2.2.2014

Because the world is real.

WWW.  
DOCPOINT.  
INFO



institute of  
documentary  
film



CENTRAL & EAST  
EUROPEAN  
DOCUMENTARY  
FILM MARKET  
ORGANIZED BY  
INSTITUTE OF  
DOCUMENTARY  
FILM (IDF)

MARKET  
CARAVAN  
TV FOCUS  
SILVER EYE  
AWARD  
STREAMING

NEXT SUBMISSION  
DEADLINE)

January 10, 2014

PRAGUE  
March 4–10, 2014

JHLAVA  
October 24–29, 2014



**EAST SILVER 2014**

MEDIA 100

EUROPEAN FILM ACADEMY

FINLANDIA FILM AWARD

EUROPEAN FILM ACADEMY

YOUTUBE FILM AWARDS

AFI

AFI

AFI

DOC J

AFI

AFI

AFI



# PECCHIOLI

vi invita a scoprire in anteprima nella rinnovata sede di VIALE BELFIORE 30 rosso la nuova collezione disegnata da Roberto Lazzeroni e le altre offerte e novità 2014

[www.pecchioliceramica.it](http://www.pecchioliceramica.it)



**DOCLISBOA'14**  
12<sup>TH</sup> INTERNATIONAL  
FILM FESTIVAL

16-26 OCT

# Call for entries

# 15/jan-15/jun

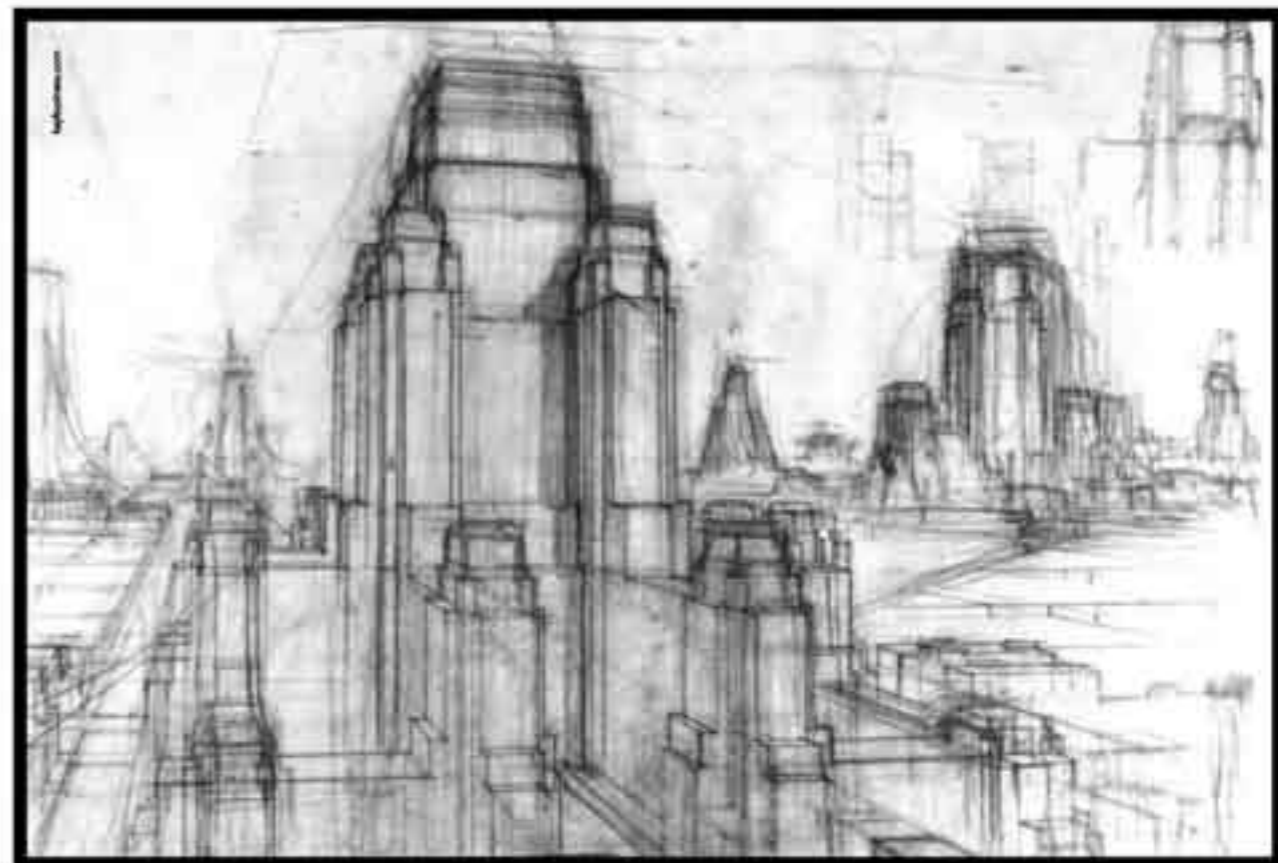
IN OCTOBER,  
THE WHOLE WORLD  
FITS IN LISBON

WWW.  
DOCLISBOA.  
ORG

Bringing the  
best new  
documentaries  
from Germany  
to the world ...



german  
●●● films



tutta l'energia del sottotitolo  $E=mc^2$

  
microcinema®  
sottotitoli virtuali

microcinema powered by  
bATik   
Perugia Film Festival

microcinema pscaif  
Perugia Roma Milano Torino

Tel +39 075 573 47 94  
Fax +39 075 573 92 53  
E-mail: [sub@microcinema.it](mailto:sub@microcinema.it)  
Web Site: [www.microcinema.it](http://www.microcinema.it)

# CINETECA

## DOCUMENTA MADRID 14 XI INTERNATIONAL MADRID DOCUMENTARY FESTIVAL

30 APRIL/09 MAY  
www.documentamadrid.com



### INDICE DEI FILM INDEX OF FILMS

100 lat w kinie (A hundred years of cinema)	p. 158	Inventaryzacja (Inventory)	p. 167	Per Ulisse	p. 34
89 mm od Europy (89 mm from Europe)	p. 133	Jak to się robi (How It's Done)	p. 136	Pivoine Déménage	p. 177
'A lucata	p. 38	Jak żyć (How to Live)	p. 124	Poste Restante	p. 138
A gdyby tak się stało (If it Happens)	p. 137	Jeux de reflets et de la vitesse	p. 178	Próba mikrofonu (The Microphone Test)	p. 127
Abu Haraz	p. 190	Kici, Kici (Kitty, Kitty)	p. 165	Quand passe le train	p. 55
Aishiteru My Love	p. 58	Król (The King)	p. 122	Rien que les heures	p. 179
Alba de un recuerdo	p. 48	La Parka	p. 51	Sai Nam Tid Shoer (By the river)	p. 194
Asê	p. 199	La Traversée du Grépon	p. 176	Sickfuckpeople	p.35
Being You, Being Me	p. 59	La Vie Réelle (Sans Défense)	p. 185	Siedmiu Żydów z mojej klasy (Seven Jews From My Class)	p. 132
Between the Doors	p. 164	La Zone: au pays des chiffonniers	p. 180	Siostry (Sisters)	p. 160
Bir fincan turk kahvesi (One Cup of Turkish Coffee)	p. 200	Las katyński (Katyn Forest)	p. 131	Stawomir Mrożek przedstawia (Stawomir Mrozek presents)	p. 159
Bois D'Arcy	p. 184	Le sommeil de la foule	p. 186	Soran fait son cinéma	p. 213
Buenos dias resistencia	p. 49	Les Halles	p. 181	Souvenir de Paris ou Paris Express	p. 182
Centoquaranta	p. 60	Les nuits électriques	p. 183	Sto Pharmakeio	p. 42
La strage dimenticata	p. 60	L'Escale	p.31	Struktura (Structure)	p. 156
Cha Fang	p. 50	Let the Fire Burn	p. 192	Świadkowie / Témoins (Witnesses)	p. 130
Chemia (Chemo)	p. 166	Lettre à la mer	p. 52	Taka Historia (The Way It Is)	p. 161
Chimeras	p. 206	Lewa polowa twarzy (Left Side of the Face)	p. 53	Test sonori di André Sauvage per Pivoine Déménage	p. 177
Ciò che mi nutre mi distrugge	p. 61	Lisola	p. 64	The Blues According to Lightnin' Hopkins	p. 214
Costa da Morte	p. 28	Loli Kali Shuba	p. 39	The Loudest Place on Earth	p. 69
Ćwiczenia warsztatowe (Practice Exercises)	p. 128	Master of the Universe	p. 211	This Ain't No Mouse Music!	p. 215
Dal profondo	p. 62	Metamorphosen	p. 32	Tonia i jej dzieci (Tonia and her Children)	p. 139
Dotknięcie (The Touch)	p. 125	Miejsce urodzenia (Birthplace)	p. 157	Ucube (The Freak)	p. 202
Edouard Georg à Cély	p. 176	Moj spis z natury we wsi Lezno Mate (My Nature Index in the Lezno Village)	p. 163	Une feuille dans le vent	p. 43
Educazione Affettiva	p. 218	Moje miejsce (My Place)	p. 129	Verde Elementare	p. 68
Egzamin dojrzałości (Matriculation)	p. 126	Mon père, la revolution et moi	p. 201	We Steal Secrets: The Story of Wikileaks	p. 216
Elektro Moskva	p. 207	Mothers	p. 212	WIP - Work in Progress	p. 44
Élevage de Poussiere	p. 191	Min stulna revolution	p. 193	Wizyta (The Visit)	p. 121
Elvis Costello: Mystery Dance	p. 208	Night Labor	p. 40	Wszystko może się przytrafić (Anything Can Happen)	p. 134
Etudes sur Paris	p. 174	Noticias da rainha	p. 54	Yugoslavia, How Ideology Moved Our Collective Body	p. 45
EU 013 - L'ultima frontiera	p. 63	Ödland	p.33	Yumen	p. 217
Géographie Humaine	p. 29	Damit keiner das so mitbemerkt	p.168	Zderzenie czołowe (Front Collision)	p. 123
Hamdan	p. 30	Ojciec i syn (Father and Son)	p. 140	Żeby nie bolało (So It Doesn't Hurt)	p. 135
Happy End	p. 120	Ojciec i syn w podróży (Father and Son on a Journey)	p. 140		
Hélio Oiticica	p. 209	Onder Vrouwen	p. 41		
In viaggio con Cecilia	p. 210	Pani Z Ukrainy (The Ukrainian Cleaning Lady)	p. 162		

## INDICE DEI REGISTI INDEX OF DIRECTORS

Alberti, Fulvia	p. 213	Gosling, Maureen	p. 215	Pennetta, Michele	p. 38
Bakhtiari, Kaveh	p. 31	Huang, Xiang	p. 217	Perrin, Renaud	p. 52
Balagura, Aleksandr	p. 39	Huijing, Xu	p. 212	Persson Sarvestani, Nahid	p. 193
Baltera, Alessandro	p. 69	Janot, Antoine	p. 186	Popivoda, Marta	p. 45
Barbanente, Mariangela	p. 210	Johann, Ana	p. 54	Prévert, Pierre	p. 182
Bauder, Marc	p. 211	Kaufmann, Alexandra	p. 59	Qurbani, Soran	p. 213
Benallal, Mhedi	p. 184	Kaufman, Boris	p. 181	Reichenbach, Jérémie	p. 55
Bicocchi, Clemente	p. 218	Kidel, Mark	p. 208	Rechinsky, Juri	p. 35
Blank, Les	p. 214	Kodura, Anne	p. 33	Redmon, David	p. 40
Bondi, Federico	p. 218	Lacombe, Georges	p. 180	Risi, Simona	p. 44
Bortkiewicz, Marcin	p. 53	Leduc, Cyprien	p. 186	Rodríguez Triana, Camila	p. 48
Brand, Kim	p. 41	Łoziński, Marcel	p. 72 - 140	Ruotao, Xu	p. 217
Brunetti, Raffaella	p. 61	Łoziński, Paweł	p. 72 - 93, p.141 - 168	Sabin, Ashley	p. 40
Carrieri, Giuseppe	p. 68	Lucibello, Manfredi	p. 60	Sauvage, André	p. 172-177
Cattini, Stefano	p. 58	Mangini, Cecilia	p. 210	Serra Argüello, Gabriel	p. 51
Cavalcanti, Alberto	p. 179	Mattila, Mika	p. 206	Simon, Chris	p. 215
Celayir, Daghan	p. 200	Mez, Sebastian	p. 32	Simon, Claire	p. 29
Chomette, Henri	p. 178	Mintas, Erol	p. 202	Sniadecki, J.P.	p. 217
Cioni, Giovanni	p. 34	Mintas, Taylan	p. 202	Solá, Martín	p. 30
De Laurentiis, Ilaria	p. 61	Noyan, Nazli Eda	p. 200	Spritzendorfer, Dominik	p. 207
Deslaw, Eugéné	p. 183	Numbenchapol, Nontawat	p. 194	Telle, Julien	p. 52
Drygas, Maciej J.	p. 190	Oiticica Filho, Cesar	p. 209	Teno, Jean-Marie	p. 43
Duhamel, Marcel	p. 182	Orhan, Ercan	p. 199	Tikhonova, Elena	p. 207
Emiroglu, Ufuk	p. 201	Orr, Adrián	p. 49	Tsapa, Myrna	p. 42
Galitzine, André	p. 181	Osder, Jason	p. 192	Vanagt, Sarah	p. 191
Genovese, Alessio	p. 63	Parisini, Matteo	p. 64	Rikun, Zhu	p. 50
Gerber, Arnaud	p. 185	Patiño, Lois	p. 28		
Gibney, Alex	p. 216	Pedicini, Valentina	p. 62		

## RINGRAZIAMENTI THANKS TO

Martina Mueller, Malgorzata Palarczyk-Vivancos, Eva Ntafitsopoulou (EACEA) – Cristina Scaletti, Manuele Braghero, Lucrezia Pinzani, Elisa Nannicini (Regione Toscana) – Sergio Givone, Leonardo Bieber, Angela Catalano, Susanna Hollesch (Comune di Firenze) – Claudio Giua, Stefania Ippoliti, Sveva Fedeli, Camilla Toschi, Elisabetta Vagaggini, Emilio Bagnasco, Andrea Magagnato, Marta Zappacosta, Teresa Diani, Eleonora Piquereddu (FST – Fondazione Sistema Toscana) – Raffaella Conti, Elisa Giusti (Toscana Film Commission) – Sasha Perugini, Carlotta Fonzi Kliemann, Annalisa Rossi (Syracuse University of Florence) – Simone Pinchiorri (Cinemaitaliano.info), Jacopo Sgroi (CG Home Video) – Gianluca Guzzo, Nicoletta Dose, Letizia Della Luna, Ilaria Di Milla (MYmovies.it) – Franziska Nori, Alessio Bertini, Riccardo Lami (CCC Strozziina) – Izabela Kiszka, Monika Dudkiewicz (Polish Film Institute) – Paweł Stasikowski, Marta Sputowska (Istituto Polacco di Roma) – Krzysztof Gierat, Barbara Orlicz-Szczypuła (Krakow Film Foundation) – Massimo Saidel – Alix Davonneau, Angelo Sidori, Hélène Roué (Ambasciata di Francia) – Eric Tallon (Institut Français Italia) – Isabelle Mallez, Francesca Ristori, Jean Pascal Frega (Istituto Francese di Firenze) – Marco Vannini (Unicoop Firenze) – Giuseppe Vigna (Musicus Concentus) – Livia Giunti, Manuela Patti (Documentaristi Anonimi – Associazione Documentaristi Toscani) – Necati Sonmez, Cemre Ceren Asarlı (Documentarist – Istanbul Documentary Days) – Silke Kurth – Julia Basler (German Films) – Carmen Hof (Goethe-Institut) – Peter Da Rin (Swiss Films) – Claudia Landsberger (Eye Film Institute Netherlands) – Séamus McCormack, Rachel Thomas, Poi Marr (Irish Museum of Modern Art) – René Boutin (Association Ânûû Rû Âboro) – Maria Gratkowska (Associazione Culturale Italo-Polacca in Toscana) – Marcin Wyrembelski (Università degli Studi di Firenze) – Javier Packer-Comyn – Maria Bonsanti (Cinéma du Réel) – Carlo Chatrian (Festival del Film Locarno) – Sergio Fant – Elisa Liani (Torino Film Festival) – Anastasia Cavina (Milano in 48 ore – Instant Movie Festival) – Heidi Gronauer (Zelig Film) – Georg Zeller – Hannah Horner (Doc & Film International) – Elisa Garbar, Amélie Garraud (Louise Productions) – Marion Chollet (Close up Film) – Vincent Paul-Boncour, Stéphanie Mercier (Carlotta Films) – Chris Simon – Grace Fardella – Alex Gibney – Nicoletta Billi – Kate Wyhowska, David Wilkinson (NBC Universal) – Jason Ishikawa (Film Sales Company) – Sylvia Burner (Nikolaus Geyrhalter Filmproduktion) – Tatiana Groff (São Paulo International Film Festival) – Katja Wiederspahn (Viennale) – Francesco Ranieri Martinotti (France Odeon) – Marcel Maïga (DOK Leipzig) – Audrey O'Mahony (Cork Film Festival) – Anne Laurent (Austrian Film Commission) – Eric Franssen (Wallonie Bruxelles Images) – Ann-Louise Dahlgren (Ambasciata di Svezia) – Stéphanie Mercier (Carlotta Films) – Raquel Moreira (AGÊNCIA – Portuguese Short Film Agency) – Eric Le Roy, Béatrice De Pastre, Fereidoun Mahboubi (Archives Françaises du film du CNC) – Gian Luca Farinelli (Cineteca di Bologna) – Baudime Jam (Quatuor Prima Vista) – Anne Simeon (Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques – SACD) – Antoine Ferrasson (Tamasa Distribution) – Frédéricque Ros (Les Films du Jeudi) – Paolo Braschi – Sintefin s.r.l. – Leone Pecchioli – Paolo Sorgentone, Michele Mecatti (Sorgentone&Mecatti – Liutai) – Giovanna Berti (Scuola di Musica di Fiesole) – Giulia Eremiti, Simone Sacchini, Veronica Palumbo (Trivago) – Tiziana Dollorenzo Solari (Bicinema) – Marika (Florence by bike) – Gabriele, Stella, Maurizio (Hotel Medici) – Lorenzo Nigro (Rivalta Café) – Muriel Piantoni (Le Murate Caffè Letterario) – Carlo Borghigiani, Marco Bellucci, Pamela Di Fiore (Hotel Pendini) – Alessio, Patrizia, Sara (Agenzia Baiana S.r.l.).

Infine ringraziamo il personale del Cinema Odeon e dello Spazio Alfieri, la postina Sabina, Lev Benjamin Moscow e le famiglie Binazzi, Dell'Agnello, Maci.

**REALITY IS MORE**

