

55

FESTIVAL
DEI POPOLI

#REALITYISMORE

Festival Internazionale del Film Documentario

International Documentary Film Festival

Festival dei Popoli

Istituto Italiano per il Film di Documentazione Sociale ONLUS

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
Rivalta Cafe, Lungarno Corsini 14R

DIRETTORE | FESTIVAL DIRECTOR
Alberto Lastrucci

COORDINAMENTO | COORDINATORS
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

LIKE EVERY GRAIN OF SAND: IL CINEMA DI JOS DE PUTTER | THE CINEMA OF JOS DE PUTTER
Sandra Binazzi, coordinamento | Coordinator
Vittorio Iervese, curatore | Curator
Evento in collaborazione con | With the collaboration of
Eye Film Institute, Amsterdam

VIAGGI IN ITALIA CON VINCENT DIEUTRE | JOURNEYS TO ITALY WITH VINCENT DIEUTRE
I MESTIERI DEL CINEMA: OMAGGIO A DOMINIQUE AUVRAY | THE TRADES OF CINEMA: HOMAGE TO DOMINIQUE AUVRAY
Claudia Maci, Curatore | Curator
Evento in collaborazione con | With the collaboration of
Ambasciata di Francia
Istituto Francese Italia
Istituto Francese di Firenze

SUI GENERI(S)
Silvio Grasselli, Curatore | Curator

UFFICIO PROGRAMMAZIONE E VIDEOLIBRARY
PROGRAMMING OFFICE AND VIDEOLIBRARY
Lorenzo Dell'Agnello, responsabile | Manager
Valentina Messina

UFFICIO OSPITALITÀ | HOSPITALITY OFFICE
Elita Cannata, responsabile | Manager
Martina Borghi
Scilla De Flaviis

UFFICIO ACCREDITI | ACCREDITATION OFFICE
Martina Borghi, responsabile | Manager
Valentina Messina
Margherita Novelli

COORDINAMENTO VOLONTARI | VOLUNTEER COORDINATORS
Martina Borghi
Lorenzo Dell'Agnello

MODERATORI DIBATTITI | DEBATES MODERATORS
Manuela Buono, Daniele Dottorini, Silvio Grasselli, Vittorio Iervese, Alberto Lastrucci, Claudia Maci, 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
Virginia Sodi, Direttrice di sala Spazio Alfieri
Scilla De Flaviis, Direttrice di sala Istituto Francese

PROIEZIONISTA | PROJECTIONIST
Alessandro Maffei

RUNNER | RUNNER
Matteo Plateroti

AUTISTI | DRIVERS
Lorenzo Garnerone
Matteo Plateroti

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

UFFICIO COMUNICAZIONE & RELAZIONI ESTERNE
Sandra Binazzi
Claudia Maci

UFFICIO STAMPA | PRESS OFFICE
Arianna Monteverdi, Antonio Pirozzi, Olimpia De Meo
in collaborazione con Francesca Corpaci

REALITYISMORE, UN PROGETTO DI | A PROJECT BY
Funkyfreshfäctory

FOTO DELLA CAMPAGNA #REALITYISMORE
PHOTOS #REALITYISMORE CAMPAIGN
Iliaria Costanzo e Lorenzo Ferroni

SITO WEB | WEBSITE
Lorenzo Meriggi, Digitaldesign | webmaster
Funkyfreshfäctory, progetto grafico | Graphic Design

SOCIAL MEDIA MANAGER
Sara Naviganti

FOTOGRAFI | PHOTOGRAPHERS
Iliaria Costanzo e Lorenzo Ferroni

WEB TV
Nicola Leone, responsabile | Manager
Eleonora Guerri

TROUPE VIDEO | CAMERA CREW
Veronica Citi, coordinamento

INTERPRETI | INTERPRETERS
Assointerpreti Toscana

SOTTOTITOLI | SUBTITLES
Microcinema, Perugia

DOC AT WORK

Evento in collaborazione con | With the collaboration of
Regione Toscana
FST - Fondazione Sistema Toscana

Chiara Fontanella, Coordinamento | Coordinator
Margot Mecca

DOC AT WORK - INDUSTRY
Manuela Buono, responsabile | Manager

DOC AT WORK - TRAINING
Martina Borghi, responsabile workshop | Workshops
Coordinator

VIDEOLIBRARY
Valentina Messina

TUTOR
Leena Pasanen
Jan Rofekamp
Rada Sestic
Stefano Tealdi

CATALOGO | CATALOGUE
Sandra Binazzi

PROGETTO GRAFICO COPERTINA | COVER DESIGN
Funkyfreshfäctory

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.)
Alberto Lastrucci (a.l.)
Claudia Maci (c.m.)
Pinangelo Marino (p.m.)
Carmen Zinno (c.z.)

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

FOTOLITO | PHOTOLITHOGRAPH
Virgola Graphica, Siena

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

ISBN: 978-88-6482-017-0

© Copyright 2014 Festival dei Popoli
© Copyright 2014 Baroni & Gori
su licenza Festival dei Popoli
Tutti i diritti riservati. Riproduzione vietata
All right reserved | Reproduction forbidden

SOMMARIO CONTENTS

Dario Nardella, *Sindaco di Firenze*

6

Sara Nocentini, *Assessore alla Cultura, Turismo e commercio della Regione Toscana*

8

Claudio Giua, *Presidente di Fondazione Sistema Toscana*

10

Marco Pratellesi, *Presidente Festival dei Popoli*

12

Alberto Lastrucci, *Direttore Festival dei Popoli*

14

Giurie e Premi | Juries and Awards

18

**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

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

68

VIAGGI IN ITALIA CON VINCENT DIEUTRE | JOURNEYS TO ITALY WITH VINCENT DIEUTRE

136

I MESTIERI DEL CINEMA: OMAGGIO A DOMINIQUE AUVRAY | THE TRADES OF CINEMA: HOMAGE TO DOMINIQUE AUVRAY

146

SUI GENERI(S)

154

REALITYISMORE

166

EVENTI SPECIALI / SPECIAL EVENTS

178

Indice dei film | Index of films

204

Indice dei registi | Index of directors

205

Il Festival dei Popoli, Festival internazionale del film documentario, approda alla 55esima edizione proprio nell'anno in cui è stato presentato il documentario su Giorgio La Pira a Firenze, trasmesso in Rai. Il Festival è nato in un clima di fervore culturale (sono gli anni di La Pira) segnato dalla presenza e dall'attivismo di un gruppo di studiosi di scienze umane, antropologi, sociologi, etnologi e mass-mediologi. La grandezza del Festival sta nel reinventarsi ogni anno e adeguarsi alla contemporaneità e alla velocità dei tempi e alla continua evoluzione della società. Il genere documentario non ha paura di confrontarsi con le applicazioni all'avanguardia degli smartphone, cammina insieme alle complessità della rete, studia la televisione e approda sul grande schermo grazie ai festival di cinema come quello dei Popoli. Il documentario porta con sé dignità e naturalezza. La 55ª edizione interpreta nuovamente i cambiamenti della società, le dinamiche difficili della crisi economica e delle risorse culturali. E poi racconta anche le tragedie della guerra, la storia dei popoli lontani. I documentari dei Popoli hanno una forza visiva spaventosa. E anche l'edizione di quest'anno parlerà di Firenze con dei documentari sulla città. Tratterà l'attualità con i documentari dal Medio Oriente e tratteggerà nuovi stili e contaminazioni con film d'animazione. Il Festival proporrà anche documentari duri sulle difficoltà dei giovani nel lavoro affiancati a film che offrono messaggi positivi: donne e uomini che cercano la felicità. Il Festival è un faro sulla realtà per la nostra città, una spirale internazionale, un patrimonio immenso.

Dario Nardella
Sindaco di Firenze

Festival dei Popoli – International Documentary Film Festival – reaches its 55th edition in the same year in which the documentary on Giorgio La Pira was presented and broadcast on national TV. The Festival was founded at a time of cultural growth (La Pira's age), marked by the presence and activism of a group of human scientists, anthropologists, sociologists, ethnologists and mass-media experts. The great quality of the Festival is its ability to reinvent itself every year and to adapt to contemporary times, to the rapid pace of changes and to the constant evolution of society. The documentary genre is not afraid of the cutting-edge applications of smartphones, it goes hand in hand with the complex Web, it studies television and it gets to the big screen thanks to film festivals such as the Festival dei Popoli. The documentary genre is full of dignity and marked by spontaneity. The 55th edition focuses once again on changes in society, on the difficult dynamics of the economic crisis and of cultural resources. It also tells the tragedy of war and the history of distant peoples. The documentaries screened at the Festival dei Popoli have an incredible visual power. This year as well, the Festival will talk about Florence, with documentaries on our city, about current events, with documentaries from the Middle East, and it will present new and innovative styles, such as documentaries which become animated films. The Festival will also present tough documentaries on the difficulties encountered by young people in the job market, as well as documentaries sending positive messages, with men and women pursuing happiness. The Festival sheds light on the world, it helps our city to develop an international perspective and it is of inestimable value to us.

Dario Nardella
Mayor of the City of Florence

Il Festival dei Popoli e i suoi 55 anni rispecchiano la forte vocazione al cinema della Regione Toscana. Non solo come territorio ideale per girare un film e come fonte continua di ispirazione per nuove storie, ma come investimento culturale sul genere documentario, il cinema del reale. E questo lo dimostra il Doc at Work, progetto sostenuto da Regione Toscana, un laboratorio di idee aperto a tutti coloro che vogliono conoscere da vicino il mondo del documentario. Il programma propone incontri con gli autori presenti al festival, presentazione di libri, dvd ed eventi, tavole rotonde e dibattiti, workshop rivolti a chi voglia approfondire la conoscenza di vari aspetti della tecnica cinematografica o con le regole del mercato. Il Festival dei Popoli racconta la realtà attraverso la lente d'ingrandimento del cinema e l'occhio di persone che amano questo lavoro, quello della regia. Un programma, quello del 55° anno, che racconta i cambiamenti politici e sociali del mondo; che prova a raccontare la storia di una scimmia e quello di uomo; denunciare gli scandali politici e finanziari. È un festival più che mai attuale. È un festival necessario.

Sara Nocentini
Assessore Cultura, Turismo e Commercio
Regione Toscana

The Festival dei Popoli and its 55 years of history bear testimony to the strong tradition of cinema in the Region of Tuscany – not only as a location where directors shoot their films and set their stories, but also in terms of cultural investments in the documentary genre, the cinema of reality. This is demonstrated by the regional project “Doc at Work”, a workshop that is open to all those who want to have a closer look at the world of documentary film-making. On the agenda we have meetings with the authors attending the Festival, presentations of books and DVDs, as well as events, round tables, discussions and workshops for all those who want to improve their knowledge of several aspects of film-making techniques and market rules. The Festival dei Popoli shows us the harsh reality through the magnifying glass of cinema and through the eyes of people who love their job as directors. The films included in the programme of the 55th edition depict the political and social changes happening in the world; they try to tell the story of a monkey and of a human being; they expose political and financial scandals. This festival is more than ever relevant. It is a festival we all need.

Sara Nocentini
Councilor for Culture, Tourism and Trade
Region of Tuscany

Faccio un esempio. Molto del poco che so di Parigi e della Francia l'ho imparato all'Odeon e all'Istituto Francese di piazza Ognissanti. L'anno scorso il Festival dei Popoli propose una sezione intitolata *Etudes sur une ville: Paris* che, con brevi film di ottant'anni fa e con più lunghi recenti documentari metteva, l'una accanto all'altra, le tessere del mosaico mobile di cos'era, di quant'è cambiata e di com'è diventata la capitale francese. Sequenze che mi portarono dentro le Halles quando erano il più grande mercato alimentare d'Europa, lungo la Senna dei *clochard*, italiani e polacchi, nei sobborghi della piccola borghesia franco-maghrebina di oggi. Della loro potenza evocativa mi resi conto mesi dopo quando, leggendo *Dora Bruder* di Patrick Modiano, premio Nobel per la letteratura 2014, per farmi un'idea dei luoghi parigini del suo racconto-inchiesta in continuo flash back tra anni trenta, sessanta e novanta feci inconsapevolmente ricorso proprio alle immagini nettissime in bianco e nero di André Sauvage, Pierre Prévert e Marcel Duhamel e a quelle colorate di Mehdi Benallal, Cyprien Leduc e Antoine Janot. Tutti cineasti a me sconosciuti fino ad allora, eppure preziosi per quanto m'avevano dato.

Il caso volle poi che, a Parigi per lavoro, settimane fa dormissi in un hotel che s'affaccia sul ciclopico cantiere delle nuove Halles e che i miei ospiti mi portassero sulla Senna per una lunga navigazione notturna. Luoghi mai visti e prospettive impossibili dalle strade mi apparvero invece familiari, sorta di ripetuti déjà vu.

Come per le architetture e i lavoratori di Parigi, festival dopo festival imparo qualcosa dei disperati del deserto del Mojave, dei rigattieri di Madrid, dei pugili armeni, dei ribelli informatici iraniani, dei virtuosi della chitarra pop inglesi e americani. Tante umanità che quasi nulla hanno a che fare l'una con l'altra e che pure, viste da qui, diventano ciascuna un fotogramma di un film che si auto-monta nella memoria di ciascuno di noi.

Per questo ci sarò anche quest'anno. Il Festival dei Popoli è la mia settimana di pausa dalla ripetitività, di fuga verso mete inattese, d'immersione solitaria in dimensioni che non m'appartengono e che tuttavia sento come mie. Una terapia che mi riconcilia con il mondo perché mi costringe a confrontarmi con i suoi angoli e le sue facce migliori e peggiori.

PS Se v'intrigano la Francia e la sua cultura, anche quest'anno ne avrete ampi saggi con i "Viaggi in Italia con Vincent Dieutre" e l'omaggio alla grande montatrice Dominique Auvray.

Claudio Giua
Presidente della Fondazione Sistema Toscana

I will give an example. I learnt a lot of the little I know about Paris and France at the Odeon cinema and at the French Institute located in piazza Ognissanti. Last year the Festival dei Popoli presented a section called *Etudes sur une ville: Paris*. By combining short films dating back to 80 years ago and longer, recent documentaries, this section put together the various pieces of the jigsaw, showing us how the French capital was in the past, how it changed and what it is now. Those sequences took me inside Les Halles when it was the largest food market in Europe, along the Seine with Italian and Polish clochards, in the suburbs of today's French-Maghrebi small bourgeoisie. I became aware of the evocative power of those sequences when, months later, I read *Dora Bruder* by Patrick Modiano, the winner of the 2014 Nobel Prize in Literature. As I pictured in my mind the Parisian locations described in this detective novel in the Thirties, Sixties and Nineties, I unconsciously went back to the vivid, black-and-white sequences by André Sauvage, Pierre Prévert and Marcel Duhamel and to the color films by Mehdi Benallal, Cyprien Leduc and Antoine Janot. I did not know any of these directors before, yet they all became very precious to me.

As chance would have it, a few weeks ago I was in Paris for work. I stayed at a hotel overlooking the huge construction site of the new Les Halles and my hosts took me on a long evening cruise on the Seine. Places I had never seen and views that cannot be seen from the streets surprisingly looked familiar to me, in a sort of déjà vu.

Just like for the architectures and workers of Paris, festival after festival I learn something about the desperate people of the Mojave desert, the junk dealers of Madrid, the Armenian boxers, the Iranian digital rebels, the English and American pop guitar virtuosos – people who almost have nothing to do with each other. Yet, seen from here, each of them becomes a frame in a film that is self-edited in the memory of each of us.

This is why I will be present this year as well. The Festival dei Popoli gives me a week-long break from repetitiveness, it gives me the opportunity to escape to unexpected destinations, to plunge into dimensions which are far from mine and which nonetheless I feel as mine. It is a therapy that reconciles me with the world, because it forces me to face its best and worst corners and faces.

PS If you are interested in France and in its culture, you will find many interesting films this year as well, such as "Journeys to Italy with Vincent Dieutre" and the tribute to the great editor Dominique Auvray.

Claudio Giua
President of Fondazione Sistema Toscana

Noi, al Festival dei Popoli, coltiviamo un sogno: trasformare la rassegna del cinema documentario più antica d'Europa in un centro internazionale permanente di studio e formazione. Siamo infatti convinti che il documentario sia un genere necessario al racconto e alla comprensione della società moderna. Ne troverete puntuale conferma anche nei film di questa 55ª edizione.

Ne citerò uno, peraltro fuori concorso: *Silvered Water, Syria Self-Portrait*, straordinaria testimonianza della guerra civile siriana. È un film non facile. Il comitato di selezione ha discusso a lungo sull'opportunità di mettere in rassegna un documentario che, per la crudezza delle immagini e la violenza dei fatti, può essere considerato non adatto a tutti. Ma è una testimonianza in presa diretta, senza mediazioni, delle atrocità di un paese dove tutto finisce nel sangue: manifestazioni, torture, perfino il camminare, sotto il tiro costante dei cecchini, diventa una roulette russa. Realizzato prevalentemente con cellulari, lo considero un capolavoro del realismo moderno. "Se tu fossi qui, cosa riprenderesti?", domanda Wiam, giovane insegnante curda di Homs. "Tutto", risponde Ossama, regista siriano costretto all'esilio a Parigi perché "per il regime ogni videocamera è un'arma".

Anche quest'anno il Festival sarà affiancato da Doc at Work, l'evento-mercato dove progetti e film vengono presentati a produttori e buyers internazionali. Inoltre ci saranno una serie di incontri con gli autori e quattro workshop sui linguaggi e le tecniche del documentario tenuti da esperti internazionali.

Altra novità è la serata speciale del 4 dicembre, realizzata in collaborazione con il "Museo Salvatore Ferragamo" di Firenze.

Dunque, anche in presenza di crescenti difficoltà legate ai finanziamenti, il Festival dei Popoli non rinuncia ad allargare i propri orizzonti, consapevole del ruolo e del prestigio conquistati nel mondo in 55 anni di attività ad altissimo livello. Certo, basterebbe che i tempi della politica coincidessero con quelli della cultura e della vita per rendere tutto più facile e sostenibile.

Ed eccoci ai ringraziamenti, non formali. Prima di tutti, agli enti pubblici e privati che, pure in un contesto economico non facile, permettono con i loro contributi che la magia del Festival si rinnovi anno dopo anno. Un grazie speciale al direttore Alberto Lastrucci, ai vice presidenti Lucia Landi e Augusto Cacopardo, al comitato direttivo e a quello di selezione, ai dipendenti e ai collaboratori tutti: senza la loro professionalità, competenza e impegno niente di tutto questo potrebbe accadere. Sono certo che ancora una volta rimarremo affascinati da questo straordinario racconto che è il Festival dei Popoli.

Marco Pratellesi
Presidente del Festival dei Popoli

We at Festival dei Popoli have a dream: transform the oldest festival of documentary film in Europe into a permanent international centre of study and training. We are actually convinced that documentary is a genre necessary to narrate and understand modern society. The films screened in the 55th edition of Festival dei Popoli will corroborate this once again.

I will cite one of them, *Silvered Water, Syria Self-Portrait*, an out-of-competition film that evidences the Syrian civil war. It is not an easy work. The selection committee have discussed at length if it was appropriate to screen a documentary that, for the cruelty of its images and the violence of the facts portrayed, is not advisable for all audiences. And yet, it offers first-hand, unmediated evidence of the atrocities in a country where everything is ending in blood. Protests, torture, even walking – under the eyes of always-alert snipers – mirrors Russian roulette. Made mainly with phones, I consider it a masterpiece of modern realism. "If you were here, what would you film?" asks Wiam, a young Kurd female teacher in Homs. "Everything" answers Ossama, a Syrian film director and refugee in Paris, "because for the regime, every camera is a weapon".

This year too, Festival dei Popoli will feature Doc at Work, the event/market where projects and films are presented to international buyers and producers. The programme also includes meetings with authors and four workshops on the language and technique of documentary film-making, hosted by international experts.

A 'new entry' is the December 4th Special Night, realised in collaboration with the Florence "Museo Salvatore Ferragamo".

Therefore, although we are coping with growing difficulties because of funds, Festival dei Popoli does not give up its mission, i.e. to expand its perspectives, aware of the role and the prestige conquered throughout the world in 55 years of very high-profile activities. Of course, if only the times of politics were more attuned to those of culture and of life then our work would be easier and more sustainable.

And now it is time for our (not formal) acknowledgements. First, we thank the public and private bodies: even in a difficult economic situation, with their support they have managed to recreate the Festival magic every year. Special thanks to our director, Alberto Lastrucci, vice-presidents Lucia Landi and Augusto Cacopardo, the board of directors and the selection committee, the employees, and all our consultants. Nothing could have happened without their professionalism, competence, and commitment. I am positive that once again we will be enthralled by this extraordinary story, Festival dei Popoli.

Marco Pratellesi
President of Festival dei Popoli

L'umanità ha bisogno di storie. Ne ha bisogno per conoscere e per riconoscersi; per informarsi, per nutrire la propria inesauribile curiosità, per rispondere all'innato istinto di condividere, di sentirsi partecipi, di trasmettere agli altri esperienze, opinioni, fantasie. E quale migliore generatrice di storie della realtà?

Essa produce con incredibile prolificità situazioni, vicende, avvenimenti: un fitto intreccio di vite, pensieri, azioni, passioni. Ne sono pienamente consapevoli i "cineasti del reale", che proprio della realtà sono i più attenti osservatori. La esplorano, la scrutano, la indagano, poi raccolgono da essa quei fili sottili che permettono il dipanarsi di una storia. Le vicissitudini di alcuni individui in un momento determinato e in un posto remoto prendono forma e diventano racconto: una nuova storia da narrare. Così quella vicenda spicca il volo, inizia il suo viaggio per andare a colpire l'immaginazione, la fantasia, il cuore di migliaia di persone. Diventa universale.

Talvolta mi capita, in contesti diversi, di incontrare persone che, saputa la mia professione, mi dicono di avere visto "qualche anno fa" un film presentato al festival. Spesso non ricordano né il titolo né il nome dell'autore, ma rievocano con estrema precisione la vicenda e i suoi protagonisti. Quella storia gli è evidentemente rimasta dentro, ha messo radici nella loro memoria e nutre la loro immaginazione. La portano con sé, anche per molti anni, pronta a saltar fuori quando un aspetto qualsiasi dell'esistenza, per qualche misteriosa assonanza, ne risveglia il ricordo. Di fronte a questi racconti provo sempre una certa emozione, specialmente quando riconosco la storia (e sì, mi ricordo anche il titolo del film e il nome dell'autore). Ricordo la fase di selezione, di come quel film mi avesse appassionato; di quando ne parlai con i colleghi; dell'entusiasmo che invase tutti noi quando ci dicemmo che quella storia era bellissima e che meritava proprio di essere mostrata; di quanto abbiamo sperato che il pubblico l'apprezzasse ed amasse come era successo a noi.

Il nostro mestiere offre anche questo tipo di soddisfazioni "a lungo termine": ritrovare a distanza di anni una storia fissata nella memoria dei nostri spettatori. È uno dei motivi per cui vale la pena di organizzare questo festival: pazienza se i finanziamenti non sono mai abbastanza, se si lavora nell'incertezza, se non tutti i progetti vanno in porto, se avremmo sempre bisogno di qualche giorno in più, e invece tempo non ne è rimasto, perché il festival dei Popoli comincia... domani. Bene, quella che vi presentiamo è la 55ª edizione del Festival Internazionale del Film Documentario. Si tratta indubbiamente di un traguardo importante, dal momento che pochissime manifestazioni cinematografiche vantano tale longevità. In virtù di tale esperienza il Festival dei Popoli vi rinnova l'invito a conoscere nuovi film, ad incontrare nuovi registi, a partecipare ad incontri, scambi, riflessioni. Vi auguro che i film che vedrete quest'anno vi facciano compagnia per lungo tempo.

Alberto Lastrucci
Direttore del Festival dei Popoli

Humankind needs stories. It needs them to learn as well as recognize itself. To acquire information, nourish its inexhaustible curiosity, and respond to its innate instinct to share, to participate, and to hand down experiences, opinions, and fantasies to others. And, is there a better generator of stories than reality?

Reality produces situations, incidents, and events with an incredible fecundity: it is a tight web of lives, thoughts, actions, and passions. 'Film-makers of the real' are deeply aware of this because they are its keenest observers. They explore it, they scan it, they investigate it, and then pick those thin threads that will wind into a story. The vicissitudes of certain individuals at a given time and in a faraway place take shape and become a narrative: a new story to tell. Thus, that event takes off and starts a journey to go and strike the imagination, fantasy, and heart of thousands of people. It becomes universal.

I have met people, in different contexts, who, when I tell them my job, say they watched a film presented at the festival "a few years ago". They often recall neither its title nor the name of the author. But they can recall the story and its protagonists precisely. The story must have stayed with them, rooted in their minds. It nourished their imagination. They bring the story along, possibly for many years. That story is ready to resurface when some aspect of existence stirs memory for some mysterious assonance. When people tell me this, I am always moved, especially when I recognize the story (and yes, I do recall the film's title and the author's name). I remember the stage of selection, and how that film had impressed me. When I told this to colleagues, the enthusiasm pervading all of us when we agreed that it was a beautiful story and really deserved to be shown was matched by our hope that the audience would appreciate and love it as much as we did.

Our job also offers this kind of 'long-term' satisfaction: we find that, after years, a story is fixated in the memory of our viewers. This is one of the reasons why organizing this festival is worthwhile. Never mind that the funds are never enough, that you always work in a state of uncertainty, that not all projects succeed, that we would always need a few more days, whereas there's no time left because the Festival dei Popoli begins... tomorrow.

Well, we are now presenting the 55th edition of the International Documentary Film Festival. It certainly is an important goal, considering that very few film festivals can boast such longevity. By virtue of this experience, Festival dei Popoli invites you once again to know new films, meet new film directors, and take part in meetings, exchanges, and reflections.

I wish for you all, that the films you see this year will keep you company for a long time.

Alberto Lastrucci
Director of the Festival dei Popoli

55
FESTIVAL
DEI POPOLI

DOC AT WORK

#REALITYISMORE

INDUSTRY DAYS

www.festivaldeipopoli.org



DOC AT WORK

PREMIO MYMOVIES.IT – IL CINEMA 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 **21 film del Concorso Internazionale**, 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 nella brochure del festival corrispondente al titolo del film e un voto da 1 a 5, si riceverà un **abbonamento UNLIMITED gratuito a MYMOVIESLIVE! di 3 mesi**.

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 **21 films of the International 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 in the Festival's brochure to the film and a vote from 1 to 5, they will get a **free 3-months UNLIMITED subscription to MYMOVIESLIVE!**

www.mymovies.it/live

MYmovies.it
IL CINEMA DALLA PARTE DEL PUBBLICO

GIURIE E PREMI

GIURIA INTERNAZIONALE

Peter Mettler (Canada), Martin Pawley (Spagna) e Ann Carolin Renninger (Germania).
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

Danielle Doss, Emma Eccleston, Tyler Harris, Fransheska Savinon, Rosie Sherman e Annie Mester. Grazie alla collaborazione con SUF - Syracuse University in Florence, i cortometraggi del Concorso Internazionale concorrono al Premio Syracuse University in Florence (Euro 1.000.00).

GIURIA CINEMAITALIANO.INFO

Stefano Amadio, Antonio Capellupo, Carlo Griseri e Simone Pinchiorri.
I film presentati nella sezione Panorama concorrono al Premio Cinemaitaliano.info - CG Home Video (www.cghv.it). La giuria è composta dalla redazione di cinemaitaliano.info (www.cinemaitaliano.info). Il premio consiste nella pubblicazione e distribuzione del film nella collana DVD "POPOLI doc".

GIURIA PREMIO "GLI IMPERDIBILI"

Patrizia Gambini (Pres. ANEC Toscana), Gianluca Guzzo (ceo MyMovies.it), Marco Lasagni (Segretario AGIS ANEC Toscana), Mario Lorini (Presidente FICE Toscana) e Camilla Toschi ("Quelli della Compagnia" di Fondazione Sistema Toscana).
Il Premio distribuzione in sala: "Gli Imperdibili" è realizzato grazie a una rete di collaborazione stabilita con "Quelli della Compagnia" di Fondazione Sistema Toscana, AGIS, ANEC e FICE. Il premio offre la possibilità di includere il film vincitore (scelto nella Sezione Panorama) nel listino cinematografico "Gli Imperdibili" proposto da Regione Toscana al circuito dei Cinema d'Essai toscani (quarantuno sale).

JURIES AND AWARDS

INTERNATIONAL JURY

Peter Mettler (Canada), Martin Pawley (Spain) and Ann Carolin Renninger (Germany).
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

Danielle Doss, Emma Eccleston, Tyler Harris, Fransheska Savinon, Rosie Sherman and Annie Mester. Thanks to the collaboration between 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 and Simone Pinchiorri.
The films of the Panorama section compete for the Cinemaitaliano.info - CG Home Video Award (www.cghv.it). The winner, chosen by a jury composed by the editors of Cinemaitaliano.info (www.cinemaitaliano.info), will be offered the opportunity to release in DVD in the collection "POPOLI doc".

JURY "GLI IMPERDIBILI" AWARD

Patrizia Gambini (ANEC Toscana), Gianluca Guzzo (ceo MyMovies.it), Marco Lasagni (AGIS ANEC Toscana), Mario Lorini (FICE Toscana) and Camilla Toschi ("Quelli della Compagnia" of Fondazione Sistema Toscana).
The prize for the distribution in cinemas: "Gli Imperdibili" is made possible thanks to a network of co-operation established with "Quelli della Compagnia" of Fondazione Sistema Toscana, AGIS, ANEC and FICE. The award offers the opportunity to include the winning film (selected in the Panorama section) in the list of films "Gli Imperdibili" proposed by the Region of Tuscany to the Tuscan circuit of Arthouse Cinemas (41 cinemas).

EQUILIBRIUM



IN COLLABORAZIONE CON
WITH THE COLLABORATION OF



FONDAZIONE FERRAGAMO

CON IL PATROCINIO DI
UNDER THE PATRONAGE OF



MUSEO SALVATORE FERRAGAMO

FIRENZE
PALAZZO SPINI FERONI
PIAZZA SANTA TRINITA 5r

19.06.2014 - 12.04.2015

ORARIO 10-19,30
OPENING HOURS 10AM-7,30PM

CHIUSO / CLOSED: 1.01, 1.05, 15.08, 25.12
BIGLIETTO / TICKET: EURO 8

www.museoferragamo.com
Info 055 3562813 - 055 3562846

GIURIA INTERNAZIONALE INTERNATIONAL JURY



PETER METTLER

Peter Mettler è un pluripremiato regista e artista svizzero-canadese di fama internazionale. La 51ª edizione del Festival dei Popoli gli ha dedicato una retrospettiva completa. Mettler è noto per spaziare nel suo lavoro tra diversi mezzi sia visivi che sonori, cosa che rende la sua opera estremamente varia. È conosciuto per i suoi film *Picture of Light* (1994) e *Gambling, Gods and LSD* (2002), ma anche come fotografo e come *performer* sperimentale: le sue performance sono una miscela innovativa di elementi audio e video. Il suo lavoro collega generi come la narrazione sperimentale, il saggio personale, e il documentario. Ha collaborato con molti artisti internazionali e gli sono state dedicate retrospettive in tutto il mondo. Tra i suoi film più recenti ricordiamo: *Petropolis: Aerial Perspectives on the Alberta Tar Sands* (2009) e *The End of Time* (2012), selezionato al Festival del Film Locarno 2012 e nel concorso della 53ª edizione del Festival dei Popoli.

Peter Mettler is a very well-known swiss-canadian filmmaker and artist. The 51st edition of the Festival dei Popoli dedicated to him a full retrospective. Mettler is known for a diversity of work in image and sound mediums – foremost for his films such as *Picture of Light* and *Gambling, Gods and LSD* but also as a photographer and groundbreaking live audio/visual mixing performer. His work bridges the gap between experimental, narrative, personal essay, and documentary. He has collaborated with an extensive range of international artists and has been honored with awards and retrospectives worldwide. Among his most recent films: *Petropolis: Aerial Perspectives on the Alberta Tar Sands* and *The End of Time* (2012) selected at Locarno Film Festival 2012 and in competition at the 53rd edition of the Festival dei Popoli.

MARTIN PAWLEY

Martin Pawley è nato a La Coruña, in Galizia, nel 1974. È critico cinematografico e collaboratore di diverse pubblicazioni e media ("Tempos Novos", "Caimano Cuadernos de Cine", blog "Acto de primavera", "Cahiers du Cinéma - España", "A Cuarta Pared", "Blog & Docs", "Miradas de cine", "Xornal de Galicia", "Radio Galega", ecc). Programmista di film per diverse istituzioni, è stato anche programmista della Mostra de Ciencia e Cinema a La Coruña (un festival di film attinenti alla scienza, 2007-2011), e della sezione dedicata al cinema della Galizia in Cineuropa Film Festival di Santiago de Compostela (2010-in corso). Insieme a Marcos Pérez, ha scritto e diretto i documentari scientifici *Ilusiones Visuales*, con la collaborazione degli scienziati galiziani Susana Martínez-Conde e Luis Martínez. Fa parte, insieme a Oliver Laxe e Felipe Lage, della società di produzione Zeitun Films, che ha prodotto *Todos vós sodes capitáns* di Oliver Laxe, che ha partecipato a più di 50 festival internazionali, tra cui la Quinzaine des Réalisateurs 2010, dove ha vinto il premio Fipresci; *Arraianos* di Eloy Enciso (Locarno Film Festival, 2012), *The Fifth Gospel of Kaspar Hauser* di Alberto Gracia (premio Fipresci, Rotterdam Film Festival 2013) e *Costa da Morte* di Lois Patiño (premio come miglior regista emergente, Festival di Locarno 2013; "Non Fiction" Award, Sevilla Film Festival 2013, Premio del Pubblico, Festival dei Popoli 2013). È molto orgoglioso dei laboratori sul cinema che tiene ogni settimana presso Fórum Metropolitano e Centro Ágora, due centri pubblici per finalità culturali e sociali di La Coruña.

Martin Pawley was born in A Coruña, Galicia, in 1974. Film critic and collaborator of several publications and media ("Tempos Novos", "Caimán Cuadernos de Cine", blog "Acto de primavera", "Cahiers du Cinéma - España", "A Cuarta Pared", "Blogs&Docs", "Miradas de cine", "Xornal de Galicia", "Radio Galega", etc). Programmer of film series for different institutions, he was also the programmer of the Mostra de Ciencia e Cinema in A Coruña (a festival of science-related films, 2007-2011), and the section dedicated to Galician cinema in Cineuropa Film Festival, in Santiago de Compostela (2010-present). Together with Marcos Pérez, he wrote and directed the scientific documentary film *Ilusiones visuales*, with the collaboration of Galician scientists Susana Martínez-Conde and Luis Martínez. He is part, alongside Oliver Laxe and Felipe Lage, of the production company Zeitun Films, responsible for the film *Todos vós sodes capitáns* by Oliver Laxe, which participated in more than 50 international festivals, including the Quinzaine des Réalisateurs 2010, where it won the Fipresci award; *Arraianos* by Eloy Enciso (Locarno Film Festival, 2012), *The Fifth Gospel of Kaspar Hauser* by Alberto Gracia (Fipresci award, Rotterdam Film Festival 2013) and *Costa da Morte* by Lois Patiño (Best emerging director award, Locarno Film Festival 2013; "Non Fiction" Award, Sevilla Film Festival 2013, Audience Award, Festival dei Popoli 2013). He is most proud of the workshops on cinema that he gives every week in the Fórum Metropolitano and Centro Ágora, two public centers for cultural and social purposes in A Coruña.



ANN CAROLIN RENNINGER

Nata nel 1979 a Flensburg, in Germania, Ann Carolin Renninger ha studiato Scienze Culturali a Lipsia, Parigi e Strasburgo. Dopo la laurea ha lavorato presso DOK Leipzig Film Festival a capo della DOK Industries. Dal 2008 lavora come produttrice per la Zero One Film di Berlino, dove è responsabile per lo sviluppo e la produzione di documentari cinematografici. Lavora tra gli altri con registi di fama internazionale, come ad esempio Alexander Sokurov, nonché con nuovi talenti come Marta Minorowicz, Piotr Rosolowski e Elwira Niewiera. Oltre al suo lavoro per la Zero One Film dirige joon film, una società di produzione cinematografica e piattaforma aperta che promuove collaborazioni artistiche. L'approccio di joon film è di produrre film al di fuori del mercato e delle gerarchie tradizionali della produzione e di scoprire nuovi talenti che operano nello spazio tra cinema e arte come, tra gli altri, René Frölke, Marta Popivoda, Anna Marziano.

Born in 1979 in Flensburg, Germany, Ann Carolin Renninger studied Cultural Science in Leipzig, Paris and Strasbourg. After graduating she worked at DOK Leipzig Film Festival as head of DOK Industries. Since 2008 she works as a producer for Zero One Film, Berlin, where she is responsible for the development and production of cinema documentaries. She works among others with renown directors like Alexander Sokurov, as well as with new talents like Marta Minorowicz, Piotr Rosolowski and Elwira Niewiera.

Besides her work at Zero One Film she runs joon film – a film production company and open platform for artistic collaborations. With joon film she follows the approach of producing films outside the market and the traditional hierarchies of film production and to discover new talents who work in the field between film and art like Rene Frölke, Marta Popivoda, Anna Marziano among others.

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 quattro 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 per la seconda volta 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” costituisce 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 anche questa volta il loro spirito critico misurandosi nei nuovi territori del cinema internazionale e dare vita a uno stimolante confronto sulla settima arte del vecchio e del nuovo continente.

Sasha Perugini
Director of Syracuse University in Florence

UN’ESPERIENZA UMANA E DI CINEMA

Quest’anno, per la seconda volta, alcuni dei nostri studenti 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 opere di un genere cinematografico che sta riscuotendo sempre più successo di critica e di pubblico. I corti, in particolar modo, sono l’equivalente di un racconto breve, e in quanto tali richiedono sintesi e capacità di sorprendere lo spettatore. I nostri giurati avranno quindi il compito di giudicare l’originalità del contenuto e la specificità del linguaggio, discutendone insieme per premiare infine quello che risulterà il migliore. Crediamo che anche per i giovani registi presenti con i loro lavori nella sezione corti sia di stimolo la presenza di giurati quasi coetanei. Sono certa infatti che la nostra giuria, oltre a partecipare all’atmosfera e all’entusiasmo di un Festival così prestigioso, saprà fornire un contributo appassionato e competente nell’individuare, fra i lavori provenienti da tutto il mondo, quei talenti che meritano di essere riconosciuti e incoraggiati. 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



SYRACUSE UNIVERSITY IN FLORENCE AWARD

The Syracuse University program in Florence is a storied institution. Founded in 1959 with just a few female students, it now hosts some 700 students a year, divided into three semesters. We offer dozens of high-quality university-level courses, everything from studio arts and political science to Italian and nutrition. I have been the director of this program for over four years now and I am convinced of the importance of maintaining a close and enduring relationship with Florence’s cultural scene in order to disseminate knowledge, experience and wisdom. I am therefore very pleased to collaborate with the Festival dei Popoli for the second time and continue down this path. Indeed, the international scenario created by the festival makes it an ideal partner with which to spread knowledge without borders. Syracuse University in Florence and the festival share the idea that we are primarily developing and being educated in an international context, prioritizing creativity and the spirit of independence. The Festival dei Popoli is therefore like a high-quality academic ‘gym’ not just for the students from our Visual and Performing Arts (VPA) program aiming to become future filmmakers but also those who’ve chosen less artistic paths. Having said that, with the “Syracuse University in Florence Award” we hope to improve the role of Florence on the international scene and achieve mutual enrichment in the borderless world of top-notch film essays. Our student-jurors will flex their critical muscles in new areas of international cinema and the festival will in turn acquire a special perspective through these young foreign experts, thus prompting interesting discussions about “the Seventh Art” between Europe and America.

Sasha Perugini
Director of Syracuse Institute in Florence - SUF

A HUMAN AND CINEMATIC EXPERIENCE

This year, for the second time, some of our film students have enthusiastically agreed to join the jury for the Festival dei Popoli’s Syracuse University in Florence Award for the short documentaries section. This is a unique chance for these students to analyze critically films that are part of a genre which is finally receiving the attention it deserves by critics and viewers alike. Like short stories, short films must be able to both synthesize information and surprise the viewer. Our jurors will be tasked with judging the originality of the content and the specificity of the language, discussing the contenders together to determine which film deserves the prize. We believe the presence of the young jurors will also be stimulating for the similarly young directors physically present with their films for the short film competition. I am sure that our jurors, who will contribute to the atmosphere and enthusiasm of this prestigious Festival, will bring passion and skill to the task of identifying the rising stars of this genre by awarding this prize to the most original work. This will be an experience that is at once human, academic and cinematic.

Carlotta Fonzi Kliemann
Professor of Film Studies at SU Florence

**CONCORSO INTERNAZIONALE
INTERNATIONAL COMPETITION**
**LUNGOMETRAGGI
FEATURE-LENGTH DOCUMENTARY FILMS**



Polonia, Germania, 2014, 79', col.

Regia e sceneggiatura: Zuzanna Solakiewicz
Fotografia: Zvika Gregory Portnoy
Montaggio: Mateusz Romaszkan
Suono: Marcin Lenarczyk
Musica: Eugeniusz Rudnik
Produzione: Endorfina Studio
Distribuzione: Endorfina Studio

Contatti: Endorfina Studio
Email: marta@endorfinastudio.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Nata nel 1978, Zuzanna Solakiewicz si è laureata in discipline umanistiche presso l'Università di Varsavia. Ha studiato nella Scuola Sam Spiegel di Film & TV a Gerusalemme e ha svolto uno stage presso la Scuola di Cinema di Lodz. È autrice di saggi storici e antropologici. I suoi cortometraggi documentari sono stati presentati con successo in molti festival internazionali di cinema. *15 Corners of the World* è stato presentato quest'anno alla settimana della critica del Festival del Film Locarno.

Born in 1978, Zuzanna Solakiewicz graduated in humanities at the University of Warsaw. She studied film directing at the Sam Spiegel Film & TV School in Jerusalem and completed an internship at the Lodz Film School. She is author of historical and anthropological essays. Her short documentaries are successfully presented at many international film festivals. *15 Corners of the World* was selected this year at the Semaine de la critique of the Locarno FF.

ZUZANNA SOLAKIEWICZ

15 STRON SWIATA 15 CORNERS OF THE WORLD



Un'astronave scappata da un vecchio film di fantascienza tutto di cartapesta ci deposita nel mondo di Eugeniusz Rudnik, pioniere della musica elettroacustica. Dal 1958, Rudnik opera nello studio sperimentale della Radio Nazionale Polacca, dove realizza esperimenti e composizioni con nastri magnetici e campionature. Il maestro ci apre le porte del suo studio ingombro di macchinari misteriosi, che lui solo sa azionare, e ci introduce ai segreti della sua arte: affinare l'udito per renderlo più sofisticato della vista. Affascinata dal rivelarsi di questo universo di suoni artificiali, la regista decide di sviluppare l'impianto visivo del film attenendosi alla lezione di Rudnik. L'intero mondo intorno a noi, piante e insetti, organismi microscopici e grandi predatori, cielo e terra, le vie delle nostre città e la performance di alcuni danzatori si uniscono in una spettacolare coreografia che accompagna le sensibili composizioni del maestro. (a.l.) "Non ho mai sospettato che la 'musica dei robot' potesse rispecchiare l'animo umano finché non ho incontrato E. Rudnik. E se facessi un film in cui il suono è più importante dell'immagine? Un film che trasformi il suono in immagine? Un film nel quale il suono venga mostrato." [Z. Solakiewicz]

A spaceship taken from an old science fiction entirely movie made of papier-mache brings us to the world of Eugeniusz Rudnik, a pioneer of electroacoustic music. Since 1958, Rudnik works in the experimental studio of the Polish National Radio where he carries out experiments and creates compositions using magnetic tapes and samples. The maestro opens the doors of his studio crowded with odd machines, which he is the only one able to operate them and introduces us the secrets of his art: to boost his hearing, making it more sophisticated than his sight. Fascinated by this universe of artificial sounds, the director decides to set the visual part of the film following Rudnik's lesson. The whole world surrounding us, plants and insects, micro-organisms and big predators, the sky and the ground, the streets of our cities and the performance of some dancers combine in a spectacular choreography going along with the sensitive compositions of the maestro. (a.l.) "I had never expected that the 'robotic music' is supposed to reflect the human soul. Until I met Eugeniusz Rudnik. And I thought about the idea: What if to make a film that gives priority to the sound more than to the picture? A film that gives interpretation to the music in order to capture it in picture? What if to show the sound?" [Z. Solakiewicz]

LUÍSA HOMEM, PEDRO PINHO

AS CIDADES E AS TROCAS TRADING CITIES

Nel 2008 i danni compiuti dall'industria del turismo a Capo Verde culminano in una grave crisi geologica dovuta all'allarmante erosione delle spiagge. Il mercato del sollazzo turistico però non si ferma. Da allora infatti l'acquisto di ingenti quantità di sabbia per il calcestruzzo – che occorre alla realizzazione di hotel e villaggi turistici – ha innescato scambi commerciali che hanno incentivato non solo il turismo di massa ma anche l'ispessimento dei rendimenti finanziari degli affaristi mauritani. "Un gran numero di camion ha iniziato a circolare dal porto di Nouakchott dove molte barche salpano per andare ad alimentare le costruzioni turistiche a Capo Verde. Il *Trading Cities* inizia a Lisbona su una nave da carico. Intraprendiamo così la via atlantica che ricostruisce gli spostamenti quotidiani, al fine di evidenziare le trasformazioni fisiche e sociali del paesaggio che tali scambi producono". [P.Pinho, L.Homem] Volti autoctoni sorridenti su corpi splendidamente modellati fanno da contraltare visivo a quelli euforici e privi di vigore dei visitatori del nord. La doppia contraddizione turistica – avventure in affitto e comodi svaghi – turba e deturpa per sempre proprio quei luoghi scelti per la loro incantevole avvenenza e che, così facendo, finisce col distruggere inesorabilmente. (c.z.)

In 2008 the damages of the tourism industry to Cabo Verde culminated into a severe geological crisis due to the alarming erosion of beaches. However, the tourist leisure market does not stop. Since then, the purchase of huge quantities of sand to produce concrete - used for the construction of hotels and tourist villages - started commercial trades pushing mass tourism and the increase of the financial income of Mauritanian businessmen. "A huge number of trucks are headed to the port of Nouakchott where many boats sail heading to Cabo Verde. The *Trading Cities* starts from Lisbon on a cargo ship. We take the Atlantic path that traces the everyday movements in order to highlight the physical and social changes on the landscape that are produced by these exchanges". [P. Pinho. L. Homem]. Local smiling faces on perfectly modeled bodies are a visual contrast to those euphoric and vigor deprived ones of the northern visitors. The double tourist contradiction - adventures for lease and comfortable amusement - creates troubles and ruins those locations chosen for their beauty, destroying them. (c.z.)



Portogallo, 2014, 139', col.

Regia: Luísa Homem, Pedro Pinho
Fotografia: L. Homem, P. Pinho
Montaggio: L. Homem, P. Pinho
Suono: Raquel Marques, Rita Hermínio, Miguel Martins
Produttore: João Matos
Produzione: Terratrema Filmes, Uma pedra no sapato
Distribuzione: Terratrema Filmes

Contatti:
Pedro Peralta, Terratrema Filmes
Email:
pedroperalta@terratreme.pt

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Luísa Homem è una regista e montatrice portoghese.

Luísa Homem is a Portuguese editor and filmmaker.

Pedro Pinho è un regista portoghese.

Pedro Pinho is a Portuguese filmmaker.

Filmografia di Luísa Homem
2014 *As Cidades e as Trocas*
2007 *Retratos*
2004 *Cartas de Cabo Ruivo*

Filmografia di Pedro Pinho
2014 *As Cidades e as Trocas*
2013 *Um Fim do Mundo*
2009 *Bab Septa*
2005 *In the Beginning*
2003 *Near*

Cina, 2014, 85', col.

Regia e sceneggiatura: Zhu Rikun
Fotografia: Zhu Rikun, Matt Ma
Montaggio: Yu Xiaochuan
Produzione: Fanhall Films
Distribuzione: Fanhall Films

Contatti: Zhu Rikun
Email: zhurikun@gmail.com

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Zhu Rikun 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. I suoi film come produttore comprendono *Karamay*, *Winter Vacation*, *Pathway*. Il suo *Cha Fang* ha vinto il premio come miglior cortometraggio al 54esimo Festival dei Popoli.

Zhu Rikun 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. His films as a producer include *Karamay*, *Winter Vacation*, *Pathway*. His film *Cha Fang* won the 54th Festival dei Popoli as Best Short Film

Filmografia:
2014: Dang An
2014: Chen
2013: Cha Fang

In una zona montagnosa della Cina, alcuni lavoratori di un'area industriale e mineraria contraggono da tempo malattie mortali per le quali non esiste una cura sicura. La polvere tossica che i lavoratori inalano durante i turni di lavoro si insinua nei loro corpi, provocando in loro una malattia gravissima. La malattia porta, pressoché inevitabilmente, alla morte. Alcuni lottano per aver riconosciuti i loro diritti, altri, forse per poter anche essere semplicemente ricordati. Zhu Rikun muove la sua camera lungo le esistenze precarie di uomini che portano segnato sui loro corpi il marchio della fine. Li filma e ne coglie i pensieri, i gesti, le reazioni, i racconti. Li filma e mostra loro le riprese, in una sorta di cortocircuito di esistenze che si ripensano nel momento stesso in cui vengono filmate. Tutto il film è permeato da questa particolare atmosfera di urgenza, di precarietà e fragilità della vita. Eppure, man mano che il viaggio di Zhu Rikun prosegue, la forza vitale degli uomini e delle donne che il regista incontra diventa il vero tema di un film che in modo immediato crea una serie di legami tra esseri umani, e fa del cinema, uno spazio di connessione, oltre che di testimonianza e traccia. (d.d.)

In a mountainous region in China, for some time now the workers in an industrial and mining area have been suffering from deadly diseases that have no cure. The toxic dust they inhale during their working shifts seeps into their bodies and provokes an extremely serious illness. This almost invariably causes death. Some of the workers fight for their rights. Others fight perhaps just to be remembered. Zhu Rikun moves his camera along the precarious existences of men whose bodies are marked with the terminal sign. He films them and captures their thoughts, gestures, reactions, and stories. He films them and shows them the footage, creating a sort of short-circuit to lives that are re-thinking themselves at the very moment when they are filmed. The entire film is permeated by this unique atmosphere made of urgency, precariousness, and the sense of fragility. And yet, as Zhu Rikun's journey goes on, the vital force of the men and the women he encounters becomes the true theme of his film. He is capable of creating, in an unmediated way, a series of bonds between human beings. He also turns cinema into a space for connection beyond the role of witness, trace. (d.d.)

ZHU RIKUN CHEN DUST



Le montagne di Lozère sono una delle zone più desertiche e spopolate della Francia, luogo di pastorizia e di lavoro nei campi, dove la vita quotidiana è una lotta contro le difficoltà della natura e della sua forza distruttrice. Per Pierre-Yves Vandeweerd filmare questo territorio significa filmare il rapporto tra un luogo e la sua storia, i suoi racconti, i suoi miti e le sue leggende. Le tempeste di neve e di vento che colpiscono le montagne sono all'origine di storie di uomini perduti nella furia degli elementi, di paure ancestrali e di racconti fantastici che si tramandano di generazione in generazione. Lo sguardo del film è uno sguardo poetico, evocativo, in cui ciò che emerge è un mondo al tempo stesso presente e passato, che è lì, visibile, ma che rimanda ai miti che lo attraversano, racconti che giacciono dietro ogni pietra o ciuffo d'erba, tra le cime dei monti e le capanne dei pastori. Come in ogni luogo estremo, gli abitanti di Lozère vivono ai limiti del mondo, esplorando quotidianamente il labile confine tra equilibrio e follia. (d.d.)

"La tempesta è l'espressione della parte di noi stessi che ci sfugge. Indomabile, a volte selvaggia e sfuggente, che testimonia la necessità di sfidare a volte la ragione, di avvicinarne i confini, dando libero sfogo ai nostri sentimenti e alle nostre intuizioni". [P. Vandeweerd]

The Lozère mountains are among the most forsaken and unpopulated areas of France. A site of sheep rearing and land farming, daily life there is a struggle against the hardship of nature and its destructive power. To film a territory like this meant, for Pierre-Yves Vandeweerd, to film the relationship of a place with its history, stories, myths, and legends. The snow storms and blizzards raging through the mountains lie at the heart of the many stories about men lost after the fury of elements, as well as ancestral fears and fantasy narratives that are handed down from generation to generation. The outlook of the film, therefore, is a poetic, evocative one. What emerges from the takes and the editing is a simultaneously present and past world. It is visible. It is there, but still refers to the myths that make it up – stories preserved in every stone or grass tuft scattered among mountain peaks and shepherd cabins. Like in all other extreme places, the population of Lozère lives at the margins of the world and experiences the thin line between balance and madness daily. (d.d.) "The storm is the expression of the part of ourselves which escapes us. Untameable, sometimes savage and elusive, it bears witness to the necessity of sometimes defying reason to approach the edges and allowing free rein to our feelings and intuitions." [P. Vandeweerd]

PIERRE-YVES VANDEWEERD LES TOURMENTES FOR THE LOST



Francia, Belgio, 2014, 77', col.

Regia: Pierre-Yves Vandeweerd
Fotografia: Pierre-Yves Vandeweerd
Montaggio: Philippe Boucq
Suono: Jean-Luc Fichetef
Musica: Richard Skelton
Produttori: Michel David, Anne Deligne, Daniel De Valck
Produzione: Zeugma Films & Cobra Films
Coproduzione: CBA
In associazione con: ARTE (La Lucarne)

Contatti: Karine de Villers, cba
Email: cba@skynet.be

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Pierre-Yves Vandeweerd è un regista belga che ha dedicato la maggior parte del suo lavoro all'Africa. Concepito come un incontro (che a volte diventa confronto) con la realtà, il suo lavoro cerca di tessere legami tra gli uomini e il mondo, tra storie singolari e universali.

Pierre-Yves Vandeweerd is a Belgian filmmaker who dedicated most of his work to Africa. Conceived out of an encounter – and, at times, a confrontation – with reality, his work attempts to weave bonds between men and the world, between singular and universal stories.

Filmografia
2014 Les tourmentes
2011 Territoire perdu
2009 Les Dormients
2007 Le cercle des Noyes
2004 Closed District
2002 Racines Lointaines
2000 Nemadis, des années sans nouvelles

Ucraina, Paesi Bassi, 2014, 133', col.

Regia: Sergei Loznitsa
Fotografia: Sergei Loznitsa,
Serhiy Stefan Stetsenko,
Mykhailo Yelchev
Montaggio: Danielius Kokanauskis
Suono: Vladimir Golovinski
Produttori: Maria Choustova-Baker,
Sergei Loznitsa
Produzione: ATOMS & VOID
Distribuzione: ATOMS & VOID

Contatti: Maria Choustova-Baker,
ATOMS & VOID
Email: atomypustota.info@gmail.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Sergei Loznitsa è nato in Bielorussia e cresciuto in Ucraina. È un regista di fama mondiale. Ha diretto diversi documentari prima di dirigere il suo primo lungometraggio di finzione, *Schaste moe*, seguito da *V Tumane (In the Fog)*, che ha vinto il Premio FIPRESCI al Festival di Cannes. *Maidan* è il suo ultimo film, che ha debuttato a Cannes quest'anno.

Sergei Loznitsa was born in Belarus and raised in Ukraine. He is a world-renowned filmmaker. He directed several documentaries before directing his debut fiction feature, *Schaste moe*, followed by *V tumane (In the Fog)*, which won the FIPRESCI Prize at Cannes. *Maidan* is his latest film and also premiered at Cannes this year.

Filmografia selezionata
2014 Maidan
2013 Pismo
2012 O Milagre de Santo Antonio
2012 V tumane
2010 Schaste moe
2008 Severnyy svet
2008 Sweet Sixties
2008 Predstavlenie
2006 Artel
2006/I Blokada
2004 Fabrika
2003 Peyzazh
2002 Poselenie

SERGEI LOZNITSA MAIDAN

Una piazza – Maidan, nel centro di Kiev – un regime – quello del filorusso Yanukovich – e una miccia – le decisioni del governo ucraino di rifiutare, alla fine del 2013, gli accordi con l'Europa, scegliendo al contempo la sottoscrizione di un nuovo legame formale con la Russia: così inizia una delle più grandi rivoluzioni popolari di questo inizio secolo. Sergei Loznitsa racconta la crisi ucraina restando dentro e intorno alla piazza, dalla quale tutto ha avuto inizio e nella quale tutto finisce, registrando i pubblici comizi, le proteste pacifiche, i combattimenti, le morti. Modulando la distanza del proprio occhio, ricostruendo nel montaggio una cadenza ordinata degli eventi, il film non solo riproduce l'evoluzione di una rivolta che diventa insurrezione, ma la inserisce, trasfigurandola, nella più ampia storia della democrazia occidentale moderna. (s.g.) "Il mio scopo è di portare lo spettatore in Piazza Maidan e di fargli sperimentare i 90 giorni di rivoluzione così come si sono svolti. Volevo tenermi a distanza dagli eventi, lasciando lo spettatore solo, senza nessuna voce di commento. Ho usato piani lunghi per immergere lo spettatore nel racconto. *Maidan* è un enigma che devo ancora risolvere". (S. Loznitsa)

A square – Maidan, in the center of Kiev –, a regime – the one of pro-Russian President Yanukovich – and a fuse – the decisions of the Ukrainian government to reject, at the end of 2013, the agreements with the EU and to sign at the same time a new formal agreement with Russia: this is how one of the largest popular revolutions of the early 21st century broke out. Sergei Loznitsa chronicles the Ukrainian crisis remaining inside and around the square where it all began and where it all comes to an end. He films the rallies, the peaceful protests, the clashes and the deaths. By adjusting the distance from facts and by reconstructing an ordered sequence of events during editing, the film not only portrays the evolution of a revolt into a revolution, but it also transfigures and includes it in the wider history of modern Western democracy. (s.g.) "My goal is to bring the spectator to Maidan and make him experience the 90 days of revolution, as they unfolded. I wanted to distance myself from the events and to leave the spectator vis-à-vis with the events, without any commentary or voice-over narrative. I used long takes in order to immerse the spectator into the narrative. [...] *Maidan* is an enigma to me, which I am yet to solve". (S. Loznitsa)



HERMES PARALLUELO NO TODO ES VIGILIA NOT ALL IS VIGIL

Come in un romanzo su un amore intramontabile, Felisa e Antonio hanno trascorso sessant'anni insieme, amandosi e prendendosi cura l'uno dell'altro. Ora questa coppia di innamorati attempati che, con lo sguardo rivolto al passato, custodisce i ricordi di una vita insieme, avverte nel futuro la minaccia della solitudine, della morte e della separazione dalla persona amata. Sotto il segno dello scrittore Macedonio Fernandez che declamava che "non tutto è veglia quando si sta ad occhi aperti", Felisa e Antonio ci accompagnano in un sogno ad occhi aperti in cui realtà e finzione si confondono e ci permettono di contemplare il mondo attraverso il loro sguardo, con le loro piccole abitudini e i loro acciacchi quotidiani. (c.m.) "Per me è difficile pensare ad Antonio e Felisa separatamente. Si sono separati solo quando uno di loro è stato in ospedale. In quei momenti ho potuto osservarli e concepirli separatamente. C'è qualcosa che li unisce in un modo così forte che, quando stai con uno di loro, l'assenza dell'altro è potente come la presenza dell'altro". (H. Paralluelo)

Like in a novel on never-ending love, Felisa and Antonio have spent sixty years together, loving each other and taking care of each other. Today, the couple of elderly lovers, even looking back at their past and preserving the shared memories of an entire life, feel the threat of solitude, death, and separation from the loved one coming to them from the future. Under the sign of writer Macedonio Fernandez, who recited "Just because your eyes are open doesn't mean you are awake", Felisa and Antonio guide us through a daydream where reality and fiction combine. They allow us to watch the world through their eyes, their everyday habits, and daily aches and pains. "It is difficult for me to think of Antonio and Felisa separately. They were only separated when one of them was hospitalized. Only in those moments was I able to watch and conceive them as separate. Something binds them so powerfully that, when you are with one of the two, the absence of one feels as strong as the presence of the other". (H. Paralluelo)



Spagna, Colombia, 2014, 98', col.

Regia e sceneggiatura: Hermes Paralluelo
Soggetto: Hermes Paralluelo
Fotografia: Julian Helizalde
Montaggio: Hermes Paralluelo,
Ivan Guarnizo
Suono: Federico Disandro
Produttrice: Maria José García
Produzione: El dedo en el ojo

Contatti: Uriel Wisnia,
El dedo en el ojo
Email:
produccion@eldedoenoelajo.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Hermes Paralluelo si è laureato in Cinematografia presso il Centro catalano per Film Studies, dove ha realizzato il cortometraggio *Vlozni* (2004). Nel 2006, dopo essersi trasferito in Argentina, ha diretto un laboratorio di cinema documentario a Tilcara, dove ha realizzato il mediometraggio documentario *Pan de azucar* (2007). Con il *work in progress* del suo film *Yatasto* ha vinto il Buenos Aires Lab 2010. *No todo es vigilia* è il suo ultimo film.

Hermes Paralluelo graduated in Cinematography at the Catalan Center for Film Studies, where he made the short film *Vlozni* (2004). In 2006, after moving to Argentina, he directed a documentary film workshop in Tilcara, where he made the medium-length documentary *Pan de azucar* (2007). *Yatasto* was the winning work in progress at 2010's Buenos Aires Lab.

Filmografia
2014 No todo es vigilia
2011 Yatasto
2007 Pan de Azucar
2004 Vlozni

Romania, 2014, 93', col.

Regia e sceneggiatura:
Alexander Nanau
Fotografia: Alexander Nanau
Montaggio: Alexander Nanau,
George Cragg, Mircea Olteanu
Suono: Matthias Lempert
Produttori: Valeriu Nicolae,
Cătălin Mitulescu, Alexander
Nanau and Marcian Lazăr, Hanka
Kastelicova
Produzione: HBO Europe, Stradafilm
Coproduzione: Alexander Nanau
Production
Distribuzione: Outlook filmsales

Contatti: Youn Ji, Outlook Filmsales
Email: youn@autlookfilms.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Alexander Nanau è un regista tedesco nato in Romania. Ha studiato regia alla Film and Television Academy di Berlino. Il suo film *The World According to Ion B* ha vinto nel 2010 l'Emmy Award per i programmi d'arte. Il film ha girato per oltre 50 festival in tutto il mondo. Il primo documentario di Nanau, *Peter Zadek Inszeniert Peer Gynt* (2006) è uscito nelle sale cinematografiche in Germania e in Austria nel 2006.

Alexander Nanau is a German film director born in Romania. He studied directing at the Film and Television Academy Berlin (DFFB). His documentary film, *The World According to Ion B* was awarded in 2010 an International Emmy Award for Arts Programming. The film travelled in over 50 festivals worldwide. Nanau's first feature documentary, *Peter Zadek Inszeniert Peer Gynt* (2006) was released in cinemas across Germany and Austria in 2006.

Filmografia
2014 Toto and his sisters
2010 The World According to Ion B
2006 Peter Zadek Inszeniert
Peer Gynt

ALEXANDER NANAU
TOTO SI SURORILE LUI
TOTO AND HIS SISTERS



Toto ha 10 anni e due sorelle, Ana (17) e Andrea (15). Toto ha un'inesauribile energia in corpo, una serie di domande in testa e una madre finita in galera per spaccio di droga: un evento drammatico, certo; forse un'opportunità? Durante il periodo di detenzione della madre, Toto, Ana e Andrea scopriranno che un'altra vita (forse) è possibile. Toto impara a ballare l'hip-hop, a leggere e a scrivere, mentre le sue sorelle tentano in qualche modo di tenere unita la famiglia con la forza di un affetto a cui non sono mai stati abituati. Attorno a loro un contesto difficile e cinico da cui è difficile fuggire. Alexander Nanau riesce a costruire un'opera corale con la partecipazione attiva dei suoi protagonisti; un film fatto di squarci di luce in un mondo pieno di ombre. (v.i.) "Quindi l'atteggiamento del film non è di guardare i bambini dall'alto in basso come se fossero piccoli e vulnerabili. Vedremo tutto attraverso i loro occhi, alla loro altezza, da eguali. Per me il documentario di osservazione è la forma più interessante di racconto, perché posso diventare un narratore invisibile, mentre lo spettatore può interagire direttamente con i personaggi". [A. Nanau]

Toto is 10 years old. He has two sisters. Ana is 17 and Andrea, 15. Toto has inexhaustible energy in the flesh, a series of questions in the mind, and a mother who's gone to prison for drug dealing. This certainly is a dramatic event. However, can it also be an opportunity? During his mother's detention, Toto, Ana, and Andrea will find out that a different life is possible (perhaps). Toto learns to dance hip hop, to read and to write. His sisters try to keep the family together in some way with the force of a love they have never been used to implementing. They are surrounded by a hard, cynical milieu that is difficult to escape. Alexander Nanau has managed to create a choral work with the active participation of his protagonists. This is a film made with bursts of light in a world filled with shadows. (v.i.) "Thus, the film's attitude is not of looking down to the children, as if they were small and vulnerable. We will always look through their eyes, at their own height, from a position of equality. To me the observational documentary is the most interesting form of telling this story, because I can become invisible as a storyteller and the viewer can interact directly with the characters." [A. Nanau]

fiction + documentary + animation + experimental

CALL for ENTRIES

completed in: 2014 or 2015

DEADLINE DECEMBER 31

submissions online www.indielisboa.com

indie LISBOA

12th International Independent Film Festival

Allianz

april 23 - may 3, 2015

Support: [logos]

Co-financed by: [logos]

Co-organizer: [logos]



CONCORSO INTERNAZIONALE
INTERNATIONAL COMPETITION

MEDIOMETRAGGI
MID-LENGTH DOCUMENTARY FILMS

Belgio, 2014, 50', col., b/n

Regia e sceneggiatura: Sanaz Azari
Fotografia: Vincent Pinckaers
Montaggio: Effi Weiss
Suono: Frédéric Meert, Mathieu Roche
Produzione: CENTRE VIDÉO DE BRUXELLES
Distribuzione: CENTRE VIDÉO DE BRUXELLES

Contatti: Philippe Cotte, CVB-VIDEP
Email: philippe.cotte@cvb-videp.be

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Sanaz Azari è nato a Ispahan (Iran) nel 1981. È cresciuta e vive a Bruxelles dove, dopo aver studiato fotografia, si è laureata presso il laboratorio di scenografia. Parallelamente ai suoi studi, ha fatto tre anni di formazione teatrale intensiva con il metodo Stanislavskij. Nel 2010, dopo vari lavori di scenografia, installazioni urbane e mostre, ha realizzato il suo primo documentario dal titolo: *Salaam Isfahan*, che ha vinto il Premio del Pubblico al Festival del documentario Visions du Réel di Nyon.

Sanaz Azari was born in Ispahan (Iran) in 1981. She grew up and lives in Brussels where, after studying photography, she graduated in scenography. Parallel to her studies, she did three years of intensive theatre training in the Stanislavski method. In 2010, after various creating works in scenography, urban installations and exhibitions, she made her first documentary entitled: "Salaam Isfahan", which won the Audience Award at the Visions du Réel Festival in Nyon.

Filmografia
2014 I comme Iran
2013 Je suis le pays
2010 Salaam Isfahan

SANAZ AZARI I COMME IRAN I FOR IRAN

Per apprendere una lingua melodiosa e poetica come il *farsi*, il persiano moderno, occorre familiarizzare con suoni tondi e succosi e imparare a seguire la danza delle lettere dell'alfabeto, che corrono veloci come note musicali sulla lavagna nera e sembrano obbedire solo alla volontà di Behrouz Majidi, il maestro di lingua che accoglie nella sua aula la regista e gli spettatori del film. Vecchi coloratissimi libri di scuola, di quelli stampati all'inizio della rivoluzione iraniana, consentono all'allieva di muovere i primi passi nell'apprendimento. L'abecedario è illustrato con piccole tessere che raffigurano oggetti d'uso quotidiano: un cesto di vimini, un pallone, un pezzo di pane, un berretto militare. Disegni e parole che, messi insieme, permettono di comporre semplici frasi di senso compiuto e poi, più avanti, costruiscono un discorso, evocano una storia: quella di una famiglia che fugge dall'Iran di Khomeini e trova rifugio in Belgio. Oggi la regista vuole riappropriarsi della lingua dei padri, la lingua del sangue, con la consapevolezza che, per chi vive in esilio, la lingua resta l'unico legame con la patria perduta. (a.l.)

In order to learn a melodic and poetic language like Farsi (modern Persian), one must become familiar with rounded and juicy sounds and learn to follow the dance of alphabet letters, which flow as quickly as musical notes on the blackboard and which only seem to obey Behrouz Majidi, the language teacher who welcomes the film director and spectators in his classroom. Old and very colorful textbooks, printed at the beginning of the Iranian revolution, help the student learn the basics. The primer is illustrated with small cards portraying objects of daily use: a wicker basket, a ball, a piece of bread, a military beret. Together, drawings and words help the student form simple sentences and, later, they build a discourse, they evoke a story: the story of a family that flees Khomeini's Iran and finds refuge in Belgium. The director now wants to rediscover the language of her forefathers, of her family, being aware that, for those living in exile, language remains the only connection with the lost motherland. (a.l.)



MARÍA RUIDO IN COLLABORAZIONE CON KHAIRI JEMLI LE RÊVE EST FINI THE DREAM IS OVER



In un denso intreccio tra diario intimo, saggio cinematografico e film antropologico Maria Ruido e Khairi Kemli ricollegano il presente con il passato, le politiche europee di gestione dei flussi migratori con la storia dell'ultimo colonialismo nell'Africa settentrionale, imbevendo il loro sguardo, distante ma mai distaccato, di un'urgenza decisamente opposta a qualsiasi retorica dell'emergenza. Parole scritte, voci, immagini vecchie e nuove sono salvate dalle acque dell'oblio, ricostituite alla loro originaria, primitiva estensione e tessute insieme in un sistema complesso, che costituisce un discorso al contempo incredibilmente breve e tragicamente profondo, come il tratto di mare che separa le coste delle isole Kerkennah (Tunisia) da quelle di Lampedusa. (s.g.) "Il film riflette con immagini e parole, attraverso le tracce e le traiettorie di chi rimane in questa oscena tomba marina, di quelli che devono restare invisibili per sostenere il simulacro della democrazia, il neo-colonialismo e le 'necropolitiche' dei diritti umani". (M. Ruido - K. Kemli)

In a dense interrelation between intimate diary, cinema essay and anthropologic film, Maria Ruido and Khairi Kemli connect past and present, European policies for the management of migration flows to the history of the last colonialism campaign in Northern Africa, setting their point of view, which is distant, but not too far away, with an urgency that is opposed to any emergency rhetoric. Written words, voices, old and new images have been saved from the waters of oblivion, renovated to their original and primitive extension and linked together in a complex system, building a story that is incredibly short and, at the same time, tragically deep as the sea stretch separating the shores of the Kerkennah islands (Turkey) to Lampedusa (s.g.). "The film reflect through images and words, through the tracks and footprints of those who remain in its maritime tombstone, obscenae, those who have to stay invisible in order to uphold the simulacra of democracy, neo-colonialism and the "necropolitics" of human rights." (M. Ruido - K. Kemli)

Spagna, Serbia, 2014, 50', col. e b/n

Regia e sceneggiatura: María Ruido in collaborazione con Khairi Jemli
Montaggio: Ensemble (Bilbao)
Produzione: Artium Museum (Vitoria)

Contatti: María Ruido
Email: maldoror2@gmail.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

María Ruido è un'artista spagnola, regista e ricercatrice. Ha sviluppato un'indagine sugli immaginari del lavoro nel capitalismo post-fordista, nonché sui meccanismi che costruiscono la memoria e il suo rapporto con le diverse narrazioni storiche. Ha vissuto in Tunisia dal 2012 fino al 2014, e attualmente vive tra Tangeri e Barcellona, dove è docente presso il Dipartimento di Media presso l'Università.

María Ruido is a spanish artist, filmmaker and researcher. She has developed an investigation on the imaginaries of labour in post-fordist capitalism, as well as on the mechanisms that construct the memory and its relations to the different historical narratives. She was living in Tunisia from 2012 until 2014, and currently she lives between Tanger and Barcelona, where is a teacher at the Media Department at the University.

Filmografia
2014 Le rêve est fini
2013 La place et la galerie
2011 ElectroClass
2010 Le paradis
Lo que no puede ser visto debe ser mostrado
2009 Zona Franca
2008 Plan Rosebud 1+ Plan Rosebud 2
2005 Ficciones anfibias
2003 Tiempo real
2002 La memoria interior

Francia, 2014, 41', b/n

Regia: Lucile Chaufour
Fotografia: Lucile Chaufour
Montaggio: Lucile Chaufour
Suono: Emmanuel Angrand
Produzione: Supersonicglide
In collaborazione con: M141,
Planimonteur e Deubal

Contatti: Lucile Chaufour
Email: lucile@supersonicglide.com

PRIMA INTERNAZIONALE
INTERNATIONAL PREMIERE

Nel 1987, Lucile Chaufour ha diretto il suo primo documentario sulla scena punk ungherese. Durante gli anni '90, ha creato un canale televisivo all'interno del carcere de la Santé di Parigi. Grazie alla sua formazione musicale, Lucile Chaufour suona in diverse band come Primitiv Combo, Duck & Cover, LKDS, Trottet, Sayag Jazz Machine... Ha creato le labels: 'Le Cri du Tamarin' e 'Makhno records'. Nel 2004, è uscito il suo *Violent Days*. Ha ricevuto due premi per questo film, il Grand Prix per il miglior film francese e il premio Gérard Frot-Coutaz / Entre Vues di Belfort nel 2004.

In 1987, Lucile Chaufour directed her first documentary about the Hungarian punk scene. During the 90's, she created a television channel within the Prison de la Santé in Paris. With a music background, Lucile Chaufour plays in various bands such as Primitiv Combo, Duck & Cover, LKDS, Trottet, Sayag Jazz Machine... She set up the records companies 'Le Cri du Tamarin' and 'Makhno records'. In 2004, Lucile Chaufour released *Violent Days*. She received two Awards for this film, the Grand Prix for Best French feature film and the Gérard Frot-Coutaz Prize / Entre Vues Belfort 2004.

LUÇILE CHAUFLOUR LÉONE, MÈRE & FILS LÉONE, MOTHER & SON

Léone è una donna dalla vitalità straripante. Florida, sorridente, biondissima: è l'anima di un piccolo, affollato *bistrot* alla periferia di Parigi. Patrick è suo figlio, e stravede per lei. L'amore fra madre e figlio crea un legame viscerale, indissolubile, ed è bello assistere alla complicità da monelli che unisce Léone e Patrick: i loro scherzi sgangherati, il giocare "a fare gli innamorati". Ma le eccessive attenzioni materne possono diventare un fardello, una zavorra che impedisce al cucciolo di spiccare il balzo verso l'indipendenza. Nella seconda parte del film, realizzata a 10 anni di distanza, Patrick mostra di avere grandi difficoltà a conseguire la propria autonomia, la sua personalità resta soggiogata dalla presenza incontenibile di Maman Léone. Il film descrive con delicatezza e grande senso del cinema questo legame così intenso da bruciare. [a.l.]

"Il mio film è una riflessione sull'immagine della madre assoluta, divoratrice e magnifica, un'evocazione dell'archetipo della madre come dea amorevole e, al tempo stesso, padrona terribile". [L. Chaufour]

Léone is a woman with an overwhelming vitality. Glowing, smiling, blonde: she is the soul of a small and crowded *bistrot* in the outskirts of Paris. Her son's name is Patrick and she is very fond of him. The love between mother and child creates a visceral and permanent bond and it's good to see the complicity bounding Léone and Patrick: their hilarious jokes, their game of the "lovers". However, excessive attentions from the mother could turn into a burden, a dead weight preventing the puppy to become independent. In the second part of the film, staged 10 years later, Patrick struggles a lot to achieve his independence, his personality remains subjected to the overwhelming presence of Maman Léone. This film describe this hard to break bond with sensitiveness and great sense of cinema. [a.l.]

"My film is a thought on the role of the absolute mother, a magnificent and devouring person, a symbol of the mother as a goddess of love and, at the same time, a terrible master". [L. Chaufour]



Perdere la memoria significa anche perdere le immagini. E il cinema non può far altro, con i suoi mezzi, che recuperarle, o tentare di farlo. Non la memoria, le immagini, anche quando non ci sono. Eva Villaseñor è una donna che studia per diventare cineasta. In un periodo della sua vita ha avuto una perdita di memoria. Ella non ricorda quella parte della sua vita, quel momento è un momento di perdita di sé, vuoto appunto di immagini. La macchina da presa è il suo strumento, il mezzo per cercare quei momenti perduti, attraverso i racconti di chi le è vicino – una compagna di studi della scuola di cinema, suo fratello, sua madre. I racconti si susseguono l'uno all'altro; sono sguardi diversi, che non restituiscono un'immagine, ma ne creano un'altra, forse sorprendente, forse misteriosa, nuova, forse mai pensata. Come le ombre che si stagliano sui muri bianchi in una giornata di sole, questa immagine nuova diventa allora cinema, cinema come luogo della memoria nascosta (d.d.) "La regista conclude il suo percorso con una riflessione visuale, sequenze dei luoghi della sua vita quotidiana e, alla fine un gioco di ombre, nel quale comporre una metafora della propria esistenza".

To lose one's memory means also to lose one's images. Cinema can only try, with its own means, to recover them. Not the memory, but the images, even when they are not there. Eva Villaseñor is a woman who studies to become a filmmaker. She had a loss of memory for a period in her life. She does not remember that portion. This is a moment of loss of oneself, empty precisely of images. The camera is her tool, the means to look for the lost moments by way of the accounts from those who stand by her, such as a classmate in her film school, her brother, and her mother. The stories follow each other. There are different points of view that do not return one image but create a new one. It may be a surprising image, or a mysterious one, or a new, never-thought-of-before one. Like shadows silhouetted against white walls on a sunny day, these new images becomes cinema. Cinema becomes the place of hidden memory. (d.d.) "The film director achieves her journey with a visual reflection, with sequences depicting the places of her daily life. In the end is a play of shadows in which she composes a metaphor of her existence."



EVA VILLASEÑOR
MEMORIA OCULTA
HIDDEN MEMORY

Messico, 2014, 60', col.

Regia: Eva Villaseñor
Fotografia: Eva Villaseñor
Montaggio: Eva Villaseñor
Suono: Michelle Garza, Israel Ahumada, Eva Villaseñor, Ivan Pérez
Produzione: Centro de Capacitación Cinematográfica, Mexico e FVVV films
Distribuzione: Centro de Capacitación Cinematográfica, Mexico

Contatti: Mariana Sobrino
Email: mariana@elccc.com.mx

PRIMA EUROPEA
EUROPEAN PREMIERE

Eva Villaseñor è una regista messicana. Ha studiato inizialmente fotografia e, più tardi, regia. Si è specializzata in direzione della fotografia presso il CCC (Centro de Capacitación Cinematográfica). Ora sta finendo di preparare la sua tesi di laurea per il CCC.

Eva Villaseñor is a Mexican filmmaker. She studied photography and later filmmaking with a cinematography specialization at the CCC (Centro de Capacitación Cinematográfica). Now she is finishing to prepare her thesis to get her degree at CCC.

Filmografia
2014 Memoria Oculta
2011 regadera
2011 señora
2011 From Agüitas
2010 Sudadera
2010 Caleidos

Germania, 2014, 60', col.

Regia: Nicole Vögele
Sceneggiatura: Nicole Vögele, Elsa Kremser
Soggetto: Nicole Vögele, Elsa Kremser
Fotografia: Stefan Sick
Montaggio: Hannes Bruun
Suono: Jonathan Schorr
Musica: John Gürtler
Produzione: Filmakademie Baden-Württemberg

Contatti: Elsa Kremser
Email: elsakremser@icloud.com

Nicole Vögele è una regista svizzera. Negli ultimi dieci anni ha lavorato come giornalista e reporter per diversi programmi televisivi. Nel 2010 Nicole Vögele si è iscritta presso la Baden-Württemberg Film Academy, per studiare cinema documentario. Il suo primo cortometraggio documentario *Frau Loosli* ha vinto il premio di post-produzione per il miglior film svizzero a Visions du Réel 2013 e il suo ultimo film, *Nebel*, ha debuttato quest'anno alla Berlinale ricevendo una menzione d'onore da parte della giuria "dialogue en perspective".

Nicole Vögele is a Swiss filmmaker. Over the last ten years she has been working as a journalist and reporter for several TV programs. In 2010 Nicole Vögele enrolled at the Baden-Württemberg Film Academy, studying documentary filmmaking. Her first short documentary *Frau Loosli* won the post-production Prize for the best Swiss film at Visions du Réel 2013. Her latest film *Nebel* premiered at this year's Berlinale and received an honorable mention by the dialogue en perspective jury.

Filmografia
2014 Nebel
2013 In die Innereien
2013 Frau Loosli

NICOLE VÖGELE NEBEL FOG

La nebbia ha la stessa sostanza dei desideri. Le nuvole si fanno basse per raggiungere la terra e questa evapora nello sforzo di elevarsi al livello del cielo. La nebbia copre i dettagli inutili delle cose e fa proiettare il pensiero nel luogo dove deve risiedere, dentro noi stessi. La nebbia nasconde, la nebbia unisce, la nebbia confonde. Si supera quella cortina affidandosi ad altri sensi, oppure guardando "al di fuori, forse con ampio sguardo di bestia" (Rilke). *Nebel* è un film che non ha un'evoluzione narrativa, ma che riesce a contenere diverse storie, immerse tutte in un'atmosfera di sospensione. Da una parte la natura, che ha occhi per vedere ciò che è invisibile, dall'altra l'uomo che, nella nebbia come nei sogni, si ritrova solo e inerme. Dalla collaborazione tra Nicole Vögele e Elsa Kremser nasce questo intenso e spettacolare film capace di trasformare le immagini in immaginazione. (v.i.) "Questo è un film che non segue un programma, basandosi piuttosto su colori, sentimenti, animali, il vento, il cielo. Progressivamente mi sono sempre più resa conto di quale fosse il vero soggetto, qualcosa che conoscono tutti ma che riecheggia in modo diverso all'interno di ciascuno di noi, qualcosa che non potrei mai esprimere a parole. Lo definirei un mormorio interiore". [N.Vögele]

Ultimately, fog is made of the stuff of desires. Clouds sink down close to the earth. The latter evaporates in an effort to reach the sky. Fog conceals useless details, and projects thought on to where it should be, i.e. inside us. Fog hides, fog unites, fog muddles. You can only get through the fog curtain by resorting to other senses, or looking "beyond it with, perhaps the broader vision of the beasts" (Rilke). *Nebel* does not have a narrative development, but it still manages to contain several stories, all of them bathed in a suspended atmosphere. On one hand is nature. Its eyes can see what is invisible. On the other hand is man. In the fog as in dreams, he finds himself alone and helpless. This work is the result of a collaboration between Nicole Vögele and Elsa Kremser. They have created an intense, spectacular film that has transformed images into imagination. "A film following no agenda, but instead relying on colours, feelings, animals, the wind, the sky. And after some time I realized more and more what this is about: Something that everybody knows but which resonates differently with each of us, something I could never put to words. I would call it an inner hum." [N. Vögele]



MAFI COLLECTIVE PROPAGANDA

L'assedio mediatico di una campagna elettorale, questo il mondo di *Propaganda*. Il collettivo di autori che ne filma l'accadere compie un vero e proprio "riesame della campagna presidenziale cilena del 2013, nel bel mezzo di uno dei maggiori disordini sociali degli ultimi anni". *Propaganda*, o del marketing elettorale, è la ben concertata e dettagliata mappa di una nazione innervata. Sintomi, caratteri, prove che stabiliscano i "dentro" e i "fuori" della "cilenità", della "giustizia" e della "libertà". Ogni inquadratura è un incalzare di domande – tutte squisitamente politiche – sulla democrazia, su ciò che il sistema elettorale compie di e per essa nei febbrili giorni del pre-scrutinio. Nulla è mai veramente fermo, anche nei luoghi più remoti del paese gli striscioni elettorali gridano il disfacimento dell'opinione pubblica, resa pura gestualità. L'espressione del consenso è uno spettacolo che non passa quasi più dalla politica. Il make-up, le canzoni, gli spot, i cartelloni pubblicitari, i fumogeni, le bandiere, pronto il kit della perfetta campagna elettorale in cui ogni cosa è presto svolta e riavvolta. Sembra che il tempo reale si sgualcisca senza averne fatto alcun uso. In un botta e risposta mediatico fatto più d'arguzia che d'istanza. (c.z.)

The media throng of an electoral campaign: this is the world of *Propaganda*. The group of authors who film it make an actual "follow-up to the Chilean presidential campaign of 2013, in the midst of one of the major social unrests in recent years". *Propaganda*, or "on electoral marketing", is a well-organized and detailed map of an animated nation. Symptoms, characters and tests establish who/what is 'inside' and 'outside' "Chileanness", "justice" and "freedom". Each frame presses with questions – all authentically political – on democracy, on what the electoral system does to and for it in the frantic days before the vote. Nothing is really ever still; even in the most remote areas of the country, the electoral banners betray the disintegration of public opinion, which is reduced to mere gestures. The expression of approval is a show which almost no longer goes through politics. The make-up, the songs, the advertisements, the posters, the smoke bombs, the flags make up the kit for the perfect electoral campaign, in which everything is soon unwrapped and wrapped again. It seems like real time gets creased without even using it – in a sparring match on the media that is made more of wit than of contents. (c.z.)

Cile, 2014, 61', col.

Regia: MAFI Collective
Direttore generale del progetto: Christopher Murray
Soggetto: Israel Pimentel
Sceneggiatura: Maite Alberdi, Antonio Luco, Christopher Murray
Fotografia: Adolfo Mesias, Valeria Hofmann, Victoria Jensen, Jeremy Hatcher, Diego Lazo
Montaggio: Andrea Chignoli
Suono: Sebastián Arjona, Camila Pruzzo, Andrés Zelada, Carlo Sánchez
Produzione: MAFI

Contatti: Diego Pino Anguita, MAFI
Email: diego.pino.a@gmail.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Christopher Murray ha co-diretto con Pablo Carrera il suo primo lungometraggio: *Manuel de Ribera*, che ha debuttato a Rotterdam 2010 ed ha poi girato per diversi festival cinematografici. Il suo progetto di documentario crossmediale *Filmic Map of a Country* è stato nella selezione ufficiale a IDFA 2012, ottenendo attenzione a livello internazionale. È il direttore generale del documentario collettivo *Propaganda*. Murray ora sta lavorando al suo secondo lungometraggio *Parable of a Blind Christ*.

Christopher Murray co-directed with Pablo Carrera his first feature film: *Manuel de Ribera*, which premiered in Rotterdam 2010 kick-starting a tour around several film festivals. His crossmedia documentary project *Filmic Map of a Country* was in the Official Selection at IDFA 2012, gaining international attention. He is the General Director of the collective documentary *Propaganda*. Murray now develops his second feature film *Parable of a Blind Christ*.

Serbia, 2014, 61', col.

Regia e sceneggiatura: Ognjen Glavonić
Soggetto: Ognjen Glavonić
Fotografia: Relja Ilic
Montaggio: Sara Santini
Suono: Jakov Munizaba
Produzione: Non-Aligned Films

Contatti: Ognjen Glavonić
Email: ognjenglavonic@gmail.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Ognjen Glavonić si è laureato in regia presso la Facoltà di Arti Drammatiche di Belgrado nel 2011. I suoi corti studenteschi sono stati selezionati in più di cinquanta festival internazionali. *Živan Pravi Pank Festival* è il suo primo mediometraggio documentario. Attualmente sta lavorando al suo secondo lungometraggio intitolato *The Load*.

Ognjen Glavonić vgraduated in film directing at the Faculty of Dramatic Arts, Belgrade in 2011. His short student films have been selected for more than fifty international film festivals. *Živan Pravi Pank Festival* is his first feature documentary. He is now working on his second feature entitled *The Load*.

Filmografia
2014 Zivan Makes a Punk Festival
2012 Made of Ashes
2010 Rhythm Guitar, Backing Vocal
2009 Zivan Pujic Jimmy

OGNJEN GLAVONIĆ

ŽIVAN PRAVI PANK FESTIVAL

ŽIVAN MAKES A PUNK FESTIVAL



Živan organizza (tutto da solo) un festival punk nel suo piccolo villaggio in Serbia. Con inguaribile entusiasmo e un budget ridottissimo, Živan contatta i gruppi locali, stampa e appende i volantini, allestisce palco e sound system, compra le birre e tutto quanto occorre per realizzare la nuova edizione dell'evento che, "fra cent'anni, sarà ricordato come Woodstock". Ogni anno, l'esito è disastroso. Il film racconta i giorni che precedono la sesta edizione del festival, un'edizione importante perché, grazie alla partecipazione di una band slovacca, la manifestazione diventa "internazionale". Con ostinazione e perseveranza Živan coltiva le sue ambizioni; a fargli da contraltare una comunità miope e disinteressata che lo sostiene più per compassione che per convinzione. Il film è un ritratto poetico – con risvolti comici – di un Don Chisciotte affetto da una malattia pericolosa chiamata entusiasmo. (m.b.) "Lottare per realizzare i propri sogni, per quanto irragionevoli e irraggiungibili possano essere, riversare tanto entusiasmo in qualcosa che finisce nel nulla o che ottiene poca visibilità, gli ostacoli e l'impotenza che provengono sì dalla realtà, ma anche dai nostri limiti interiori: sono i sentimenti che la mia generazione deve fronteggiare e imparare a gestire". [O. Glavonić]

For five years, Živan has organized a punk festival in his small rural village in Serbia. With a relentless enthusiasm (leading him to multiple psychiatric treatments) and without any money, Živan involves local bands, creates leaflets, hangs them, phones his friends, sets the stage and the sound system and buys beer to organize another edition of the event that "in one hundred years will be like Woodstock". Every year, the outcome is a complete failure. This film tells the days before the sixth edition and its inevitable final failure. It's an important edition because, thanks to the participation of a Slovak band, the festival turns into an international event. Živan, poet and songwriter, follows his ambition with his genuine stubbornness; on the other side, there is a slow and good natured community supporting him more for a sense of compassion rather than for their beliefs. *Živan makes a punk festival* is a poetical biography - with some pinches of comedy - of a tragical Don Quixote, affected by a very dangerous illness: enthusiasm. (m.b.) "Struggling, fighting for our dreams, however unreasonable and unreachable they might seem, all the enthusiasm put into something that ends up dead or not very visible, the obstacles and powerlessness that come from reality but also your own limitations: these are the feelings my generation had to face and deal with." [O. Glavonić]

31. KASSELER DOK FEST
11.-16. NOVEMBER 2014

DOCUMENTARY FILM VIDEOART
JUNGES DOKFEST
DOKFEST GENERATION
EXHIBITION MONITORING
SYMPOSIUM INTERFICTION
AUDIOVISUAL PERFORMANCE
DOKFESTFORUM
DOKFEST EDUCATION

PROGRAM AND CATALOG ARE AVAILABLE AS OF OCTOBER 25, 2014

Einführung: Klaus-J. V. | Goethestr. 11 | 34119 Kassel | Tel. +49 (0)561 707 04 21 | dokfest@kasselerdokfest.de | www.kasselerdokfest.de

INTERNATIONAL DOCUMENTARY FILM FESTIVAL
MARCH 19TH TO 29TH 2015
PARIS - CENTRE POMPIDOU

INTERNATIONAL COMPETITION
FRENCH COMPETITION
FIRST FILM COMPETITION
SHORT FILM COMPETITION
RETROSPECTIVES
THEMATIC PROGRAMMES
SPECIAL SCREENINGS / FILMS PREMIERES
Q&A / CONCERTS / WORKSHOPS
OFF-SITE SCREENINGS
PARISOOC : PROFESSIONAL DAYS

37TH CINÉMA DU REEL

CMRS Images /
Centre du film
ethnographique

www.cinemaareel.org
log.cinemaareel.org

Bibliothèque
Centre
Pompidou



CONCORSO INTERNAZIONALE
INTERNATIONAL COMPETITION

CORTOMETRAGGI
SHORT DOCUMENTARY FILMS

Cuba, 2014, 24', col.

Regia: Pilar Álvarez
Soggetto: Pilar Álvarez, Juanjo Cid
Fotografia: Wilsa Esser
Montaggio: Juanjo Cid
Suono: Julián Díaz-Peñalver
Produzione: Escuela
Internacional de Cine y TV
(EICTV), Cuba
Distribuzione: Escuela
Internacional de Cine y TV
(EICTV), Cuba

Contatti: Marcela Arenas,
Escuela Internacional de Cine y
TV (EICTV)
Email: promocioninternacional@
eictv.co.cu

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Pilar Álvarez è una regista e
artista spagnola. Ha diretto
diversi cortometraggi, tra cui
Sensibility, *Arthur* e *Take Two*.
Gli ultimi due sono stati prodotti
durante i suoi studi presso la
Scuola Internazionale di Cinema
e Televisione (EICTV) di San
Antonio de los Baños, a Cuba,
dove si è specializzata in regia
del documentario.

Pilar Álvarez is a Spanish
filmmaker and artist. She has
directed several short films,
including *Sensibility*, *Arthur* and
Take Two. The latter two were
recorded during her studies at
the International Film and TV
School (EICTV) in San Antonio de
los Baños, Cuba, where she is
now specialising in documentary
direction speciality.

Filmografia
2014 ¡Bello, bello, bello!
2012 Toma dos
2012 Arturo
2012 Backup
2011 Kike
2010 Sensibilidad
2007 Acting out



Quando cala la notte a L'Avana e le porte del museo di Belle Arti si chiudono, qualcosa accade all'interno delle sale vuote, apparentemente silenziose. Lentamente, come un mormorio cresce, indistinto all'inizio e poi sempre più forte e deciso. Sono voci, voci che sembrano roteare intorno ai dipinti del museo. Sono le parole e i pensieri dei visitatori diurni, che parlano, commentano i quadri, proiettano in essi i loro pensieri, i loro desideri, i loro sogni. In una sorta di favola notturna, Pilar Álvarez costruisce un percorso che riprende un'esperienza, quella della visita ad un museo, dove ogni sguardo intrattiene con i quadri un proprio dialogo personale, e le immagini, lungi dall'essere mute, sembrano rifletter quegli sguardi, e nei loro dettagli, nel movimento lento e preciso della camera, sembrano offrire nuove prospettive, si arricchiscono cioè del vissuto, dell'immaginazione di chi li osserva. Un museo diventa così non un catalogo di opere d'arte da leggere con perizia tecnica, ma un luogo dove si concentra la vita (d.d.): "Se fai attenzione, puoi ancora ascoltare il mormorio delle voci dei visitatori che sono andati via, lasciando una eco che solo i dipinti hanno sentito. Tra quelle una voce persiste, quella di un visitatore che si abbandona ad un viaggio unico, conversando con i dipinti e proiettando le sue più profonde paure". [P. Álvarez]

When the night descends in Havana and the doors of the Museum of Fine Arts close, something happens inside those empty, apparently silent rooms. Something like a murmur slowly grows. It is barely distinguishable at the beginning, but becomes increasingly louder and sharper. It is voices. Voices that seem to whirl around the museum's paintings. These are the words and the thoughts of day-time visitors speaking and commenting on the paintings. Their comments project desires and dreams onto the works. Like in a nocturnal fairytale, Pilar Álvarez creates a pathway by filming the experience of visiting a museum. Every gaze hosts a personal dialogue with the painting. The pictures, far from being silent, seem to reflect these gazes. Their details, along with slow, painstaking camera movements, seem to offer new perspectives, i.e. they are now richer, enhanced with the experience and imagination from those who watch them. Therefore, a museum is no longer a catalogue of works of art that one is supposed to read with technical expertise, but a place that concentrates a life experience. (d.d.): "If you pay close attention you can still hear the murmur of voices of the visitors that passed by, leaving an echo that only the paintings have heard. Among them persists the voice of a visitor who abandoned himself on a unique journey, conversing with the paintings and projecting his most profound fears." [P. Álvarez]

Yael Lotem

DEATH & THE MAIDEN

Fine anni Quaranta, sud della Francia. In una cantina vengono rinvenuti gli scritti e i dipinti autobiografici di Charlotte Salomon, giovane ebrea tedesca scomparsa nei campi di concentramento. Nelle bellissime opere della Salomon le vicende personali, che si intrecciano inevitabilmente a quelle della Storia, vengono raccontate e trasfigurate in un diario anomalo costruito con parole e immagini. Il film ripercorre il racconto di Charlotte rimettendo in aria le sue parole e dando movimento alle sue immagini. Tra *graphic novel*, diario intimo e romanzo di formazione, le opere della Salomon ricevono nuovo impulso dal racconto cinematografico, che le fa riecheggiare in modo ipnotico usando come cassa di risonanza le stanze vuote che hanno ospitato le sue vicende. (s.g.)

"Quando ho letto *Life? Or Theater?* sono stata catturata da un'esistenza umana che ha avuto inizio e fine molto lontano da me, ma nella quale nulla mi era estraneo. Quel che rende questa esistenza veramente emblematica è qualcosa di più della sua universalità (perché in quelle parole e immagini di certo c'è qualcosa di universalmente umano) e cioè una lotta onesta e dolorosa per aggrapparsi alla vita e abbracciarla con passione." [Y. Lotem]

Late 1940's. The South of France. Writings and paintings by Charlotte Salomon are found in a basement. Charlotte was a German Jewish young woman who experienced WWII. Her personal stories, inevitably mingled with history, are collected and transfigured in an unusual diary made of words and pictures. Yael Lotem revisits Charlotte's story and gives new breath to her words as well as new movement to her pictures. In-between graphic novel, intimate journal, and 19th-century feuilleton, Salomon's work is quasi animated by cinema, which makes it re-echo hypnotically, using the empty rooms that once sheltered her as a sounding board. (s.g.)

"When I read *Life? Or Theater?* I was immediately drawn into a human life that began and ended far away, but in which nothing was strange to me. What makes this life a true symbol is something more than its universality, for in these pictures and words is something universally human, a painful and sincere struggle to hold on to life and embrace it with love." [Y. Lotem]



Israele, Germania, 2014, 29', col.

Regia e sceneggiatura: Yael Lotem
Fotografia: Nicola Hens
Montaggio: Maya Klar
Suono: Pablo Arcuschin
Produzione: Dipartimento di Film
& TV, Università di Tel Aviv
Coproduzione: Accademia tedesca
di Film & TV di Berlino (dfffb)
Con il supporto di: Rabinovich
Cinema Project Film Fund,
Geshar Multicultural Film Fund,
Snunit Film Fund, The German-
Israeli Future Forum Foundation

Contatti: Yael Lotem
Email: lotemyael@gmail.com

PRIMA EUROPEA
EUROPEAN PREMIERE

Yael Lotem si è laureata presso
l'Università di Tel Aviv, dove è
stata direttrice della fotografia
per più di 5 cortometraggi uno
dei quali è *Great Waters*. Al
suo terzo anno di studi Yael è
stata selezionata per il progetto
Back & Forth, co-produzione
tra l'Università di Tel Aviv e
l'Accademia tedesca di Film & TV
di Berlino. Nel corso di questo
progetto ha diretto *Death & the
Maiden*. Il film ha vinto il secondo
premio al DocAviv FF 2014. Il film
sarà trasmesso dalla televisione
israeliana e quella tedesca.

Yael Lotem Graduated from
the Tel Aviv University, where
she cinematographed more
than 5 short films among them:
Great Waters. In her 3rd year
of studies Yael was selected
for the Back & Forth project, a
unique co-production between
the TA University & the German
Academy for Film & TV Berlin.
During this project she directed
Death & the Maiden. The film
won the 2nd prize at DocAviv
FF 2014. The film will be
broadcasted on Israeli channel 2
and RBB channel in Germany.

Paesi Bassi, 2014, 19', col.

Regia: Guido Hendrikk
Fotografia: Emo Weemhoff
Montaggio: Lot Rossmark
Suono: Tijn Hazen, Taco Drijfhout
Musica: Lucas Malec
Produzione: Netherlands Film Academy
Distribuzione: Wouter Jansen, Some Shorts

Contatti: Wouter Jansen, Some Shorts
Email: info@someshorts.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Guido Hendrikk è cresciuto a Eindhoven, nei Paesi Bassi. Ha studiato Liberal Arts & Sciences presso l'Università di Utrecht, seguendo corsi di cinema, criminologia, giornalismo e filosofia. Il suo documentario di debutto è stato *Day is Done*, presentato in anteprima ad IDFA 2010 nel concorso di documentari olandesi. Nello stesso anno si è iscritto alla Dutch Film Academy di Amsterdam per studiare regia. *Escort* è il film del suo terzo anno di Accademia.

Guido Hendrikk grew up in Eindhoven (The Netherlands). He studied Liberal Arts & Sciences (Utrecht University), taking courses in the disciplines of film, criminology, journalism and philosophy. His documentary debut - *Day is Done* - premiered at IDFA 2010 (Dutch Documentary Competition). In the same year he enrolled at the Dutch Film Academy in Amsterdam (Directing). *Escort* is his third year film.

Filmografia
2014 Among Us
2013 Escort
2010 Day is Done
2008 Sense 393

GUIDO HENDRIKK ESCORT

Immaginate di essere in partenza per le vacanze: avete già preso posto in aereo e attendete che il comandante dia le istruzioni per il volo. Ad un tratto, un uomo ammanettato entra urlando, spinto da una scorta. Gli agenti provano a calmarlo, lo afferrano per le braccia, lo spingono a sedere e lo legano al sedile. Si tratta di una "normale" procedura di "rimpatrio forzato" effettuato su un volo di linea. Nel 2012 questa procedura è stata applicata 1.410 volte dalle forze di controllo dei confini olandesi nei confronti di persone cui è stato rifiutato lo status di rifugiato politico. Provate a mettervi nei panni dell'agente che spinge con vigore quell'uomo ammanettato e al contempo gli sussura frasi rassicuranti. Il paradosso del potere contemporaneo è che pratica una violenza che ha la pretesa di essere comprensiva, umana, accettabile. Questo film mostra in modo lucido e senza ipocrisie questo paradosso attraverso gli occhi di alcune reclute del *Royal Netherlands Marechaussee* durante il corso di formazione: tre settimane per riuscire a lasciare dubbi ed emozioni fuori dalla divisa. Tre settimane per imparare a fare il proprio dovere, praticando una "violenza umana". (v.i.)

Imagine that you are leaving for the holidays. You have already taken your seat on your plane and you're waiting for the captain to give flight instructions. Suddenly a screaming handcuffed man enters shoved by an escort. Officers try to calm him down, hold him by his arms, make him sit down and secure him to the seat. That's the normal procedure of forced return on a scheduled flight. In 2012, this procedure was enforced 1,410 times by the controlling authorities of the Netherlands borders toward people who were denied the status of political refugee. Now, try to take the role of the officer who firmly shoves the handcuffed man and whispers reassuring words in his ear at the same time. The paradox of contemporary power is that violence is practiced pretending that it is an understanding, humane, and acceptable one. This film exposes the paradox in a lucid, honest way, by way of the gaze of a few young recruits of the *Royal Netherlands Marechaussee* during their training. Three weeks to learn how to leave doubts and emotions behind. Three weeks to learn to do one's duty and practise "humane violence". (v.i.)



GUSTAVO VINAGRE

LA LLAMADA THE CALL

Lázaro ha 87 anni, vive a Cuba ed è un vecchio, orgoglioso rivoluzionario. Ha un piccolo chiosco di merci varie dove incontra diverse persone, parlando di sé, della vita, di politica e di rivoluzione. Un giorno l'azienda telefonica gli installa per la prima volta un apparecchio telefonico e Lázaro deve decidere a chi fare la prima telefonata. Ed è in questo momento che la vita privata di un uomo emerge. In un microcosmo apparentemente ridotto, il chiosco di Lázaro, un uomo rivela se stesso, e attraverso di sé rivela uno sguardo su una realtà complessa e contraddittoria come la Cuba contemporanea. Un film-ritratto, dove i gesti, i segni del tempo, i piccoli spazi dicono forse più delle parole e dove presente e passato di un Paese si incontrano nelle tracce di un'esistenza, che è sempre al tempo stesso vita individuale e collettiva. Un film fatto di piccoli, significativi istanti di senso (d.d.): "Lázaro mi attraeva per la sua fede in un mondo apparentemente privo di fede. Incontrarlo ed ascoltarlo è stato un grande insegnamento per me, un modo per accettare tutta la complessità di questo Paese che in fondo non comprenderò mai completamente." [G.Vinagre]

Lázaro is 87 years old, he lives in Cuba and he is an old and proud revolutionary. He owns a small kiosk where he sells sundries. There he meets many people and talks about himself, life, politics and revolution. One day, the phone company installs for the first time a telephone and Lázaro has to decide who he wants to call first. That is the time the private life of a man comes out. In an apparently small microcosm - Lázaro's kiosk - a man reveals himself and, through him, we get to know the complex and contradictory situation of contemporary Cuba. This film is a portrait in which gestures, signs of time and small spaces maybe tell more than words. Past and present of a country meet in the traces of an existence that is always individual and collective life at the same time. This film is made of small and significant moments of sense (d.d.): "Lázaro attracted me through his Faith - and the decisions he had to make to keep having it - inside an apparently faithless world. Meeting Lázaro and listening what he had to say was a big learning for me, a way to accept all the complexity of this country that I'll never understand completely". [G.Vinagre]



Brasile, 2014, 19', b/n

Regia e sceneggiatura: Gustavo Vinagre
Fotografia: Giovanna Pezzo
Montaggio: Juanjo Cid
Suono: Raymi Morales-Brès, Lucas Coelho, Victor Jaramillo
Produzione: Avoa Filmes
Distribuzione: Avoa Filmes

Contatti: Max Eluard, Avoa Filmes
Email: maxeluard@gmail.com

PRIMA INTERNAZIONALE
INTERNATIONAL PREMIERE

Gustavo Vinagre ha studiato cinema presso la EICTV a Cuba. Il suo corto *Filme Para Poeta Cego* ha partecipato al Doculab del Guadalajara FF 2012 ed è stato presentato al Rotterdam Film Festival nel 2013. Gustavo è anche regista e sceneggiatore del corto *La Llamada* e del mediometraggio *Nova Dubai*, in post-produzione. Il suo nuovo progetto di documentario, *Wil, Má* è stato selezionato dal workshop per registi del Tribeca Film Institute e ha vinto un finanziamento locale per la produzione.

Gustavo Vinagre studied cinema at EICTV (Cuba). His short *Filme Para Poeta Cego* participated at Doculab in Guadalajara Festival 2012 and was released at Rotterdam Film Festival 2013. He is also the director/scriptwriter of the short doc *La Llamada*, and the medium length doc *Nova Dubai*, in post-production. His new documentary project, *Wil, Má* was selected by the Tribeca Film Institute Filmmaker Workshop and won a local funding for development.

Filmografia
Wil, Má (Work in Progress)
2014: La Llamada
2014: Nova Dubai
2013: Filme Para Poeta Cego
2009: Dykeland - Part of
"Fucking Different Sao Paulo"

Italia, 2014, 30', col.

Regia: Lorenzo Faggi, Chiara Campara, Davide Cipolat, Giovanni Dall'Avo Manfroni
Fotografia: L. Faggi, C. Campara, D. Cipolat, G. Dall'Avo Manfroni
Montaggio: L. Faggi, C. Campara, D. Cipolat, G. Dall'Avo Manfroni
Suono: L. Faggi, C. Campara, D. Cipolat, G. Dall'Avo Manfroni
Musica: Lorenzo Vergani
Produzione: Civica Scuola di Cinema, Milano

Contatti: Germana Bianco, Civica Scuola di Cinema, Milano
Email: g.bianco@fondazionemilano.eu

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Chiara Campara lavora in ambito editoriale e giornalistico.

Chiara Campara works in publishing and journalism.

Davide Cipolat è studente presso Civica Scuola di Cinema, Milano

David Cipolat is a student at Milan School of Cinema and Television.

Giovanni Dall'Avo Manfroni studia Scienze della Comunicazione e sta lavorando a un documentario sui centri sociali milanesi.

Giovanni Dall'Avo Manfroni studies Communication Sciences and he is working on a documentary about the squatter houses of Milan.

Lorenzo Faggi si occupa di progetti editoriali per la televisione e il web. Con la casa di produzione Consorzio Colto ha fondato il sito tracce.tv

Lorenzo Faggi manages publishing projects for television and the web. With the production house *Consorzio Colto* founded the website tracce.tv

LORENZO FAGGI, CHIARA CAMPARA, DAVIDE CIPOLAT, GIOVANNI DALL'AVO MANFRONI

PHOTOFINISH – UNA STAGIONE ALLE CORSE

Vendere e comprare all'asta la "bella bestia". Scommettere sulla "bella bestia". Correre veloci come fulmini con la "bella bestia". E poi incitare il suo nome evocativo al photofinish. Queste sono i verbi che governano l'ippodromo e le "belle bestie" – come le chiama uno dei protagonisti del film – sono cavalli di razza purissima, tra più belli al mondo. Ambientato all'ippodromo del galoppo di Milano e al centro di allenamento di Trenno, *Photofinish* scompone visivamente l'immagine rassicurante dell'insieme per scovare, nel ripetersi delle azioni di un gioco, il gesto perituro dell'uomo, e il vuoto che lascia. "Abbiamo seguito una metodologia di lavoro che passa dal generale al particolare - raccontano i registi - Dalle iniziali situazioni di contesto ci siamo via via concentrati su alcune storie specifiche". Lo studio dello schema rigido della realtà si scompone in un incalzante avvicendamento di quadri e situazioni. (p.m.) "Dentro il film ci sono più registri espressivi, dall'osservazione all'interazione diretta coi soggetti rappresentati. La dimensione descrittiva – le stalle, gli ambienti di lavoro, gli spogliatoi, le cronache delle gare – unita ad una lettura più intima e famigliare della vita di uno dei fantini, compongono un quadro sociale complesso, ricco di sfumature e raccontato con sincerità."

Selling and buying the "beautiful beast" by auction. Betting on the "beautiful beast". Racing as fast as lightning with the "beautiful beast". Cheering and screaming its evocative name in a photo finish. These are the verbs that govern a racetrack and the "beautiful beasts" – as one of the film protagonists calls them – are purebred horses among the most beautiful in the world. Set in the racetrack of Milan and in the training center of Trenno, *Photofinish* visually breaks up the reassuring image of the whole to find in the repeated actions of a game the perishable gestures of human beings and the void they leave. "We followed a work methodology going from general to particular – say the directors – From the initial situations in the general context we have gradually focused on some specific stories". The study of the rigid arrangement of the world breaks up into the rapid alternation of situations. (p.m.) "Inside the film there are several expressive registers, from observation to direct interaction with the people portrayed in it. The descriptive dimension – the stables, the working environments, the locker rooms, the race reports – together with the more intimate and domestic portrayal of a jockey's life give origin to a highly nuanced and sincere representation of a complex social framework".



TERESA CZEPIEC SUPERJEDNOSTKA SUPER-UNIT(S)

Memorie sotterranee e volanti di una *Superjednostka*: una delle palazzine che furono costruite fin dal secondo dopoguerra su progetto di Le Corbusier. Le 'macchine da abitare', come amava definirle, sono giganteschi circuiti di cemento dove, in 15 piani, trovano posto 3.000 persone. La praticità più pura regnava nella fantasia dell'architetto, elogiato perfino da Einstein per aver provveduto a una tale maestria di proporzioni e misurazioni da aver quasi bandito l'errore. Quasi. L'ascensore si ferma ogni tre piani e si affrontano labirinti, corridoi e scale per arrivare al proprio appartamento. Teresa Czepiec s'inoltra in uno di tali alveari squadrati. Fluttua nei suoi abissi, cerca la luce e trova frammenti di storie disseminati nella macchina-casa che talvolta s'incepta o semplicemente devia, non ossequia il protocollo originale e dà vita a nuove versioni. La precisione delle forme decisamente non dà garanzie sul suo contenuto. (c.z.) "I protagonisti del documentario sono persone che vivono in *Superjednostka* e attraversano momenti importanti della loro vita lì dentro. È qui che le loro emozioni pulsano, le loro aspettative si generano, e i loro desideri si avverano ... oppure no". [T. Czepiec]

Underground and flying memories of a *Superjednostka*: one of the buildings designed by Le Corbusier built since the end of the second World War. The 'machines for living in', as he loved to define them, are huge blocks of concrete in which, in 15 floors, 3,000 people are housed. The most pure practice guided the fantasy of the architect, who even received praises from Einstein for such expertise in proportions and measures making him almost error free. Almost. The elevator stopped each three floors and then, to get to one own apartment, a set of labyrinths, corridors and stairs had to be crossed. Teresa Czepiec ventures in one of these cubic beehives. She navigates its abyss, searches for the light and finds fragments of stories all over the house-machine which sometimes gets stuck or changes direction, without respecting the original protocol, giving life to new versions. The precision of the shapes don't guarantee their content. (c.z.). "The main characters of the documentary are people living in *Superjednostka* and going through important moments of their lives there. This is where their emotions throb, their expectations engender, and their desires come true... or not." [T. Czepiec]



Polonia, 2014, 20', col.

Regia: Teresa Czepiec
Fotografia: Paweł Dyllus
Montaggio: Jerzy Zawadzki
Suono: Krzysztof Ridan
Produzione: Wajda Studio

Contatti: Agnieszka Rostropowicz-Rutkowska, Wajda Studio
Email: arostropowicz@wajdastudio.pl

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Teresa Czepiec è regista di cortometraggi e autrice di installazioni artistiche negli spazi pubblici. La sua ricerca di nuovi linguaggi si muove fra cinema, architettura e forme di azione negli spazi pubblici. Ha appreso la regia lavorando con registi del calibro di Szumowska, Łazarkiewicz, Komasa, Skolimowski or Koszałka.

Teresa Czepiec is a short film director and an author of artistic installations in public spaces. Balancing at the interface between film, architecture and actions in the public space, she looks for the right new form to tell about what she finds interesting. She learns the directing skills working with such directors as Szumowska, Łazarkiewicz, Komasa, Skolimowski or Koszałka.

Belgio, 2014, 19', col.

Regia e sceneggiatura: Simon Gillard
Fotografia: Simon Gillard
Montaggio: Elisa Zurfluh
Suono: Simon Gillard
Musica: Salif Otiopie
Produzione: INSAS

Contatti: Giulia Desidera, INSAS
Email: giulia.desidera@insas.be

PRIMA INTERNAZIONALE
INTERNAZIONAL PREMIERE

Simon Kostenets Gillard è nato in un piccolo villaggio vicino a Sofia, Bulgaria. È stato adottato in tenera età da una coppia di Bretoni. Durante la sua adolescenza, è entrato in conflitto con i costumi conservatori della sua nuova famiglia, profondamente cattolica e borghese. Dopo cinque anni di studi scientifici in una scuola cristiana superiore, si è trasferito a Parigi e per seguire un corso di laurea in cinema. Nel 2009 ha iniziato a frequentare l'INSAS (Istituto Nazionale Superiore di Arti dello spettacolo) a Bruxelles.

Simon Kostenets Gillard was born in a small village near Sofia, Bulgaria. It was adopted at an early age by two Britons. During his teenage years, came into conflict with the conservative habits of his new family, deeply Catholic and bourgeois. After five years of scientific studies in a Christian school, he moved to Paris to pursue a degree in film. In 2009 he began attending the INSAS (Institut National Supérieur Arts) in Brussels.

Filomgrafia
2014 Yaar
2013 Anima
2012 Chien!

SIMON GILLARD YAAR

Di quella oscurità gialla e piena di luce. Simon Gillard avverte prima di entrare: "Considera il mondo come un mistero assoluto, e ciò che fa la gente come una follia senza limite". E allora cadiamo con lui nel buco nero dei cercatori d'oro... siamo in Burkina Faso e *Yaar* in lingua *mòoré* è il centro della miniera. Ma potremmo essere al centro della terra, nel nucleo fondo dell'umanità, all'alba dei tempi o nella notte ancestrale. Corpi senza ruvidezze si muovono ritmicamente, languidi, per fare il tempo e il lavoro. Gestì che sentono ogni elemento e ne fanno vita. Elegia che non elogia l'estetica fine a se stessa, solo chiede di essere vista in tutto il suo magnifico operare lo spazio. Aprirlo. Danzarlo. È "una civiltà testarda, che cerca il suo futuro sotto terra. Ciechi o forse troppo vedenti, scavano giorno e notte per affondare sotto la superficie, guidati dalla follia che ogni momento guida l'uomo fino alla sua morte." [S. Gillard] Dove la fatica – di fronte a tanta bellezza – si fa dettaglio, accantonata tutta l'ovvietà di cui tempo e spazio non hanno più bisogno. È in questo incedere di luce e tenebre – magia e tecnologia arcaica – che il colore e il suono si fanno senso dell'immagine e sostanza e materia. L'esperienza visiva di un universo a se stante, splendente di luce propria. (c.z.)

On that yellow, light-filled darkness. Before entering, Simon Gillard warns: "Consider the world as an absolute mystery, and what people do as limitless madness". So we fall with him in the dark hole of gold-diggers... We are in Burkina Faso and, in the Mooré language, "Yaar" is the center of a mine. But we may also be at the center of the Earth, in the inner core of mankind, at the dawn of time or in the ancestral night. Bodies without roughness move rhythmically and faintly to mark the passing of time and the progress of work. Gestures perceive each element and give them life. This film is an elegy which does not praise aesthetics as an end in itself, but which simply asks to be watched as it wonderfully explores and opens space and dances in it. It is a "stubborn civilization that searches for its future underground. People who are blind – or who maybe see too much – dig day and night to sink under the surface, guided by the madness that every time guides human beings until their deaths" [Simon Gillard]. This is where fatigue – confronted with so much beauty – becomes a detail, setting aside all the obviousness which time and space no longer need. It is in this alternation of light and shadows – archaic magic and technology – that sound and color give sense to images and become substance, matter. This film is the visual experience of a separate universe shining by its own light. (c.z.)



 **RIDMFestival**
 **RIDM**
 **RIDM_festival**
ridm.qc.ca

**Montreal
International
Documentary
Festival**

**Rencontres internationales
du documentaire de Montréal**



RIDM

Nov. 12 – 23 2014



PANORAMA

I want to See the Manager

Italia, 2014, 59', col.

Regia: Mattia Colombo
Sceneggiatura: Mattia Colombo,
Erri De Luca
Soggetto: Erri De Luca
Fotografia: Jacopo Loiodice
Montaggio: Valentina Cicogna,
Veronica Scotti
Suono: Simone Olivero
Musica: Gabriele Mirabassi
Produttrice: Daniela Ricciardi
Produzione: OH!PEN
Con il sostegno di: Trentino
Film Commission e Apulia Film
Commission

Contatti: Mario Lanti, OH!PEN
Email: mariolanti@gmail.com

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Mattia Colombo ha ottenuto il Master in Regia del Documentario di IED Venezia, sotto la supervisione dei registi Silvio Soldini, Bruno Oliviero, Alessandro Rossetto e Leonardo Di Costanzo. Il suo primo lungometraggio, *Il Passo*, è una co-regia con Alessandra Locatelli e Francesco Ferri. In fase di post-produzione è invece il documentario *Voglio dormire con te*.

Mattia Colombo holds a Masters in Directing Documentary IED Venice, under the supervision of the director Silvio Soldini, Bruno Oliviero Alessandro Rossetto and Leonardo Di Costanzo. His first feature, *Il Passo*, is a co-direction with Alessandra Locatelli and Francesco Ferri. In post-production is instead the documentary *Voglio dormire con te*.

Filmografia
Voglio Dormire con Te (in produzione)
2014 Alberi che camminano
2012 Il Passo
2011 Il Pensiero della Mano
2010 Il Desiderio
2010 Il Velo



“Vedi qualcosa?”, chiese Gesù al miracolato che aveva acquistato la vista per la prima volta. “Vedo gli uomini – rispose quello – poiché vedo come degli alberi che camminano”. È un passo che troviamo nel Vangelo di Marco. *Alberi che camminano* è lo splendido film girato da Mattia Colombo e scritto insieme a Erri De Luca, la cui voce dona un’ossatura letteraria alla materia piena di saggezza di queste immagini. *Alberi che camminano* è anzitutto una visione, una visione che è stata la prima d’ogni sguardo. E dichiara tutto il bisogno che gli uomini hanno di concedersi alla trasformazione del mondo, trasformandosi. L’albero che cammina è il suo legno che si trasforma, che galleggia, che arde. L’albero che cammina assomiglia a un giovane boscaiolo che si sveglia all’alba, a un liutaio che costruisce un violino, a uno scultore, a un ingegnere navale, a un vecchio partigiano. *Alberi che camminano* è una visione di morte e di rinascita continua, essa in questo film diventa poi parola, e voce. “Non esiste immagine più nobile e generosa riferita alla figura umana”. – racconta Erri De Luca – “Il corpo è un tronco, le braccia sono rami, le gambe radici in movimento”.

“Seest thou aught?”, asked Jesus to the miraculously-cured person who had his sight restored for the first time. “And he looked up and said, I see men; for I behold them as trees, walking”. This is a passage from the Gospel of Mark. *Alberi che camminano*, “walking trees”, is the beautiful film made by Mattia Colombo and written along with Erri De Luca, whose comment gives a literary framework to the stuff filled with wisdom of these images. *Alberi che camminano* is first and foremost a vision. This vision has always been the first one of every gaze. It declares the need on the part of mankind to surrender themselves to the transformation of the world by transforming themselves. A walking tree is its wood transforming, floating, burning. A walking tree is like a young woodcutter who wakes up at dawn, a luthier who makes a violin, a sculptor, a naval engineer, an old partisan. *Walking trees* is a vision of continuous death and rebirth. The vision of the film becomes speech, then voice. “A nobler and more generous image referring to the human figure has never existed”, says Erri De Luca. “The body is a trunk, arms are branches, legs are roots in motion.”

MARIA ARENA

GESÙ È MORTO PER I PECCATI DEGLI ALTRI

“Le prostitute hanno perduto il senso del loro corpo, non gli danno nessun valore, gli danno solo la morte... Per questo siamo in procinto di entrare nel Regno dei cieli”. Una delle protagoniste del film evoca le parole di Gesù per spiegare come si sente a essere una “buttana” di San Berillo, storico quartiere di Catania che da cinquant’anni è universo di travestiti. Franchina, Meri, Alessia, Marcella, Santo, Totino e Wonder sono trans che si prostituiscono da decenni e sono le figure con cui la regista Maria Arena progetta il suo sguardo sul mondo. Il contesto storico e sociale di quel “pugno di strette vie in rovina” è per la regista un punto di partenza imprescindibile, per sviluppare un racconto quanto più solido e sincero possibile. Ciò che svela la vita in queste pregiate immagini è il viaggio di avvicinamento alla fede che accompagna la quotidianità delle protagoniste. Le quali postulano un amore, nei dialoghi aperti a chi le ha raggiunte e ascoltate a lungo, nella farsa del reale che le ha accolte, senza tempo né diritti. “Ma se io ho tanto amore e l’altro non ce l’ha, – conclude la donna – allora io devo stare accanto all’altro, perché siamo come due metalli che si attraggono.” (p.m.)

“Prostitutes lost the sense of their bodies, they don’t give them any value, they only give them death... That’s why we are near to ascend to the Kingdom of Heaven.” One of the protagonists of this film quotes the words of Jesus in order to explain how does it feel to be a “buttana” (bitch) in San Berillo, an historic district of Catania which has been the universe of transvestites for fifty years. Franchina, Meri, Alessia, Marcella, Santo, Totino and Wonder are transsexuals who have worked as prostitutes for decades and are the characters through which the director Maria Arena shows us this perspective of the world. The historical and social context of that “bunch of narrow streets in ruins” is, for the director, a compulsory starting point in order to develop a solid and sincere narration. These precious frames show the life and the search for faith of the protagonists who postulate a love, in the open dialogues with who reached them and listened to them for a long time, in the farce of the reality in which they are living, without time nor rights. “But if I have a lot of love and the other person doesn’t have it - the woman concludes - I have to stay close to the other, because we are like two magnets attracting each other.” (p.m.)



Italia, 2014, 84', col.

Regia: Maria Arena
Sceneggiatura: Maria Arena,
Josella Porto
Soggetto: Maria Arena, Josella Porto
Fotografia: Fabrizio La Palombara
Montaggio: Antonio Lizzio
Suono: Carmelo Sfogliano
Musica: Stefano Ghittoni,
Agostino Tilotta, Cesare Basile,
Uzeda, Kaballà
Produttrice: Gabriella Manfrè
Produzione: Invisibile Film

Contatti: Gabriella Manfrè,
Invisibile Film
Email: gabriella@invisibilefilm.com

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Maria Arena è nata a Catania e vive a Milano. *Gesù è morto per i peccati degli altri* è il suo primo lungometraggio. Ha realizzato cortometraggi, videoclip, videoinstallazioni, spettacoli teatrali. È docente in Digital Video all’Accademia di Belle Arti di Catania e alla Scuola di nuove tecnologie dell’arte di Brera. È anche autrice del libro: *Falso movimento. Laboratorio audiovisivo tra analogico e digitale*.

Maria Arena was born in Catania, and lives in Milan. *Gesù è morto per i peccati degli altri* is her first feature film. She made short films, music videos, video installations, theater works. She is a lecturer in Digital Video at the Academy of Fine Arts in Catania and the School of Brera arts and technologies. She is also author of the book: *Falso movimento. Laboratorio audiovisivo tra analogico e digitale*.

Filmografia selezionata
2014 Gesù è morto per i peccati degli altri
2012 Perfection
2010 Viaggiatore solitario
2008 Desertogrigo
2007 Ceremony
2007 Io/La religione del mio tempo

Italia, Germania, 2014, 93', col.
Regia: Hannes Lang
Sceneggiatura: Mareike Wegener, Hannes Lang
Soggetto: Mareike Wegener, Hannes Lang
Fotografia: Thilo Schmidt
Montaggio: Stefan Stabenow
Suono: Peter Rösner, Achim Fell
Produzione: Petrolio Film, Miramonte Film
Distribuzione Internazionale: Deckert Distribution

Contatti: Valerio Moser,
Miramonte Film
Email: vbm@miramontefilm.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Nato e cresciuto nelle Alpi italiane, dopo un corso di formazione di due anni come falegname, Lang ha ricevuto un diploma tecnico come disegnatore. Ha lavorato come assistente di produzione cinematografica in Alto Adige fino a quando non si è iscritto all'Accademia di Media Arts di Colonia nel 2004, dove ha studiato Media Arts specializzandosi in documentario creativo. Il suo primo lungometraggio documentario, *Peak*, gli è valso il Goethe Film Institute Award per il miglior documentario.

Born and raised in the Italian Alps. After a two-year training as a carpenter, Lang received a technical diploma as a draftsman. He worked as a film production assistant in South Tyrol until enrolling at the Academy of Media Arts, Cologne in 2004, where he did his specialization in artistic documentary filmmaking. His first feature-length documentary *PEAK* won him the Goethe Institute Documentary Film Award.

Filmografia
2014 *I Want to See the Manager*
2011 *Peak*

HANNES LANG I WANT TO SEE THE MANAGER

Lo scrisse nel 1985 lo scrittore americano William S. Burroughs: "Dopo un solo sguardo a questo pianeta qualsiasi visitatore dallo spazio direbbe: 'Voglio parlare con il direttore!' (*I want to see the manager*)". Si compone di sette episodi paradigmatici il raffinato film di Hannes Lang, che predispone un'accurata indagine sulla condizione economica e umana del nostro pianeta. India, Bolivia, Cina, Stati Uniti d'America, Italia, Thailandia, Venezuela, ogni luogo contiene frammenti dell'altro, ogni immagine di questo documentario supporta l'altra nella composizione di un discorso lucido e compiuto sulla crescita e la decrescita economica attuale, sul declino umano e la decadenza di sistemi sociali, sulla rinascita di nuovi valori e sul trionfo della tecnica su tutto il resto. Nell'epoca delle trasformazioni del potere globale, il mondo di Lang si riorganizza in quadri da osservare, da interrogare e ascoltare. I confini geometrici delle sue immagini stabiliscono così il perimetro di un mondo-testamento che sembra non disporre più di un patrimonio. "La morte del futuro non sarà più morte", assicura da Detroit uno dei 'manager' di questo film. Il suo lavoro è quello di ibernare corpi umani. (p.m.)

This is what the American writer William S. Burroughs wrote in 1985: "After one look at this planet any visitor from outer space would say 'I want to see the manager!'." The sophisticated film by Hannes Lang, setting an accurate investigation on the economic and human conditions of our planet, is made up of seven episodes. India, Bolivia, China, United States of America, Italy, Thailand, Venezuela, every location contains fragments of the other, every frame in this documentary support the others in building a clear and complete debate on the current economic growth and de-growth, on the fall of humans and the decadence of social systems, on the return of new values and the triumph of technique on the rest. In the times of the transformation of the global power, Lang's world is reorganized in pictures to be observed, questioned and listened. The geometric borders of his images set the perimeter of a world-testament that has no more heritage. "The death of the future won't be death anymore" says one of the 'managers' (p.m.)



© 2014 Petrolio Film GmbH / Miramonte Film Ohg

EMILIANO MANCUSO IL DIARIO DI FELIX FELIX'S DIARY



"Per due anni ho percorso tutti i giorni la stessa strada (la Palmiro Togliatti: la tangenziale che attraversa tutta la periferia est di Roma) per incontrare gli adolescenti e gli operatori di Casa Felix. La necessità di trasformare l'iniziale progetto fotografico in un film documentario è maturata piano piano, fino a concretizzarsi definitivamente il giorno dell'arrivo di Valerio". L'opera prima di Emiliano Mancuso s'avvera in tutta la sua grazia nella soggettiva di chi – sia esso il regista, o uno qualunque degli abitanti della "casa" – ricerca nei giorni la trama della propria vita. Valerio, Giuseppe, Emad – ospiti della comunità per minori di Casa Felix – sono degli adolescenti già adulti, e già "colpevoli", di cui il film rintraccia i corpi, i desideri, il legame doloroso con un mondo ancora sconosciuto ma già da combattere. "Mi sono messo in gioco, ho rivisto in queste storie di adolescenti frammenti della mia storia, ho fatto un viaggio nella mia adolescenza per avvicinarmi e comprendere la loro. La vita a Felix è come uno specchio aperto su di te, riflettente e deformante insieme". [E. Mancuso] *Il Diario di Felix* è un film che indaga l'intimità delle relazioni umane, per ritrovarne il desiderio. (p.m.)

"Every day I have driven along the same road – Viale Palmiro Togliatti, the freeway that cuts across the entire easternmost side of Rome – to meet the adolescents and social workers of Casa Felix. Very slowly, I have felt the need of transforming the initial photographic project into a documentary film. I became fully aware of this the day Valerio arrived". The debut film of Emiliano Mancuso gracefully actualizes in the point-of-view shots of the film director or anyone else who lives in the 'house'. They search for a plotline in their lives every day. Valerio, Giuseppe, Emad, the guests of the Casa Felix rehabilitation youth centre, are 'grownup adolescents' who have already been found guilty. The film traces their bodies, their desires, and a painful tie with a world they still don't know but they're already fighting. "I put myself on the line. In the stories of these adolescents I saw fragments of my own story. I turned back to my adolescence to get close to and understand theirs. Life at Felix is like a mirror pointed on yourself, it reflects and distorts you at the same time." [E. Mancuso] *Il Diario di Felix* is a film that explores the intimacy of human relationships in order to reconquer a desire for the same. (p.m.)

Italia, 2014, 75', col.

Regia: Emiliano Mancuso
Sceneggiatura: Emiliano Mancuso, Andrea Tarquini
Soggetto: Emiliano Mancuso
Fotografia: Emiliano Mancuso
Montaggio: Andrea Tarquini
Suono: Edoardo Boccali
Musica: Angelo Olivieri
Produzione: Zona

Contatti: Valeria de Berardinis,
Zona
Email: v.deberardinis@zona.org

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Emiliano Mancuso nasce a Roma nel 1971. Lasciati gli studi postuniversitari, all'età di 28 anni ha iniziato a lavorare nel fotogiornalismo, collaborando con le più importanti testate nazionali ed internazionali: National Geographic, New York Times, Newsweek, Time, L'Espresso, et. Dal 2009 è membro dell'Agenzia Contrasto.

Emiliano Mancuso was born in Rome in 1971. After finishing university at 28 years old, he began to work as a photojournalist with leading national and international publications including National Geographic, The New York Times, Newsweek, Time, L'Espresso, etc. He has been represented by Contrasto since 2009.

Filmografia
2014 *Il Diario di Felix*

Italia, 2014, 47', col.

Regia e sceneggiatura: Fabrizio Bellomo

Soggetto: Fabrizio Bellomo
Fotografia: Fabrizio Bellomo
Montaggio: Guglielmo Trupia
Suono: Giulia La Marca
Supervisione alla narrazione: Eugenio Vendemiale
Produzione: Fujifilm

Contatti: Fabrizio Bellomo
Email: fabriziobellomo@msn.com

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Fabrizio Bellomo è artista, curatore e regista. Alcuni suoi lavori audiovisivi, fotografici e alcune sue installazioni sono stati esposti in Italia e all'estero in mostre personali e collettive, attraverso progetti pubblici e festival cinematografici.

Fabrizio Bellomo is an artist, curator and director. Some of his audiovisual and photographic works and some of his installations have been exhibited in Italy and abroad in solo and collective shows, through public projects and film festivals.

FABRIZIO BELLOMO

L'ALBERO DI TRASMISSIONE

"Il mondo non è di nessun altro, è mio!", annuncia uno dei protagonisti di questo documentario. L'ingragnaggio filmico che Fabrizio Bellomo costruisce per raccontare tre generazioni di una famiglia, arriva a svelare la sintassi di una lingua arcaica con cui trasmettere il mondo ai propri figli, se per "mondo" s'intende quel complesso di pratiche ed esperienze che ci permettono di imporre la nostra volontà alla materia inanimata. La famiglia Ciliberti inventa e realizza congegni meccanici, motori, opere d'arte, e viaggia con la mente alla velocità della luce, dall'universo dei pensieri sino al giardino-isola del quartiere di San Cataldo di Bari, dove vive. Se le parole difficili imparate studiando il motore della Lamborghini, o il dialetto intozzito dalla vita isolata non riescono a raccontare altro di sé, è il silenzio che accompagna queste figure solitarie e geniali a consegnare il portato di una città-memoria che rimane sullo sfondo e di cui esse sono espressione. (p.m.) "Le storie di questa famiglia schiacciata dalla modernizzazione di un quartiere costiero della città, si svolgono fra officine e cantieri, fra pianoforti meccanici e macchine da lavoro, e ci conducono sino all'utopia di un'automobile interamente costruita in casa, oggetto perduto e metafora del profondo legame che unisce le tre generazioni". [F. Bellomo]

"The world belongs to no one else. It's mine!" says one of the characters in this documentary. The filmic device set up by Fabrizio Bellomo to describe three generations of a family unravels the syntax of an archaic language. This will serve to hand the world onto the children, with 'world' meaning the complex of practices and experiences that allow us to impose our will on inanimate matter. The Ciliberti family invents and implements mechanical devices, engines, and works of art. They travel with their mind at the speed of light, departing from the universe of thoughts up to their home, the island-garden of the San Cataldo district in Bari, Italy. The difficult words learned while studying the Lamborghini engine or the dialect hardened by an isolated life may not be able to tell a story about them; but the silence that accompanies these lonely and genial figures manages to convey the outcome of a city-memory that stands in the background and yet creates them all. (p.m.) "The stories of a family crushed by the modernization of a coastal district of the city take place among workshops and building sites, mechanical pianos and work machinery. These guide us to the utopia of the clan realizing an entire automobile on their own – a lost object and a metaphor of the deep ties uniting three generations." [F. Bellomo]



MICHELE FORNASERO SMOKINGS

Dopo aver sottratto milioni di clienti alle multinazionali del tabacco, in particolare alla Philip Morris, vendendo online sigarette a basso costo in tutto il mondo, i fratelli Messina decidono di aprire una fabbrica propria nella periferia di Torino, per conquistare fette di mercato in Italia e combattere a viso scoperto i grandi marchi. I "cattivi ragazzi" di questo sorprendente film lottano però anche per un altro scopo: scuotere dall'interno un mercato oligarchico troppo manipolato dal potere politico. L'avvincente racconto del regista Michele Fornasero richiama atmosfere da film "gangster", e consegna il ritratto di due personaggi sfrontati e ironici, cinici e rivoluzionari. Re moderni, geniali e scanzonati. Il tempo dell'azione è simile a quello che precede una battaglia, una calma apparente accompagnata dal rimescolio dei pensieri, dal riposizionamento continuo dei corpi e delle armi. La narrazione è scandita da un montaggio che trattiene i silenzi, e li comprime, nella perenne organizzazione strategica della propria immagine di guerra, che qui è la maschera di un gioco che mescola il bene e il male, il giusto e l'ingiusto, il buono e il cattivo. (p.m.)

After having stolen millions of clients from the tobacco corporations, especially from Philip Morris, selling cigarettes online all over the world, the Messina brothers decide to open their own factory in the outskirts of Turin to earn Italian market shares and to fight the big brands head to head. The "bad boys" of this surprising film also fight for another goal: to shake an oligarchic market controlled by the political power from within. The exciting tale by the director Michele Fornasero recalls the atmospheres of "gangster" movies and tells us about two shameless, ironic, cynical and revolutionary characters. Two modern kings, both genial and easygoing. The time of the action is similar to the one preceding a battle, an apparent calm that goes along with mixing thoughts and the continuous movement of bodies and weapons. The narration flows through an editing that catches the silence and compresses it during the permanent organization of the self war image, in this case, the mask of a game mixing good and evil, justice and injustice, good guys and bad guys. (p.m.)

Italia, Svizzera, 2014, 96', col.

Regia: Michele Fornasero
Fotografia: Paolo Ferrari
Montaggio: Marco Rezoagli, Jesper Osmund
Suono: Gigi Miniotti
Musica: Giorgio Giampa
Produzione: Indyca Film

Contatti: Simone Catania
Email: info@indyca.it

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Michele Fornasero si avvicina al mondo dell'audiovisivo lavorando nel campo della pubblicità e del cinema. Nel 2007, insieme ad altri amici e colleghi, co-fonda a Torino la casa di produzione Indyca. Tramite Indyca, Michele ha acquistato una forte esperienza in qualità di produttore, filmmaker, direttore della fotografia e montatore, collaborando alla realizzazione di diversi cortometraggi e documentari, tra cui *Frontline is everywhere*, *Uno scampolo di Paradiso*, *La leggenda del pesce azzurro*, *La Paura SiCura*.

Michael Fornasero got involved in the the audiovisual world working in the field of advertising and film. In 2007, along with other friends and colleagues, he co-founded the production company in Turin Indyca. Through Indyca, Michael has acquired a strong experience as a producer, filmmaker, dop and editor, working in the production of several short films and documentaries, including *Frontline is everywhere*, *Uno scampolo di Paradiso*, *La leggenda del pesce azzurro*, *La Paura SiCura*.

Filmografia
2014 SmoKings
2010 La notte bianca
2006 Frontline is everywhere

Italia, Slovenia, UK, 2014, 75', col.

Regia: Claudia Tosi
Fotografia: Brand Ferro
Montaggio: Marco Duretti
Fonico: Marco Torrisi
Suono: Vladimir Rakic
Produttrice: Claudia Tosi
Produzione: Movimenta
Corpoduzione: Petra Pan Film
Production, Cobos Films, Miafilm

Contatti: Claudia Tosi
Email: claudia.tox@libero.it

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Nata a Modena nel 1970, Claudia Tosi ha studiato Filosofia presso l'Università di Bologna. Ha iniziato a lavorare come regista nel 1998 e dal 2003 è produttrice e autrice di documentari creativi. Nel 2004 ha fondato Movimenta. Ha partecipato a EAVE nel 2011 e Eurodoc nel 2012.

Born in Modena in 1970, Claudia Tosi has studied Philosophy at the University of Bologna. She has started working as director in 1998 and has worked as a creative documentary filmmaker and producer since 2003. In 2004 she has founded Movimenta. She has attended EAVE in 2011 and Eurodoc in 2012.

Filmografia
2014 Il cerchio Perfetto
2009 Mostar United
2004 Private fragments of Bosnia



CLAUDIA TOSI
IL CERCHIO PERFETTO
THE PERFECT CIRCLE

Non te ne andare docile in quella buona notte

Ivano e Meris non sono più giovani e vivono nelle due stanze adiacenti di un hospice immerso in un bosco della Romagna. Ivano e Meris non si conoscono. A prendersi cura di Ivano è la moglie, accanto a Meris siede il marito. Il corpo di Ivano è quello di chi è stato in gioventù un uomo forte, con il viso severo e buono insieme; quelle di Meris invece sono le forme di una minuta e delicata donna bambina, tuttora. Meris è stanca. Dice che un giorno un malato l'ha fatta riflettere su qualcosa a cui ripensa spesso: "Mentre beveva un bicchiere d'acqua, mi ha fatto notare che il nostro corpo è costituito per il settanta per cento di acqua. Questo significa che quando moriamo finiamo nel ciclo delle acque. Mi dà serenità pensarci, perché è come se nessuno se ne andasse per sempre". Con *Il cerchio perfetto* la regista sembra voler ritrovare ciò che 'il tempo del prendersi cura' consente di vedere: nulla di straordinario, nulla di così insostenibile. Con una regia che si struttura più secondo gli spazi e il tempo, che sui corpi, Claudia Tosi recupera l'impercettibile memoria degli occhi che vedono il cerchio perfetto della vita. [p.m.]

Ivano and Meris are not young anymore and they live in two rooms next to each other in a hospice located in one of the woods in Romagna. Ivano and Meris don't know each other. The person who is taking care of Ivano is his wife while Meris is assisted by her husband. Ivano's body tells that, when he was young, he was a strong man with a severe but also compassionate face; Meris still has the shape of a minute and delicate child. She is tired. She says that an hospitalized person made her think about something that she remembers clearly: "While he was drinking a glass of water, he made me notice that our bodies are 70% water. This means that we day we end up in the water cycle. This gave me a lot of peacefulness, because it means that nobody is gone forever". In *The perfect circle* the director seems to be willing to find again what the 'time of taking care' allows us to see: nothing extraordinary, nothing that is so unbearable. Claudia Tosi, with her direction structured following spaces and time rather than bodies, recovers the subtle memory of the eyes seeing the perfect circle of life. [p.m.]





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

THE CINEMA OF JOS DE PUTTER

LIKE EVERY GRAIN OF SAND

DI VITTORIO IERVESE

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

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

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

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

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

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



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

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



Jos de Putter,
Nagasaki Stories

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Jos de Putter,
The Making of a New Empire





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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

William Blake – *V Elegia*

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

Bob Dylan – *Every grain of sand*

[Traduzione di Carla Scura]



Jos de Putter,
Beyond the Game

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Jos de Putter,
See No Evil



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Willam Blake – *V Elegy*

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

Bob Dylan – *Every Grain of Sand*

NOTES

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

BIBLIOGRAPHY

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

INSPIRATIONS

DI | BY JOS DE PUTTER

IT'S BEEN A LOVELY DAY

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

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



Robert Bresson, *Au hasard Balthazar* (1966)



Robert Bresson, *Pickpocket* (1959)



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

IT'S BEEN A LOVELY DAY

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

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



SOLO, THE LAW OF THE FAVELA

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

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

SOLO, THE LAW OF THE FAVELA

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

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



THE MAKING OF A NEW EMPIRE

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

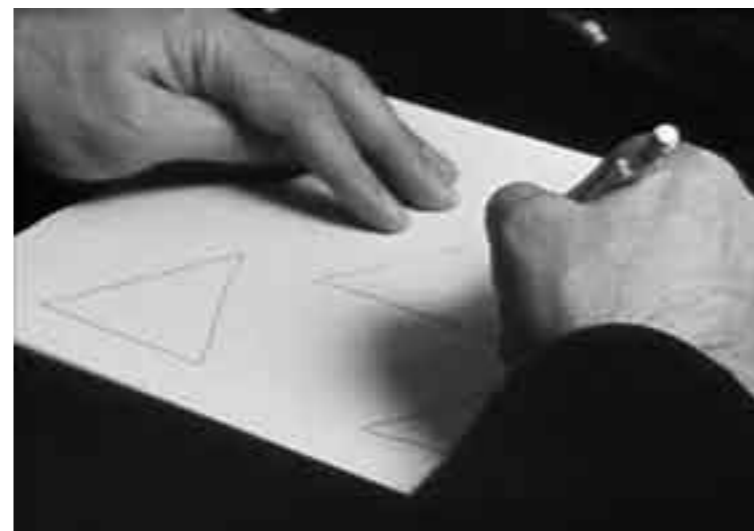
Ma poi è successo qualcosa a un livello più profondo. Avevo appena letto *Paesaggio e memoria* di Simon Schama, un libro molto provocatorio sul rapporto fra natura, mitologia, psicologia e costruzione dell'identità. Successivamente sono entrato in questo mondo davvero antico, mitico e violento qual è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

THE MAKING OF A NEW EMPIRE

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



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



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

BOB DYLAN

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

BOB DYLAN

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

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

SEE NO EVIL

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

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

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



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

SEE NO EVIL

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

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

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

INTERVISTA CON JOS DE PUTTER

DI VITTORIO IERVESE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

INTERVIEW WITH JOS DE PUTTER

BY VITTORIO IERVESE

14.10.2014

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Reality is a genre too. Documentary evaluates this.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



BIOGRAFIA DI JOS DE PUTTER

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

JOS DE PUTTER BIOGRAPHY

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

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

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

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



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

Per più di un secolo la famiglia de Putter si è presa cura della propria terra, tramandando sapienza e passioni di generazione in generazione. Alle 6 del mattino del primo gennaio 1992 comincia l'ultimo anno di questa lunga storia di vita e anche questo film. Di fronte alla macchina da presa ci sono due anziani coniugi alle prese con una quotidianità fatta di lavoro della terra, abitudini immutabili, ma anche di serena accettazione dei cambiamenti. Dietro la macchina da presa il loro figlio, che ha deciso di cambiare vita, diventa il testimone di un mondo che va scomparendo, come gli alberi nella nebbia dell'inverno olandese. Il film d'esordio di Jos de Putter è un magistrale saggio di cinema del reale. Il tempo del lavoro contadino si fa ritmo cinematografico, la tradizione della pittura fiamminga si riverbera nella luce degli interni e nei paesaggi all'imbrunire, l'arte e la natura si confondono, semplici discorsi diventano squarci di filosofia. Con un uso elegante e delicato della macchina da presa e sacrificando il commento a favore dell'osservazione, il regista costruisce un meraviglioso affresco pieno di vita in cui ogni giornata si conclude con la certezza che sia stata *a lovely day*. (v.i.)

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

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

JOS DE PUTTER

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

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



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

Paesi Bassi, 1994, 54', col.

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

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

Paesi Bassi, 1996, 55', col.

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

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

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

JOS DE PUTTER NAGASAKI STORIES

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

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

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

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



JOS DE PUTTER THE MAKING OF A NEW EMPIRE

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

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



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

Paesi Bassi, 1999, 97', col.

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

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

Paesi Bassi, 1999, 7', col.

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

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

JOS DE PUTTER ZIKR

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

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



Paesi Bassi, 2002, 50', col.

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

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

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

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

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

Paesi Bassi, 2002, 75', col.

Regia e sceneggiatura: Jos de Putter
Fotografia: Vladas Naudzius

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

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

JOS DE PUTTER

DANS, GROZNY DANS THE DAMNED AND THE SACRED

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

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



JOS DE PUTTER

BROOKLYN STORIES

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Paesi Bassi, 2002, 55', col.

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

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

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Paesi Bassi, 2004, 80', col.

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

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



JOS DE PUTTER ALIAS KURBAN SAÏD

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

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

JOS DE PUTTER HOW MANY ROADS

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

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



Paesi Bassi, 2006, 55', col.

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

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

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Paesi Bassi, 2006, 58', col.

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

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

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE



JOS DE PUTTER

HET VERLOREN LAND BEFORE THE FLOOD

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

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

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

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

JOS DE PUTTER

IN MEMORIAM ALEKSANDER LITVINENKO

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



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

Paesi Bassi, 2007, 55', col.

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

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

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Paesi Bassi, 2008, 8', col.

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

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

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

JOS DE PUTTER PASSERS-BY



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

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

JOS DE PUTTER BEYOND THE GAME

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

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



Paesi Bassi, 2008, 75', col.

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

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

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Paesi Bassi, 2014, 72', col.

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

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

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

JOS DE PUTTER SEE NO EVIL



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

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

JOS DE PUTTER THE SHOT

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

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



Paesi Bassi, 2014, 14', col.

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

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

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

CHIKINKI

Domenica 18 Dicembre

Teatro dei Pupi

TEATRO
DEI
PUPPI

VIAGGI IN ITALIA
CON VINCENT DIEUTRE

JOURNEYS TO ITALY
WITH VINCENT DIEUTRE

VIAGGI IN ITALIA CON VINCENT DIEUTRE

A CURA DI CLAUDIA MACI

Vincent Dieutre ha un profondo legame con l'Italia ed una conoscenza diretta del "Bel Paese" che passa attraverso l'indissolubile intreccio tra la sua travagliata storia personale e le dinamiche sociali, politiche e culturali che, dalla fine degli anni '70 ad oggi, hanno condizionato la storia italiana. Con lo stesso equilibrio con cui oscilla tra documentario e finzione, diario intimo e saggio, Dieutre ci racconta i cambiamenti di un'Italia percorsa da nord a sud, attraverso le evoluzioni più intime del proprio universo personale.

"Viaggi in Italia" parte da Roma (*Rome désolée*, 1995), una Roma sconosciuta, notturna e insonne, quella delle marginalità, della solitudine, dell'omosessualità vissuta nel clima *underground* degli anni '80, dei primi morti per AIDS, della ricerca di annichilamento nella droga, degli amanti di passaggio. Vi ritorna dopo un lungo peregrinare tra Napoli e Utrecht alla ricerca della bellezza sotto il segno dell'arte tenebrista di Caravaggio (*Leçons de ténèbres*, 2000). Il viaggio prosegue a Bologna (*Bologna Centrale*, 2003) città a cui Dieutre fa ritorno a vent'anni dal suo primo soggiorno (1977-1980) durante il quale ha conosciuto l'iniziazione all'omosessualità e alla droga, ma anche l'evoluzione delle forti ideologie degli "anni di piombo", degenerata nella violenza di quel periodo e definitivamente morte nell'era del berlusconismo. E si torna nuovamente a Roma, in una fugace tappa a Villa Medici, da cui Dieutre invia una "cartolina" raffigurante il tema dell'attesa amorosa in un corto realizzato nella maniera di un *haïku* (*Ti penso*, 2008). Infine si giunge in Sicilia (*Orlando Ferito / Roland blessé*, 2013) dove – tra Palermo, Catania e Lampedusa – Vincent Dieutre scopre che proprio in una terra martoriata dalla mafia, dalle marginalità, dalle tragiche storie degli immigrati, e dove l'omosessualità viene vissuta con vergogna, risiede una nuova forma di riorganizzazione sociale per l'Europa e la speranza di una nuova vita del mondo culturale e politico occidentale.

Così i luoghi di questo viaggio in Italia diventano frammenti di memoria, in cui la voce del narratore-autore vibra nelle immagini in un connubio tra spazio pubblico e privato, intimità e collettività. E se da un lato il cinema della parola di Vincent Dieutre inonda questo viaggio di umanità e poesia, dall'altro non sfugge al suo compito di osservare e far osservare il mondo, di generare riflessioni sui cambiamenti socio-culturali del nostro paese. [c.m.]

JOURNEYS TO ITALY WITH VINCENT DIEUTRE

CURATED BY CLAUDIA MACI

Vincent Dieutre has a strong relationship with Italy and a direct knowledge of this country thanks to the strong interrelation of his troubled personal life and the social, cultural and political events affecting Italian history since the 1970s. With the same balance adopted between documentary and fiction, intimate diary and essay, Dieutre tells us the mutations of Italy, going from North to South, through the most intimate personal evolutions.

"Viaggi in Italia" starts from Rome (*Rome désolée*, 1995), a nocturnal and sleepless Rome, the one made of marginalities, solitude, homosexuality in the Eighties, the firsts deaths related to AIDS, the strive for self-annihilation through drugs, of one night stand lovers. He returns there after being in Naples (*Leçons de ténèbres*, 2000), in a long quest for the research of beauty following the "tenebrism" of Caravaggio. His travel continues in Bologna (*Bologna Centrale*, 2003) in which Dieutre comes back twenty years after his first stay in this town (1977-1980) in which he knew his initiation to homosexuality and drugs, as well as the evolution of strong extremisms during the "Years of Lead", extremisms which turned violent in those year and then definitively died during the age of Berlusconi. And we're back in Rome, in a brief stop at the Villa Medici, from where Dieutre send a "postcard" depicting the theme of the awaiting for the loved one in a short film made in the manner of a *haïku* (*Ti penso*, 2008). Finally we arrive in Sicily (*Orlando Ferito / Roland blessé*, 2013), where, in between Palermo, Catania and Lampedusa, he tells us how, in a land troubled by mafia, the shame of how homosexuality is lived, the tragic stories of migrants. But there we may find a new form of social renovation for Europe and the hope for a new life in the Western cultural and political world.

Hence, the locations of this journey to Italy become fragments of memory, in which the voice of the narrator-author vibrates between public and private spaces, intimacy and collectivity. And if on the one hand Vincent Dieutre's cinema fills this trip with humanity and poetry, on the other we can see his duty to observe and make the others observe the world, to generate thoughts on the social and cultural mutations of our country. [c.m.]

BIOGRAFIA DI VINCENT DIEUTRE

Classe 1960, dopo gli studi in Storia dell'Arte, Vincent Dieutre si è diplomato presso l'IDHEC (Institut des Hautes Etudes Cinématographiques) ed ha scritto una tesi di laurea sull'estetica della confusione. Nel 1989, in seguito ad una borsa nel quadro di Villa Medici - Hors les murs, ha risieduto prima a Roma e poi a New York per poi dedicarsi completamente al cinema. Insegna estetica del film all'Università di Paris VIII e alla Fémis ed è membro attivo del collettivo Pointlignepian. I suoi film esplorano i limiti del documentario e si nutrono di musica classica, pittura barocca e vita privata scandagliando il tema dell'omosessualità e aderendo ad un genere tra il documentario e l'autofinzione.

VINCENT DIEUTRE BIOGRAPHY

Born in 1960, Vincent Dieutre studied Art History and then took a degree at IDHEC (Institut des Hautes Etudes Cinématographiques) with a dissertation on the aesthetics of confusion. In 1989, he obtained a scholarship from the initiative Villa Medici - Hors les Murs, and resided in Rome. He then left for New York and devoted himself to film. He teaches Aesthetics at the Université de Paris VIII and at Fémis. He is an active member of the collective Pointlignepian. His films explore the limits of documentary. They are fuelled by classical music, baroque painting, and private life, often dealing with the theme of homosexuality. Their genre is positioned in-between documentary and autofiction.

FILMOGRAFIA | FILMOGRAPHY

2013 - Orlando ferito / Roland blessé - Orlando ferito / Roland Wounded
2013 - Déchirés / Graves
2012 - Jaurès
2010 - EA3
2010 - Toutes les étoiles tombent
2008 - Ti penso
2008 - EA2
2007 - Después de la Révolution
2007 - Une larme d'amour
2006 - Fragments sur la grâce
2004 - Les Accords d'Alba
2003 - Bologna Centrale
2003 - Mon voyage d'hiver
2001 - Bonne nouvelle
2000 - Léçons de ténèbres - Tenebrae Lessons
2000 - Entering Indifference
1995 - Rome désolée - Desolate Rome



VINCENT DIEUTRE ROME DÉSOLÉE DESOLATE ROME

Anni '80. Una Roma inedita, lontana dalla vanità mondana ed eterna de "La dolce vita", fatta di stazioni ferroviarie, vicoli bui, graffiti sui muri e cieli grigi. Una Roma desolata, sui cui marciapiedi bagnati e sbiaditi scorre la confessione cruda e implacabile di un giovane omosessuale che dalla Stazione Termini attraversa, come in un sogno malinconico, una città fatta di incontri, alcuni fugaci altri persistenti, di storie di malattie, scomparse, amori, sesso, droga. Con uno sguardo intimo ed introspettivo, Dieutre ci racconta una vita ai margini in un diario intimo e dettagliato di incontri sessuali dove non c'è posto per i sentimentalismi e la debolezza si combatte a colpi di alcol e droga. (c.m.) "È difficile descrivere quella mezz'ora elettrica che scuote Roma, come in uno spasmo, tra le 6,30 e le 7,30 nella calda stagione. È l'ora degli spacciatori, dei bar, nella quale, sotto la densa bonomia del pittoresco, spuntano gli aghi delle siringhe, le reti nervose di una società violenta, decomposta e inquieta. Non riconoscere quell'istante significa ignorare la vertigine. La morte certa e vicina del nostro piccolo mondo. Amo particolarmente queste brevi cadute che non si adattano all'idilliaco paesaggio che mi offre Roma vista dalle finestre del mio appartamento". [V.Dieutre]

The Eighties. An untold Rome, far away from the eternal and mundane vanity of the "Dolce Vita", a city made of train stations, dark alleys, graffiti on walls and grey skies. A desolated Rome, on which wet and dull walkways a young homosexual tells his confessions crosses, starting from the Termini Station, a city made of meetings, some quick and others more persistent, stories of illnesses, deaths, loves, sex, drugs. With his intimate and retrospective look, Dieutre tells us a life at the margins through an intimate and detailed diary of sexual meetings where there is no place for feelings and weaknesses are fought back with alcohol and drugs. (c.m.) "It is hard to describe that electric half hour shaking Rome between 6.30 and 7.30 during the Summer. It's the time of drug dealers, the bars, the time in which, in a very picturesque manner, the needles of syringes come out together with the nervous system of a violent, fragmented and restless society. To avoid acknowledging this moment means to ignore vertigo, the certain and close death of our little world. I love these short falls that don't match with the idyllic landscape of Rome seen from the windows of my apartment." [V.Dieutre]



Francia, 1995, 75', col.

Regia e sceneggiatura: Vincent Dieutre
Fotografia: Gilles Marchand
Montaggio: Ariane Doublet
Suono: Jean-Marie Boulet, Stéphane Thiébaud
Produzione: GREC - Groupe de Recherches et d'Essais Cinématographiques
Coproduzione: Arte France

Contatto: Hugo Masson,
Documentaire sur Grand Ecran
Email: hmasson@documentairesurgrandecran.fr

Francia, Belgio, 2000, 77', col.
Regia e sceneggiatura: Vincent Dieutre
Interpreti: Andrzej Burzynski, Hubert Geiger, Vincent Dieutre, Leo Bersani, Antonio Ivorio
Fotografia: Jean-Marie Boulet, Benoît Chamaillard, Gilles Marchand
Montaggio: Ariane Doublet
Suono: Marie Tisserand
Produzione: Les Films de la Croisade
Coproduzione: Carré Noir - RTBF Liège

Contatti: Film de la Croisade
Email: filmsdelacroisade@noos.fr

VINCENT DIEUTRE
LEÇONS DE TÉNÈBRES
TENEBRAE LESSONS



“Gli anni ‘90 erano cominciati piuttosto male”, così Vincent Dieutre ci introduce nelle tenebre del suo universo personale di quegli anni passando per Utrecht, Napoli e Roma. In tre capitoli e due storie d’amore, questo viaggio geografico e sentimentale, tra realtà e finzione, saggio e diario intimo, è anche un viaggio alla ricerca della bellezza che passa attraverso l’arte tenebrista. Il chiaroscuro drammatico di quell’arte, che vede in Caravaggio il suo principale iniziatore, e dei corpi da essa raffigurati si traduce nel ‘dramma barocco’ descritto da Dieutre: un dramma in cui i corpi dei protagonisti e quelli raffigurati in pittura si mescolano senza soluzione di continuità, generando una confusione che, come nella sindrome di Stendhal, condiziona la percezione, crea illusioni. (c.m.) “Contempli la città che si abbandona alla notte, ai tuoi piedi la vita vera esplose ovunque ed una nuova speranza ti sommerge, un’emozione inaudita, intensa. I colori, i suoni, i corpi, tutto diventa leggibile, risvegliando dentro di te desideri dimenticati, desideri sopiti. Qui potrai avvicinarti al fuoco”. [V.Dieutre]

“The Nineties had a pretty bad start”, this is how Vincent Dieutre introduces us to the shadows of his personal universe in those years going through Utrecht, Naples and Rome. In three chapters and two love stories, this geographical and sentimental trip between fiction and reality, essay and intimate diary, is also a quest for the research of beauty through the “tenebrism”. The dramatic chiaroscuro of this art, mainly initiated by Caravaggio, and the depicted bodies translates into the “Baroque drama” described by Dieutre: a drama in which the bodies of the protagonists and those depicted in the painting seamlessly mix, generating a confusion that, as in the Stendhal Syndrome, alters perception and creates illusions. (c.m.) “Contemplate the city that gives in to the night, at your feet, the real life explodes and a new hope overwhelms you, an unprecedented and intense emotion. Colors, sounds, bodies, everything becomes readable, awakening forgotten desires inside of you. Here, you can get closer to the fire.” [V.Dieutre]



VINCENT DIEUTRE
BOLOGNA CENTRALE

A vent’anni dal suo soggiorno a Bologna, dal 1977 al 1980, Vincent Dieutre ritorna nella città che ha fatto da cornice al suo primo amore e racconta in un diario filmato i ricordi di quegli anni di adolescenza vissuti in ambienti vicini all’estrema sinistra degli anni di piombo. Come in un *journal intime*, Dieutre affronta un viaggio che, tra presente e passato, intreccia in maniera inscindibile il suo spazio privato e personale fatto di incontri, solitudini e separazioni, e lo spazio pubblico di una città pervasa dalla tensione, alimentata da ideologie forti e vicende drammatiche che hanno segnato dolorosamente la storia dell’Italia negli anni del terrorismo. (c.m.) “La mattina del giorno dopo ci siamo svegliati prestissimo perché si avvertiva una sorta di inquietudine regnare sulla città. Mi sono lavato, sono andato verso la finestra, l’ho aperta, un’aria molto fresca è entrata; Sandro mi ha raggiunto, eravamo nudi entrambi ed abbiamo sentito una specie di rumore sordo, continuo, un frastuono e, affacciandomi dalla finestra, ho visto una fila di carri armati, di veicoli militari, che risalivano via Zamboni diretti verso il centro, una fila ininterrotta che annunciava il peggio. Era inquietante, ma allo stesso tempo non avevo assolutamente paura perché sapevo che Sandro era lì”. [V.Dieutre]

Twenty years after his stay in Bologna, from 1977 to 1980, Vincent Dieutre goes back to the city in which he had his first love and retraces, through a diary-film, the memories of his youth spent close to the far left wing during the Years of Lead. In his *journal intime*, Dieutre begins a journey between past and present bounding permanently his private space made of meetings, solitude and separations with the public space of a city shaken by a tension fed by strong extremisms and dramatic events representing a painful era of the Italian history during the years of terrorism. (c.m.) “The following day we woke up very soon because there was a sort of anxiety all across the city. I washed myself and went to the window, I opened it and a flow of very fresh air came in; Sandro reached me, we were both naked and we heard a sort of dull and continuous noise, a huge explosion. Leaning out of the window, I saw a row of tanks and military vehicles approaching the town center through Via Zamboni, a continuous row bringing very bad news. It was terrifying, but at the same time I was not scared because I knew that Sandro was there with me.” [V. Dieutre]

Francia, 2003, 65', col.

Regia e sceneggiatura:
Vincent Dieutre
Voce: Eva Truffaut, Vincent Dieutre
Fotografia: Patric Chiha,
Vincent Dieutre
Montaggio: Patric Chiha,
Vincent Dieutre
Suono: Claire Levasseur,
Lionel Quantin
Musica: Lorenzo Perosi
Produzione: Vincent Dieutre e
Les Films de la Croisade

Contatti: Hugo Masson
Email: hmasson@
documentairesurgrandecran.fr

Francia, 2008, 5', col.

Regia, fotografia e suono:
Vincent Dieutre
Montaggio: Mathias Bouffier
Produzione: Bonne Nouvelle
Productions

Contatti: Vincent Dieutre
Email: vincentdieutre@gmail.com

VINCENT DIEUTRE

TI PENSO HAÏKU

"Dicembre 2008, Villa Medici. Piove. Aspetto qualcuno; lui è lì adesso. Sto bene. Piove ancora".
[V.Dieutre]

"December 2008, Rome, Villa Médicis. It's raining. I'm waiting for someone; he is here now. I feel alright.
It's still raining." [V.Dieutre]



VINCENT DIEUTRE
**ORLANDO FERITO
ROLAND BLESSÉ**
**ORLANDO FERITO
ROLAND WOUNDED**

Francia, 2013, 121', col.

Regia e sceneggiatura: Vincent
Dieutre
Voce: Eva Truffaut, Vincent
Dieutre
Fotografia: Arnold Pasquier
Montaggio: Dominique Auvray
Suono: Benjamin Bober
Produzione: La Huit Production

Contatti: Elsa Barthelemy,
La Huit production
Email: elsa.barthelemy@lahuit.fr

Nel 1975, sul "Corriere della Sera", Pasolini decretava amaramente la scomparsa delle lucciole, simbolo di un popolo innocente e incorrotto, dinnanzi all'ineluttabile avanzata di un nuovo fascismo all'origine della morte culturale e politica del mondo. Dopo quasi quarant'anni Dieutre arriva in Sicilia quando il "Castello delle Menzogne" berlusconiano riflette più che mai la pessimistica visione pasoliniana. "Ma le lucciole sono davvero scomparse?". In una terra segnata dalla mafia, dalle marginalità, dalle storie degli immigrati che sbarcano a Lampedusa, in una Sicilia in cui l'omosessualità è vissuta con vergogna, in cui persino i Pupi piangono il proprio destino in un piccolo teatro di Palermo, Dieutre ritroverà una metafora dell'Europa e una possibilità di sopravvivenza e riorganizzazione sociale. Orlando, il principe dei Pupi, ferito dalla depressione del mondo, incarna una generazione che esprime i propri desideri, le proprie emozioni, le condivide, le manifesta. Orlando e i suoi Pupi rappresentano la prova che le lucciole non sono sparite. (c.m.) "Alcune di loro sono lì, volano proprio intorno a noi. Ci sfiorano nella notte scura. E ce ne sono altre, laggiù, alla Vucciarìa, a Ballarò, il mare di Mondello e sul promontorio dove viveva Santa Rosalia, al di là dell'orizzonte; riformeranno altrove il loro minuto popolo scintillante, il loro comune desiderio...". [V. Dieutre]

In 1975 on "Corriere della Sera" Pasolini bitterly proclaimed the extinction of fireflies, symbolizing the pure and uncorrupt people, due to the unstoppable march of a new fascism originating the cultural and political death of the world. After almost forty years, Dieutre lands in Sicily when the "House of Cards" built by Berlusconi reflects, more than ever, the pessimistic feelings of Pasolini. "Have the fireflies really disappeared?". In a Sicily marked by mafia, marginalities, homosexuality seen as a shame and the stories of migrants approaching Lampedusa, Dieutre finds, in the region and in small theater in Palermo in which the puppets cry for their destiny, a metaphor of Europe and a chance for survival and social renovation. Orlando, the prince of puppets, wounded by the depression of the world, represents a generation expressing its desires and emotions and shares them. Orlando and its puppets are the proof that fireflies have not already disappeared. (c.m.) "Some of them are still there, they fly around us. They almost touch us in dark nights. There are more of them, there, in the Vucciarìa, in Ballarò, on the Mondello's sea and on the promontory where Saint Rosalia live, beyond the horizon; they will recreate their shining little population elsewhere, they will achieve their common desire..." [V.Dieutre]



**I MESTIERI DEL CINEMA:
OMAGGIO A DOMINIQUE AUVRAY**

THE TRADES OF CINEMA:
HOMAGE TO DOMINIQUE AUVRAY

I MESTIERI DEL CINEMA: OMAGGIO A DOMINIQUE AUVRAY

A CURA DI CLAUDIA MACI

“Il montaggio è come se il film fosse definitivamente privato dei suoi mezzi, del suo divenire, come se fosse arrestato. Senza una discendenza. Senza alcuna possibilità di renderlo qualcosa di più del materiale di cui si dispone. Bisogna cavarsela con quel che si ha e raggiungere comunque l’idea di partenza. Per quanto mi riguarda, il montaggio è assolutamente appassionante”.

Così Marguerite Duras diceva a proposito di uno dei mestieri essenziali della settima arte a cui quest’anno abbiamo deciso di dare particolare rilevanza: il montaggio.

Rendiamo omaggio al montaggio attraverso un’ “artigiana” la cui arte è stata al servizio di grandi maestri del cinema, da Benoît Jacquot a Philippe Garrel, da Marguerite Duras a Barbet Schroeder, e poi ancora Claire Denis, Wim Wenders, Vincent Dieutre, Nobuhiro Suwa, Pedro Costa, e tanti altri ancora.

Dominique Auvray ha “interpretato” i personaggi, la materia, il ritmo dei film di questi grandi registi, respirando con loro e cercando di dar forma viva ai loro pensieri, ai loro sentimenti.

Mostreremo la Dominique Auvray montatrice, attraverso *Orlando ferito* (2013), ultima opera di Vincent Dieutre, dall’architettura molto frammentata, articolato su più livelli: quello soggettivo, il dramma dei Pupi, le riprese in Sicilia. Faremo vedere *Le Camion* (1977), la cui esperienza di montaggio ha sancito l’intensità e la profondità del rapporto professionale e di amicizia tra Dominique Auvray e Marguerite Duras, la “grande dame” di cui quest’anno ricorre il centenario della nascita. Conosceremo Dominique Auvray nell’arte della regia attraverso il suo *Duras et le Cinéma* (2014), in cui il lavoro di montaggio di immagini d’archivio, citazioni e ricordi è questa volta messo a servizio del proprio desiderio: quello di far conoscere Marguerite Duras, attraverso un poetico viaggio nel suo Cinema. (c.m.)

THE TRADES OF CINEMA: HOMAGE TO DOMINIQUE AUVRAY

CURATED BY CLAUDIA MACI

“With editing, film seems to be definitively cut off from its means, its becoming. It looks as though it is interrupted. Without any descendants. Without any chance ever to do a little more. You’re stuck with the material you already have. You have to make do with that, and still achieve your initial idea. Editing for me is absolutely enthralling”. This was the opinion of Marguerite Duras on one of the crucial trades of the ‘Seventh Art’, editing, to which we are giving special attention in this year’s edition. We pay tribute to editing through the intermediary of a real ‘craftswoman’, Dominique Auvray. Her art has served the great masters of cinema, including Benoît Jacquot, Philippe Garrel, Marguerite Duras, and Barbet Schroeder, not to mention Claire Denis, Wim Wenders, Vincent Dieutre, Nobuhiro Suwa, Pedro Costa, and many others. Dominique Auvray has ‘interpreted’ the characters, matter, and rhythm of the films made by these great film directors. She has breathed with them, and tried to give a living shape to their thoughts and feelings.

Therefore, Festival dei Popoli will celebrate the editing skills of Dominique Auvray with the screening of *Roland Wounded* [*Orlando ferito – Roland Blessé*, 2013]. This is the latest work of Vincent Dieutre. It is a multi-layered film with fragmented architecture, where a subjective layer alternates with the drama of the Pupi and footage of Sicily. *Le Camion* (1977) will also be screened. Here, the work on the editing sanctioned the intensity and depth of the friendship between Dominique Auvray and Marguerite Duras, the ‘Grande Dame’, whose birth centenary is celebrated this year. On top of this, we will have the opportunity of getting to know the directing skills of Auvray with her *Duras et le Cinéma*. With this film, the editing of archival footage, quotes, and memories were put to the service of her desire: to make Marguerite Duras known by way of a poetic journey into her Cinema. (c.m.)

Francia, 2014, 60', col., b/n

Regia: Dominique Auvray
Montaggio: Dominique Auvray,
Sophie Pouleau
Fotografia: André Chemetoff
Suono: Benjamin Haïm
Produzione: INA (Institut
National de l'Audiovisuel)

Contatti: Gérald Collas, INA
Email: gcollas@ina.fr

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE



DOMINIQUE AUVRAY DURAS ET LE CINÉMA

"Il cinema interrompe il testo, colpisce a morte la sua discendenza: l'immaginario. Là risiede la sua stessa virtù: chiudere. Interrompere l'immaginario. Questa interruzione, questa chiusura si chiama "film". Buono o cattivo, sublime o orrendo, il film rappresenta quest'arresto definitivo. La fissazione della rappresentazione una volta per tutte e per sempre. Il cinema lo sa: non ha mai potuto surrogare il testo. Né tantomeno cerca di surrogarlo. Sa che il testo è il solo portatore indefinito di immagini". [M. Duras]
Mescolando immagini d'archivio, letture, citazioni, ricordi, estratti di film, Dominique Auvray ci accompagna in un viaggio alla scoperta del cinema di Marguerite Duras, la sua Marguerite, "visto attraverso i suoi occhi e i suoi film".

"Il mio esemplare de *L'amante della Cina del Nord*, un libro di Marguerite Duras pubblicato per la prima volta nel 1992, contiene questa dedica: 'Alla mia amica Dominique Auvray, nel ricordo di una meraviglia tra tutte: quella di un passato ancora recente, quando lavoravamo insieme al Cinema'.
A fare *Baxter Vera Baxter* nel 1976, *Le Camion* nel 1977, *Le Navire Night* nel 1978, *Les Enfants* nel 1984". [D.Auvray]

"Film interrupts text. It strikes to death its child, imagery. In here lies its virtue: to close. To interrupt imagination. This interruption, this closure, is what we call 'film'. Good or bad, sublime or horrible, film represents this definitive interruption, the crystallisation of representation once and for all, and forever. Cinema knows: it has never been able to replace text. Nevertheless, it tries to. Text only is the indefinite bearer of images - cinema knows that. [M. Duras] Combining archival pictures, readings, quotations, memories, and film excerpts, Dominique Auvray guides us through a journey for the discovery of Marguerite Duras's cinema. We will see the work of Dominique's beloved Marguerite "through her eyes and her films".

"My copy of *L'amant de la Chine du Nord*, a book that Marguerite Duras published in 1992, bears this dedication: 'For my friend Dominique Auvray as a token of a unique wonder that belongs to a still recent past: when we used to work together at Cinema'. Making *Baxter Vera Baxter* in 1976, *Le Camion* in 1977, *Le Navire Night* in 1978, and *Les Enfants* in 1984". [D.Auvray]

MARGUERITE DURAS LE CAMION THE TRUCK

Nel 1977 *Le Camion* rappresenta la Francia al Festival di Cannes, sfidando i limiti del cinema. Una scrittrice - Marguerite Duras -, un attore - Gerard Depardieu -, un tavolo e il copione di un film. Un film che racconta di una donna di mezza età che, con una valigia, fa l'autostop. Trova un passaggio su un camion e si mette a parlare: di un nipote appena nato che deve andare a trovare, di politica e della sua delusione verso il Partito Comunista che ha tradito il proletariato.

Nella vana ricerca di qualcuno che interpretasse il ruolo della donna nel film al fianco di Depardieu, M. Duras decide di mettere se stessa davanti alla macchina da presa, ma non nei panni della protagonista. [c.m.] "Racconto ciò che il film sarebbe stato se fosse stato girato", dice Duras. "*Le Camion* non riposa unicamente sulla parola, c'è qualcuno che legge, qualcuno che ascolta. Il camion su una strada è un'immagine, è immagine. Non avrebbe potuto essere teatro, *Le Camion* non è recitato, è letto, e non è stato provato. Se lo fosse stato, sarebbe venuto fuori un altro film". [M. Duras]



In 1977, *Le Camion* represented France at the Cannes Film Festival and challenged the boundaries of film. Ingredients were a novelist, Marguerite Duras, an actor, Gérard Depardieu, a desk, and a film script. The plot was about a middle-aged woman who carries a suitcase and hitchhikes. A truck driver gives her a lift. She begins to talk about a newborn grandson that she must see, about politics, and her disillusionment with the Communist Party that has betrayed the working class. Having searched in vain for someone who could play the role of the woman alongside Depardieu, Duras decided to put herself in front of the camera. But not as a protagonist. "I describe what the film could have been if it had been filmed", says Duras. "*Le Camion* does not rely uniquely on speech. Some read, some listen. The lorry on a road is an image. It is image. It could not have been theatre. There is no acting in *Le Camion*. It is read. It has not been rehearsed. If it had been, then it would be a different film." [M. Duras]

Francia, 1977, 76', col.

Regia e sceneggiatura:
Marguerite Duras
Cast: Marguerite Duras, Gerard
Depardieu
Fotografia: Bruno Nuytten
Montaggio: Dominique Auvray
Suono: Michel Vionnet
Produzione: Cinéma Neuf /
Auditel

Contatti: Caroline Dubois,
DD Productions
Email: cd.scmb@wanadoo.fr



SUI GENERI(S)

SUI GENERI(S)

A CURA DI SILVIO GRASSELLI

Se trovare un nome a quello che una volta era semplicemente “il cinema documentario” sembra sempre più difficile è forse proprio perché “il cinema documentario” non è più quello di una volta. Il documentario è ormai e sempre di più il laboratorio in cui il racconto per immagini in movimento sperimenta e costruisce nuove forme e nuove strategie espressive; il luogo e lo strumento che il cinema, tutto il cinema, usa per ripensare il suo passato, giocare il suo presente e costruire il suo futuro.

La proposta di *Sui generi(s)* è una provocazione ironica ma precisa che invita a considerare – mostrandone i segni – come una certa tendenza del cinema internazionale di non fiction di questi anni passi attraverso la riscrittura – talvolta allusiva o cinefilicamente citazionista, talvolta meramente ludica, altrove straniante e genialmente rigeneratrice – del cinema classico di genere. Meglio: dei generi del cinema classico. Una selezione pensata quasi come un piccolo quadro sinottico in cui osservare, una accanto all'altra, solo alcune delle innumerevoli varianti di un gioco estetico sempre più diffuso tra i filmmaker contemporanei che però è anche gioco critico che interroga e ripianifica il linguaggio. Un gioco nato dalla necessità di raccontare meglio, di raccontare di più il contemporaneo e di farlo rivolgendosi a un pubblico sempre meno specifico.

Così la riflessione intima del protagonista di un documentario d'osservazione sociale si trasforma in un pezzo di musical, il racconto di un'esercitazione tecnica diventa l'esperienza aliena e alienante dei personaggi d'un film di fantascienza, e il diario autobiografico della ricerca e del recupero delle proprie radici culturali assume le forme ambigue e inquietanti d'un thriller paranormale. In un *excursus* che è anche il ritratto di un nuovo modo di fare documentario. (s.g.)

SUI GENERI(S)

CURATED BY SILVIO GRASSELLI

Finding a name for what was once simply “documentary film” seems ever more difficult. Then it might depend exactly on documentary film just not being what it used to be. Documentary has become the laboratory where storytelling through moving images experiments with and creates new forms and new expressive strategies. More and more, it has proved to be the place and the tool that the whole of cinema uses to re-think its own past, play out its own present, and build its own future. The concept of *Sui generi(s)** is an ironic yet precise provocation that, by showing related occurrences, invites audiences to consider how a certain trend in non-fiction international cinema goes through the re-writing of classic genre cinema, or rather, the genres of classic cinema. This re-writing can at times suggest or philologically ‘quote’ genres. At other times it takes a ludic, or alienating, or genially regenerating approach. The film selection was conceived almost like a small synoptic chart, which offers just a few of the innumerable variants of an aesthetic game ever more widespread among contemporary film-makers. This can also be a critical game that questions and resets language. It is a game deriving from the need of improving storytelling, focussing more on contemporary society, and addressing an ever less specific audience. For example, the inner reflection of the leading character of a social observational documentary turns into a musical piece. The description of a technical drill becomes an alien and alienating experience that the characters of a sci-fi film could go through. The autobiographical diary of the research and recovery of one's cultural origins takes on the ambiguous, disturbing forms of some paranormal thriller. This review is also portrait of a new way to make documentaries. (s.g.)

* A pun on the Latin idiom meaning “of its own kind/genus” and the word “genre”, which comes from the same Latin word *gener-*, *genus*. (Translator's note)

Gran Bretagna, 2012, 82', col.

Regia: Bill Jones, Jeff Simpson, Ben Timlett
Montaggio: Bill Jones
Suono: Craig Irving, André Jacquemin
Musica: John Greswell, André Jacquemin, Christopher Murphy Taylor
Produttore delle animazioni: Justin Weyers
Produttori: Bill Jones, Ben Timlett

Distributore internazionale: Fumie Suzuki Lancaster, SC Films International Ltd.
Contatto email: fumie@scfilmsinternational.com

Distributore italiano: Claudio Rapino, Kochmedia
Contatto email: C.Rapino@kochmedia.com

Bill Jones è un editor e produttore, noto per *A Liar's Autobiography: The Untrue Story of Monty Python's Graham Chapman* (2012), *Anatomy of a Liar* (2012) e *Chemical Wedding* (2008).

Bill Jones is an editor and producer, known for *A Liar's Autobiography: The Untrue Story of Monty Python's Graham Chapman* (2012), *Anatomy of a Liar* (2012) and *Chemical Wedding* (2008).

Jeff Simpson è un produttore cinematografico e televisivo e regista, con 20 anni di esperienza nella BBC.

Jeff Simpson is a film and television producer and director, with 20 years experience in the BBC.

Ben Timlett è co-produttore di *A Liar's Autobiography: The Untrue Story of Monty Python's Graham Chapman*.

Ben Timlett is co-producer of *A Liar's Autobiography: The Untrue Story of Monty Python's Graham Chapman*.



BILL JONES, JEFF SIMPSON, BEN TIMLETT

A LIAR'S AUTOBIOGRAPHY: THE UNTRUE STORY OF MONTY PYTHON'S GRAHAM CHAPMAN

Basato sul libro: *A Liar's Autobiography* di Graham Chapman

Graham Chapman scrive un'autobiografia – dichiaratamente “fantasiosa” –, poi succede che a pochi anni dalla sua morte providenzialmente ne registri una lettura da lui stesso interpretata. Più di vent'anni dopo, tre diversi registi dirigono insieme un film d'animazione – composto da capitoli alla realizzazione dei quali hanno partecipato più di una dozzina di diversi studi di produzione – che di quella traccia lontana, la voce di Chapman, fa il filo conduttore, l'ossatura elastica, la materia prima di una riscrittura, e di quel testo la materia prima del racconto. Quel che sembra una commedia nera, una biografia satirica, un film squisitamente narrativo nasconde in realtà una seconda natura speculativa: come incastonati nel denso tessuto del cinema d'animazione sono infatti scelti numerosi frammenti d'immagini di repertorio, dal vero, di provenienza per lo più televisiva; e, alla fine, l'epilogo è affidato a un breve estratto da una ripresa del discorso funebre di John Cleese durante il funerale dell'amico e collega. Scelte che ribaltano completamente l'orizzonte, facendo diventare tutt' a un tratto la narrazione il campo da gioco di un'operazione critica sulle capacità istrioniche e narrative dell'attore/affabulatore/intrentatore Graham Chapman, lavorando direttamente sui materiali primi e più concreti del suo lavoro: la parola, la voce e la sua immagine riflessa in un corpo. (s.g.)

Graham Chapman wrote a declaredly 'imaginary' autobiography. A few years before he died, he providentially recorded his own reading of his text. More than twenty years later, three different film-makers co-directed an animation film made of chapters that were produced by more than a dozen different production companies. That forgotten trace, Chapman's voice, is the Leitmotiv and an elastic framework of their re-writing; the text serves as raw material of the narrative. It looks like a black comedy, a satirical biography, and a mere feature film. Instead, it conceals a second, speculative nature. In fact, several fragments of stock footage, drawn from reality, mainly coming from TV, are like inserts in the dense texture of animation film. Furthermore, the ending is made of a short excerpt from footage of the eulogy held by John Cleese during the funeral of his friend and colleague. These choices reverse the perspective, suddenly transforming the narrative into the playground of a critical operation about the histrionic and storyteller skills of actor/fabulator/entertainer Graham Chapman. This operation is conducted directly on the raw, more concrete materials of his work, his speech, his voice, and his image reflected in a body. (s.g.)

FLORIANE DEVIGNE

DAYANA MINI MARKET

Trent'anni fa Kamal e Nalini Kalamanathan lasciarono l'India per iniziare una nuova vita a Parigi. Da allora hanno trovato casa, messo al mondo tre figli e aperto un'attività commerciale. Oggi la casa è perduta e per mandare avanti il minimarket i loro sforzi sembrano non bastare più. Quel che potrebbe essere la premessa per un film di forte impatto sociale si trasforma, nella mani di Floriane Devigne, in una scatenata commedia musicale, una satira in salsa Bollywood in cui l'ironia ordina e dà forma al racconto. Senza far ricorso ad interviste frontali e altri dispositivi classici del documentario di denuncia, i protagonisti prendono parola, si mettono apertamente in scena, danzando e cantando in una galleria di “numeri canori” degna del più scintillante dei musical. (s.g.) “I protagonisti del film erano consapevoli delle mie intenzioni di mettere in scena le loro storie ed è per questo che ho suggerito loro di ispirarsi a Bollywood, per prendere un po' di distanza dal dramma reale. Lungi dall'essere un vezzo folkloristico, queste sequenze sono il risultato di un desiderio comune e di una condivisa sensazione di vicinanza”. [F. Devigne]

Kamal and Nalini left India thirty years ago and started a new life in Paris. There they had three children, found a home, and set up a business. Today the home is lost, and their great efforts to manage their minimarket seem enough. This could be the perfect ground for a film of denunciation or an observational documentary. But in the hands of Florian Devigne, the story is transformed into a musical comedy. In this Bollywood satire, irony informs and orders the narrative. Instead of frontal interviews and other classic devices of engaged documentary, the protagonists take the floor staging themselves explicitly, dancing and singing in a succession of asides worthy of the musical genre. (s.g.) “The Kamalanathans were aware of my intentions to dramatize their story and that's why I suggested to invite Bollywood into the film to distance ourselves from the real drama. Far from a folk embellishment, these sequences resulted from a common desire and a shared feeling of closeness.” [F. Devigne]



Francia, 2013, 55', col.

Regia: Floriane Devigne
Fotografia: Georgi Lazarevski, Aidan Obrist
Montaggio: Gwénola Héaulme
Suono: Benjamin Laurent, Yohann Angelvy, Eddy Laurent, Stephan Bauer, Vincent Montrobert
Musica: Mathias Duplessy
Narrato da: Floriane Devigne
Produzione: Sister Productions
Coproduzione: ARTE France
Distribuzione internazionale: Andana Films

Contatti: Stephan Riguet, Andana Films
Email: sriguet@andanafilms.com

Floriane Devigne è attrice e regista francese. I suoi film più conosciuti sono: *La clé de la chambre à lessive* (2013), *La boîte à tartines* (2007) and *Une place au soleil* (2013)

Floriane Devigne is a French actress and director, known for *La clé de la chambre à lessive* (2013), *La boîte à tartines* (2007) and *Une place au soleil* (2013)

Filmografia selezionata
2013 Dayana Mini Market
2013 La clé de la chambre à lessive
2013 Une place au soleil (TV)
2007 La boîte à tartines

Svizzera, 2014, 11', col.

Regia e sceneggiatura: Fabian Kaiser

Fotografia: Kevin Rodriguez
Montaggio: Fabienne Andreoli
Suono: Remie Blaser, Can Işık
Musica: Can Işık
Produttore: Filippo Bonacci
Produzione: Zürcher Hochschule der Künste ZHdK

Contatti: Filippo Bonacci, Zürcher Hochschule der Künste ZHdK
Email: filippo.bonacci@zhdk.ch

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Fabian Kaiser è nato nel 1986 a Herisau, in Svizzera. Ha studiato Film presso la ZHdK (Zurich University of the Arts) a Zurigo dove ha ottenuto il suo BA. Al momento sta seguendo un master in montaggio sempre presso la ZHdK.

Fabian Kaiser was born in 1986 in Herisau, Switzerland. He studied Film at ZHdK (Zürcher Hochschule der Künste). In 2014 he obtained his BA in Film from ZHdK. Since 2014 Master studies in editing at ZHdK.

Filmografia
2014 De Schnuuf
2011 Selecteur

FABIAN KAISER DE SCHNUUF THE BREATH



"Le telecamere di sorveglianza stanno monitorando la squadra di soccorso".
"La testa è in fiamme. L'ansia produce una pressione insostenibile sul torace".
"Nel vuoto dell'abisso si affaccia la follia".
"Di che colore è la paura?"

Come provenienti da un futuro antico e remoto, ci giungono immagini stranianti di uomini che si addestrano a operare in condizioni di emergenza. Dentro la pancia di un labirinto di cunicoli senza luce, pieni di macchine pulsanti, camere di sorveglianza e scale metalliche, i loro gesti alieni sono tenuti insieme dal soffio ritmico di un respiro filtrato da una maschera. Gli occhi di un misterioso supervisore controllano decine di schermi dentro i quali il labirinto si scompagina e si ricostruisce in una teoria di quadri freddi e allucinati. In questo documentario la registrazione oggettiva di un'attività ordinaria e concreta viene trasfigurata in una visione che riecheggia i codici narrativi e l'iconografia pop del cinema di fantascienza degli anni '70. (s.g.) "È un film poetico sulla costruzione della realtà e sulla ricerca del senso e della verosimiglianza." [F. Kaiser]

"Surveillance cameras are tracking the descent of the action force."
"The head is burning. Constriction puts pressure on the chest."
"In the vacuum of depth delusion is pulsating."
"What color is fear?"

Uncanny images of men getting trained to work in extreme conditions reach our eyes as if coming from an ancient, remote future. Deep in the belly of a maze made of dark tunnels and crowded with machinery, CCTV cameras, and metal stairs, their alien gestures are knitted together by a rhythmic breath filtered through a mask. The glaring eyes of a mysterious supervisor control dozens of monitors. Inside these screens, the labyrinth is broken down and rebuilt in a series of cold, hallucinated tableaux. Through the documentary, the objective recording of an ordinary, concrete activity is transfigured in a futuristic vision. This evokes and follows closely – while implicitly citing these – the imaginative codes of sci-fi films of the '70s. (s.g.)

"It is a poetic film about the construction of reality and the pursuit of meaning and believe." [F. Kaiser]

ANDREW RENZI FISHTAIL



Il titolo rosso fuoco formicola come succede solo con il cinema girato in pellicola. Due uomini a cavallo avanzano da soli verso l'orizzonte aperto sulle sconfinite praterie del Montana. In sottofondo, una malinconica melodia e la voce del narratore, Henri Dean Stanton. Non è un western ma potrebbe esserlo. Andrew Renzi compone un'elegia semplice che non si limita a raccontare la rustica vita del cowboy – specie antropologica in via d'estinzione – ma omaggia a fil di retorica un intero genere cinematografico, il western, che del cowboy ha contribuito a costruire il personaggio nell'immaginario collettivo dell'Occidente moderno. Renzi osserva la routine di due cowboy impegnati nella stagione delle nascite dei vitelli; senza perdere il fuoco del racconto però compie anche un'operazione seconda, lavorando sui livelli mitici e immaginifici racchiusi nel paesaggio che osserva, facendone risuonare le eco profonde, esponendoli al riconoscimento dello spettatore attraverso un raffinato gioco di allusioni e citazioni stilistiche, innescando un flusso di riaffioramento dall'immagine all'immaginario. (s.g.) "Nonostante si tratti di un documentario, non l'abbiamo mai affrontato con il tradizionale stile del cinema verità. Sapevamo che volevamo scolpire le immagini in modo molto preciso senza intervenire sui fatti. In effetti abbiamo lavorato come si fa di solito con il cinema a soggetto". [A. Renzi]

The flame red title flickers as only film stock can do. Two men on horseback ride all alone toward the wide horizon of boundless Montana prairies. Over these images is a melancholy melody and the voice of the narrator, Harry Dean Stanton. This is not a western, but it might as well be. Andrew Renzi has composed a simple elegy that not only describes the rustic life of cowboys – an endangered anthropological species – but also pays tribute in terms of rhetoric to an entire film genre, the Western. This genre has contributed to shape the cowboy character in the collective imagination of modern occidental civilization. Renzi has observed the daily routine of two cowboys working during the season of calf births. Without ever getting out of focus, he has also conducted a second-degree operation working on the mythic and imaginative levels of the landscape under his lens. He strikes the deepest chords and exposes them to the viewers by way of a refined play of allusion and stylistic reference, thus letting the image resurface from collective imagination. (s.g.) "Even though this is a documentary, we have never dealt with it through the traditional style of direct cinema. We knew we wanted to sculpt images very finely, and not interfere with the facts. We have actually worked as one usually does in fiction film." [A. Renzi]

USA, 2014, 65', col.

Regia: Andrew Renzi
Sceneggiatura: Andrew Renzi, Tylee Abbott
Fotografia: Joe Anderson
Montaggio: Dean C. Marcial
Musica: Danny Bensi, Saunder Jurriaans
Produttori: Brett Potter, Tylee Abbott
Distribuzione internazionale: Marc Bortz, Preferred Content

Contatti: Andrew Renzi
Email: andrew.renzi@gmail.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Andrew Renzi è un regista statunitense. Il suo primo film di finzione, *Franny*, è stato selezionato per lo Screenwriters Lab del Sundance 2013 ed ha ricevuto la Cinereach Writer's Grant. Il suo secondo film, un cortometraggio dal titolo *Karaoke!* è stato presentato in anteprima al Sundance Film Festival 2013 e ha ricevuto il premio Panavision Future Filmmaker. Il suo primo cortometraggio, *The Fort*, è stato presentato in anteprima al Sundance Film Festival 2012 e da lì ha cominciato a girare per i festival di tutto il mondo.

Andrew Renzi is an American filmmaker. his narrative feature debut, *Franny*, was selected to the 2013 Sundance Screenwriters Lab and is the recipient of a Cinereach Writer's Grant. Andrew's second short film, *Karaoke!*, premiered at the 2013 Sundance Film Festival and was the recipient of the Panavision Future Filmmaker Award. Andrew's first short film, *The Fort*, premiered at the 2012 Sundance Film Festival and went on to play festivals around the world.

Italia, 2011, 32', col.

Regia e sceneggiatura: Daniele Atzeni
Fotografia: Paolo Carboni
Montaggio: Daniele Atzeni
Suono: Stefano Guzzetti
Musica: Stefano Guzzetti
Voce narrante: Giovanni Carroni
Effetti visivi: Andrea Iannelli
Produzione: Araj Film / Areavisuale
Con il contributo della Regione autonoma della Sardegna

Contatti: Araj Film
Email: info@arajfilm.it

Daniele Atzeni è regista e produttore di documentari. Con le sue opere ha indagato il mondo del lavoro e i problemi sociali della Sardegna. *I morti di Alos* è stato selezionato al prestigioso Clermont-Ferrand Short Film Festival e ha vinto numerosi premi nazionali e internazionali. Alla sua attività di autore e produttore affianca quella di insegnante di cinema presso scuole e associazioni culturali. Nel 2009 ha fondato la casa di produzione Araj Film, con la quale ha prodotto le sue opere più recenti.

Daniel Atzeni is director and producer of documentaries. With his work he has explored the world of work and social problems of Sardinia. *I morti di Alos* was selected in the prestigious Clermont-Ferrand Short Film Festival and won numerous national and international awards. Besides working as a writer and producer of films, he also works as a teacher in schools and cultural associations. In 2009 he founded the production company Araj Film, with which he produced his most recent works.

Filmografia
2012 Vittorio De Seta e la Barbaglia
2011 I morti di Alos
2010 Sole nero
2005 La leggenda dei santi pescatori
2002 Racconti dal sottosuolo



DANIELE ATZENI
I MORTI DI ALOS

Daniele Atzeni scopre un paesaggio che lo colpisce – un villaggio sardo completamente abbandonato - e capisce che dentro c'è un'emozione, un'atmosfera, che è materiale buono per l'ambientazione di un film. L'idea nasce subito dopo: sarà una storia apocalittica, a tinte fosche, il diario postumo di una catastrofe immaginata. Per raccontarlo il regista sceglie lo stile documentario ma, risalendo agli innesti più felici che la letteratura ha fatto germogliare nel cinema a soggetto, innerva il racconto di elementi retorici della tradizione del genere, aggiungendo così all'impressione della verosimiglianza e alla sua forza espressiva una vasta galleria di riverberi del romanzesco. Gli effetti nella colonna sonora e in quella visiva sono il filo con il quale il regista cuce insieme materiali presi dal vero in un racconto dell'orrore più che plausibile. (s.g.) "È nata così questa fiaba noir, un ibrido fra diverse forme espressive e diversi generi, un angosciante urlo di disperazione proveniente dal sottosuolo, un lancinante lamento di chi ha capito troppo tardi che la storiella della modernità era solo un inganno mortale". [D. Atzeni]

Daniele Atzeni discovers a striking landscape, a completely abandoned Sardinian village, and feels some emotion and atmosphere there. It would be right material for the setting of a film. The idea comes immediately afterwards. It will be a dark, apocalyptic story, the posthumous diary of an imagined disaster. In order to narrate it, the film director opted for a documentary style but enhanced the narrative with rhetorical elements from the tradition of genre cinema, thus referring to the most successful cross-overs between literature and feature film. Therefore, he has been able to add to the impression of verisimilitude and its expressive force with several echoes from something seemingly out of a novel. Effects in the sound and the visual tracks are the thread with which the film director knits together materials from reality into a more than plausible horror tale. "This is how I came up with this *noir* fable. It is a hybrid between several expressive forms and several genres, a disquieting scream of desperation coming from underground, and a piercing lament from someone who only too late understood that the tall story of modernity was just a mortal trap." [D. Atzeni]

ASCAN BREUER
RIDING MY TIGER

Ascan Breuer racconta il proprio viaggio sulle tracce delle origini della sua famiglia. Il giovane tedesco parte alla scoperta dell'isola di Giava, della sua cultura, delle sue tradizioni, dei suoi fantasmi. L'incipit da diario intimo, da percorso di crescita e formazione, viene gradualmente abbandonato per passare a tutt'altro registro: il viaggio diventa ricerca; la ricerca indagine; le tracce, indizi da decifrare e i racconti, testimonianze da ricomporre, come frammenti sparsi della propria storia, lacunosa e incerta. Il documentario si apre a due elementi che non gli sono consueti: la *suspense* e il *paranormale*. Lo spettatore si ritrova coinvolto in un film che è, a tutti gli effetti, un thriller paranormale: i materiali psicologici ed antropologici vengono riscritti secondo le forme della narrativa cinematografica di messa in scena, così che l'emozione (il *pathos*) diventi stile e la cultura personaggio (fantasmatico). (s.g.)

The story of Ascan Breuer's physical/psychic journey to track down the origins of his family. He is a young German citizen exploring the island of Java along with its culture, traditions, and ghosts. The beginning of the film, reminiscent of an intimate diary, soon gives way to a completely different mood. The journey becomes research. The research turns into investigation. Tracks become clues to be deciphered. First-hand accounts are testimonies to be pieced together, like scattered fragments of an uncertain story that is full of gaps. This documentary offers two elements that are usually alien to the genre: suspense and praeternatural. Therefore, the viewers are plunged in a film that is also an actual paranormal thriller. Psychological and ethno-anthropological materials are rewritten according to the forms of cinematic narration of *mise-en-scène*. Therefore, emotion (*pathos*) becomes style and culture becomes a (ghostly) character. (s.g.)



Austria, Indonesia, 2014, 40', col.

Regia e sceneggiatura: Ascan Breuer
Fotografia: Victor Jaschke, Peter C. Beyer
Montaggio: Ascan Breuer
Suono: Roumen Dimitrov
Musica: Roumen Dimitrov
Interpreti: Tardjono Wignyopranoto, Ascan Breuer
Produzione: Ascan Breuer
Distribuzione: sixpackfilm

Contatti: Dietmar Schwärzler,
sixpackfilm
Email: dietmar@sixpackfilm.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Nato ad Amburgo, Ascan Breuer vive e lavora a Vienna, Colonia e Berlino come regista e scienziato socio-culturale. Ha studiato comunicazione, sociologia e psicologia presso l'Università di Vienna e cinema (post-laurea) presso l'Accademia di Media Arts (KHM) a Colonia. Fa parte dell'associazione di artisti WR e ha fondato il Dokumentarisches Labor (documentary lab).

Born in Hamburg, Ascan Breuer lives and works in Vienna, Cologne and Berlin as a filmmaker and socio-cultural scientist. He studied communication, sociology and psychology at the University of Vienna as well as filmmaking (postgraduate) at the Academy of Media Arts (KHM) in Cologne. He is part of the artists' association WR and founded the Dokumentarisches Labor (documentary lab).

Svezia, 2014, 75', col.

Regia e sceneggiatura: Lina Mannheimer
Fotografia: Lina Mannheimer, Daniel Takács
Montaggio: Laureline Delom
Musica: Jonas Colstrup
Produzione: Mathilde Dedye, French Quarter Film
Coproduttori: Sara Stockmann, Bertrand Scalabre
Distribuzione internazionale: Outlook Filmsales

Contatti: Sara Ruster, Swedish Film Institute
Email: sara.ruster@sfli.se

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Lina Mannheimer si è laureata in Arte, cinema e cultura presso la Universidad de Nebrija di Madrid. Ha lavorato a stretto contatto con il regista francese Gilles Bourdos (*Afterwards*) e presso la società di produzioni independent Salty Features con sede a New York. Nel 2009, ha iniziato a lavorare su un documentario sulla scrittrice francese Catherine Robbe-Grillet. *The Contract* è il suo film d'esordio e anche la prima parte del progetto *The Ceremony*.

Lina Mannheimer has a degree in Art, Film & Culture from the Universidad de Nebrija in Madrid. She has worked closely with the French director Gilles Bourdos (*Afterwards*) and at the New York-based independent production company Salty Features. In 2009 she began developing a documentary about French writer Catherine Robbe-Grillet. *The Contract* is her debut and also the first part of the project *The Ceremony*.

Filmografia
2014 Ceremonin
2010 The Contract



LINA MANNHEIMER
CEREMONIN
THE CEREMONY

Catherine Robbe-Grillet, autrice letteraria, fotografa, attrice, alla soglia degli 85 anni è la più ricercata e celebre dominatrice di Francia. Il dominio che esercita ha un terreno di gioco ben definito: cerimonie, riti, performance erotiche d'ispirazione sadomasochista che la donna pianifica, dirige e controlla. Ad esse prende parte solo una ristretta e selezionata cerchia di dominati, persone di età e generi diversi che in questa speciale relazione con la loro "padrona" vedono un'esperienza densa e assai profonda, lungi dall'essere limitata solo alla sfera sessuale o al desiderio erotico. L'ambiguo, incerto equilibrio del film si poggia sull'alternanza tra la struttura che aderisce al canone del documentario – costruita con le interviste e le immagini di archivio sul passato della Robbe-Grillet – e le sezioni dedicate agli incontri erotici, formulate invece secondo uno stile sensibilmente differente, coerentemente più affine al cinema di messa in scena, uno stile in cui la macchina si slega dal punto di vista fisso e sinuosamente si adegua ai corpi teatrali, ai gesti liturgici. [s.g.] "Quel che fa Catherine gioca con gli opposti: controllo e libertà, intimità e distanza. Un gioco che sfida il rapporto tra potere e sottomissione, trascendenza ed estasi, sensualità e dolore fisico in un modo estremamente originale". [L. Mannheimer]

Catherine Robbe-Grillet, a writer, photographer, and actress nearing her 85th birthday is the most wanted and famous *dominatrix* of France. The domain over which she exerts her power has very-well defined boundaries. They are erotic rituals, ceremonies, and performances, including S&M, that she plans, directs, and controls. Only a very well selected clique of the dominated can join these events. These are people of different ages and genders that, with their 'mistress', reach a dense, very deep experience going far beyond the sexual sphere or erotic desire. The ambiguous, uncertain balance of the film leans on the alternation of a structure that refers to the canon of documentary (made of interviews and archive footage from Robbe-Grillet's past) with sections about erotic encounters. The latter are formulated according to a considerably different style, more in line with fiction film. Here the camera is not tied to a static point of view but sinuously adapts to the stage-like bodies and liturgical gestures. [s.g.] "What Catherine does is play with opposites: control and freedom, intimacy and distance. This game challenges the relation of power and submission, transcendence and ecstasy, sensuousness and physical pain in an extremely original way." [L. Mannheimer]

SVETOSLAV STOYANOV

THE LAST BLACK SEA PIRATES

Il documentario trova le storie che il cinema a soggetto non sa immaginare. Il mare, un tesoro e un manipolo di manigoldi inchiodati su una spiaggia, e sullo sfondo una minaccia che arriva da lontano e che rischia di impedire loro di metter le mani sul bottino. Non è la sinossi di un classico film d'avventura, ma quella di un documentario sugli ultimi veri pirati rimasti ancora a caccia dell'oro nascosto. Un romanzo d'avventura senza azione, la cronaca sagace di giorni lunghi e stanchi quasi come una prigionia, trascorsi a raccontar leggende, a scavare, a piazzare dinamite, ad aspettare che un pesce abbocchi all'amo o un maiale cada vittima di un agguato e diventi pietanza. Non importa se invece che alla Tortuga la scena si apre sul meno esotico Mar Nero, se la minaccia non è quella dell'incombere della flotta di un ammiraglio nemico ma la prevista costruzione di un resort di lusso: la spiaggia appare come un ritaglio di mondo oltre il quale solo l'immaginazione può avere accesso, i volti son tagliati dalla luce dorata del sole riflesso nel mare, i giorni trascorrono a parlare delle avventure passate e dei sogni sulla ricchezza futura. [s.g.]



Photos by BLISS © AGITPROP

Documentary film finds those stories that feature film cannot imagine. *The Last Black Sea Pirates* features the sea, treasure, a bunch of rogues stuck on a beach, and a menace in the background. It comes from far away and might prevent them from taking hold of the loot. This is not the synopsis of a classic adventure film, but the plot of a documentary about the last true pirates left who are still chasing hidden gold. It's an adventure novel without action. It is also the insightful chronicle of long, tiring days reminiscent of captivity because these are spent telling legends, excavating, placing dynamite, and waiting for fish to rise to the bait or for a pig to fall in a trap and become food. Never mind that, instead of Tortuga, the location is the less exotic Black Sea. And the menace is not the looming fleet of an enemy admiral but the scheduled building of a luxury resort. The beach still looks like a clipping of the world, beyond which only imagination can tread. Faces are cut by the golden light from the sun reflecting on the sea. Days go by remembering past adventures and evoking dreams of future richness. [s.g.]

Bulgaria, 2013, 72', col.

Regia: Svetoslav Stoyanov
Sceneggiatura: Vanya Rainova
Fotografia: Orlin Ruevski, Ivan Nikolov
Montaggio: Petar Marinov
Produttore: Martichka Bozhilova
Produzione: AGITPROP
Con il supporto di: MEDIA Programme dell'Unione Europea, Bulgarian National Film Center, National Culture Fund – Bulgaria
In associazione con: Knowledge Network Corporation
Distributore Internazionale: Rise and Shine

Contatti: Anja Dziarsk, Rise and Shine
Email: anja.dziarsk@riseandshine-berlin.de

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Svetoslav Stoyanov è un regista e direttore della fotografia i cui documentari, film sperimentali e progetti audio-visivi sono stati mostrati in tutta Europa e selezionati nelle competizioni ufficiali di festival di Atene, Madrid, Mosca, Dublino, Sarajevo, Bratislava, Venezia. I suoi lavori hanno partecipato alla Biennale di Venezia, e hanno ricevuto premi a Skopje e Yerevan. *The Last Black Sea Pirates* è il suo primo lungometraggio.

Svetoslav Stoyanov is a director and DOP whose short documentaries, experimental films and audio-visual projects have been screened across Europe and selected in the official competitions of festivals in Athens, Madrid, Moscow, Dublin, Sarajevo, Bratislava, Venice. His work has participated in the Venice Biennial, and received awards in Skopje and Yerevan. *The Last Black Sea Pirates* is his feature film debut.

Filmografia
2013 The Last Black Sea Pirates



REALITYISMORE

Polonia, 2014, 81', col.

Regia e sceneggiatura: Bartosz Dombrowski
Fotografia: Wojciech Zieliński
Montaggio: Mateusz Romaszkan, Izabela Pająk
Suono: Błażej Kafarski
Produttori: Anna Wydra, Izabela Łopuch, Hanka Kastelicová, Tomasz Tokarski
Produzione: HBO Europe, Otter Films
Coproduzione: 81
Distribuzione: Krakow Film Foundation

Contatti: Katarzyna Wilk | Krakow Film Foundation
E-mail: katarzyna@kff.com.pl

PRIMA INTERNAZIONALE
INTERNATIONAL PREMIERE

Bartosz Dombrowski è regista e sceneggiatore di numerosi cortometraggi e documentari presentati in vari festival internazionali di cinema. Ha maturato la sua esperienza lavorando come assistente alla regia con registi e operatori di fama internazionale come Michael Glawogger, Christopher Doyle, Robert Glinski, Bill Butler, e Janusz Kondratiuk. *6 Kroków* è il suo primo lungometraggio.

Bartosz Dombrowski is director and script writer of many short films and documentaries, presented at international film festival. He gained his experience working as assistant director with internationally acclaimed directors and operators like Michael Glawogger, Christopher Doyle, Robert Glinski, Bill Butler, and Janusz Kondratiuk. *6 Kroków* is his first feature-length debut.

BARTOSZ DOMBROWSKI

6 KROKÓW 6 DEGREES

Secondo la celebre teoria di Milgram tra ognuno di noi e chiunque altro nel mondo ci sono al massimo 6 gradi di separazione. Il film di Bartosz Dombrowski si ispira e questa teoria e la mette alla prova: può una persona scelta a caso raggiungerne un'altra, in un punto del mondo qualsiasi, in soli sei passaggi? La troupe esplora le connessioni tra una giovane cantante punk polacca e un contadino messicano, entrambi scelti grazie ad una sorta di lotteria. In una specie di gioco di società, ogni protagonista dovrà scegliere la persona che più farà avanzare la ricerca del messicano designato come punto d'arrivo (e che per ironia della sorte vive in mezzo ad un deserto, dove sorge un'unica abitazione). In questo modo si creano connessioni tra persone di tutto il mondo, in situazioni diverse e solo apparentemente lontane l'una dalle altre. Trascorrendo un po' di tempo con ognuna di esse, si scopre infatti ciò che accomuna queste storie: i desideri e le aspirazioni, la ricerca di amore, accettazione, riconoscenza e di una vita migliore. (m.b.)

According to the famous theory of Milgram, between each one of us and any other person in the world there is a maximum of 6 degrees of separation. Bartosz Dombrowski's film is inspired to this theory and wants to prove it: can a randomly chosen person reach another one, in any part of the world, following just six passages? The troupe explores the connections between a young Polish punk singer and a Mexican farmer, both chosen through a sort of lottery. In a sort of role play, each protagonist will have to choose the person that will take closer to the Mexican chosen as the goal point (who, for a joke of the destiny, lives in the middle of a desert, where there is only one house). This way, connections between people from all over the world are created, in different situations and, just apparently, far from each other. Spending some time with each of these people, we can discover what puts these stories together: desires and aspiration, the search for love, acceptance, acknowledge and a better life. (m.b.)



JEANNE DELAFOSSE, CAMILLE PLAGNET EUGÈNE GABANA LE PÉTROLIER



Non è qualcuno che puoi governare Eugène. Avrà pure la spina dorsale deformata, l'aria gracile e l'andatura traballante ma il suo stare al mondo non chiede alcuna 'compassione'. Eugène è entrante e fermo come altri ventenni di Ouagadougou, la città del Burkina Faso dove vive e studia, solo con più intensità, più audacia. Le ristrettezze economiche e la salute malconca non lo bloccano. Un ritratto documentario che, a detta anche degli autori, finisce col diventare un vero e proprio "manuale di sopravvivenza in un HIPC (Heavily Indebted Poor Country)". Come un uomo d'affari consumato lo vediamo mercanteggiare a tutto spiano, raccontar frottole su frottole per conquistarsi il benvolere della ragazza di turno e piegarsi un po' solo di fronte al prestito di un motorino. Eugène è qualcuno che non si arrende, ma non lo fa mettendosi in bocca ideologie o buoni propositi, semplicemente raccoglie lo strumentario quotidiano che gli consente di racimolare qualche spicciolo, insieme ai suoi euforici sorrisi, e va avanti. È come il suo film Eugène, scorre sereno su interruzioni secche e musica sovrappensiero. Poco importa cosa ci sia oltre i suoi vent'anni. Per ora se li rivendica tutti, in silenzi ostinati, urlando e senza mezzi termini. (c.z.)

You can't control Eugène. He might have a deformed spine, a weak appearance and an unstable stroll but he does not demand any 'compassion'. Eugène is fierce and decided as the other 20 years old people of Ouagadougou, the city in Burkina Faso where he lives and studies, with more intensity and courage. The economic difficulties and his bad health do not hinder him. This is a documentary portrait that, also according to the authors, becomes an actual manual on 'how to survive in a HIPC (Heavily Indebted Poor Country)'. We see him trading a lot like an expert businessman, then we notice him lying and lying to conquer the feelings of the girls and then we see him bending just a little for lending a scooter. Eugène is not someone who gives up, but he doesn't do so with ideologies or good purposes, he just takes up his everyday tools allowing him to get some money, together with his enthusiast smile, and goes on like this. It doesn't matter what awaits him after his 20 years of age. He is enjoying them right now with his silence, his shouts and without half measures. (c.z.)

Francia, 2014, 59', col.

Regia: Jeanne Delafosse, Camille Plagnet
Fotografia: Jeanne Delafosse
Montaggio: Florence Bresson
Suono: Pierre Bariaud
Musica: Kuke Kule, Konono n°1, Congotronics 1, Koyile Nyeka Nyeka, Kazai Allstars/Tandjolo, Congotronics 2, Paradiso, Konono n°1, Congotronics 1, crammed discs - All rights reserved
Produzione: l'atelier documentaire, Camille Plagnet, Raphaël Pillosio, Fabrice Marache, Émeline Bonnardet

Contatti: L'atelier documentaire
Email: atelierdocumentaire@yahoo.fr

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Filmografia Jeanne Delafosse
2014 Eugène Gabana le pétrolier
2013 Et que ça saute!
2011 Changement de situation
2010 Le bruit de l'herbe qui pousse
2007 La cicatrice
2007 Hello Mister Pigeon!
2007 La vie dans la cellule
2006 Bazar

Filmografia Camille Plagnet
2012 Les difficultés de la plaine
2011 Changement de situation
2009 La tumultueuse vie d'un déflaté
2007 La cicatrice
2007 Hello Mister Pigeon!
2007 La vie dans la cellule

Svizzera, 2014, 95', col.

Regia: Alain Margot
Montaggio: Loredana Cristelli
Interpreti: OKana Shachko,
Anna Hutsol, Inna Shevchenko,
Alexandra «Sasha» Schevchenko
Suono: IONISON - Le Locle,
Stéphane Mercier
Musica: Cristina Yakovleva
Produttore: Caroline Velan
Produzione: Caravel Production,
Film Coop Zurich
Distribuzione: Be for Films

Contatti: Be for Films
Email: pamela@beforfilms.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Alain Margot è un regista svizzero, autore di decine di corti e mediometraggi selezionati in vari festival internazionali, di clip musicali, fiction, documentari.

Alain Margot is a swiss filmmaker, author of tens of courts and medium-length films (noticed in international festivals) clips musical, fictions, documentary.

Filmografia
2014 Je suis Femen
2013 L'escal
2008 La Mécanique des Anges

ALAIN MARGOT JE SUIS FEMEN I AM FEMEN



Oksana Shachko è una delle fondatrici delle Femen, il movimento nato in Ucraina nel 2008 che si è conquistato l'attenzione internazionale a motivo della scelta - accuratamente studiata - di organizzare azioni di protesta in cui le attiviste si mostrano a seno nudo in luoghi pubblici. Il film compone un ritratto sfaccettato di Oksana andando al di là dei momenti solitamente immortalati dai reporter. Conosciamo così la donna, la militante, l'artista. Le azioni delle Femen sono pensate per suscitare scalpore mediatico, per scandalizzare con un uso (consapevole) della nudità, per colpire con la portata rivoluzionaria del messaggio: non può quindi sorprendere che, dietro a tutto questo, ci sia una giovane informata, che ama al contempo la pittura e la politica, cui non manca di coraggio (è stata più volte arrestata e maltrattata dalla polizia), che incanta con il suo volto bellissimo e che non rinuncia a sognare un mondo più giusto. (a.l.) "Una manciata di pennelli e il seno nudo sono le loro uniche armi. È affascinante constatare i rischi che sono disposte a correre pur di cercare di cambiare il mondo. Ho voluto mostrare al pubblico chi sono le donne dietro queste amazzoni". [A. Margot]

Oksana Shachko is one of the founders of Femen, the movement originated in Ukraine in 2008. Femen conquered attention on an international scale because they chose - according to a carefully studied strategy - to organize actions of protest whereby its members expose their breast in public places. The film offers a multi-faceted portrait of Oksana, exploring deeper than reporters usually do. Thus, we get to know the woman, the militant, and the artist. Femen's actions are conceived in order to cause a sensation in the media, provoke a scandal with a (conscious) use of nakedness, and strike consciences with their revolutionary message. Therefore, it should not come as a surprise that, behind all of this, there is a well-informed young woman who loves painting and politics equally. She doesn't lack courage (she was arrested and abused by police a few times), she has an enchanting face, she does not give up her dream of a fairer world. (a.l.) "A handful of paintbrushes and their bare chests as their only weapons, it is fascinating to witness the risks they are ready to face in order to try and change the world. I wanted to reveal to the public who the women behind these Amazons were" [A. Margot]

CLAUDINE BORIES, PATRICE CHAGNARD LES RÈGLES DU JEU RULES OF THE GAME

A Lolita non piace a sorridere. Kevin non sa vendere. A Hamid non piace il suo capo. Hanno vent'anni, sono senza un diploma e alla ricerca di un lavoro. Per sei mesi i tutor di un ufficio di collocamento cercano di insegnare loro "le regole del gioco": il comportamento da avere e il linguaggio da usare per ottenere un impiego oggi. Osservando lo svolgimento di questo training, il film rivela l'assurdità delle regole, a cui però non si può sfuggire. Le intenzioni dei tutor sono le migliori, cercare di aiutare i ragazzi a trovare una strada e il film, osservazionale, senza giudizio, ci fa entrare in empatia con i protagonisti. Nonostante questo, la freddezza delle regole non permette cedimenti e la realtà del mondo del lavoro si mostra in tutta la sua dura semplicità: c'è chi ce la fa e chi no.

Lolita doesn't like to smile. Kevin doesn't know how to sell. Hamid doesn't like his boss. They are 20 years old without a diploma and looking for a job. For six months the coaches of a Job Center try to teach them the "Rules of the Game": the attitude to have and the language to use in order to get a job today. Observing this training, the film reveals the absurdity of the rules, which, however, you cannot escape. The intentions of the tutors are the best: try to help young people find a path in life and the movie, observational, non-judgmental, makes us empathize with the characters. Despite this, the coldness of the rules does not permit concession and the reality of the world of work is displayed in all its harsh simplicity: there are those who make it and who don't.



Francia, 2014, 106', col.

Regia: Claudine Bories, Patrice Chagnard
Fotografia: Patrice Chagnard
Montaggio: Stéphanie Goldschmidt
Suono: Benjamin Van de Vielle,
Pierre Carrasco
Produzione: Ex Nihilo, Les Films du Parotier
Distribuzione: Doc & Film International

Contatti: Hannah Horner, Doc & Film International
Email: h.horner@docandfilm.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Claudine Bories è una regista francese che ha iniziato la sua carriera come attrice di teatro. Dal 1976 lavora su progetti di documentari e film di finzione.

Claudine Bories is a French filmmaker who began her career as a stage actress. She has been working since 1976 on her own documentary and feature film projects.

Patrice Chagnard è un regista che produce e dirige documentari dal 1977.

Patrice Chagnard is a filmmaker who produced and directed documentaries since 1977.

Filmografia di Claudine Bories
2014 Les règles du jeu
2009 The Arrivals
1999 Monsieur contre Madame
1989 La Fille du Magicien

Filmografia di Patrice Chagnard
2014 Les règles du jeu
2009 The Arrivals

Francia, 2014, 54', col.

Regia e sceneggiatura: Cédric Dupire, Gaspard Kuentz
Fotografia: Cédric Dupire
Montaggio: Charlotte Tourres
Suono: Gaspard Kuentz
Produzione: Studio Shaiprod
Distribuzione: Andana Films

Contatti: Stephan Riguet, Andana Films
Email: sriguet@andanafilms.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Nato nel 1979, Cédric Dupire gira nel 2005 Musafir, un documentario sulla musica tradizionale del Rajasthan. Dopo altre esperienze in cui il cinema e la musica si incontrano, realizza con Gaspard Kuentz *We Don't Care About Music Anyway*. *Kings of the Wind & Electric Queens* è il suo ultimo film.

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

Nato nel 1981, Gaspard Kuentz, dopo studi di cinema in Giappone, nel 2005 gira il suo primo film *Chinpira Is Beautiful* cui segue *We Don't Care About Music Anyway*. *Kings of the Wind & Electric Queens* è il suo ultimo film.

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

Filmografia dei registi
2014 Kings of the Wind & Electric Queens
2009 We Don't Care About Music Anyway

CÉDRIC DUPIRE, GASPARD KUENTZ

KINGS OF THE WIND & ELECTRIC QUEENS



Lungo il fiume Gange fervono i preparativi per la fiera di Sonapur. Uomini baffuti dibattono sulla velocità dei propri cavalli; giovani mingherlini montano aste, staffe, travi e palizzate mentre altri attendono alla cura delle loro moto acrobatiche e le danzatrici si truccano e si esercitano, indossando costumi colorati. Intorno, il caotico, febbrile formicolio delle folle che già si accumulano accanto ai recinti e ai palchi. Lo spettacolo e la festa, due luoghi e due tempi dell'esperienza umana universale sono osservati attraverso la lente della meraviglia, atteggiamento del pensiero, dell'animo e dell'occhio che scompagina il tempo e lo spazio ritagliandoli dal resto del mondo. Così Gaspard Kuentz e Cédric Dupire iniziano quello che sembra un diario antropologico raccogliendo notazioni minime ed esatte, per poi farlo gradualmente accelerare e spingerlo a perdifiato verso il ritmo e la forma di un'allucinazione, un'estasi del racconto punteggiata di volti illuminati dall'eccitamento e di corpi mossi dalla frenesia dell'ebbrezza. [s.g.]

Along the Ganges, preparations for the Sonapur Fair are in full effect. Moustached men discuss the speed of their horses; skinny youths assemble beams, shafts, clamps, and fences; others tend to their acrobatic motorbikes, while dancers make up and rehearse, wearing colourful costumes. All around, the crowd is swarming in a febrile chaos, already exerting pressure on railings and stages. The show and the feast, two places and two moments of universal human experience, are observed through the lens of wonder. This is an attitude of the thought, the mind, and the eye that throws time and space into disorder, cutting them out of the rest of the world. This is how Gaspard Kuentz and Cédric Dupire began a seemingly anthropological diary. They collect minimal, precise notes but then the rhythm is accelerated, first gradually and then at breath-taking speed, like in a hallucination. They achieve a narrative ecstasy studded with faces ablaze with excitation and bodies agitated by the frenzy of euphoria. [s.g.]

AMIR ARSAMES ESCANDARI PIXADORES

Pixadores è un film su un gruppo di giovani uomini che vivono alla periferia di São Paulo, Brasile. Vivono per il *pixação*, una forma unica di *street art*. I *pixadores* scrivono messaggi criptici nei luoghi più inaccessibili, come i grattacieli. Si ribellano contro la società con i loro slogan, dipinti sui muri della città nelle ore notturne. *Pixadores* è una storia di quattro giovani: Djan, William, e Biscoito e Ricardo. Sono disoccupati o hanno lavoretti con cui provvedono con difficoltà alle loro famiglie. Il *Pixação* è la loro ancora di salvezza. Un giorno il gruppo riceve un invito a sorpresa per presentare il lavoro di artisti alla Biennale di Berlino ed il viaggio cambia le loro vite. Entrano in un mondo distante che hanno attaccato e beffato per anni. Con il viaggio a Berlino gli ideali dei *pixadores* vengono messi in discussione. Uscire dalla favela, mette alla prova sia la loro protesta che la loro amicizia.

Pixadores is a film about a group of young men living on the outskirts of São Paulo, Brazil. They live for *pixação*, a unique form of street art originating from São Paulo. The pixadors write cryptic messages in the most inaccessible places they can find, such as high up on tall buildings. They revolt against society with their slogans painted on the city walls at nighttime. *Pixadores* is a story of four young men: Djan, William, Biscoito and Ricardo. They are unemployed or have odd jobs to provide for their families. *Pixação* is their lifeline. A surprise invitation to the group to present their work as artists at the Berlin Biennale changes their lives. They enter another world, which they have spent years mocking and attacking. With the trip to Berlin the ideals of the pixadors are challenged. With the world expanding outside the favela, both their protest and their friendship are put to a test.



Finlandia, Danimarca, Svezia, 2014, 93', b/n

Regia e sceneggiatura: Amir Arsames Escandari
Fotografia: Peter Flinckenberg F.S.C.
Montaggio: Søren B. Ebbe
Suono: Patrik Strömdahl
Musica: Michel Wenzler
Produttore: Miia Haavisto
Coproduttori: Miriam Nørgaard, Tobias Janson
Con il sostegno di: The Finnish Film Foundation, The Danish Film Foundation, The Swedish Film Foundation, The Nordic Film and Television Fund, The Finnish Broadcasting Company, The Center for Audiovisual Culture, Ministry for Foreign Affairs of Finland
Distribuzione: The Yellow Affair

Contatti: Chris Howard,
The Yellow Affair
Email: chris@yellowaffair.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Quando aveva 7 anni Amir Arsames Escandari e la sua famiglia sono stati costretti a lasciare l'Iran a causa della guerra Iran-Iraq. Sono finiti in un campo profughi in Jugoslavia e successivamente si sono trasferiti in Finlandia dove hanno ottenuto l'asilo politico. Il padre ha regalato ad Amir una fotocamera High 8 per tenerlo fuori dai guai, e così lui ha iniziato a fare film.

At the age of seven Amir Arsames Escandari and his family were forced to leave Iran because of the Iran-Iraq War. The family ended up in a refugee camp in Yugoslavia, and later moved to Finland and they were granted an asylum. Amir's father bought him a High-8 camera to keep him out of trouble so he started making films.

Filmografia
2014 Pixadores
2010 Karhunkaataja
2009 Chabalu
2004 Apple
2000 Ramin

Russia, Estonia, 2014, 83', col.

Regia: Pavel Kostomarov, Aleksei Pivovarov, Aleksandr Rastorguev
Fotografia: Pavel Kostomarov, Aleksandr Rastorguev, Dmitry Kubasov, Sofia Rodkevich, Irina Shatalova, Kirill Kulagin, Maxim Pakhomov, Elena Khoreva
Montaggio: Pavel Kostomarov, Aleksandr Rastorguev, Kirill Kulagin, Maxim Pakhomov, Elena Khoreva
Suono: Georgy Yermolenko
Produttori: Sarkis Orbelyan, Alexei Pivovarov, Pavel Kostomarov, Alexandr Rastorguev
Coproduzione: Maria Gavrilova, Max Tuula
Produzione: Aviator Production (Russia), Marx Film (Estonia)
Distribuzione: TVF (TV, DVD, VoD) / Marx Film (theatrical, festival)

Contatti: Max Tuula, Marxfilm
Email: max.tuula@marxfilm.com

Filmografia di Alexei Pivovarov
2011 June 22, 1941: fateful decisions (tv)
2011 Betrayal: the story of Vlasov's second shock army (tv)
2010 The captive heroes of breast (tv)
2010 Moscow. Fall of 1941 (tv)
2009 Rzhev: general zhukov's unknown battle (tv)

Filmografia di Pavel Kostomarov
2012 I don't Love You
2011 I Love You
2009 Together
2007 The Mother
2004 Life in Peace
2004 The Transformer

Filmografia di Alexander Rastorguev
2012 I don't love you
2011 I love you
2006 Tender's heat: wild, wild beach
2003 Clean thursday
2001 Mommies
1999 Your family,
1997 Goodbye, boys

PAVEL KOSTOMAROV,
ALEKSEI PIVOVAROV,
ALEKSANDR RASTORGUEV
SROK
THE TERM

Piattaforme crossmediali in cui raccogliere materiale proveniente da più angolazioni della protesta contro Putin, questo il background di *The Term*. Nel 2012, al suo terzo mandato, le strade di Mosca si riempiono di corpi, grida, cartelli. Raccontare tale pachidermica combinazione di parole e azioni non può essere affidato alla solita notizieta da TG serale o alle pagine immote di un quotidiano. A. Pivovarov, A. Rastorguev e P. Kostomarov costruiscono, attraverso le immagini del frastagliato e sfacciatto mondo dell'opposizione - provenienti da più documentaristi, TV indipendenti e locali come Lenta.ru - un vero e proprio romanzo di formazione di cui Putin recita solo brevi e circoscritti camei, ridicoli e inquietanti, in confronto alle avventure dei leaders dell'opposizione. (c.z.) "Questo non è un cinegiornale ufficiale - cercavamo la natura umana di queste persone, il loro lato intimo, li abbiamo seguiti ovunque perfino dietro le sbarre nelle stazioni di polizia. [...] Non volevamo filmare talking-heads con monotone voci fuori campo bensì mostrare il dentro dei personaggi. Ambizioni e delusioni, alti e bassi, l'amore e le separazioni che capitano a tutti, compresi coloro che hanno posizione di potere". [P. Kostomarov, A. Pivovarov, A. Rastorguev]

Cross-media platforms, where one can collect materials about the protest against Putin coming from various sources. This is *The Term's* background. In 2012, at the time of Putin's third term, the streets in Moscow filled with people, shouts, and banners. The account of such a huge combination of words and actions cannot be put in the hands of the usual TV night news or the motionless pages of a daily newspaper. A. Pivovarov, A. Rastorguev, and P. Kostomarov have used pictures of the varied, insolent world of the opposition coming from several documentarians and independent, local TVs like Lenta.ru. Thus, they have built a real *Bildungsroman* in which Putin performs only short, concise cameos, all the more ridiculous and troubling when compared to the adventures of the opposition leaders. (c.z.) "This is no official newsreel. We were looking for human nature in these people, their inner side. We followed them everywhere, even behind the bars of police stations. [...] We didn't want any talking heads or monotonous voice-overs in our film; on the contrary, we aspired to reveal the characters from inside. Ambition and disillusion, ups and downs, love and separation - this happens to everybody, including those who hold power." [P. Kostomarov, A. Pivovarov, A. Rastorguev]



KATARINA SCHRÖTER
THE VISITOR

Un'ombra di donna vi segue, vestita di nero, vi osserva e non si scompone, vi sta cercando, aspetta, compie alcuni dei vostri gesti consueti, non per imitare ma per 'sentirvi'. La precarietà delle relazioni interpersonali, di cui sono intessuti gli incontri dell'odierno cittadino metropolitano, non sconfigge l'intensa condivisione dell'esperienza e di ciò che può accadere tra individui che infine si trovano. Katarina Schröter attrice e regista a un tempo, entra nello spazio visivo - e poi anche vitale - di alcuni passanti di Shanghai, São Paulo, Mumbai e lascia che un'attenzione silenziosa li connetta. Basta sostare nello spazio angusto di uno sguardo per saggiare il confine - segreto eppur labilissimo - che distanzia gli esseri umani tra loro. Una volta abbattute schermature e convenzioni culturali puoi 'diventare *l'altro*', interpretarlo, comprenderlo e poi lasciarlo andare via, com'è nell'ordine delle cose. Magari filmando. (c.z.) "Non accade niente a videocamera spenta. Nessun discorso, nessuna spiegazione, nessuna direzione. La videocamera non è un ostacolo, non sta disturbando 'la realtà delle cose' che devono accadere. Le scene di *The Visitor* sono reali perché sono registrate dalla videocamera. Essa non è un intruso bensì crea il palcoscenico per una nuova relazione". [K. Schröter]

The shadow of a black-dressed woman follows you. She watches you, she never loses her composure. She's looking for you, she waits, and she makes some of the gestures you usually do, not to imitate you but to 'feel' you. The precariousness of personal relationship that pervades the encounters of the present-day metropolitan citizen cannot defeat the intense sharing of experience, as well as that which happens when individuals finally do meet. Katarina Schröter, both actress and film director, enters the visual (and then vital) space of a few passers-by in Shanghai, Sao Paulo, and Mumbai. She lets a silent attention connect them. You only need to linger in the narrow space of a point of view to test the secret and transient borders that put a distance between human beings. Once you tear down shields and cultural conventions you can 'become the *other*'. Interpret them, understand them, and then let them go. It's in the nature of things. Possibly, while filming. (c.z.) "Nothing happens when the camera is off. No talk, no explanation, no direction. The camera is no obstacle, it is not disturbing the 'real thing' to happen. The scenes that happen in *The Visitor* are real, because they are recorded by the camera. The camera is no intruder, it creates a stage for a new relation." [K. Schröter]



Paesi Bassi, Germania, Svizzera, 2014, 79', col.

Regia: Katarina Schröter
Fotografia: Paola Calvo
Montaggio: André Nier, Karin Jacobs
Suono: Björn Warnings
Musica: Michael Haves
Produzione: Visitorfilmproject

Contatti: Katarina Schröter
Email: kaschmisch@gmx.de

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Il progetto originario di Katarina Schröter era quello di diventare una giornalista. Maturata una sfiducia nella possibilità di realizzare *reportage* oggettivi, ha deciso di diventare regista, attrice e autrice per il teatro ed il cinema sperimentale. Ha scoperto che riprendere gli spazi pubblici è un modo per far emergere storie sul nostro tempo e allo stesso tempo per crearne. *The Visitor* è il suo primo lungometraggio.

Katarina Schröter's original plan was to become a journalist. For reasons of mistrust in objective report, she instead turned into a director, actress and author for theatre and experimental cinema. She discovered filming in public space as a way to report about stories of our time while creating them. *The Visitor* is her first feature movie.

Filmografia
2014 The Visitor

Polonia, 2014, 46', col.

Regia: Pawel Lozinski
Fotografia: Pawel Lozinski,
Wojciech Staron
Montaggio: Dorota
Wardeszkiewicz
Produzione: Lozinski Production
Coproduzione: TVP S.A.
Distribuzione: Krakow Film
Foundation

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

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Pawel Lozinski è nato nel 1965 in Polonia. È un produttore, autore e regista di fama internazionale. Nel 2013 il Festival dei Popoli ha dedicato una retrospettiva completa a lui e suo padre, il regista polacco Marcel Lozinski.

Pawel Lozinski was born in 1965 in Poland. He is an internationally acclaimed producer, writer and director of documentaries. In 2013 Festival dei Popoli dedicated a full retrospective to him and his father, polish filmmaker Marcel Lozinski.

Filmografia selezionata
2014 Werka
2013 Ojciec i syn
2010 Inwentaryzacja
2009 Chemo
2008 Kici, Kici
2002 Mój spis z natury we wsi
Lezno Male
2002 Pani z Ukrainy
1999 Taka historia
1999 Siostry
1997 Slawomir Mrozek przedstawia
1992 Birthplace

PAWEL LOZINSKI WERKA



Una giovane operaia. La camera la segue fin dall'inizio, mentre emerge da dietro un'enorme macchina posta all'interno di una fabbrica. Poi un primissimo piano, e la donna inizia a parlare, guardando fuori dalla finestra. Lo sguardo del cinema si dichiara così, sin dalle prime due inquadrature del film, e dal titolo, che è il nome della protagonista. Werka è al centro della narrazione, ne scopriamo via via la storia, i pensieri, le ossessioni, il desiderio che le fa scegliere di compiere degli atti malgrado tutto. Spesso Werka ritorna davanti alla finestra dell'enorme stanza dove sono posti i macchinari della fabbrica dove lavora. E guarda, guarda fuori, guarda i propri pensieri, la propria vita. Man mano che il film si sviluppa, il mondo di Werka, il senso della sua vita e delle sue scelte improntate al sacrificio vengono mostrate, attraverso una scelta attenta delle immagini, dei gesti, delle sequenze. Lozinski sceglie accuratamente i tratti che costituiscono non tanto un ritratto, quanto un accompagnamento, una scoperta progressiva della complessità di una vita, facendo dell'ellissi e della vicinanza le forme di un cinema del contatto. (d.d.)

A young woman, a factory worker. The camera follows her from the very beginning, while she appears from behind a huge machine inside a factory. An extreme close-up, and the woman begins to talk, looking out the window. This is how the gaze of cinema is revealed: beginning from the two first shots of the film and the title, i.e. the name of the main character. Werka is the focus of the narrative; we gradually discover her story, her thoughts, and her obsessions. Above all, her desire prompting her to take action despite everything, without any other worry if not to respect her own inner choices. Often Werka would go back to the window in the huge machinery room of the factory where she works. She watches. She watches outside, but also her own thoughts, her own life. As the film unfolds, Werka's world, the meaning of her life and of her choices inspired to sacrifice are shown by way of a careful selection of images, gestures, and sequences. Lozinski painstakingly chooses the elements that will not so much present us with a portrait as guide us through a gradual exploration of the complexities of a life. Ellipsis and closeness are used as forms of a cinema of contact. (d.d.)



institute of
documentary
film



East Doc Platform

March 2-8, 2015
Doc Tank, Project Market,
East European Forum

Submission deadline
December 1, 2014

www.dokweb.net





EVENTI SPECIALI
SPECIAL EVENTS

Walking Under Water

Paesi Bassi, Irlanda, Germania, Belgio, 2014, 83', col.

Regia: Femke Wolting, Tommy Pallotta
Fotografia: Ahmed Farah
Animazioni: Hisko Hulsing
Montaggio: Edgar Burcksen A.C.E.
Suono: Andreas Hildebrandt
Musica: Kreidler
Produzione: Submarine
Coproduzione: Still Films, Razor Film, Savage Film, Jamal Media, Ikon, ZDF
Distribuzione internazionale: The Match Factory

Contatti: Sergi Steegmann,
The Match factory
Email:
Sergi.Steegmann@matchfactory.de

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE



FEMKE WOLTING, TOMMY PALLOTTA

LAST HIJACK

Dall'incontro tra documentario e film di animazione nasce *Last Hijack*, che ha per protagonisti un gruppo di pirati somali e il loro leader, Mohamed. Da anni questi uomini, equipaggiati con imbarcazioni leggere e armi sgangherate, mettono a rischio la propria e l'altrui vita prendendo d'assalto le petroliere che si trovano a solcare le acque che bagnano il Corno d'Africa. Nel proprio paese si sono conquistati una fama controversa: sono senza legge e senza scrupoli, è vero, ma il denaro accumulato e l'alone di pericolo che circonda le loro gesta conferisce loro un torvo fascino. Oggi la vita di Mohamed sembra essere giunta ad un bivio: se da una parte i genitori e l'imminente matrimonio lo spingono ad abbracciare una vita tranquilla, dall'altra sembra che la "febbre dell'arrembaggio" continui a bruciargli sotto la pelle. "Non volevamo fare un documentario d'osservazione perché sapevamo che non avremmo mai potuto essere presenti durante gli arrembaggi. Quando abbiamo pensato di unire animazione e riprese documentarie si sono aperte tantissime possibilità". (T. Pallotta & F. Wolting) Le scene d'azione, basate sulle testimonianze dei protagonisti, sono raccontate con suggestive sequenze d'animazione basate sui disegni di Hisko Hulsing. (a.l.)

Last Hijack originates from the combination of documentary and animation. The film protagonists are a group of Somali pirates and their leader, Mohamed. For years, with light boats and bad weapons, these men have been risking their own lives and the lives of others by attacking oil tankers off the Horn of Africa. In their country, they have earned a controversial reputation: it is true that they are unscrupulous outlaws, but the money they have accumulated and the dangerousness of their actions somehow give them a grim charm. Today, Mohamed's life is at a crossroads: on the one hand, his parents and his imminent wedding push him to lead a peaceful life; on the other hand, it seems that the "boarding fever" is still burning in him. "We didn't want to make an observational documentary. Because the hijacks were something you could never be part of. Once we thought to combine animation and documentary footage this opened up so many possibilities" (T. Pallotta & F. Wolting). The action scenes, based on the protagonists' accounts, are portrayed through striking animated sequences based on Hisko Hulsing's drawings. (a.l.)

Filmografia Tommy Pallotta
2014 Last Hijack
2009 American Prince
2003 In the Waiting
2002 Destiny
1997 The High Road

Filmografia Femke Wolting
2014 Last Hijack
2009 Another Perfect World
2005 Viktor & Rolf: 'Because We're Worth It!'
2004 Sneakers
2000 It's the end of TV as we know it
1998 Brandmerken
1996 If you want to do it right do it yourself

IOANIS NUGUET SPARTACUS&CASSANDRA



"Ho incontrato Spartacus e Cassandra ripetutamente nei campi rom alcuni anni fa. Diverse ondate di espulsioni nell'estate del 2010 hanno fatto sì che loro due finissero in un campo dove stavo lavorando su un altro progetto. Non ho dovuto farmi accettare da loro visto che facevo già parte della loro vita quotidiana, sempre con una cinepresa in mano. Non posso dire che la mia presenza non abbia influenzato il modo in cui si comportavano ed erano, anzi credo che abbia ovviamente cambiato il corso delle nostre rispettive esistenze. Io non ho cercato di nascondermi. Mi sono completamente coinvolto nella loro vita, che era anche la mia vita. Non posso sapere quello che avrebbero vissuto se non fossi stato lì". (I. Nuguet)

"I met Spartacus & Cassandra repeatedly in Roma settlements some years ago. The different waves of expulsions of summer 2010 brought us together on the same field where I was working on another project. I did not have to be accepted by them as I was already in their daily lives, always with a movie camera in hands. I cannot say that my presence did not affect the way they were, I think even it has obviously changed the course of our respective existences. I did not try to hide me. I was completely involved in their lives, which was also my life. I cannot know what they would have lived if I had not been there." (I. Nuguet)

Francia, 2014, 81', col.

Regia: Ioanis Nuguet
Sceneggiatura: Samuel Luret,
Ioanis Nuguet
Fotografia: Ioanis Nuguet

Montaggio: Anne Lorrière, Ioanis Nuguet
Suono: Marie-Clotilde Chéry,
Marc Nouyrigat, Frédéric Théry,
Maïssoun Zeineddine
Musica: Aurélie Ménétrieux
Produzione: Morgane Production
Con la partecipazione di: Centre National de la Cinématographie (CNC)
Distribuzione: Nour Films

Contatti: Eva Cuccuru, Nour Films
Email: ecuccuru@nourfilms.com

Nato nel 1983, Ioanis Nuguet ha studiato danza balinese e teatro in Indonesia dal 2000 al 2002. Al suo ritorno in Francia, ha realizzato diversi spettacoli a partire da questa esperienza. Nel 2010 ha diretto il corto *Exposés à disparaître*. Nel 2011, dopo quattro anni trascorsi nella periferia di Parigi con i Rom, ha iniziato le riprese di *Spartacus & Cassandra*, il suo primo film.

Born in 1983, Ioanis Nuguet went on to study and perform Balinese dance and theater in Indonesia from 2000 to 2002. Upon his return to France, he created several performances from this experience. In 2010 he directed the short film *Exposés à disparaître*. In 2011, after four years spent in the outskirts of Paris with Roma people, he started filming *Spartacus & Cassandra*, his first film.

Filmografia
2014 Spartacus & Cassandra
2010 Exposés à disparaître

Spagna, Gran Bretagna, 2014, 98', col.

Regia e sceneggiatura: Danny Garcia
Fotografia: Rene Perez, Caleb J. Phillips, Rick Seefried
Montaggio: Cesar Mendez
Suono: Eric Mache
Musica: Johnny Thunders, New York Dolls, The Heartbreakers, Actress, Gang War, JC Carroll, Stevie Nicks
Produzione: Chip Baker Films
Con il sostegno di: Pop Theory

Contatti: Danny Garcia
Email: garciaroi@gmail.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Introduce il film la giornalista e critica musicale inglese Nina Antonia / The film will be introduced by the English music journalist Nina Antonia

Danny Garcia è uno scrittore e produttore, noto per *6 Bullets to Hell* (2014), *The Rise and Fall of The Clash* (2012) e *Looking for Johnny* (2014)

Danny Garcia is a writer and producer, known for *6 Bullets to Hell* (2014), *The Rise and Fall of The Clash* (2012) and *Looking for Johnny* (2014)

Filmografia
Sad Vacation (in produzione)
2014 Looking for Johnny
2012 The Rise and Fall of The Clash

DANNY GARCIA LOOKING FOR JOHNNY

Chi era Johnny Thunders? Il leggendario chitarrista dei New York Dolls e degli Heartbreakers. L'anello di congiunzione tra il rock anni settanta e la scena glam-metal e punk fino al 1991, anno della sua misteriosa morte, presumibilmente per overdose. Il giovane regista spagnolo Danny Garcia ci svela il vero Johnny Thunders al di là della figura di rocker maledetto e sregolato, attraverso le interviste agli amici e ai colleghi e a numeroso ed inedito materiale d'archivio. *Looking for Johnny* è un film appassionante, completo ed esaustivo sulla vita di Johnny Thunders, uno dei musicisti più influenti del suo tempo. Sid Vicious, i Ramones e anche Ronnie Spector sono tra gli artisti che hanno ripreso il suo repertorio in passato. Oggi, una nuova generazione di giovani musicisti ancora ne venera la musica.

Who was Johnny Thunders? The legendary guitarist of the New York Dolls and the Heartbreakers. He was the link between the rock music of the seventies and the glam-metal and punk scene until 1991, the year of his mysterious death allegedly by overdose. The young Spanish director Danny Garcia reveals us the real Johnny Thunders, going beyond the reputation of a damned rocker, through interviews with friends and colleagues and numerous and unpublished archive material. *Looking for Johnny* is an exciting and definitive documentary on the life and times of Johnny Thunders, one of the most influential musicians of his time. Sid Vicious, The Ramones and even Ronnie Spector are amongst the artists that have covered his repertoire in the past. Today, a whole new generation of young musicians revere the music of Thunders.



FRÉDÉRIC TCHENG DIOR AND I



New Dior designer Raf Simons looks at a vintage Dior dress in the documentary DIOR & I, directed by Frédéric Tcheng. Courtesy of CIM Productions

Christian Dior ha costruito un impero della moda in soli dieci anni. Nel 2012 Raf Simons, debuttando nella haute couture, ha raccolto la sfida lanciata dalla leggendaria casa di moda francese quando lo ha nominato nuovo direttore artistico e in otto settimane ha realizzato la sua prima collezione. Con una prospettiva privilegiata e senza precedenti, entreremo nell'atelier Dior, ne carpiremo il funzionamento, dal processo creativo al lavoro instancabile delle sarte, fino alla memorabile presentazione della collezione di debutto di Raf Simons. "La casa Dior è un universo, con una grande storia alle spalle, in cui manager, artisti e lavoratori collaborano ogni giorno per realizzare una visione. In questo senso ritengo che il film sia corale. Immergendo lo spettatore nel mondo di Dior e rivelando lo sforzo straordinario necessario per produrre una collezione, speravo che il film avrebbe finito per rivelare uno spaccato di vita parigina, nella tradizione dei grandi realismo sociale francese come quello di Renoir e Zola. Chi è "Io" nel titolo *Dior and I*? Ho cercato di mantenere la risposta aperta a molte possibilità". [F. Tcheng]

Christian Dior has built a fashion empire in just ten years. In 2012 Raf Simons, debuting in the *haute couture*, has taken up the challenge posed by the legendary French fashion house when he was appointed as the new artistic director: in eight weeks has created his first collection. With a privileged and unprecedented perspective, we will enter Dior atelier, understand how it works, starting from the creative process, getting to know the tireless work of the tailors, and finally see the memorable presentation of the debut collection by Raf Simons. "The house of Dior is a storied world where managers, artists, and workers collaborate on a daily basis to create a vision and I consider the film to be an ensemble piece. Through immersing the viewer in the world of Dior and revealing the extraordinary effort required to produce a collection, I hoped the film would ultimately reveal a cross section of Parisian life, in the tradition of great French social realists like Renoir and Zola. Who is the "I," in the title *Dior and I*? I strived to keep the answer open to many possibilities." [F. Tcheng]

Francia, 2014, 89', col.

Regia e sceneggiatura: Frédéric Tcheng
Fotografia: Gilles Piquard
Montaggio: Julio Perez IV
Suono: Virgile van Ginneken
Musica: Ha-Yang Kim
Produttore: Guillaume de Roquemaurel

Distribuzione Internazionale: Dogwoof Documentary Film Distribution
Contatti: Ana Vicente, Dogwoof
Email: ana@dogwoof.com

Distribuzione Italiana: MYmovies.it in collaborazione con WANTED
Contatto email: info@justwanted.it

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Frédéric Tcheng è un regista di origine francese che ha co-prodotto, co-curato, e girato *Valentino: The Last Emperor*, film del 2009 nella rosa dei candidati per il miglior documentario agli Academy Award. Ha co-diretto *Diana Vreeland: The Eye Has to Travel* (2011), e ha collaborato a film con personaggi come il poeta Sarah Riggs, il marchio di moda H & M, Jimmy Choo, Ferragamo e Vogue, tra gli altri.

Frédéric Tcheng is a French-born filmmaker who co-produced, co-edited, and shot *Valentino: The Last Emperor*, the 2009 hit documentary shortlisted for a Best Documentary Academy Award. He co-directed *Diana Vreeland: The Eye Has to Travel* (2011), and has collaborated on films with such varied personalities as the poet Sarah Riggs, the fashion brand H&M, Jimmy Choo, Ferragamo and Vogue, among others.

Italia, 2014, 52', col.

Regia e sceneggiatura: Tayu Vlietstra, Duccio Ricciardelli
Soggetto: Duccio Ricciardelli
Fotografia: Tayu Vlietstra
Montaggio: FusioneFilm
Consulenza storica: Paolo Baldeschi
Voce narrante: Maurizio Lombardi
Suono: Toku Katayama
Musica: Roberto Fabbriani e Finaz
Produzione: FusioneFilm e Regione Toscana

Contatti: Tayu Vlietstra
Email: tayu@fusioneFilm.net

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Filmografia Duccio Ricciardelli
2014 Porto Sonoro
2014 Maldarno
2013 Lo Sguardo di Giotto
2012 Deep Sound
2011 Chiodo e il Fiume
2010 Viaggio a Planasia
2009 Schegge. Pensieros
de un Fashan
2008 Ciadina
2008 The Visible Man
2007 Scratch Negative Number One

Filmografia Tayu Vlietstra
2014 Maldarno
2012 Omaggio a Celle
2011 Ascension
2011 Il Palio riflesso dell'anima
2010 Made in filandia
2010 Nyumbaya
2010 Immagini Movimento Suono
Parole: Arte nel territorio
2009 Chianti d'amore e lavoro
2009 Tra Arte ed Esperienza
2008 Bollywood
2008 Beijing 2008
2008 Vendemmia interculturale
2007 Beijing-Lhasa nello spazio
e nel tempo
2007 Cinema indipendente cinese
2006 That's Amore in Shanghai
2005 Il Postmoderno si fa Metropoli
2005 Genesi dell'Opera
2002 Tibet Terra del Cielo

TAYU VLIETSTRA, DUCCIO RICCIARDELLI

MALDARNO



Il fiume Arno è stato la ragione della nascita di Firenze, la sua linfa vitale, il principale mezzo di trasporto, la forza motrice delle sue industrie. Ma è anche un simbolo della città, con i suoi ponti, gli edifici e le strade che lo costeggiano, i lungarni. Il film è l'omaggio che i registi Duccio Ricciardelli e Tayu Vlietstra rivolgono al fiume e alla città. Documentario splendidamente fotografato, Maldarno racconta un legame profondo, una "malattia" che lega intimamente i fiorentini al fiume. La narrazione procede per avvicinamenti progressivi a fatti e persone; i punti di osservazione scelti, affidati ora al volo di una mongolfiera ora allo scivolio delle imbarcazioni, al passato e al presente, fissano in quadri la storia di una città che da sempre raggiunge e attraversa ogni viaggiatore. (p.m.) "Una buona parte della vita che fa parte del film si è fatta incontro in maniera se si vuole casuale, o forse per misteriose coincidenze. L'altra parte è costituita da alcuni personaggi innamorati del fiume – per cui vale in pieno il titolo *Maldarno* – fra cui spicca il Garga, con il suo giardino sull'Arno, uno dei tentativi spontanei di dare nuova vita al rapporto fra fiume e città." [T. Vlietstra, D. Ricciardelli]

The Arno River is the reason why Florence was founded. It is its lifeblood, its main means of transport, and the driving force of its industries. On top of this, the river is a symbol of the city, with its bridges, its waterfront buildings, and the streets running along it – the quays. *Maldarno* is a tribute that film-makers Duccio Ricciardelli and Tayu Vlietstra pay to both the river and the city. This lavishly cinematographed documentary depicts a deep bond, perhaps a 'sickness' that creates an intimate connection for the Florentines and their river (*maldarno*, literally "male d'Arno", means the Arno sickness). The narrative proceeds by gradual close-ups on facts and people. The chosen points of view – a flying hot-air balloon or the gliding boats, the past and the present – focus on tableaux of the story of a city, Florence, that has always reached and passed through every traveler. (p.m.) "A considerable portion of the film is made of lives that came up almost by chance or perhaps by eerie coincidence. The other portion is composed of a few figures that are in love with the river, those who suffer precisely from *maldarno*. Among these, "Garga" stands out with his garden on the Arno, one of the spontaneous attempts to give new life to the relationship between river and city." [T. Vlietstra, D. Ricciardelli]



MARIO CARBONE

FIRENZE, NOVEMBRE '66

Il film documenta Firenze all'indomani dell'alluvione del Novembre 1966: devastazione della città ad opera dell'acqua e del fango; l'arrivo dei primi aiuti dalle città vicine e dei soldati, i danni riportati dal patrimonio artistico, culturale ed economico, l'opera svolta spontaneamente dai giovani, soprattutto alla Biblioteca Nazionale. Il commento, scritto da Vasco Pratolini, viene letto da Giorgio Albertazzi.

The film documents the aftermath of the flooding of Florence in November 1966: the devastation of the city by water and mud; the arrival of the first aid from nearby towns and soldiers, the artistic, cultural and economic damage, the work carried out spontaneously by young people, especially at the National Library. The commentary, written by Vasco Pratolini is read by Giorgio Albertazzi.

Italia, 1966, 23', col.

Regia: Mario Carbone
Fotografia: Mario Carbone
Aiuto operatore: Giancarlo Giannesi
Musica: Franco Potenza
Testo: Vasco Pratolini
Narratore: Giorgio Albertazzi
Produzione: Elisa Magri

Contatti: Mario Carbone
Email: mariocarbone23@gmail.com

Nato nel 1924 a San Sosti (Cosenza), fotografo e regista, nel 1967, Mario Carbone conquista il Leone d'Argento alla Biennale di Venezia con *Firenze, novembre '66*, folgorante testimonianza in bianco e nero sulla drammatica alluvione, confezionato con testi di Vasco Pratolini letti da Giorgio Albertazzi. Come altri documentaristi della sua generazione, Carbone ha coltivato la passione per un cinema capace di eleggere a soggetto l'attualità sociale e civile, ma anche quella culturale: l'arte, la letteratura, la musica e il teatro.

Born in 1924 in San Sosti (Cosenza), photographer and director, in 1967, Mario Carbone won the Silver Lion at the Venice Biennale with *Firenze, novembre '66*, striking testimony in black and white on the dramatic flood that happened that year, with lyrics by Vasco Pratolini read by Giorgio Albertazzi. Like other documentary filmmakers of his generation, Carbone had a passion for cinema that was centered on current social and civil issues, as well as cultural issues, art, literature, music and theater.

Siria, Francia, 2014, 92', col.

Regia e sceneggiatura: Ossama Mohammed, Wiam Simav Bedirxan
Fotografia: Ossama Mohammed, Wiam Simav Bedirxan e migliaia di cittadini siriani
Montaggio: Mai'soun Asaad
Suono: Raphaël Girardot
Musica: Noma Omran
Produttori: Orwa Nyrabia, Serge Lalou, Camille Laemle, Diana El Jeiroudi
Produzione: Les Films d'Ici, Proaction Film
In associazione con: Arte France - La Lucarne
Commissioning Editor: Luciano Rigolini
Con la partecipazione di: Cnc, Procirep / Angoa, Sundance and Arab Fund For Arts And Cultures

Distribuzione Internazionale:
Doc & Film International
Contatti: Hannah Horner,
Doc&film International
Email: h.horner@docandfilm.com

Distribuzione italiana: WANTED
Contatto email: info@justwanted.it

Filmografia di Ossama Mohammed
2014 Ma'a al Fidda
2002 The Box of Life
1988 Stars in Broad Daylight

Filmografia di Wiam Simav
2014 Ma'a al Fidda

OSSAMA MOHAMMED, WIAM SIMAV BEDIRXAN

MA'A AL FIDDA

SILVERED WATER, SYRIA SELF-PORTRAIT

A Parigi, lontano dalla madrepatria precipitata nell'orrore, Ossama Mohammed si interroga sui filmati che, dalla Siria, ogni giorno appaiono su internet. Cosa spinge i giovani ribelli ad imbracciare una telecamera per filmare la morte e la devastazione che li circonda? Cosa spinge i soldati di Hassan a filmare compiaciuti le percosse, le umiliazioni e le torture inflitte ai prigionieri? La corrispondenza con Wiam Bedirxam, giovane curda che vive a Homs (era una bella città, oggi è un campo di battaglia) diventa un intenso e accorato scambio di messaggi. Un legame, seppur fragile e precario vista la distanza, che unisce due anime in maniera indissolubile. Due amici che si tengono per mano per farsi coraggio. Per sopportare l'orrore. Per sopravvivere. Nella confidenza degli scambi quotidiani, Ossama diventa Havalò ("amico mio"). Wiam diventa Simav ("Acque argentate"). "Scrivi, scrivi, scrivi" - implora Havalò. Per il regime ogni telecamera è un'arma" - risponde Simav, che ha deciso di filmare ciò che accade attorno a lei per procurare le immagini per questo film. La guerra non risparmia niente e nessuno, tanto meno le creature più inerme. Tra le strade di Homs cammina un bambino che, mentre raccoglie fiori tra le macerie, cerca di tenersi alla larga dai cecchini. (a.l.)

In Paris, Ossama Mohammed, far from his troubled and horrified homeland, reflects on the videos from Syria that are posted every day on the Internet. What is pushing the young rebels to take a camera and film the death and the destruction surrounding them? What is pushing Hassan's soldiers to film the beatings, the humiliation and the tortures to their prisoners? The communication with Wiam Bedirxam, a young Kurdish woman living in Homs (a beautiful city which turned into a battleground), becomes an intense and strong exchange of messages. A bond that, even if fragile and unstable due to their distance, permanently joins two souls. Two friends holding their hands encouraging each other to bear this horror, to survive. In their everyday messages, Ossama becomes Havalò ("my friend"). Wiam becomes Simav ("Silvered Water"). "Write, write write" - begs Havalò. For the regime every camera is a weapon" - replies Simav, who decided to film what is happening around her in order to gather the images for this film. The war does not spare anyone nor anything, not even the most harmless creatures. A child walks along the streets of Homs picking flowers among the ruins and trying to keep out of the snipers range. (a.l.)



Musicista di incommensurabile talento, performer dotato di carisma irresistibile e di una presenza scenica magnetica, infaticabile attivista per i diritti umani, sostenitore del movimento panafricano, indomito spirito rivoluzionario: Fela Kuti è stato, per l'intero arco della sua carriera e della sua esistenza, una delle voci più alte che si sia innalzata dal continente africano, infiammato dai moti anticolonialisti e dalla rivolta contro le dittature. Nel film di Gibney la biografia dell'artista, dettagliatamente ricostruita grazie a preziosi materiali d'archivio che vedono la star sul palco, mentre conduce le sue lotte politiche e nella vita privata, è arricchita dalle riprese effettuate durante le prove di *FELA!*, il musical che ha debuttato a Broadway nel 2009 conquistando 11 Tony Awards. Bill T. Jones e Jim Lewis, autori del musical, si interrogano sull'attualità del messaggio che Fela ha lasciato al mondo attraverso la sua musica e le sue iniziative senza per questo omettere gli aspetti più controversi del personaggio, tra i quali il suo esibito maschilismo e l'imposizione della poligamia alle innumerevoli mogli. Il film si chiude rievocando i funerali dell'artista, avvenuti nel 1997, a cui presero parte oltre 1 milione di persone. (a.l.)

An extremely talented musician, a performer with an alluring charisma and a magnetic scenic presence, an unrelenting human rights activist, a supporter of the Panafrikan movement, a fearless revolutionary spirit: Fela Kuti was, over his entire career and life, one of the loudest voices of an Africa fired up by anti-colonial movements and rebellions against dictatorships. The biography of the artist is carefully retraced in Gibney's film thanks to priceless archive materials showing the star on the stage while conducting his political fight, as well as in his private life. This biography is matched with the video shootings performed during the rehearsals of *FELA!*, the musical which had its debut in Broadway in 2009 and won 11 Tony Awards. Bill T. Jones and Jim Lewis, authors of the musical, wonder about the present meaning of the message that Fela left to the world through his music and initiatives without, however, ignoring the most controversial side of this character, such his deep male chauvinism and the forced polygamy to his countless wives. The film ends with the funeral of the artist, in 1997, attended by more than 1 million people. (a.l.)

USA, 2014, 119', col.

Regia e sceneggiatura: Alex Gibney
Fotografia: Maryse Alberti
Montaggio: Lindy Jankura
Musica: Fela Anikulapo-Kuti
Produttore: Jack Gulick, Alex Gibney
Coproduttrice: Alison Ellwood
Produzione: Jigsaw Productions, in association with Knitting Factory Entertainment, okayplayer, okayafrica

Distribuzione Internazionale:
Dogwoof Documentary Film
Distribution
Contatti: Ana Vicente, Dog Woof
Email: ana@dogwoof.com

Distribuzione italiana: WANTED
Contatto email: info@justwanted.it

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 *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 *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*.

Germania, Italia, Francia, 2014,
100', col. e b/n

Regia e sceneggiatura: René Frölke
Fotografia: René Frölke
Montaggio: René Frölke
Musica: Eric Satie
Produttrice: Ann Carolin
Renninger – joon film, René Frölke
Coproduzione: Paolo Benzi, Okta
Film

Contatti: Ewelina Rosinska, joon film
Email: ewl@joonfilm.de

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

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

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

OMAGGIO ALLA GIURATA | HOMAGE TO THE JUROR ANN CAROLIN RENNINGER

RENÉ FRÖLKE LE BEAU DANGER

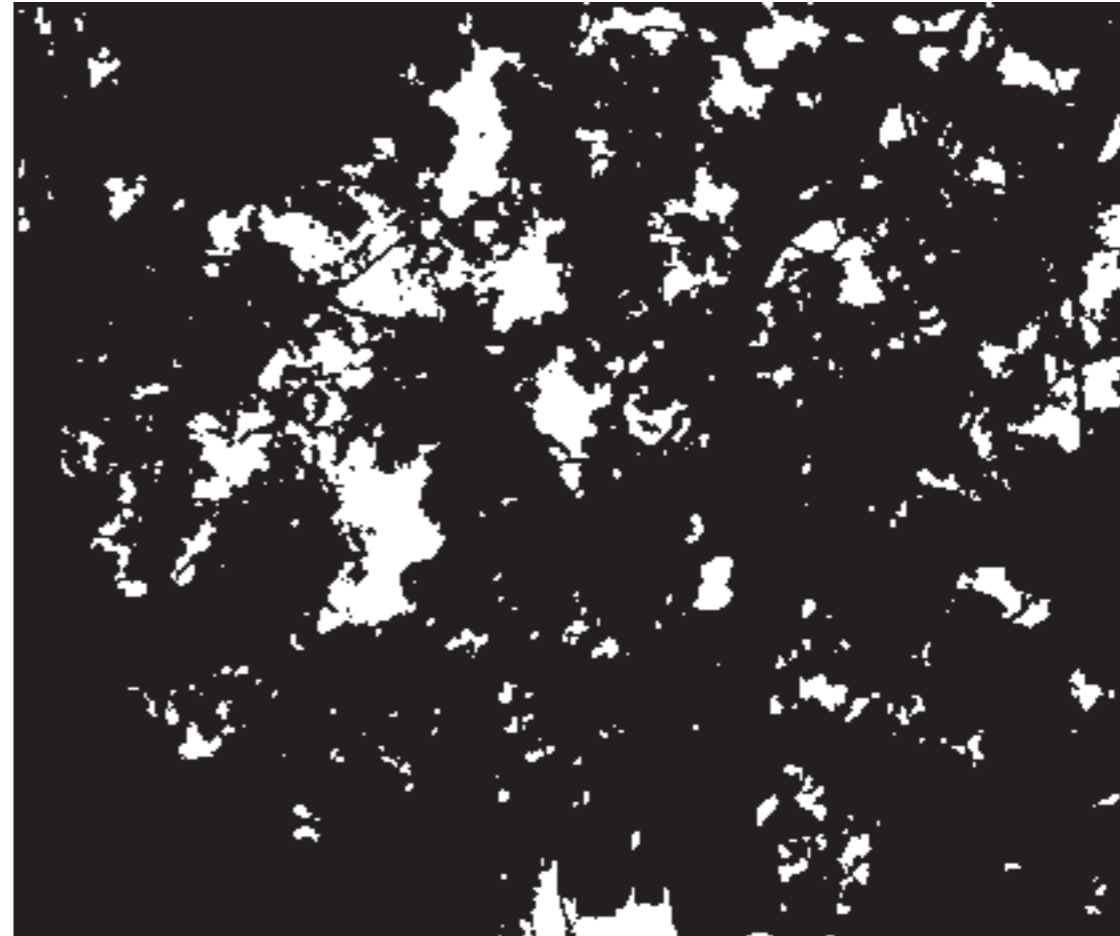
"Norman Manea, nato nel 1936 nella Bucovina, nel 1941 venne deportato con tutta la famiglia. È riuscito a sopravvivere ai campi di concentramento e dal 1974, ha fatto lo scrittore *free lance* a Bucarest. Nel 1986 si è trasferito a New York, dove vive tuttora. Il punto di partenza di questo film è stato questo breve profilo biografico, preso dalle note di copertina dell'edizione tedesca di un suo romanzo. Sono rimasto affascinato dalla concisione di queste righe, con il contrasto formale rispetto a quanto raccontano, così come dalla questione del come narrare una biografia sullo sfondo di un'opera che è anch'essa già molto autobiografica... un fenomeno con il quale mi sono confrontato nuovamente al momento delle riprese: la persona pubblica e la rappresentazione dello scrittore. La narrazione orale, soprattutto in una situazione da intervista, non ha mai soddisfatto le aspettative che mi ero creato a partire dalla lettura dei suoi romanzi e racconti. Sia la pressione dell'attenzione del pubblico sia la forma orale sembravano forzare in direzione di una semplificazione e un abbreviamento. Eppure c'era un elemento che mi incantava in queste scene, ed è la ripetizione costante: la cerimonia della presentazione di fronte a un pubblico, la reiterazione delle stesse domande da intervista e delle risposte sempre simili. Quella routine senza la quale, a quanto pare, nel mondo letterario non si può sopravvivere". [R. Frölke] Questo film afferma, e lo fa con convinzione, una lampante verità: l'unica maniera per conoscere davvero uno scrittore è leggere i suoi libri. [a.l.]

"Norman Manea, born in Bukovina in 1936, was deported with his family in 1941. He survived the concentration camp and was a freelance writer in Bucharest from 1974 on. He has lived in New York since 1986." This short biography taken from the blurb of the German edition of a novel was a starting point for this film. The terseness of these lines, their formal contrast to what they actually say, fascinated me and so did the question of how to narrate a biography against the background of a work that is itself very autobiographical... a phenomenon I confronted again while shooting the film: the public person and the representation of the writer. The oral narration, especially in an interview situation, never met the expectations I had developed from reading his novels and short stories. The pressure of public attention and the oral form seemed to force to simplify and abridge. But what enthralled me about these scenes was the constant repetition – the ceremony of introduction before an audience, always the same interview questions and similar answers. The routine without which, it seems, one cannot survive in the literary business." [R. Frölke] This film states, with good conviction, a naked truth: the only way to *actually* know a writer is to read their books. [a.l.]



OMAGGIO AL GIURATO | HOMAGE TO THE JUROR MARTIN PAWLEY

MARTIN PAWLEY O VERME E A ESTRELA THE WARM AND THE STAR



Cortometraggio ispirato all'ultimo verso della poesia di Díaz Castro con lo stesso titolo. Il versetto dice: "A lus do mundo é una que arde nunha bágoa" (La luce del mondo è quella che brucia in una lacrima). Le immagini originali sono state girate durante una potente tempesta esplosa a Buenos Aires nel mese di aprile 2014.

Short film inspired by the last verse of the poem with the same title. The verse says "A lus do mundo é a que arde nunha bágoa" (The light of the world is that one which burns in a tear) [D. Castro] Original images were taken during a tremendous storm in Buenos Aires in April 2014.

Spagna, 2014, 2', b/n

Regia e sceneggiatura: Martin
Pawley
Fotografia: Martin Pawley
Produttore: Martin Pawley

Contatti: Martin Pawley
Email:
martin.pawley@zeitunfilms.com

Spagna, 2010, 79', col. e b/n

Regia e sceneggiatura: Oliver Laxe
Fotografia: Ines Thomsen
Montaggio: Fayçal Algandouzi
Suono: Albert Castro Amarelle
Produttore: Martin Pawley
Produzione: Zeitun Films

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

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Oliver Laxe è un regista di origini galiziane nato nel 1982 a Parigi. Il suo film *Todos vós sodes capitáns*, prodotto da Martin Pawley, è stato presentato nella Selezione Ufficiale a Mar del Plata e ha vinto il premio FIPRESCI della Quinzaine des Réalisateurs al Festival di Cannes 2010.

Oliver Laxe, son of Galician immigrants, was born in Paris in 1982. His film *Todos vós sodes capitáns*, produced by Martin Pawley, has been presented in the Official Selection at Mar del Plata and winner of the FIPRESCI award of the Directors' Fortnight at Cannes 2010.

Filmografia
2010 *Todos vós sodes capitáns*
2008 *París #1*
2007 *Suenan las trompetas, ahora veo otra cara*
2006 *Y las chimeneas decidieron escapar*

OMAGGIO AL GIURATO | HOMAGE TO THE JUROR MARTIN PAWLEY

OLIVER LAXE

TODOS VÓS SODES CAPITÁNS YOU ALL ARE CAPTAINS

Un regista europeo sta facendo un film con bambini che vivono in una casa-famiglia di Tangeri, Marocco. Durante le riprese, i metodi poco ortodossi di lavorare del regista cambiano il rapporto con i bambini a tal punto, che il corso iniziale del progetto prende un'altra direzione... "Le loro storie personali erano particolarmente drammatiche e mi hanno colpito molto. Tuttavia, come artista non c'è stato mai un momento in cui ho pensato di far diventare la loro situazione il tema principale del mio film. Sarebbe stato ingiusto e disonesto. Io non sono interessato a stilizzare la drammaticità, ma piuttosto sono interessato nei processi stilistici e nel processo creativo. Il mio impegno con i bambini e con me stesso consisteva nel trascendere il rammarrico e il disagio creato da quelli che sentiamo come ostacoli nella vita. Il risultato doveva essere positivo, una sorta di atto di cura condivisa. Possiamo essere liberi, è semplicemente una questione di come interpretiamo le cose, il dialogo che instauriamo con la vita stessa. La vita è ingiusta; è inutile chiedersi perché. La natura è per definizione caotica. La vera questione è capire come reagire a questa fiera ingiustizia". [O.Laxe]

A European filmmaker is making a movie with children living in a home for socially excluded youngsters in Tangier, Morocco. While filming, the director's unorthodox methods of working cause his relationship with the children to change to such a point, that the initial course of the project is takes a different direction... "Their personal stories were particularly dramatic and affected me as a human being. However, as an artist there was no point in which I thought of using their plight as the main theme of my film. This would have been unfair and dishonest. I'm not interested in dramatic stylization but in stylistic processes and the experience of creating. My commitment with the children and with myself consisted in transcending a certain regret, a certain uneasiness about what we sometimes interpret as hurdles in life. The result had to be positive as an act of a shared cure. We can be free, it's simply a matter of how things are interpreted, a certain dialogue with life itself. Life is unfair; it's pointless to ask why. Nature is by definition chaotic. The true question is understanding how to react to this fair unfairness." [O.Laxe]



ELIZA KUBARSKA

WALKING UNDER WATER

Sari è un giovane Badjao, popolazione del Borneo che da sempre vive da nomade dei mari, grazie ad una particolare capacità di convivenza con il mondo acquatico. Guidato dallo zio Alexan, Sari apprende le tecniche di pesca, che comprendono ore e giorni passati in acqua. Attraverso immagini subacquee spettacolari, il film immerge lo spettatore nella magia delle tradizioni e delle leggende Badjao, raccontando il passaggio all'età adulta di Sari. Oggi i Badjao affrontano un difficile passaggio: il cambiamento del proprio universo, a causa della nascente industria del turismo e la costruzione di villaggi turistici nei loro territori. Mentre lo zio Alexan guarda con sospetto questo nuovo mondo, il giovane Sari è diviso tra l'aspirazione a diventare un bravo pescatore come lo zio, e la curiosità per il nuovo mondo e le sue possibilità. *Walking Under Water* restituisce, attraverso immagini spettacolari e una raffinata composizione, l'osservazione di un mondo poco conosciuto e prossimo al cambiamento. (m.b.)

Sari is a young Badjao, a population in Borneo which has always been composed by nomads of the sea. Assisted by his uncle Alexan, Sari learns fishing techniques that entail long hours and days spent on the water. Through spectacular underwater shoots, this film places the spectator in the magic of the Badjao traditions and legends, telling the passage of Sari to the adult age. Nowadays, the Badjao population is facing a difficult moment: the change of their universe due to the development of the tourism industry and the construction of tourist villages in their areas. Whilst uncle Alexan is suspicious regarding this new world, the young Sari is undecided between the aspirations to become a great fisherman as his uncle and the curiosity towards this new world and its possibilities. *Walking Under Water*, through spectacular images and a refined editing, gives us an overview of an unknown world which is going to change soon. (m.b.)

© David Kaszlikowski/Vertical Vision Film Studio

Polonia, Germania, Gran Bretagna, 2014, 76', col.

Regia e sceneggiatura: Eliza Kubarska
Fotografia: Piotr Rosolowski, Lisa Strohmayr
Montaggio: Bartek Pietras
Suono: Franciszek Kozłowski
Musica: Michal Jacaszek
Produttori: Monika Braid, Stefan Kloos, Maciej Ostojka-Chyżynski, Filip Kovcien, Eliza Kubarska

Contatti: Anja Dziarsk, Rise and Shine
Email: anja.dziarsk@riseandshine-berlin.de

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

In collaborazione con Museo Salvatore Ferragamo

Regista di documentari, artista e scultrice, Eliza Kubarska è laureata presso l'Accademia di Belle Arti di Varsavia (Scultura e Arti Visive) e presso la Wajda School. Anche nota alpinista e viaggiatrice è una delle poche donne nel mondo che hanno aperto nuovi percorsi per le arrampicate. Ultimamente si è dedicata ai film d'avventura e sulle spedizioni.

Documentary movie director, artist, sculptor, Eliza Kubarska is graduate of Academy of Fine Arts in Warsaw (Sculpture and Visual Arts) and of Wajda School. Also well-known alpinist and traveler. One from a few women in the world who open a new climbing routes. In last seasons she is focused on adventure and expedition films.

Filmografia
2014 *Walking Under Water*
2011 *What Happened on Pam Island*

Francia, 2014, 75', col.

Regia e sceneggiatura: Pierre-François Limbosch
Fotografia: Antoine Morin
Montaggio: Anna Brunstein
Suono: Séverin Engler
Musica: Nicolas Errera
Produzione: Arimage Productions

Contatti: Clara Pasi, Arimage Productions
Email: clara@arimageproductions.com

PRIMA ITALIANA ITALIAN PREMIERE

Durante i suoi studi in Architettura, Pierre-François ha iniziato a lavorare nel dipartimento artistico delle produzioni di film. Ha costruito la sua carriera come scenografo tra il Belgio, la Francia e la Spagna e ha lavorato con registi come T. Marshall, S. Frydman, P. Le Guay, S. Benchetrit, Y. Samuel, JP Lilienfeld, C. Breillat, M. Huerga, I. Coixet e John Malkovich. Adesso sta lavorando a *Novecento* di Baricco e al prossimo lavoro di André Dussollier.

During his studies in Architecture, Pierre-François start to work in the art department for movie. He build his career as a Production Designer between Belgium, France and Spain and work with director as T. Marshall, S. Frydman, P. Le Guay, S. Benchetrit, Y. Samuel, JP Lilienfeld, C. Breillat, M. Huerga, I. Coixet and John Malkovich. He is working now on *Novecento* of A. Baricco, the next play of André Dussollier.

PIERRE-FRANÇOIS LIMBOSCH LE PARADOXE DE JOHN MALKOVICH THE JOHN MALKOVICH'S PARADOX

22 anni dopo la sua interpretazione ne *Le relazioni pericolose* di Stephen Frears, John Malkovich mette in scena a teatro *Les Liaisons dangereuses* di Pierre Choderlos de Laclos. Tra i molti giovani attori, provenienti da diverse scuole di recitazione, che si presentano alle audizioni ne vengono scelti nove per questa straordinaria avventura in cui avranno l'opportunità di confrontarsi con un Malkovich inedito nelle vesti di regista teatrale. "Durante la nostra collaborazione, sono stato attratto dalla visione di John del lavoro: il modo in cui si fida dei suoi collaboratori e in cui li accompagna trattandoli come adulti: siamo un gruppo e stiamo andando insieme da qualche parte, ma ognuno è responsabile per le sue azioni.." [P. Limbosch]

22 years after his performance in Stephen Frears' *Dangerous Liaisons*, John Malkovich staged at the theater *Les Liaisons Dangereuses* by Pierre Choderlos de Laclos. Among the many young actors, from various drama schools, who come to the auditions nine will be chosen for this extraordinary adventure that will give them the opportunity to interact with a surprising Malkovich, in the role of theater director. "During our collaboration, I was attracted by John's vision of work: the way he trusts his collaborators and how he accompanies them. He treats us like adults: together we are and together we are going somewhere ; but everyone takes responsibility for his actions." [P. Limbosch]



MICHAËL GAUMNITZ PREMIER NOËL DANS LES TRANCHÉES



Agosto 1914. C'è la guerra. Natale 1914, nelle trincee i soldati nemici sanno di soffrire le stesse pene. A natale alcuni "fraternizzano". A meno di sei mesi dall'inizio del conflitto il fraternizzare ne sottolinea l'orrore e l'assurdità.

August 1914. The war begins. Christmas 1914: in the trenches the soldiers, even if enemies, know they suffer the same pain. In Christmas some of them "fraternize". Less than six months from the beginning of the conflict the fraternization highlights the horror the absurdity.

Francia, 2005, 52', col. e b/n

Regia e sceneggiatura: Michaël Gaumnitz
Fotografia: Sophie Maintigneux
Montaggio: Françoise Arnaud
Musica: Marc Perrone
Produzione: Nord-Ouest Documentaires
Distribuzione: Andanafilms

Contatti: Andanafilms

In collaborazione con Institut Français Firenze

Michaël Gaumnitz, nato nel 1947 a Dresda (Germania), è regista, grafico e pittore naturalizzato francese.

Michaël Gaumnitz was born in 1947 in Dresden (Germany). He is a director, graphic artist and a French citizen.

Filmografia
2009 1946, Automne allemand
2005 Paul Klee, Le silence de l'Ange
2005 Premier Noël dans les tranchées
2002 L'Exil à Sedan
2000 Voyages, voyages: Syrie

Francia, 2014, 36', col.

Regia e sceneggiatura: Giordano Cossu
Fotografia: Giordano Cossu, Vincent Thuet
Montaggio: Julia Revault, Vincent Thuet
Suono: Giordano Cossu
Musica: musiche tradizionali ruandesi
Produzione: hiryalab

Contatti: Giordano Cossu
Email: giordano.cossu@gmail.com

Giordano Cossu è giornalista, appassionato di temi di sviluppo e di culture del Sud del Mondo. Italiano di nascita, ha vissuto in vari Paesi nel Mondo, parla correntemente 4 lingue e risiede attualmente in Francia. Negli ultimi anni ha contribuito al quotidiano *La Stampa* e al settimanale "L'Espresso" in Italia, ai quotidiani US "The Christian Science Monitor" e "The Epoch Times", e a siti di informazione multimediale francesi come RFI (Radio France International) e TV5 Monde, con reportage da Haiti, Kosovo, Rwanda ed Etiopia.

Giordano Cossu is a journalist, based in France and born in Italy. He has lived in several countries of the world. He speaks four languages fluently. Over the past few years, he has been a contributor for the daily newspaper *La Stampa* and the weekly magazine "L'Espresso" in Italy, the US dailies "The Christian Science Monitor" and "The Epoch Times", and French multi-media information websites such as RFI (Radio France International) and TV5 Monde reporting from Haiti, Kosovo, Rwanda, and Ethiopia.



GIORDANO COSSU

RWANDA 20 ANS APRÈS: PORTRAITS DU CHANGEMENT 20 YEARS ON: PORTRAITS FROM A CHANGING RWANDA

Nel 2014 ricorre il ventennale del Genocidio dei Tutsi in Ruanda. Oltre 800.000 vittime in soli tre mesi, mentre l'Occidente chiudeva gli occhi. Da allora, il nuovo regime politico ha promosso una forte politica di riconciliazione e introdotto grandi trasformazioni sociali che mirano a creare "il nuovo Ruanda". Il ricordo dei massacri, tuttavia, è ancora molto vivo nella memoria collettiva del popolo ruandese; memoria che resta di difficile espressione in un Paese in cui tutti i riferimenti etnici sono stati aboliti. Tra agosto 2013 e febbraio 2014 Giordano Cossu, giornalista e documentarista, ha attraversato a più riprese il Paese, incontrando e dialogando con i ruandesi del mondo rurale nel tentativo di dare voce a quella memoria e alla vita di oggi in modo vero, intenso, privo di pregiudizi. Li ha incontrati, ascoltati e ritratti con la collaborazione di Arno Lafontaine, artista e fotografo francese, e della sua macchina fotografica Polaroid del 1937. Da questo lavoro è scaturito un webdocumentario *Rwanda 20 ans après: Portraits du Changement* dove foto e video permettono di decifrare la complessità di ricostruirsi una vita in Ruanda tra passato, presente e futuro, e spiegare come le difficoltà di ognuno sono anche quelle della comunità attorno a lui. Il progetto *Rwanda 20 ans après: Portraits du Changement* è prodotto da Hirya Lab (www.hiryalab.net) e comprende un webdocumentario, una mostra fotografica itinerante e un documentario cinematografico.

The year 2014 celebrates twenty years from the Tutsi Genocide in Rwanda. There were 800,000 victims in just three months, while the West turned two blind eyes to it. The new political regime has promoted a strong policy of reconciliation, introducing far-reaching social transformations aimed at creating "a new Rwanda". However, the memory of the massacres is still very much alive in the collective memory of the Rwandan people. This memory hardly finds an expression in a country where all ethnic references have been abolished. August 2013 through February 2014, Giordano Cossu, journalist and documentarian, has travelled across Rwanda several times. He met with and talked to Rwandans from the rural country, trying to give voice to both that memory and present-day life in a true, intense manner that be free of prejudice. He met, listened to, and portrayed these people in collaboration with Arno Lafontaine, a French artist and photographer, and his 1937 Polaroid photo-camera. His exploration has spawned the web-documentary *Rwanda 20 ans après: Portraits du Changement*. Photographs and videos allow the viewer to decipher the complexity of reconstructing life in Rwanda between past, present, and future. It also explains that individual difficulties are the same as those of the community. The project *Rwanda 20 ans après: Portraits du Changement* is produced by Hirya Lab (www.hiryalab.net). It includes a web-documentary, a travelling photo exhibit, and a documentary for theatrical release.

PRESENTAZIONE DI LINAPROJECT.COM

Start-up unit da una ricerca accademica di Giacomo Pirazzoli (Università di Firenze, Dipartimento di Architettura), LinaProject.com è dedicato alla più importante architetta del secolo scorso, l'italiana naturalizzata brasiliana Lina Bo Bardi (1914-1992).

Nel centenario della sua nascita, punto focale del lavoro è il web-documentary diretto da Filippo Macelloni (*Nano!*), cui si affianca una piattaforma collaborativa con contributi di autorevoli studiosi ma anche di non addetti rispetto alla ricchissima figura di "dona Lina", ponte tra Europa, Brasile e Africa. Progetto realizzato con il supporto di ToscanaInContemporanea, in collaborazione con iMage, Lo Schermo dell'Arte, Festival dei Popoli.

Start-up unit from an academic research of Giacomo Pirazzoli (University of Florence, Department of Architecture), LinaProject.com is dedicated to the most important architect of the last century, the Italian, naturalized Brazilian, Lina Bo Bardi (1914-1992).

On the centenary of her birth, the focal point of the work is the web-documentary by Filippo Macelloni (*Nano!*), in addition to a collaborative platform with contributions from eminent scholars but also from non-specialists about the interesting woman dona Lina, a woman that represented bridge between Europe, Brazil and Africa. With the support of ToscanaInContemporanea, in cooperation with iMage, Lo Schermo della'Arte, Festival dei Popoli.



Francia, 1959, 70', col.

Regia e sceneggiatura: Jean Rouch
Fotografia: Jean Rouch
Montaggio: Marie Josèphe Yoyotte, Catherine Dourgnon
Musica: Yapi Joseph Degrè
Produzione: Pierre Braunberger
Distribuzione: Les films du Jeudi

Contatti: Frédérique Ros
Email: location@lefilmsdujeudi.com

Jean Rouch è stato un etnologo, antropologo e regista francese, noto per i suoi fondamentali contributi all'antropologia visuale. In particolare, Rouch si è dedicato allo studio e alla realizzazione di documentari etnografici su alcune realtà dell'Africa occidentale decolonizzata. Jean Rouch nel 1959 partecipò alla prima edizione del Festival dei Popoli come membro della giuria internazionale.

Jean Rouch was an ethnologist, anthropologist and French director, known for his outstanding contributions to visual anthropology. In particular, Rouch has devoted himself to the study and production of ethnographic documentaries on some areas of West Africa decolonized. Jean Rouch in 1959 participated in the first edition of the Festival dei Popoli as a member of the International Jury.

Filmografia

2003 *Le Rêve plus fort que la mort*
1988 *Enigma*
1984 *Dionysos*
1979 *Bougo, les funérailles du vieil Anai*
1974 *Cocorico Monsieur Poulet*
1970 *Petit à petit*
1967-1974 *Les Fêtes du Sigui*
1965 *La Chasse au lion à l'arc*
1961 *Chronique d'un été*
1961 *La Pyramide humaine*
1959 *Moi, un noir*
1955 *Les Fils de l'eau*
1954 *Jaguar*
1952 *Bataille sur le grand fleuve*

INAUGURAZIONE 50 GIORNI DI CINEMA INTERNAZIONALE A FIRENZE 55 ANNI DI FESTIVAL DEI POPOLI

JEAN ROUCH

MOI, UN NOIR



Ritratto di un gruppo di giovani nigeriani che hanno lasciato la propria terra per andare a cercare lavoro in Costa d'Avorio, a Treichville, sobborgo di Abidjan, capitale economica della Costa d'Avorio. Rouch mostra la quotidianità di tre giovani nigeriani: Tarzan, Robinson ed Eddy Costantine (nomi di protagonisti di celebri romanzi d'avventura). Ogni mattina i tre "eroi" arrivano al porto, sperando di guadagnare qualche soldo. Trovano però solo lavoretti a bassa retribuzione. La sera dimenticano i loro guai andando ad ubriacarsi e ballare con le belle ragazze della periferia, come Dorothy Lamour. La durezza della vita quotidiana è affiancata ad una filosofia di vita intrisa di ottimismo: *Moi, un noir* è un film divertente, gioioso, con commenti umoristici.

The portrait of a group of young Nigerians who have left their land in search of a job in the Ivory Coast, namely in Treichville, a suburb in Abidjan, the economic capital of the African country. Rouch shows the daily life of three young Nigerians, Tarzan, Robinson, and Eddy Constantine (names of heroes of well-known adventure novels). Every morning, the three 'heroes' arrive at the harbour, hoping they will earn a little money. They can only find very low-paid jobs. At night, they try to forget their troubles by drinking too much and dancing with hot suburban girls, such as Dorothy Lamour. The hardship of daily existence is accompanied by a life philosophy pervaded with optimism. *Moi, un noir* is a funny, cheerful film with lots of humorous wisecracks.

INAUGURAZIONE 50 GIORNI DI CINEMA INTERNAZIONALE A FIRENZE 55 ANNI DI FESTIVAL DEI POPOLI

DIEUDO HAMADI

EXAMEN D'ETAT



Un gruppo di studenti liceali è in procinto di sostenere l'esame di stato, equivalente al diploma di maturità francese, a Kisangani (Repubblica Democratica del Congo). La camera di Dieudo Hamadi, giovane regista congolese, segue i ragazzi nei mesi precedenti all'esame, dai banchi della scuola - dai quali gli studenti vengono espulsi perché non hanno pagato le "commissioni agli insegnanti" - alla "maquis", la casa comunale dove si ritirano per prepararsi collettivamente.

Tra riti propiziatori, sedute di preghiera, tentativi di procurarsi i risultati dei test, nessuno pensa che il miglior modo per superare un esame... è studiare!

A group of high-school students is about to take the state exam, the equivalent of the French baccalauréate, in Kisangani, Democratic Republic of the Congo. The camera of Dieudo Hamadi, a young Congolese film director, has followed the kids throughout the months before the exam from their school desks from which they are expelled because they didn't pay for the teachers' 'commissions' to the *maquis*, the residence hall where they retire to study together. Among propitiatory rituals, prayer sessions, and attempts to get hold of the test keys, no one thinks that the best approach to pass an exam is to... study!

Francia, Congo, 2014, 92'

Regia: Dieudo Hamadi
Fotografia: Dieudo Hamadi
Montaggio: Rodolphe Molla
Produzione: Agat Films

Contatti: Agat Films
Email: exploitation@agatfilms.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Dieudo Hamadi è nato nel 1984 a Kinsangani (Repubblica Democratica del Congo) e si è diplomato alla scuola di cinema INSAS di Bruxelles. Dal 2002 ha seguito diversi laboratori dedicati al documentario, corsi di editing video ed ha lavorato come redattore, produttore e aiuto regista anche, tra le altre, per Suka! Productions.

Dieudo Hamadi was born in 1984 in Kinsangani (Democratic Republic of Congo) and graduated from INSAS film school in Brussels. Since 2002, he has completed several documentary film workshops and video editing courses and has worked as an editor, producer, and assistant director, including for Suka! Productions.

Filmografia

2014 *Examen D'État*
2013 *Atalaku*
2010 *Congo in Four Acts*

VIENNALE

Vienna International Film Festival



OCTOBER 22 – NOVEMBER 5, 2015

WWW.VIENNALE.AT

XII FESTIVAL INTERNACIONAL DE DOCUMENTALES DE MADRID

DO
CU
MEN
TA
MA
DRID

30 ABRIL
AL
10 MAYO

15

Bringing
the best
new films
from Germany
to the world ...

ROME

CANNES

SUNDANCE

SHANGHAI

LONDON

VENICE

EDINBURGH

SYDNEY

LOCARNO

NEW YORK

SÃO PAULO

RIO DE JANEIRO

BUSAN

KARLOVY VARY

LOS ANGELES

TOKYO

TORONTO

FIRENZE FESTIVAL DEI POPOLI

SAN SEBASTIAN

TURIN



german
films

IL FRANCESE
UNA LINGUA VICINA
PER ARRIVARE LONTANO



INSTITUT
FRANÇAIS
FIRENZE

FATTI TRASPORTARE IN UN VIAGGIO ALLA SCOPERTA DI UNA LINGUA
VICINA E MULTICULTURALE PARLATA NEI CINQUE CONTINENTI!
PALAZZO LENZI - PIAZZA DONISSANTI 2 - FIRENZE - 055 271 88 23
www.institutfrancais-firenze.com - firenze@institutfrancais.it



IL FRANCESE. PIÙ DI UNA LINGUA, UN MONDO DA VIVERE.



FRANCO PECCHIOLI
ceramica firenze

www.pecchioliceramica.it

postounico **coop**

*Le migliori offerte culturali
della nostra regione,
con sconti ed esclusive
per i soci Coop
e con la comodità
di acquistare i biglietti
anche facendo la spesa.*

*Teatri,
concerti,
mostre,
cinema...*



unicopfirenze
La cultura a portata di mano.

www.coopfirenze.it



COPRO 17

The Israel
Documentary
Screen Market

—
May 25th — 31th
TLV 2015

WWW.COPRO.CO.IL

CoPro — Documentary Marketing Foundation,
P.O.B 14581, Tel-Aviv 6114402, Israel Tel: 972.3.6850315 Fax: 972.3.6869248



Entry deadline:
31 January 2015
(for films completed
after 31 October 2014)

55. KRAKOWSKI
FESTIWAL
FILMOWY
55th KRAKOW
FILM
FESTIVAL

31 May — 7 June 2015
krakowfilmfestival.pl

INDICE DEI FILM INDEX OF FILMS

¡Bello, bello, bello! (Beautiful, beautiful, beautiful!)	p. 48	I comme Iran (I for Iran)	p. 38
15 Stron swiata (15 Corners of the World)	p. 28	I morti di Alos	p. 160
6 Kroków (6 Degrees)	p. 166	I want to see the manager	p. 60
A Liar's autobiography: The Untrue Story of Monty Python's Graham Chapman	p. 156	Il cerchio perfetto (The Perfect Circle)	p. 64
Alberi che camminano (Trees That Walk)	p. 58	Il Diario di Felix (Felix's diary)	p. 61
Alias Kurban Said	p. 126	In Memoriam Aleksander Litvinenko	p. 129
As Cidades e as Trocas (Trading Cities)	p. 29	Je suis Femen (I am Femen)	p. 168
Beyond the Game	p. 131	Kings of the Wind & Electric Queens	p. 170
Bologna Centrale	p. 141	L'albero di trasmissione	p. 62
Brooklyn Stories	p. 125	La Llamada (The Call)	p. 51
Ceremonin (The Ceremony)	p. 162	Last Hijack	p. 178
Chen (Dust)	p. 30	Le beau danger	p. 186
Dans, Grozny dans (The Damned and the Sacred)	p. 124	Le Camion (The Truck)	p. 151
Dayana Mini Market	p. 157	Le paradoxe de John Malkovich (The John Malkovich's paradox)	p. 190
De Schnuuf (The Breath)	p. 158	Le rêve est fini (The Dream is Over)	p. 39
Death & the Maiden	p. 49	Leçons de ténèbres (Tenebrae Lessons)	p. 140
Dior and I	p. 181	Léone, mère & fils (Léone, mother and son)	p. 40
Duras et le cinéma	p. 150	Les règles du jeu (Rules of the Game)	p. 169
Escort	p. 50	Les tourmentes (For the Lost)	p. 31
Eugène Gabana le pétrolier	p. 167	Linaproject	p. 193
Examen d'état	p. 195	Looking for Johnny	p. 180
Finding Fela	p. 185	Ma'a al Fidda (Silvered Water, Syria Self-portrait)	p. 184
Firenze, novembre '66	p. 183	Maidan	p. 32
Fishtail	p. 159	Maldarno	p. 182
Gesù è morto per i peccati degli altri	p. 59	Memoria Oculta (Hidden Memory)	p. 41
Het is een Schone dag Geweest (It's been a Lovely Day)	p. 118	Moi, un noir	p. 194
Het verloren land (Before the Flood)	p. 128	Nagasaki Stories	p. 120
How Many Roads	p. 127	Nebel (Fog)	p. 42

INDICE DEI REGISTI INDEX OF DIRECTORS

O verme e a estrela (The Warm and the Star)	p. 187
Orlando ferito / Roland blessé (Roland Wounded)	p. 143
Passers-By	p. 130
Photofinish - una stagione alle corse	p. 52
Pixadores	p. 171
Premier Noël dans les tranchées	p. 191
Propaganda	p. 43
Riding my Tiger	p. 161
Rome Désolée (Desolate Rome)	p. 139
Rwanda 20 ans après: Portraits du Changement (20 Years On: Portraits from a Changing Rwanda)	p. 192
See No Evil	p. 132
SmoKings	p. 63
Solo, de wet van de favela (Solo, the Law of the Favela)	p. 119
Spartacus&Cassandra	p. 179
Srok (The Term)	p. 172
Superjednostka	p. 53
The Last Black Sea Pirates	p. 163
The Making of a New Empire	p. 121
The Shot	p. 133
The Visitor	p. 173
Ti penso (Haiku)	p. 142
Todos Vós Sodes Capitáns (You All are Captains)	p. 188
Toto si surorile lui (Toto and his sisters)	p. 34
Walking Under Water	p. 189
Werká	p. 174
Yaar	p. 54
Zikr	p. 122
Živan Pravi Pank Festival (Živan Makes a Punk Festival)	p. 44

Álvarez, Pilar	p. 48	Glavonić, Ognjen	p. 44	Rikun, Zhu	p. 30
Arena, Maria	p. 59	Hamadi, Dieudo	p. 195	Rouch, Jean	p. 194
Atzeni, Daniele	p. 160	Hendrikx, Guido	p. 50	Ruido, Maria	p. 39
Auvray, Dominique	p. 146 - p. 151	Homem, Luísa	p. 29	Schröter, Katarina	p. 173
Azari, Sanaz	p. 38	Jemli, Khairi	p. 39	Simpson, Jeff	p. 156
Bedirxan, Wiam Simav	p. 184	Jones, Bill	p. 156	Solakiewicz, Zuzanna	p. 28
Bellomo, Fabrizio	p. 62	Kaiser, Fabian	p. 158	Stoyanov, Svetoslav	p. 163
Bories, Claudine	p. 169	Kostomarov, Pavel	p. 172	Tcheng, Frédéric	p. 181
Breuer, Ascan	p. 161	Kubarska, Eliza	p. 189	Timlett, Ben	p. 156
Campara, Chiara	p. 52	Kuentz, Gaspard	p. 170	Tosi, Claudia	p. 64
Carbone, Mario	p. 183	Lang, Hannes	p. 60	Vandeweerd, Pierre-Yves	p. 31
Chagnard, Patrice	p. 169	Laxe, Oliver	p. 188	Villaseñor, Eva	p. 41
Chaufour, Lucile	p. 40	Limbosch, Pierre-François	p. 190	Vinagre, Gustavo	p. 51
Cipolat, Davide	p. 52	Lotem, Yael	p. 49	Vlietstra, Tayu	p. 182
Colombo, Mattia	p. 58	Lozinski, Pawel	p. 174	Vögele, Nicole	p. 42
Cossu, Giordano	p. 192	Loznitsa, Sergei	p. 32	Wolting, Femke	p. 178
Czepiec, Teresa	p. 53	Mancuso, Emiliano	p. 61		
Dall'Avo Manfroni, Giovanni	p. 52	Mannheimer, Lina	p. 162		
De Putter, Jos	pp. 68 - 133	Margot, Alain	p. 168		
Delafosse, Jeanne	p. 167	Mohammed, Ossama	p. 184		
Devigne, Floriane	p. 157	Murray, Christopher	p. 43		
Dieutre, Vincent	pp. 136 - 143	Nanau, Alexander	p. 34		
Dombrowski, Bartosz	p. 166	Nuguet, Ioanis	p. 179		
Dupire, Cédric	p. 170	Pallotta, Tommy	p. 178		
Escandari, Amir Arsames	p. 171	Paralluelo, Hermes	p. 33		
Faggi, Lorenzo	p. 52	Pawley, Martin	p. 187		
Fornasero, Michele	p. 63	Pinho, Pedro	p. 29		
Frölke, René	p. 186	Pivovarov, Aleksei	p. 172		
Garcia, Danny	p. 180	Plagnet, Camille	p. 167		
Gaumnitz, Michaël	p. 191	Rastorguev, Aleksandr	p. 172		
Gibney, Alex	p. 185	Renzi, Andrew	p. 159		
Gillard, Simon	p. 54	Ricciardelli, Duccio	p. 182		

RINGRAZIAMENTI THANKS TO

Martina Mueller, Muharrem Serbes, Eva Ntafitsopoulou (Education, Audiovisual and Culture Executive Agency - Creative Europe MEDIA Programme) - Francesca Blasi (Creative Europe Desk | Media - Roma), Iliaria Fabbri, Lucrezia Pinzani, Patrizia Ricci (Regione Toscana - Settore Spettacolo) Manuele Braghero, Angela Catalano, Susanna Hollesch (Comune di Firenze) - Claudio Giua, Paolo Chiappini, Stefania Ippoliti, Sveva Fedeli, Camilla Toschi, Elisabetta Vagaggini, Emilio Bagnasco, Andrea Magagnato, Marta Zappacosta, Camilla Silei, Eleonora Piquereddu, Federica Bargagni, Teresa Diani (FST - Fondazione Sistema Toscana) - Raffaella Conti, Elisa Giusti (Toscana Film Commission) - Alix Davonneau, Hélène Rou   (Ambasciata di Francia, Roma) - Eric Tallon (Institut Français Italia) - Isabelle Mallez, Francesca Ristori, Jean Pascal Frega (Istituto Francese di Firenze) - Sasha Perugini, Carlotta Fonzi Kliemann, Annalisa Rossi (Syracuse University of Florence) - Simone Pinchiorri (Cinemaitaliano.info), Jacopo Sgroi (CG Home Video) - Gianluca Guzzo, Letizia Della Luna, Iliaria Di Milla, Nicoletta Dose (MYmovies.it) - Stefania Ricci, Paola Gusella, Martina Cocchi (Museo Salvatore Ferragamo) - Claudia Landsberger, Erik Mund, Andr   Naus (Eye Film Institute Netherlands) - Marco Vannini, Donatella Corsini (Unicoop Firenze) - Marta Sputowska (Istituto Polacco di Roma) - Krzysztof Gierat, Barbara Orlicz-Szczyputa (Krakow Film Foundation) - Federico Spoletti (FRED Film Radio) - Livia Giunti (Documentaristi Anonimi - Associazione Documentaristi Toscani) - Giuseppe Vigna (Musicus Concentus) - Minna Scorcu (Ufficio culturale - Ambasciata di Israele) - Julia Baster - Bernhard Simeck (German Films) - Hartmut Burggrabe, Carmen Hof (Goethe-Institut) - Peter Da Rin (Swiss Films) - Béatrice De Pastre, (Archives Françaises du film du CNC) - Ren   Boutin (Association   n  r     boro) - Ellyn Toscano, Megan Metters (New York University) - Javier Packer-Comyn (CBA - Centre de l'Audiovisuel    Bruxelles) - Maria Bonsanti (Cinéma du Réel) - Carlo Chatrian (Festival del Film Locarno) - Emanuela Martini, Davide Oberto, Paola Cassano, Elisa Liani, Michele Altomonte (Torino Film Festival) - Eric Franssen, Alice Lemaire (Wallonie Bruxelles Images) - Christian De Schutter, An Ratinckx (Flanders Image, Bruxelles) - Luca Mosso, Daniela Persico, Alessandro Stellino, Cristina Caon (Filmmaker Festival, Milano) - Ana Isabel Santos Strindberg (IndieLisboa International Film Festival) - Anastasia Plazzotta - Lisa Chiari, Roberto Ruta (Middle East Now Festival) - Leonardo Bigazzi (Lo Schermo dell'Arte Film Festival) - Andrea Romeo, Rosa Monicelli (Biografilm Festival) - Necati Sonmez, Cemre Ceren Asarlı (Documentarist - Istanbul Documentary Days) - Anastasia Cavina (Milano in 48 ore - Instant Movie Festival) - Julie Rhône (AGAT Films & Cie / Ex Nihilo) - Stephan Riguet (AndanaFilms) - Pamela Leu (Be For Film) - Caroline Dubois (DD Productions) - Ana Vicente - Luke Brawley (DogWoof) - Daniela Elstner, Hannah Horner (Doc & Film International) - Gérald Collas (INA) - Ewelina Rosinska (joon film) - Claudio Rapino (Kochmedia) - Elsa Barthelemy, Julien Beaunay (La Huit Production) - Sergi Steegmann (Match factory) - Anja Dziersk (Rise and shine) - Max Tuula (Marxfilm) - Dietmar Schw  rzler (Sixpackfilm) - Amaury Aug   (ACID) - Iliaria Gomasca (Pyramide International) - Jos de Putter - Vincent Dieutre - Dominique Auvray - Ann-Louice Dahlgren (Ambasciata di Svezia) - Lucrezia Palandri, Raffaella Corsini, Claudio Galligani, Iliaria Ferrari (Associazione "Amici del Festival dei Popoli") - Cristina Scaletti - Sergio Givone - Leonardo Bieber - Giorgio van Straten - Lorenzo Benini - Silke Kurth - Paolo Braschi - Leone Pecchioli - Simone, Rita, Paolo, Matteo, Illy (Ristorante Quinoa) - Lorenzo Zambini (ZAP) - lo staff di Informagiovani Firenze - Marika (Florence by bike) - Gabriele, Stella, Maurizio (Hotel Medici) - Lorenzo Nigro (Rivalta Cafe) - Catia Ballo (VKA) - Carlo Borghigiani, Marco Bellucci, Pamela Di Fiore (Hotel Pardini) - Alessio, Patrizia, Sara (Agenzia Baiana S.r.l.) - Simone Bartalesi (Off Bar), Federica Amendola.

Infine ringraziamo il personale del Cinema Odeon e dello Spazio Alfieri, Lev Benjamin Moscow e le famiglie Binazzi, Dell'Agnetto, Maci.

Finito di stampare nel mese di novembre 2014
presso Baroni e Gori, Prato
per conto di Festival dei Popoli, Firenze

I BELONG TO THIS WORLD.

I UNDERSTAND THAT FICTION COMES FROM REAL LIFE STORIES

& I BELIEVE THAT DOCUMENTING

REALITY IS ESSENTIAL
TO HUMANKIND.

TALKING TO PEOPLE HELPS ME LOOK AT MYSELF,
DISCOVERING A DIFFERENT "ME".

TRAVELLING BREAKS DOWN MY BOUNDARIES.

ASKING QUESTIONS
HELPS ME GROW.

LOOKING FOR ANSWERS IS THE FAST TRACK TO KNOWLEDGE.

KEEPING A JOURNAL MAKES MY MEMORIES LAST.

ISBN-13: 978-88-6462-017-0



9 788864 820170

Euro 10,00